

# Atas do VI Encontro Anual da **AIM**

Editores

Paulo Cunha

Susana Viegas

Maria Guilhermina Castro

**AIM**

ASSOCIAÇÃO DE INVESTIGADORES  
DA IMAGEM EM MOVIMENTO

## **FICHA TÉCNICA**

Título: *Atas do VI Encontro Anual da AIM*

Ed. Paulo Cunha, Susana Viegas, Maria Guilhermina Castro

Editor: AIM – Associação de Investigadores da Imagem em Movimento

Ano: 2016

Capa: atelierdalves.com

Paginação: Paulo Cunha

ISBN: 978-989-98215-6-9

[www.aim.org.pt](http://www.aim.org.pt)

## **ÍNDICE**

### **Introdução**

*Paulo Cunha, Susana Viegas e Maria Guilhermina Castro*

## **1. CONFERÊNCIA PLENÁRIA**

The object that is not yet an object: the screen idea

*Ian W. Macdonald*

## **2. MESAS PRÉ-CONSTITUÍDAS**

### **CINEMA E ARQUITETURA**

A Vida e a Matéria da Arquitetura revistas pelo Cinema. Três filmes-ensaio de Harun Farocki

*Luís Ferro*

O sentido de lugar no cinema

*Luís Urbano*

“It’s entirely possible to write ‘architecture fiction’ instead of ‘science fiction’”: ficção e Arquitectura, Realidades do Cinema

*Francisco Ferreira*

### **GT NARRATIVAS AUDIOVISUAIS: O IMPACTO DO REAL**

“Homem com fala de mulher, nem diabo o quer”: um estudo da narrativa audiovisual portuguesa no feminino

*Ana Sofia Pereira*

A imaginação ficcional sobre inteligência artificial, Ethos e Pathos no filme *Her*

*Rodrigo Fonseca e Rodrigues*

### **GT OUTROS FILMES**

O cinema de todos os possíveis

*Bárbara Janicas*

*The Laughing Alligator*, de Juan Downey: O desejo de ser “comido por um Índio da Floresta Amazónica”. Notas sobre Cinema e Antropologia

*Raquel Schefer*

## **3. COMUNICAÇÕES INDIVIDUAIS**

### **AUTORES**

Antonioni: moderno e contemporâneo

*Carlos Melo Ferreira*

O carácter anti-ilusório do cinema de Pedro Costa  
*Nelson Araújo*

Proposições para uma estética figural do retrato. O ocaso do sujeito nos retratos de  
Francis Bacon e Pedro Costa  
*Diogo Nóbrega*

O olho vendado no buraco da fechadura: A suplicante experiência com o fora em  
*Brincadeiras Perigosas*  
*Thiago Henrique Ramari*

Interlúdio: o corpo que dança como indicador de estilo no cinema de Karim Aïnouz  
*Haroldo Lima*

Pela materialidade do personagem: A plasticidade dos corpos em *Império dos Sonhos* e  
*Holy Motors*  
*João Vítor Leal*

## **CINEMA DA AMÉRICA LATINA**

Dois movimentos como primeira aproximação aos filmes da Belair  
*Albert Elduque*

Cinema Novo: A antropofagia como modo de produção artístico-cultural e a condição  
do artista e intelectual latino-americano  
*Isabel Regina Augusto*

## **DOCUMENTÁRIO**

O documentário etnográfico sob premissas pós-estruturalistas: Derrida e Deleuze entre  
câmeras, impressões e depoimentos  
*Walcler de Lima Mendes Junior*  
*Juliana Michaello Macêdo Dias*

Que dizem os filmes sobre/com os festivais?  
*Ana Rosa Marques*

*O fato completo ou à procura de Alberto*: proposta de análise do documentário ficcional  
de Inês de Medeiros  
*Ana Catarina Pereira*

Narrativas audiovisuais: memória como registro e potência  
*Marta R. Maia*  
*Andriza Andrade*

## **ESTUDOS DE PRODUÇÃO E CRÍTICA**

A recepção brasileira a filmes portugueses durante o advento do sonoro (ou *A Severa*  
conquista o Brasil)  
*Carlos Roberto de Souza*

A recepção de Serguei M. Eisenstein no Brasil: Anos 1920 e 1930, quando a teoria chegou antes dos filmes

*Fabiola B. Notari*

O ICA e o(s) cânone(s) do cinema português

*Cláudia Moreira*

O Ensaio Audiovisual: problemas metodológico-políticos

*Carlos Natálio*

## **INTERMEDIALIDADES E INTERTEXTUALIDADES**

Quem despertou a Bela Adormecida? Subversão de um conto tradicional num filme de Julia Leigh

*João de Mancelos*

Sob o signo de Beethoven: Análise do filme-tributo a Maurice Schérer de Jean-Luc Godard

*Marina Takami*

Regresso ao *Quarto 666*: O cinema do tempo do digital

*Marta Pinho Alves*

Cai Guo-Qiang e a apropriação de momentos cinematográficos

*Susana Rocha*

## **POLÍTICAS DA IMAGEM EM MOVIMENTO**

Censura em tempos de exceção: O interdito nas telas de cinema do Brasil (1964-1985)

*Meize Regina de Lucena Lucas*

“É proibido falar em Angola”: Estratégias discursivas do jornalismo alternativo em audiovisual para desinvisibilizar o autoritarismo em Angola aos olhos do Brasil

*Kamila Fernandes*

Da produção fílmica ao exercício cartográfico. Uma cooperação entre amigos

*Alice Fátima Martins*

Da representação do visível: Artes Visuais e Direcção de Arte no audiovisual brasileiro

*Milena Leite Paiva*

*Anderson dos Santos Paiva*

## Introdução

O VI Encontro Anual da AIM teve lugar nos dias 4, 5, 6 e 7 de maio de 2016, no Porto, nas instalações da Universidade Católica Portuguesa - Centro Regional do Porto. Esta edição do Encontro Anual da AIM foi coorganizada pela AIM - Associação de Investigadores da Imagem em Movimento e pelo CITAR - Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes, da Escola das Artes. O Encontro Anual da AIM é uma conferência internacional onde todas as propostas são submetidas a revisão por pares e são publicadas atas em formato eletrónico.

Participaram no VI Encontro Anual perto de 250 investigadores oriundos de: Portugal, Brasil, Espanha, Inglaterra, Equador, Escócia, França, Itália, Alemanha e Bélgica. Os conferencistas portugueses vieram de universidades e institutos politécnicos de Aveiro, Braga, Bragança, Coimbra, Covilhã, Évora, Faro, Leiria, Lisboa, Maia, Porto, Setúbal, Tomar, Vila Real e Viseu.

O Encontro teve três conferências plenárias com conferencistas convidados. A conferência de abertura coube ao académico inglês Ian W. Macdonald, da University of Leeds (Reino Unido), autor de *Screenwriting Poetics and the Screen Idea* (2013), primeiro coordenador e cofundador da Screenwriting Research Network e coeditor do *Journal of Screenwriting*. A segunda conferência foi apresentada por Denilson Lopes, da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil), autor de *No Coração do Mundo: Paisagens Transculturais* (2012), *A Delicadeza: Estética, Experiência e Paisagens* (2007) e *O Homem que Amava Rapazes e Outros Ensaios* (2002). Finalmente, a terceira convidada foi Nicole Brenez, da Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 (França), que, por motivos pessoais, teve que cancelar a sua apresentação.

Mais uma vez, o Encontro Anual permitiu estimular o desenvolvimento de investigação em rede, através das atividades dos Grupos de Trabalho da AIM, responsáveis por 18 mesas pré-constituídas, para além de reuniões de pesquisa. Estes grupos são fundados por membros da AIM e agrupam os investigadores de acordo com

os seus interesses científicos, pretendendo-se que daí resultem novas propostas científicas. Atualmente, a AIM acolhe sete Grupos de Trabalho: Cultura Visual Digital; História do Cinema Português; Cinemas em Português; Paisagem e Cinema; Outros Filmes; Teoria dos Cineastas; e Narrativas Audiovisuais.

No dia 4 de maio, no âmbito das atividades de pré-Encontro, realizou-se uma mesa-redonda sobre “Narrativas Disruptivas: O Futuro das Imagens em Movimento”, com a participação de Carlos Sena Caires (CITAR-UCP), Fátima Vieira (FLUP), Heitor Alvelos (FBAUP) e João Sousa Cardoso (U. Lusófona), com moderação de Daniel Ribas (IPB), em que se discutiu uma nova tipologia de narrativa fragmentada à qual apelidamos de narrativas disruptivas: qual o seu impacto e porque razão elas se tornaram dominantes, em estreito diálogo entre o cinema contemporâneo, a televisão, o cinema experimental, a video-arte interativa e as novas formas de expressão da imagem em movimento. Esta mesa-redonda realizou-se num espaço informal dos Maus Hábitos, no centro do Porto.

O Encontro contou ainda com dois eventos de divulgação e extensão à comunidade. O primeiro foi a projeção, no Cinema Passos Manuel, do filme *Rio Corgo*, de Maya Kosa e Sérgio da Costa, que contou com a presença dos realizadores e que foi seguido de debate. Esta sessão foi organizada em parceria com a iniciativa Há Filmes na Baixa!, promovida pelo Porto/Post/Doc. O segundo evento, que teve lugar na UCP, foi uma sessão de apresentação de livros recentemente publicados por associados da AIM.

Foram submetidas à organização 251 propostas de comunicação, das quais foram recusadas 70 (cerca de 28%), depois da avaliação por membros da Comissão Científica. Durante os três dias do encontro foram apresentadas 181 comunicações em Português, Inglês e Castelhana, as três línguas oficiais do Encontro. Estas comunicações abordaram temas como o cinema português, a teoria do cinema, o cinema internacional e contemporâneo, a cultura visual, o documentário, o cinema brasileiro, a antropologia visual, e a relação entre cinema e paisagem, os outros cinemas e o cinema e a filosofia. No total, tiveram lugar 45 painéis, que decorreram em cinco painéis simultâneos. Para além dos conferencistas participantes, inscreveram-se ainda no Encontro cerca de 50 ouvintes.

Das 181 comunicações apresentadas, 31 estão reunidas neste volume. Uma vez que a submissão de textos às atas dos encontros da AIM é voluntária, este volume não reproduz a totalidade dos debates que ocorreram no Porto durante o VI Encontro Anual da AIM. Também importa salientar que o trabalho de edição centrou-se em aspetos

formais e linguísticos, não se verificando uma avaliação acadêmica por pares (processo conhecido como peer-review), cabendo exclusivamente aos autores a responsabilidade pelos textos apresentados. A língua em que os artigos estão escritos é a mesma com que foram apresentados no Encontro, incluindo Inglês, Português (Portugal) e Português (Brasil).

Os critérios da organização do índice procuraram respeitar a própria organização das mesas no programa oficial do VI Encontro Anual da AIM. Assim, optámos por dividir o presente volume em três partes: Conferência plenária, onde reproduzimos o texto da conferência de Ian W. Macdonald; Painéis Pré-Constituídos, onde se agrupam comunicações apresentadas em conjunto à organização; e Comunicações individuais, onde agrupamos tematicamente 24 textos apresentados de forma individual.

Finalmente, os editores agradecem aos autores, por enviarem os seus textos e por acederem amavelmente à sua revisão. Desejam ainda boas leituras aos futuros leitores, esperando que esse exercício seja produtivo para as suas próprias pesquisas e reflexões.

Paulo Cunha  
Susana Viegas  
Maria Guilhermina Castro



## **1. CONFERÊNCIA PLENÁRIA**

## THE OBJECT THAT IS NOT YET AN OBJECT: THE SCREEN IDEA

Ian W. Macdonald<sup>1</sup>

**Abstract:** Until a few years ago, film scholars thought of the screenplay as an interim, even ephemeral, document designed only as a rough description of a film – Pasolini’s “structure designed to become another structure” (Pasolini [1966] 1977, 40) – and worked to understand it as a particular form of literary document, something more than just a professional “blueprint”. But this focus on the script-text alone tends to deny its importance in a broader process. Screenwriting is about more than just films, and more than just “writing”; and there are more documents involved than just the screenplay. Nowadays writers write for film, television series and seasons of series, web series and video games. Simple TV dramas have become complex television, films have grown into franchises. The “Screen Idea” is a simple term which refers to a focus on the work developing a narrative for the moving image. It is a way of referring to an as-yet unformed and dynamic, changing “object”. To borrow from Pasolini, it is an object which is not yet an object.<sup>2</sup> In this address I argue that “the Screen Idea” can be seen as a key to understanding the creative process in screen narrative, across different media. It helps to explain how the producer is first the user, and in conjunction with creativity theory allows us to see the interplay of various elements in shaping screen narrative. It does not ignore the text, even the literary text, but fundamentally it is about understanding how our writers are creating meaning in screen narrative, and what their discourse tells us of their beliefs about how to do this. In the age of multi-platform media, we are no longer dealing with conceiving single texts for one medium. In fact, we have to account for an object that has yet to become, not one, but several objects.

**Key-words:** Screenplay; Screen Idea; screenwriting; creative labour; transmedia; David Lean; Robert Bolt.

**Contact:** I.W.Macdonald@leeds.ac.uk

*Dr. Zhivago* (1965) was directed by one of Britain’s greatest directors, David Lean. It was shot in Spain, by Nic Roeg, before he was replaced by Freddie Young. Its magnificent tableau and narrative sequence has more in common with the visual awareness of the silent era, an entirely different way of storytelling. David Lean learned his skills as a film editor with the

---

<sup>1</sup> Ian W. Macdonald, from the University of Leeds (United Kingdom), is author of *Screenwriting Poetics and the Screen Idea* (2013), co-founder and first Coordinator of the Screenwriting Research Network ([www.screenwritingresearch.com](http://www.screenwritingresearch.com)), founding editor (2012-15) of Palgrave Macmillan’s book series *Palgrave Studies in Screenwriting*, and co-editor of the *Journal of Screenwriting* since its inception in 2009.

<sup>2</sup> Pasolini talks of the “dynamic structure” of a scenario, “its will to be a form which moves in the direction towards another form” (1977, 47).

silents, and it shows here, but the calm beauty of what we see on screen is nothing like the development the film went through. To quote something from the writer of the film, the great Robert Bolt, who adapted Boris Pasternak's novel;

“I wake every morning with this story stretching in front of me like a road in a mist... and I walk in circles for a day or two, ready to throw back my head and howl with rage and helplessness. I've never done anything so *difficult*. That *bigger* Pasternak! It's like trying to straighten cobwebs.” (Bolt in Brownlow 1996, 505).

Difficult or not, David Lean liked a big canvas. He directed films like *Lawrence of Arabia* (1962) and *The Bridge On the River Kwai* (1957), as well as the unsurpassed 1946 adaptation of Charles Dickens' *Great Expectations*. And here's possibly his greatest epic, *Nostramo*, from the novel by Joseph Conrad, made even greater because it was written by two of Britain's greatest screenwriters, Christopher Hampton and Robert Bolt.

[Blank Screen]

Here it is.

[Blank Screen]

At least according to our usual way of thinking about film narrative, this is all we have.

[Blank Screen]

No film. Sadly, David Lean died just six weeks before principal photography, and it was never shot.

However, there are 47 boxes of written material at the British Film Institute. How can we ignore these? And indeed how can we ignore any such work, just because it was not filmed? We might forgive the general public, who only want to see the film, of course. But as film and media scholars can we justify ignoring this work?

This is like literary scholars ignoring a previously unknown book by Charles Dickens called *More Tales from the Marshalsea Prison*, and saying it is of no consequence because it was never published. That wouldn't happen.

A few film disciplines have thought about this. Adaptation scholars have considered the re-formation of narrative between forms, like between the novel and the film, but they tend to work with finished texts, not those like *Nostramo*. Production studies has considered the moment of creative development, often from an industrial perspective. TV scholars are used to considering

narrative development throughout a series, again from the finished text. And some scholars have addressed the literary conventions of the film script. But while all these add to our knowledge and understanding, we still don't have a sense of how this all links up theoretically. We have actually neglected the study of screenwriting, not just looking at old scripts and notes for literary value, but considering how people think about the film they are hoping to make.

So my main questions here are – how can we understand what's involved in creating screen narrative? And can we come up with a way of understanding it that makes sense across different forms and platforms?

So this talk is about an object that is not really an object, which we can call the Screen Idea. I shall argue that we haven't paid much attention to the discourse of film conception, that part of practice which imagines the film and its potential existence. And there's a stronger need than ever before, to think about this across the range of media there is now, with stories expanding across several platforms.

Our problem is that there is no single, clear object to focus on here, except perhaps some bits of paper like the script – which we tend to read as a literary, rather than cinematic, blueprint. And as a document the script is describing another document anyway, as Pasolini once said.<sup>3</sup> So we usually focus on the tangible object that we have instead, the completed film, the final text, and then we work backwards from that to discuss what works and what doesn't, as if this was always a question of “what makes this a perfect film?” Instead of asking... “what were they actually trying to do here?” It's a strange thing. If film studies tend to work backwards from the film; in film production, on the other hand, all the attention is on the goal, on what it might become, before it exists, even if it ends up looking very different. The focus is on what is possible, on where the idea for the film is going. Why don't we study the process this way round?

### **The Screen Idea**

A friend of mine, Professor Denys Riout of the Sorbonne, wrote a book about the conceptual artist Yves Klein (Riout 2010). The book was subtitled *Expressing the Immaterial*. And this resonated with me, in thinking about what goes on before the screenplay is written. In

---

<sup>3</sup> Pasolini (1977, 40) “if the author decides to adopt the ‘technique’ of the scenario as an autonomous work, he must accept, at the same time, the allusion to a cinematographic work (in the making)”.

creativity theory, nothing comes from nothing. At the beginning of the whole process there is always an idea for the screenwork, even what some people have called the germ of an idea. It exists, but only in your mind. When you share this idea with someone else, as with conceptual art, you know the other person will have a different perspective on it. We can't see it, but it's here, between us. It exists only in our minds and our discourse. Even with pre-existing texts which are being adapted, the Screen Idea remains unique, what we choose it to be. David Lean's notes picked out elements from Conrad's novel that he thought of as important – another filmmaker might have treated this differently (and that is in fact what happened when his screenwriters changed, from Hampton to Bolt). The very desire to express something, at a particular date, time and place, is what gives that immaterial Screen Idea form and shape. The more it is developed, the more is known about it, the more it emerges from the subjective, the more we accept and discuss it as if it was an object with a separate existence.

So in one way the Screen Idea is a very simple notion – it's just a label stuck on something that will have form later. It's a staking out of territory. It's a plot of newly-purchased land on which carefully selected crops will bloom, later. Or not. The seed might fall on stony ground and the Screen Idea may be – in fact, is, more often than not – abandoned. But it is probably the most important part of film-making; the time when anything is possible, when whole worlds can be eliminated without a thought, when new worlds take their place, when heroes can within seconds change from the idea of Leonardo di Caprio to possibly Ralph Fiennes to potentially Kate Winslet.

The term the Screen Idea was mentioned in Phil Parker's screenwriting manual, *The Art and Science of Screenwriting* (1998, 57), but here's my definition for academic purposes:

“Any notion held by one or more people of a singular concept (however complex) which may have conventional shape or not, intended to become a screenwork, whether or not it is possible to describe it in written form or other means.”

The Screen Idea is, for me, a key concept. It's a way of stepping back from discussions based on single forms like the film, the TV drama series, the web series; and of reminding us that all narrative forms are only variations of story. As well as being this “macro” concept, the Screen Idea has the advantage of also being specific in a micro sort of way, in referring to a particular

project. Indeed the value of the Screen Idea label is that it helps us keep hold of specificity in the dynamic and changing environment of screen narrative development and production. And this is the dual purpose of the Screen Idea – it focuses firmly on the initial idea, the basic purpose of the eventual work, plus it accommodates the fact that all works change as they become further developed. It allows for the dynamic and multiple nature of screen production, while remaining connected to its origin.

### **Creative Labour**

We can't focus on the Screen Idea without considering who creates it and develops it. We can see how a Screen Idea Work Group congregates around it, every time. Everyone involved focuses their attention on the Screen Idea, even as it mutates, morphs, changes and develops into what they collectively want. It is the group that manages this process, in subtle and often unknown ways as well as in response to major decisions by powerful people in the group. It is a thought community, as I think Vera-John Steiner has described it.

My colleague from Copenhagen University, Eva Novrup Redvall, has used the Screen Idea as the basis for systematic research, in her approach to studying Danish TV drama series like *The Killing*, *The Bridge* and so on (Redvall 2013). She proposes the Screen Idea System as “a framework for understanding the writing and production of new television series as an interplay between three main shaping elements” (Redvall 2013, 7), of the individual, the domain and the field. The field here means everyone involved in TV production, and the domain means everything produced for TV, or published about it. This is adapted from creativity theory and Redvall uses it as a way of understanding what appears to be a successful international formula in Denmark for a particular type of TV drama. The company, DR, have in fact formalised their own beliefs about good practice into a written manifesto of principles, called Dogmes. These dogmes inform the way DR organises its work groups, how the individuals work within them, and how – as Redvall says – “those work groups... propose new, original variations in a constant interplay with the ideas of quality and appropriateness in the domain and the field” (Redvall 2013, 30). Of course we've seen studies of TV series before, from people like John Tulloch and Manuel Alvarado, but we have not seen before the assumption that all screen narrative is developed around a Screen Idea which must have a work group, which operates in relation to a domain and a field and the orthodoxies therein. Redvall does not claim this directly, but I do.

The Screen Idea itself does not exist. We can only see its shape by its effect on those around it. A bit like a black hole in space. So the best way of understanding its shape and form is through the discourse of those working on it.

John Caldwell and others have underlined the value of studying industry discourse, as a way of showing the rationale for practices. Kristin Thompson has explained it's about what people think they are doing. So studying what they say about that work, how they justify their choices and decisions, how they present their work, can surely tell us a lot about how it relates to narrative meaning, to storytelling and the alleged "right" way of telling stories on screen. It can tell us about mental/cognitive frameworks, and the industrial frameworks being used, about power and status, about trust, about competition and collaboration in creative work.

Horace Newcomb pointed to "the significance of narrative and genre for the study of contemporary media" (Newcomb 2004, 413) so I suggest we need to understand the writer's perspective when he or she is constructing that narrative. This then involves their individual background and habitus, memory of previous consecrated works, personal memories (such as of powerful images), their understanding of industrial purpose and technical possibilities, social interaction, collaboration and power play; all within the Screen Idea Work Group.

And what they're doing as a work group, I suggest, is working out the rules of the game as they fit, or don't fit, a particular story. This is about what the group sees as important to this story. They'll look at the big story frameworks like genre, as Newcomb suggests, but there's also beliefs about film storytelling in general that apply, like the idea that tension should rise and fall in a saw-tooth fashion. Such beliefs come together in what I call a screenwriting orthodoxy, which clearly informs how professionals expect to write, or to read, a well-constructed film. So the purpose of the work group is not only to simply think up new ideas for films, or perhaps variations on old ones, but also to address how the film should relate to the field of production and its beliefs on what makes a good film. So this then leads to the general belief that there must be a correct way of screenwriting, a best way of doing things.

At the more artistic end, Screen Idea development can even be seen as a form of film philosophy – every attempt to create a Screen Idea and write a script is an attempt to answer the question "what is a screen narrative?", or screen story. It engages in practical terms with existing ideas of narrative, genre, and orthodox ways of doing things, and proposes new interventions.

But what about the more recent generation of fans and prosumers, I hear you say – those who use the internet to add to a narrative created by others? Well, Roger Silverstone and others have talked of a Cycle of Consumption, essentially from production to consumption and back again (Silverstone 1994, 126-32). It underlines the point that film-makers both represent consumers, and are consumers themselves. So the fans can also be film-makers, and therefore become part of a Screen Idea Work Group. An outer ring of fans which might become core writers for a specific Screen Idea. Of course.

For example, you might already know there's a fan community called *fujoshi*, or “Rotten Girls”, who are enthusiastic about a genre of slash video called *yaoi*, or Boy's Love, which edits male characters into romantic relationships which were never intended by the original producers. *Sherlock* (2010-2016) is popular with Rotten Girls who like queering the meaning,<sup>4</sup> presumably because there's more than a suggestion of a submerged bromance between Holmes and Watson anyway – that's part of the intriguing nature of the original series, not to mention the earlier TV series, films, books and 19<sup>th</sup> century stories in periodicals. What this shows is that the Screen Idea is never finished, whether we think of it as a classic or not. There's always more to work on.

Now re-working older material is no different from what professional writers and film-makers have always done. This is just using new technology to tell new stories based on old ones – what changes is the accessibility of technology, both in production and distribution. And consequently, there is a shift in the work group which creates and transmits such stories. And as a consequence of that there is a shift in power every time – new people are in control of the narrative.

So the Screen Idea exists as a focus, firstly as the purpose and goal of the work group that is developing it; and secondly as a way of establishing – as soon as possible – intellectual property that can either be exploited, or protected from the wrong kind of exploitation, depending on who owns it.

Now when I'm reading a screenplay by a student, we are a Screen Idea work group. I often find myself saying “this is a feature film idea, not a short film”. I can see it fits with my understanding of what makes a feature, and that my student hasn't grasped that yet. But the idea is still there, under discussion about how we develop it, either way, in our small work group of 2

---

<sup>4</sup> *Sherlock and John*, by “Hannah and BBC John” is one such mashup, to be found at <https://www.youtube.com/watch?v=aRj9GKmqGR8>. Thanks to my Masters student Xu Yingjie for telling me about Rotten Girls.



people. There's no reason why we can't break with convention and try something radical. In the real world nowadays we might even see it as two versions, or more. And of course much screenwork is now built around several narrative platforms.

### **Expansion of Media**

Storyworld universes are now more common in TV, and the business community in the USA notes that “cinematic universes, built upon interconnected characters and properties are increasingly becoming the norm.” (Rindskopf 2016). The Marvel Cinematic Universe is perhaps the best known, even if one blogger pointed out that “[if] it doesn't always work narratively, it certainly works financially” (Rindskopf 2015). In fact we're talking about several universes here. The original Marvel Comics story universe, known as Universe 616, was joined for a while in comic form by a parallel universe set in the year 1602, and the Cinematic Universe, which started in 2008 with *Iron Man*, is also parallel to 616, and is known as Universe 199999. According an article by Wilson Koh in *Celebrity Studies* (Koh 2014), the *Captain America* movie release in 2011 was preceded by specific comics designed as a prequel, plus reprints of early comics around Captain America. Some of the characters were also present in ongoing Universe 616 stories, also released in conjunction with the film. What we're seeing here - apart from a sense of a company throwing all its ideas and the kitchen sink, all at the same time, at its consumer base - is a cheerful disregard for narrative consistency in the service of trying out new story ideas, and capitalising on them. Henry Jenkins notes that comic-book producers “have embraced the principle of narrative multiplicity, simultaneously creating multiple comics that feature differing riffs on the core version of any given superhero” (Koh 2014, 488-9).

“Under this new system readers may consume multiple versions of the same franchise, each with different conceptions of the character, different understandings of their relationships with the secondary characters, different moral perspectives, exploring different moments in their lives... So that in some storylines Aunt Mary knows Spider-Man's secret identity, while in others she doesn't” (Jenkins in Koh 2014, 489).

And the creators decide the rules. It's the same with any Screen Idea.

Back in 1961 Umberto Eco's study of comics, again cited by Wilson Koh, argued that the superhero concept had loosened the ties of causality, so dear to classic Hollywood narrative. The

superhero exists, he said, “within a... climate that operates contrary to classical and rational notions of time as a linear event-narrative” (Koh 2014, 493). The usual rules had changed for this genre, he was saying, in a way that would otherwise challenge the norms for storytelling in general.

And the same thing applies to the Marvel Cinematic Universe. It had not totally reconciled the narrative rules of their universe before releasing individual stories. New story ideas could be, and were, tried out. The audience accepts this, and as long as they're OK, it's OK. The core characters can return to a basic status quo in another adventure, and actually this is not new. We were used to seeing this in a milder form, in older media and genres before complex TV – like traditional sitcoms, or the James Bond franchise.

So, increasingly in this age of multiple platforms and 360-degree commissioning, our films and TV series narratives do not always exist within clear consistent boundaries. As Jason Mittell says, after Henry Jenkins, there are paratexts that orient the viewer around a TV series mothership (Mittell 2015, 295). But whatever the texts that are produced, the common, consistent elements involved in this process of creation are (1) a loose work group, working within various agreement structures and organisations, understandings, cognitive frameworks, institutional practices and personal and social interactions; and (2) a stated purpose, a Screen Idea, however simple or complex.

New narrative forms are also coming up and challenging narrative practices all the time. Keith Stuart, the videogames editor of The Guardian newspaper, said recently that “videogames are environments built around play, not work.”<sup>5</sup> Videogames are theatre in an expanded space, and they push the limits of narrative, as they push at the limits of their spaces. Alternate Reality Games have been around for about a decade or longer, and are specifically set up to “quote – push a universe outside of its medium”, says Montreal-based ARG company Alice and Smith, on their website ([www.aliceandsmith.com/expertise/](http://www.aliceandsmith.com/expertise/)). Last year Alice and Smith set up what they claim is the first permanent Alternate Reality Game, *Blackwatchmen*, a game which is played on coded websites, newspaper ads, phone calls, text messages and in real-world locations. Its users enter the game through rabbit holes, and explore the reality of the game via clues and structures offered to them by the puppet masters. The important thing for their Screen Idea is the suspension of disbelief in their mantra of T.I.N.A.G. – This Is Not A Game. But it is a game. The

---

<sup>5</sup> Keith Stuart was addressing a research seminar at the University of Leeds, in 2016.

open-ended nature of the game does not disguise the careful construction of narrative, like a soap. And the involvement of the user is not confined to empathy for the hero but includes solving puzzles that the hero would have to solve. Again this is not so different from older media and genres, as in the long tradition of US film and TV detective shows, from *Dragnet* to *Columbo*, and others. The TV series *Lost* is a puzzle game, says Keith Stuart, as does Jason Mittell (2015). There's also a resonance with existing real-life games like orienteering or treasure hunts<sup>6</sup> or what Leeds University students call "The Assassins Club", a wide game in very dubious taste where students have to go round the campus surprising their targets, and claiming they have killed them. Go figure.

### Uses to Academia

So how is all this useful to academics? I want to mention four things, with two examples.

Well, first, it opens up the field of screenwriting studies. Instead of focusing only on the text of a script, and seeing it as an incomplete blueprint for another text – the film – we can see it as an expression of something which is as complete as it is possible to be, at the point and the place it was written. By accepting the notion of the Screen Idea as the over-arching concept, we can value not only the documents that exist but also the process that developed them, as one continuous whole. So in my view, understanding screenwriting, not as a narrow and artificial category of employment, but more broadly as an activity of creative conception and development, takes us into the world of creative ideas, rather than only some kind of literary genre. And away from focusing entirely on the final text of the film. The Screen Idea serves the whole process.

Secondly, the Screen Idea means we don't have to study screen narrative in separate silos – film, or TV or games media, and so on. The traditional industrial demarcation is breaking down, and we can't study only one thing, because there's too much overlap anyway. The Screen Idea allows scholars to study narrative that is not restricted to an individual film or TV series, or a particular script, or to source material outside the screen, or a specific genre, or specific companies or industrial groupings, or to individual artists whether that is director, writer, producer or others. Plus the Screen Idea gives us a way of bringing in any and all forms, rules, customs and practices. These are all variables, as technical convergence reminds us. For

---

<sup>6</sup> Or reality TV series like *Treasure Hunt* (1982-89) and *Hunted* (2015-16).

example, to all intents and purposes, film and TV now differ only in the size of budget, or in industrial organisation. So the label Screen Idea gets us away from the more restrictive, and now semi-redundant, labels of just “film” or just “TV”.

In similar ways, thirdly, we can look more clearly at authorship. *Auteurism* is widely used in writing about media, and there is pleasure to be had in identifying signature styles of film directors like Milcho Manchevski, or Agnieszka Holland for example, in their episodes of David Simon’s TV series *The Wire*. And Simon himself is an example of the show-runner, a relatively recent term which is another attempt at assigning an author to TV series, for purposes of control, both artistic and industrial. In discussing screen narratives we love to find the main person responsible, but we have to remember it is a generalisation for much of the time. The term “David Simon” is really a way of referring to his authority plus the team he has led, including others like Ed Burns or George Pelecanos, in relation to the vision of the Screen Idea they have in front of them. At Danmarks Radio their first Dogme rule says the author is “the one with the vision” (Redvall 2013, 69), meaning anyone who effectively holds the creative baton. The *Nostramo* Screen Idea Work Group was very much driven by David Lean, so it is right that it is seen as “his” project, his film, but if you compare the work done by writer Christopher Hampton, with that done later by Robert Bolt, the two are quite different. Hampton’s script is more theatrical, dialogue-based, as against the simpler, more cinematic and perhaps genre-based script from Bolt. So, if Lean had not reconciled his differences with Robert Bolt, and had shot the Hampton script, it would have been a different film. How does that square with Lean as auteur? It’s just that even an autocrat like David Lean is never the sole author in screen narrative, and Lean and his writers were quick to acknowledge the contributions of others. The authorship here is about the collaboration – in other words, the Screen Idea Work Group.

Fourth and possibly most importantly, I suggest the use of the Screen Idea as the focus point allows us to study more easily the screenwriting orthodoxies and other orthodox practices that are accepted as *de rigueur* within development situations. The discourse of the whole literature of screenwriting advice has been analysed recently by myself and other scholars like Bridget Conor, and it is clear that in the US and the UK certainly there are some very standard notions and fashions which appear to be influential. Unsurprisingly these are often interpretations of earlier works around narrative, such as Chris Vogler’s 1996 re-working of Joseph Campbell’s *The Hero’s Journey*, or Robert McKee’s emphasis on the authority of

Aristotle (McKee 1999). I want to give you an example of how a well-received film can be linked to the influence of standard Hollywood screenwriting orthodoxy. You can do this by studying the final film, of course, but it becomes clearer if you go into the development of the Screen Idea.

*The Revenant* (2015) is a film strongly authored by Alejandro Gonzalez Inarritu, and an amazing feat of film-making if you think of the conditions of the shoot. From a cinema perspective there's no problem with seeing this as essentially Inarritu – under his artistic control, from script to performance to the visuals on screen, and including changing the whole icy landscape using explosives and a helicopter. The article by Edward Lawrenson (2016) in the critical magazine *Sight and Sound* is typically *auteurist*, concerned only with establishing Inarritu's artistic credentials, with a nod to the performance of, and difficulties suffered by, his leading man along the way, including – plot spoiler alert! – climbing into a dead horse. In the Cinema Studies world, this is useful stuff. Like David Lean before him, Inarritu has taken on big-canvas film-making, and it is what we see on screen that we respond to, in wonder and admiration at the melding of spectacle and narrative.

But if we study it from a screenwriting perspective, we can see how closely the narrative conforms to the orthodox screenwriting framework known as the Hero's Journey, made popular in the screenwriting world since the 1990s by Christopher Vogler, a former story analyst for Disney. We're talking about an industrial template here, used for films, TV and videogames alike. In this case there's a development process that begins in 2007 with a draft that focuses on a very special gun, an Anstadt rifle, as the device which links the hero Philip Glass with his struggles with his past life, the loss of his family, and the injustice done to him by Fitzgerald, his nemesis. In the 2010 version the rifle is made more personal, because it now has a star carved on the stock by Glass. There are also bigger parts for French traders, and native Americans, focusing on a more racist, emotional struggle. In the final film in 2015, the special rifle has gone, replaced as a device by his part- native-American son, killed directly by Fitzgerald, which makes the hero's motivation for the chase and revenge even stronger in present-day terms. This was always a Hero's Journey, but the development has followed not just a path towards current issues like race, but it has followed the screenwriting orthodoxy by emphasising the individual and the personal, in a fight against forces of evil.

So it's the orthodox screenwriting framework which underpins and forms this process, rather than just the unique artistic judgements of an admired director. *Sight and Sound* briefly acknowledges the divergence from the original novel, but has no awareness of the formation of this divergence, or what it means for screen storytelling in more general terms (Lawrenson 2016). And I leave it to you to decide if the earlier version was more or less subtle, or artistic, than the final one, which could be seen as more of a slam-dunk approach. So this is not about the perfection of the film; it's about why those earlier versions were not seen as effective. It's about industrial storytelling. Even the powerful and respected David Lean could not get away from these frameworks. He said, in his notes on *Nostramo*, "I am set firmly on the rails of my training, but sitting in the dark of a cinema I accept almost any deviation from the well-trodden 'laws'. So does the audience... But back at [my] desk I find it almost imperative to obey the conventions... I wish I could be a little more courageous" (Lean, in Macdonald 2013, 212). The scripts for *The Revenant* are available online at [www.imsdb.com](http://www.imsdb.com).

### **The Object which is Not Yet an Object**

So the Screen Idea is a way of naming what writers, directors and others are aiming at, when developing screen story. Of course the Screen Idea never becomes a concrete object, so you might think the title of my talk today is a bit misleading. If so, I apologise. Carmen Sofia Brenes talks of the Screen Idea as a "goal which is striven for but which is not present" (Brenes 2014, 3), and Marja-Riitta Koivumaki talks of it as "an activity of visioning" (Koivumaki 2016, 69). Even when, especially when, the work group involved is changing, as it does throughout development, this is still a common, shared goal being passed around from one to several and back again. When working on *Dr. Zhivago*, the writer Robert Bolt said to David Lean

"I sense that we are in great danger, or that I am. It's not the sort of stuff that can be written "on approval". It needs a lot of heat and commitment and confidence; we can't write these scenes as a committee of two; I must write them myself so that they are one thing, one vision – otherwise however well they may fit a list of specifications, they will not be alive, will have no style or idiosyncrasy; and yet they must be what you want because you have to direct them, and they will be as hard to direct as to write; so we must thrash at it until we are sure we understand one another, and then you must leave me alone to do it" (Bolt in Brownlow 1996, 506).

So we scholars need the term “Screen Idea” to represent the imaginary, the unfixed, the changeable, the fleeting, the impossible, the pure where purity cannot be sustained in the screenwork, the choice that can drive the narrative forward, or can be reversed and which then makes all the difference in the reader’s mind.

You could just say, screenwriting represents the film, as shown by the script. But of course, the script only represents the idea of the film. So the Screen Idea has to remain always an imagined object, shared imperfectly amongst the work group for as long as they are active. It exists only subjectively, during this process, and in that sense my title is accurate, because it is an object which always remains “not yet” an object.

And yet, there is still a solidity to this not-yet object, complete with the literary and cinematic pleasures we seek in both books and films. Consider this last example; scene 97 in *Nostramo*, in a late version of the script (1991).<sup>7</sup> This scene is set on a lighter, a cargo boat, on a Caribbean sea.

Close your eyes.

Imagine...

97. LIGHTER AT SEA. NIGHT

SILENCE and DARKNESS. Miniscule SOUNDS begin to be heard; the ripple of water, the creak of timbers, the groan of ropes. An IMAGE appears.

The PROW of the LIGHTER is pushing through calm blue-black water, creating a small BOW WAVE created with PHOSPHORENCE. Beyond the PROW the mirror-like surface of the GOLFO PLACIDO reflects an extravagant tropical vista of STARS and SPACE. Space as seen by a giant telescope; pink-tinted GALAXIES, NEBULAE and cloud-like STAR CLUSTERS.

---

<sup>7</sup> Item 68 in the listing in Macdonald (2013, 230). This script, credited to Robert Bolt and David Lean, is in the British Film Institute’s David Lean Collection, Box 13/21. Text and formatting transcribed by the author.

NOSTROMO at the helm silhouetted against the stars as if he were steering the LIGHTER through the heavens. On SOUND the earthly creak of wood, the splash of water.

DECOUD looking at NOSTROMO, seeing him in a new light, the Argonaut.

He gazes around, awed by the solitude, experiencing the mysteriousness of the great waters for the first time.

DECOUD  
It's desolate.

Silence for a moment, then there is a sudden NOISE and a flash of LIGHT. DECOUD jumps.

NOSTROMO has struck a match and is bending over the COMPASS. On SOUND, the sail flaps.

NOSTROMO  
Wind's going.

The MATCH gutters out.

## **BIBLIOGRAPHY**

- Brenes, Carmen Sofia. 2014. "The Poetic Density of the Story as Key Issue in the Film Negotiation between Writer, Director and Producer". Potsdam, 7th Screenwriting Research Network International Conference 16<sup>th</sup> – 18<sup>th</sup> October 2014.
- Brenes, Carmen Sofia. 2015. "The Interaction between screenplay, performance and Screen Idea in two Latin-American films". London, 8<sup>th</sup> International Screenwriting Research Network conference 10<sup>th</sup>-12<sup>th</sup> September 2015.



- Brownlow, Kevin. 1996. *David Lean. A biography*. London: Richard Cohen.
- Caldwell, John T. 2008. *Production Culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham: Duke University Press.
- Caldwell, John T. 2009. "Screen studies and industrial 'theorizing'". *Screen* 50:1, Spring, 167-179.
- Conor, Bridget E. 2010. "Everybody's a writer'. Theorizing screenwriting as creative labour". *Journal of Screenwriting* 1:1, 27-43.
- Conor, Bridget E. 2014. *Screenwriting: creative labour and professional practice*. London: Routledge.
- Conrad, Joseph. 2002. *Nostromo*. New York: Dover Publications Inc.
- Jensen, Klaus Bruhn (ed.). 2002. *A Handbook of Media and Communication Research. Qualitative and quantitative methodologies*. London: Routledge.
- Koh, Wilson. 2014. "'I am Iron Man': the Marvel Cinematic Universe and Celebtor Labour". *Celebrity Studies* 5:4, 484-500.
- Koivumaki, Marja-Riitta. 2016. *Dramaturgical Approach in Cinema. Elements of Poetic dramaturgy in A. Tarkovsky's films*. Helsinki: Aalto University.
- Lawrenson, Edward. 2016. "Call of the Wild". *Sight and Sound* 26:1, Jan, 22-26.
- Macdonald, Ian W. 2013. *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- McKee, Robert. 1999. *Story. Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*. London: Methuen.
- Mittell, Jason. 2015. *Complex TV*. New York: New York University Press.
- Newcomb, Horace. 2004. "Narrative and Genre". *Downing* 2004, 413-428.
- Nichols, Bill. 1991. *Representing Reality...* Bloomington. Indiana: Indiana University Press.
- Parker, P. 1998. *The Art and Science of Screenwriting*. Exeter: Intellect Books.
- Pasolini, Pier Paolo. 1977. "The scenario as a structure designed to become another structure". *Wide Angle* 2:1, 40-47.
- Redvall, Eva Novrup. 2013. *Writing and producing television drama in Denmark; from The Kingdom to The Killing*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Rindskopf, Jeff. 2015. *The Marvel Cinematic Universe Movies Ranked, from Worst to Best*. Available in <<http://www.cheatsheet.com/entertainment/the-marvel-cinematic-universe-movies-ranked-from-worst-to-best.html/?a=viewall>>. Accessed 24-III-2016.
- Rindskopf, Jeff. 2016. *The three best and worst crossover movies*. Available in <<http://www.cheatsheet.com/entertainment/the-3-best-and-worst-crossover-movies.html/?a=viewall>>. Accessed 24-III-2016.
- Riout, Denys. 2004. *Yves Klein: Expressing the Immaterial*. Paris: Editions Dilecta.
- Silverstone, Roger. 1994. *Television and everyday life*. London: Routledge.
- Thompson, Kristin. 2004. "Early alternatives to the Hollywood mode of production: Implications for Europe's avant-gardes". In: Grieveson, L. & Kramer, P. *The Silent Cinema Reader*. London: Routledge, 349-367.
- Vogler, Christopher. 1996. *The writer's journey. Mythic structure for storytellers and screenwriters*. London: Boxtree.

## FILMOGRAPHY

- Blayden-Ryall, Miles *et al.* 2015-2016. *Hunted*. Shine TV for Channel 4.
- Gatiss, Mark & Moffat, Steven. 2010-2016. *Sherlock*. Hartwood for BBC.

- Hodgetts, James *et al.*. 1982-1989. *Treasure Hunt* Chatsworth TV for Channel 4.
- Iñárritu, Alejandro, 2015. *The Revenant*. Regency Entreprises/RatPac Entertainment.
- Lean, David. 1946. *Great Expectations*. Cineguild/National Symphony Orchestra.
- Lean, David. 1957. *The Bridge on the River Kwai*. Columbia Pictures/Horizon Pictures.
- Lean, David. 1962. *Lawrence of Arabia*. Horizon Pictures.
- Lean, David. 1965. *Dr Zhivago*. MGM/Carlo Ponti Production/Sostar.
- Rosenfeldt, Hans (creator). 2011-2015. *Bron/Broen/The Bridge*. Filmlance/Nimbus for SVT.
- Simon, David. 2002-2008. *The Wire*. Blown Deadline for HBO.
- Sveistrup, Søren (creator). 2007-2012. *Forbrydelsen/The Killing*. Danmarks Radio.

## **2. MESAS PRÉ-CONSTITUÍDAS**

## **CINEMA E ARQUITETURA**

# A VIDA E A MATÉRIA DA ARQUITETURA REVISTAS PELO CINEMA. TRÊS FILMES-ENSAIO DE HARUN FAROCKI

Luís Ferro<sup>1</sup>

**Resumo:** Esta comunicação parte de três filmes-ensaio de Harun Farocki (1944-2014) para pensar e discutir (1) o desproporcionado/perverso poder que os arquitetos têm e exercem ao organizar e construir o mundo em que vivemos (*Sauerbruch Hutton Architects*, 2013), (2) o fabrico e o uso do tijolo em Burkina Faso, Índia e no triângulo França-Suíça-Áustria enquanto metáfora para analisar e denunciar a desigualdade social, a crescente industrialização e a consequente substituição da liberdade individual e coletiva pela sociedade tecnológica atual (*In Comparison*, 2009) e (3) a responsabilidade da Arquitetura e seus atores (arquitetos projetistas, construtores, engenheiros e clientes) na construção de centros comerciais ao serviço de políticas capitalistas, que consistem nos principais núcleos criadores e formadores da atual sociedade de consumismo compulsivo (*The Creators of Shopping Worlds*, 2001).

**Palavras-chave:** Arquitetura e Cinema; Harun Farocki; Espaço Existencial; Lugar Cinematográfico; Memória Coletiva.

**Contato:** luisferro.architectura@gmail.com

## Introdução

Este *paper* propõe um retorno às questões da responsabilidade e função social da Arquitetura (amplamente debatidos pelo Movimento Moderno na primeira metade do séc. XX) sob o novo olhar-pensamento do Cinema, na figura de um dos autores mais críticos, atuais e inconformados da História recente do Cinema. Farocki filmou a arquitetura, nós estudamos a arquitetura filmada com o objetivo de propor uma revisão disciplinar e provocar o reencontro da Arquitetura com as suas questões mais fundamental e intemporais: a ligação às pessoas (vida) e aos lugares (matéria).

Por outro lado, as três obras selecionadas da filmografia de Harun Farocki permitem-nos ampliar a problemática para o domínio dos Estudos Políticos (vertente de Economia) e da Sociologia e cruzar/confrontar a Arquitetura revista pelo olhar de Farocki com as seguintes obras de referência: *Technologies of Freedom* (Morrisett 1998), *The Transparent Society* (Brin 1998), *The New Spirit of Capitalism* (Boltanski e Chiapello 2005), *Ética, Crise e Sociedade* (Renaud e Marcelo 2011), *Capital in the*

---

<sup>1</sup> Arquiteto, Estúdio Quimera; investigador, Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora.

*Twenty-First Century* (Piketty 2014), *Les Lieux de Mémoire* (Nora 1993) e “Invention, Memory and Place” (Said 2000).

Pode o Cinema realizar o arco que a traz a Arquitetura para a contemporaneidade e, simultaneamente, reavivar temas antigos (responsabilidade social)?

A análise da prática da arquitetura contemporânea é crucial à evolução e ajuste da profissão às mudanças do mundo atual. Os filmes-ensaio *The Creators of Shopping Worlds* (2001), *In Comparison* (2009) e *Sauerbruch Hutton Architects* (2013), da autoria de Harun Farocki (1944-2014), observam de perto as práticas contemporâneas da arquitetura para questionar as expressões emergentes do capitalismo, a produção inconsequente que conduz à destruição e o avanço tecnológico desmedido que, gradualmente, substituirá o Homem pela Máquina.

Neste artigo, a camera de filmar constitui o elemento mediador que permite a realização de uma autocrítica à arquitetura contemporânea com o objetivo de reavaliar a prática disciplinar e reunir a Arquitetura com alguns dos seus temas fundamentais e intemporais: a ligação às pessoas (vida) e aos lugares (matéria). Pelo caminho, os filmes em estudo serão confrontados com as noções de espaço existencial e fenomenológico (Pallasmaa 2008 e 2011), de lugar cinematográfico (Markopoulos 2014) e de manipulação da memória coletiva (Marker 1983).

Nos últimos anos a obra filmada e escrita de Harun Farocki gerou uma prolífera bibliografia de referência. Todavia, uma revisão integral à obra filmada do autor possibilita o destaque de três vetores principais, que, no decurso das três décadas de trabalho, se intercalaram e metamorfosearam constantemente:

- Teoria da imagem. Reflexão/questionamento da natureza/estatuto das imagens contemporâneas através de uma montagem resultante da reciclagem de imagens e sons provenientes de câmaras de vigilância e instrumentos de controlo ótico (Pavsek 2008). Nesta linha de pensamento salientamos os filmes *Still Life* (1997), *The Expression of Hands* (1997) e *Prison Images* (2000), este último centrado na representação da vida nas prisões de alta segurança com recurso a imagens de cinema e a um vasto manancial de imagens de câmaras de vigilância, questionando os modos e instrumentos de controlo humano pelo olho-máquina artificial.

- Sistemas de produção capitalista. Olhar apreensivo para o desenvolvimento de uma indústria tão perfeita que só poderia conduzir à sua própria autodestruição. Este grupo reflete sobre o crescente automatismo nos meios laborais, que, gradualmente, substituirá e suprimirá a mão-de-obra humana, conduzindo à desvalorização do homem

e, finalmente, ao colapso. Destacamos neste grupo os filmes *Workers Leaving the Factory* (1995) e *Between Two Wars* (1978), este último estabelecendo a ligação da ascensão nazi ao crescimento da indústria metalúrgica.

– Formas de representação do capitalismo na cultura contemporânea. Consistem em filmagens de formações sociais e profissionais. Farocki parte de uma noção de Brecht para estudar as reconfigurações emergentes do capitalismo no mundo contemporâneo. Nesta secção destacamos os filmes *Retraining* (1994) e *How to Live in the FRG* (1990), este último apresentando o retrato de uma sociedade que é treinada/ensinada a cuidar de crianças, a morrer, a chorar, atravessar estradas e a matar no âmbito de formações de instituições privadas. As ações perpetradas são comparadas a ensaios para o teatro da vida.

Desde 2000 que Farocki começou a observar a prática da arquitetura para entender o modo como o Homem ergue, transforma e configura o mundo em que vive. Para Farocki, a arquitetura funciona como um domínio sensível à projeção das ambições políticas e económicas dos grupos que detêm poder. Por outras palavras: Farocki está interessado em observar o modo como o mundo contemporâneo é configurado/construído ao serviço dos grupos dominadores que apenas visam gerar mais poder. Importa referir que o estudo da prática da arquitetura contemporânea a partir do olhar-pensamento de um dos autores contemporâneos mais inconformados da História do Cinema é original e inovador no campo bibliográfico sobre Harun Farocki e sobre Arquitetura e Cinema.

Mais do que enquadrar, comparar e catalogar os três filmes propostos com a restante filmografia do autor, este artigo pretende confrontá-los com temas, autores e visões do campo de investigação da arquitetura com o objetivo de (1) trazer estes três filmes para o discurso da arquitetura, (2) confrontar a prática da arquitetura com a cultura contemporânea e (3) reavaliar a responsabilidade profissional e social da arquitetura contemporânea, exercício que acreditamos ser inovador e original nos estudos de cinema e arquitetura.

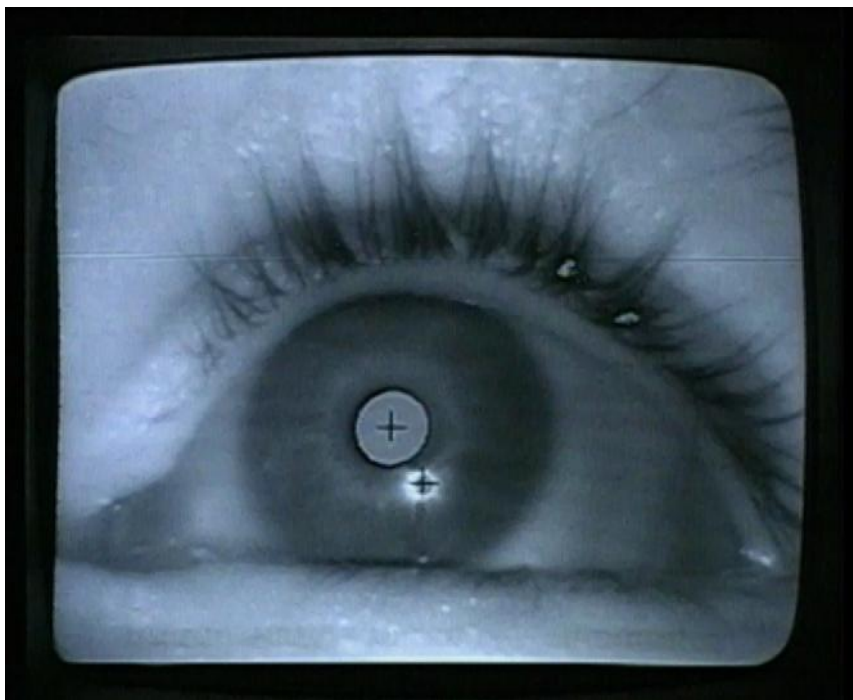


Imagem 1 – *The Creators of Shopping Worlds* © Harun Farocki, 2001.

### **No ventre do embuste consumista**

Em 2001, Harun Farocki terminou o filme *The Creators of Shopping Worlds*, que se inscreve no interstício de duas linhas de pensamento farockianas: a produção autocanibalista e as formas emergentes do capitalismo na cultura contemporânea.

O plano inaugural apresenta a pupila e a íris de um olho humano a serem acompanhadas por um sensor (a música ambiente sugere que esteja num centro comercial). O olho é estudado por uma máquina que procura estabelecer um padrão que otimize a venda de produtos em estabelecimentos comerciais.

A sequência seguinte, coloca-nos entre um grupo de investidores que discute a construção um centro comercial. É aberto um concurso de arquitetura a um número restrito de participantes. A partir daí, Farocki acompanha o desenvolvimento do projeto junto das várias equipas de arquitetos com a atenta desconfiança e sede de conhecimento de quem ingressa num percurso iniciático.

Os primeiros dois planos do filme contêm a questão sobre a qual o filme orbita: que mecanismos contemporâneos são utilizados - desde a conceção do edifício à distribuição dos produtos comerciais no espaço e ao desenho das portas e janelas - para aumentar/otimizar exponencialmente a receita financeira de um estabelecimento destinado à compra e ao consumo?

O olhar de Farocki foca especialmente o enorme aparato de instrumentos e



mecanismos tecnológicos contemporâneos cujo único objetivo é sondar as entradas do edifício que registam maior número de visitantes, criar um padrão que identifique os elementos (arquitetónicos e promocionais) que são visualizados em primeiro lugar após a entrada num centro comercial registrar as dinâmicas, movimentações e lista de compras dos utentes dos supermercados e, por fim, que distribuição espacial de produtos alimentares assegura um maior número de vendas. Ao alternar estas sequências de mecanismos a controlar os utentes de centros comerciais com as conversas e os desenhos feitos pelos arquitetos nos seus estúdios, este filme sugere que o processo de conceção e desenho de um centro comercial não só é concomitante com a cultura consumista ao serviço dos sistemas de poder, como já equaciona e reflete a informação proveniente dessas sondagens. Será que Harun Farocki pretende mostrar-nos que o consumismo começa no primeiro desenho de arquitetura?

No filme podemos ver que as discussões entre os vários intervenientes (arquitetos, investidores e representantes das várias lojas/marcas) centram-se sobretudo na eleição de temas que representem o espírito corporativo das marcas e na criação de ambientes apelativos para os futuros consumidores. Neste filme, o âmago do esforço dos arquitetos centra-se em questões estritamente imagéticas e óticas, muito distantes das ideias e discursos dos principais autores e debates da arquitetura contemporânea.

Este desajuste entre os arquitetos do filme e o corpo teórico-prático de referência tem dois significados: (1) o total desligamento do projeto para o centro comercial com os principais temas e ideias disciplinares (paisagem, cidade, urbanismo, espaço, luz e materialidade), e (2), conseqüentemente, a concomitância e o servilismo da arquitetura com os investidores que estão unicamente preocupados com o retorno e lucro do investimento efetuado. Assim, aqui, no ventre do consumismo, são discutidas, a partir de simulações computadorizadas, os ambientes e as imagens que conduzem mais eficazmente os futuros utentes a comprar os bens comercializados.



Imagem 2 – *In Comparison* © Harun Farocki, 2009.

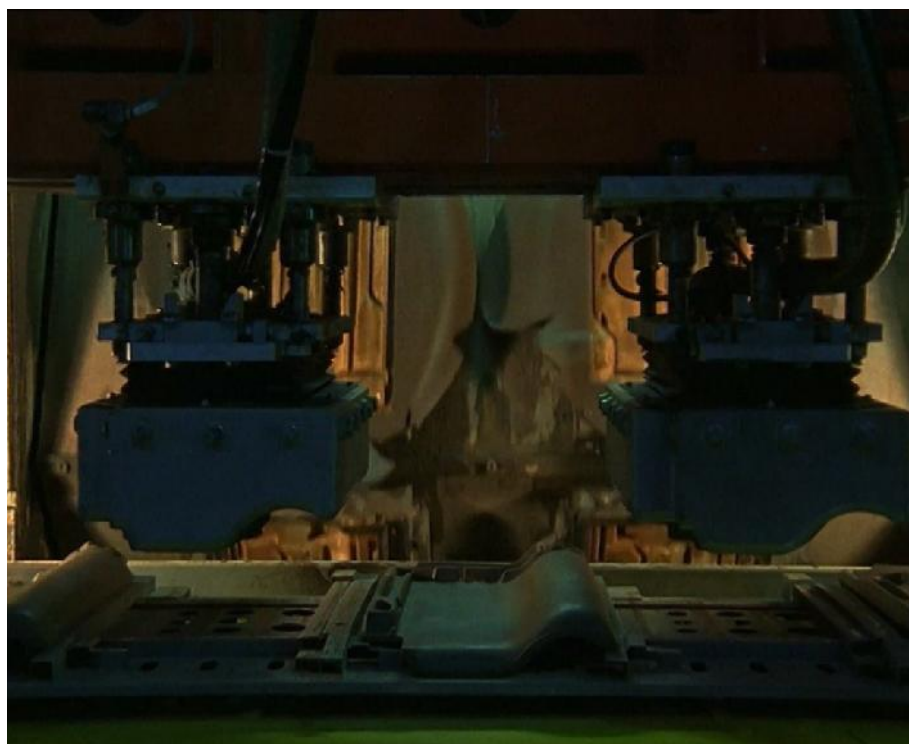


Imagem 3 – *In Comparison* © Harun Farocki, 2009.

**A matéria que constrói é a mesma que destrói**

O filme *In Comparison* (2009) começa em Gando, Burkina Faso. Vemos

mulheres a carregar água e homens a amassar a terra com os pés e a enformar os tijolos à mão. Em seguida, os tijolos produzidos manualmente, são queimados ao sol para enrijarem e, quando terminados, são empregues na construção de uma clínica médica. Em Burkina Faso a construção é uma ação coletiva que reverte a favor da comunidade. Os tijolos de barro são feitos à conta e medida para a edificação a que se destinam, predominando um enorme sentido de economia em todo o processo, desde o primeiro tijolo até à conclusão da obra.

Volvidos sete minutos, o filme transporta-nos para Hinjawadi e Mumbai, na Índia, onde a produção de tijolos é um pouco mais desenvolvida. No telheiro, são as mulheres que enformam os tijolos e, posteriormente, os carregam em cima da cabeça, até ao forno que os há-de queimar durante dois dias. Farocki mostra-nos a existência de instrumentos muito básicos (como uma forma dupla metálica) que asseguram maior aproveitamento e eficácia do trabalho realizado. Uma nova e breve passagem leva-nos para Nimbut, ainda na Índia, onde o fabrico de tijolos é mais sofisticado. No telheiro de Nimbut, há mais máquinas a cortar e a transportar os tijolos mas também menos homens e mulheres envolvidos no processo de fabrico de tijolos de barro. Em seguida, somos sucessivamente transportados para o interior de fábricas em Leers, em França, e Dachau, Pellheimand Olfen, Vinnun e Großgottern, na Alemanha.

Os primeiros trinta e cinco minutos de filme são altamente progressistas. Realizam um arco entre o fabrico de tijolo de barro em Burkina Faso – que consiste numa ação coletiva, sem recurso a qualquer tecnologia – até às sofisticadas fábricas do centro da Europa – onde o processo de fabrico cerâmico é totalmente automatizado.

A documentação do fabrico global de tijolo serve como metáfora para discutir o Homem e o Mundo. O tijolo é o principal material construtivo do mundo. Deu forma e medida às cidades, tornando-se o símbolo da civilização. Babel era de tijolo. A construção de um tijolo deve ser entendido como o primeiro gesto para a organização espacial, social e política do Mundo.

Se aceitarmos o desafio do título e compararmos os dois extremos da primeira parte do filme, quais são as principais diferenças entre o fabrico de tijolo na África e na Europa?

Em primeiro lugar, o olhar de Farocki recaí sobre os instrumentos e os aparelhos utilizados nos vários contextos. No decurso do filme passamos, gradualmente, para regimes de trabalho cada vez mais sofisticados e eficazes, ou seja, que produzem mais, melhor e em menor espaço de tempo. Em Burkina Faso e na Índia os utensílios são

mínimos e, portanto, o trabalho é maioritariamente humano e a produção mais reduzida e imperfeita. Pelo contrário, na Alemanha o fabrico é altamente automatizado, a produção é muito elevada e a presença humana é mínima. Pelo caminho assistimos à desvalorização da mão-de-obra humana e à eliminação de pessoas até que, por fim, os funcionários alemães estejam limitados a monitorizar máquinas, ouvir os tijolos e dirigir o complexo aparato tecnológico. Exemplo extremo disso é o plano que nos mostra o braço de um homem a dirigir outro colega que conduz uma grua que ergue uma parede de tijolo pré-fabricada.

Em segundo lugar, o filme informa-nos de que os tijolos produzidos em Burkina Faso destinam-se à construção de uma clinica médica e de uma escola, enquanto, pelo contrário, nos restantes contextos em que a produção é industrial (Índia, França e Alemanha) ficamos sem saber a utilização dos tijolos que vemos serem produzidos. Com isto, o realizador sugere que a perda de relação direta entre a produção dos materiais e a sua aplicação na construção (cadeia industrial) implica o desconhecimento do seu destino, conduzindo, conseqüentemente, a um sistema de produção inconsequente e anónimo. Um beco sem saída. Este detalhe denuncia a presença de dois sistemas de vida e, sobretudo, político-económicos opostos.

A questão que brota destas duas diferenças é a seguinte: onde é que a construção de uma indústria ultra-eficiente conduziu a Europa?

Em 2016, a resposta tem necessariamente de ser a falência. Não será despiciendo lembrar que o filme data de 2009 e a Grande Recessão de 2008, tendo sido essencialmente provocada pela falência dos sectores imobiliários e tecnológicos/informáticos (*dot-com bubble*). Com este filme Farocki afirma que esta era uma crise anunciada, visto que o investimento em tecnologia tão eficiente só poderia ter conduzido ao autocanibalismo de uma produção industrial cega e do sistema político e económico que a ergueu. O símbolo do nascimento da civilização representa a queda financeira do ocidente.



Imagem 4 – *Sauerbruch Hutton Architects* © Harun Farocki, 2013.

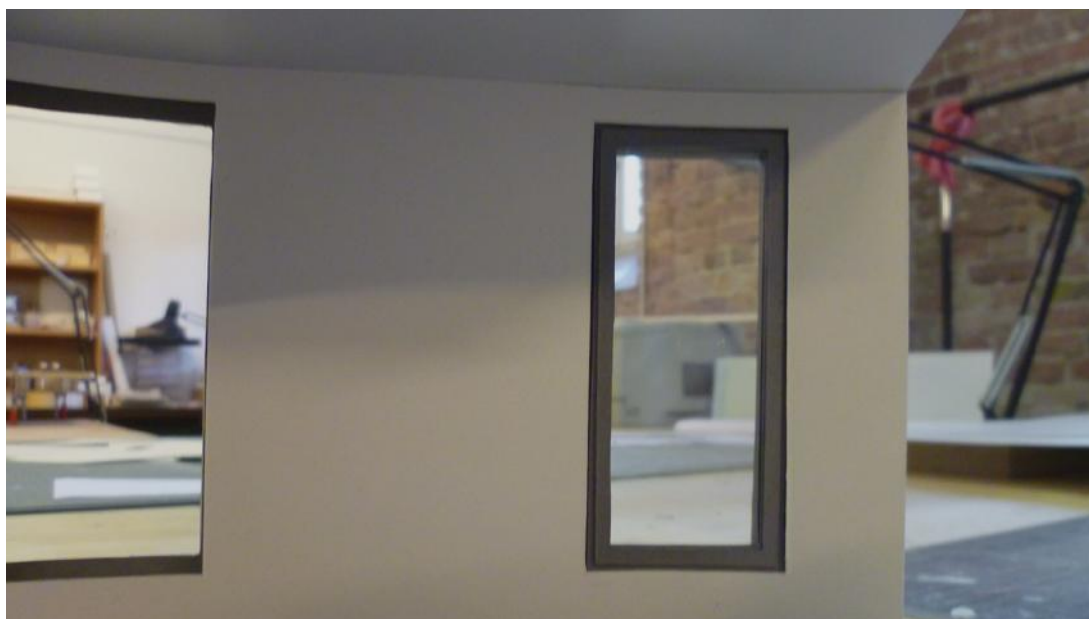


Imagem 5 – *Sauerbruch Hutton Architects* © Harun Farocki, 2013.

### **Na toca do lobo**

O estúdio *Sauerbruch Hutton Architects* (2013) é filmado entre o dia 10 de Junho e o dia 5 de Outubro de 2012. Durante quatro meses Harun Farocki e a sua equipa filmam todos os detalhes do trabalho dos vários arquitetos e das reuniões informais efetuadas dentro e fora das portas do estúdio alemão, de modo a analisar uma forma de expressão do capitalismo na cultura contemporânea.

O filme apresenta uma estrutura muito bem definida, marcada por separadores negros que nos indicam/contextualizam os programas, locais e fases de

desenvolvimento dos projetos que vemos serem desenvolvidos:

– Introdução. O plano inaugural consiste na entrada da primeira funcionária do estúdio de arquitetura que liga o computador e o telefone.

– Desenvolvimento do filme. É interessante constatar que esta parte do filme está seccionada em três tipos de sequências que se intercalam constantemente:

- Os funcionários a trabalhar em silêncio enquanto desenvolvem um projeto no computador, estudam amostras materiais, constroem maquetas, limpam o estúdio e substituem as flores da entrada do estúdio.

- As reuniões dentro do estúdio, com quatro intervenientes no máximo.

- As reuniões fora do estúdio, com dez intervenientes no mínimo.

– O plano de encerramento, que corresponde ao final de uma reunião de obra.

O plano inaugural manifesta, de imediato, a intenção do filme: observar atentamente a prática quotidiana de um estúdio de arquitetura. Importa referir que, tal como nos dois filmes anteriores, neste filme a arquitetura simboliza a capacidade humana para dar forma, transformar e configurar o mundo em que vivemos. Assim, ao entrar num estúdio de arquitetura, Farocki busca compreender como é o lugar onde são pensadas as cidades, as habitações em que crescemos, os locais onde trabalhamos, as escolas onde aprendemos e os hospitais onde nos curamos.

O método empregue por Farocki é observar como tudo é feito dentro de um estúdio de arquitetura. Com recurso a uma estrutura de campo e contracampo simples, procura obter um olhar rigoroso e total sobre a prática e os praticantes da arquitetura contemporânea. No decurso do filme todos os intervenientes do estúdio de arquitetura são filmados, incluindo os funcionários que limpam o estúdio à noite e o florista que, semanalmente, substitui as flores da entrada do estúdio. O principal foco da atenção de Farocki é as pessoas que criam as maquetas, que se movimentam entre as mesmas, que as transportam e arrumam nas salas de reuniões, onde as discussões são feitas em torno das maquetas, como se tudo não passa-se de um cenário de teatro, em que os colaboradores e empregados do estúdio são atores de uma grande peça. É interessante notar que existe uma hierarquia entre todos os intervenientes, que parece oscilar consoante o poder de decisão de cada um deles dentro do estúdio. Há protagonistas e atores secundários e Farocki observa o modo como interagem uns com os outros.

A tentativa de observar e compreender tudo poderá, à primeira vista, baralhar o espectador, que, mais do que nos filmes anteriores, pode não compreender imediatamente o que o filme procura comunicar. Para tal, importa esclarecer que neste

filme é tão importante o que é filmado como o que não é filmado. Mas o que fica por filmar?

O plano de encerramento esboça uma resposta a esta questão. Durante uma reunião de obra em que são discutidas as cores finais a adotar para o complexo universitário de Potsdam, Louisa Hutton (fundadora do estúdio) afirma: “nós achamos as vossas críticas muito frutíferas. Obrigam-nos a repensar e retrabalhar o conceito, sendo que projetos desta natureza são sempre colaborações. Os arquitetos ou urbanistas não estão sozinhos, é uma conversa entre utentes, construtores e nós próprios. Um processo de diálogo” (01:11:39-01:12:01). Apesar de todos os projetos serem públicos e/ou de uso/interesse coletivo, é precisamente a participação pública o que não vemos no decurso dos 71 minutos de filme.

Ao terminar com esta frase, o filme revela-se com ironia, pois conforme podemos ver, a prática da arquitetura contemporânea assenta num trabalho individual, discutido a poucas vozes do interior dos estúdios de arquitetura, eliminando, deste modo a possibilidade de os cidadãos participarem na conceção das suas cidades e estruturas urbanas tais como hospitais, escolas, museus, praças e ruas. Os arquitetos detêm a exclusividade de serem os principais definidores das formas, matérias e cores das cidades, desde a paisagem aos puxadores de portas e janelas.

Este filme revela a prática da arquitetura contemporânea desligada dos valores que historicamente motivaram a sua existência: a urbanidade, isto é, a possibilidade de construir uma vida melhor em comunidade. Hoje em dia o exercício da arquitetura elimina a participação pública do seu processo de trabalho. O exemplo mais extremo dessa individualidade cultivada nos estúdios de arquitetura é o plano que apresenta uma colaboradora do estúdio a telefonar a outro colega que se encontra dentro do estúdio. Ouvimos o telefone tocar e as respostas às dúvidas colocadas sem que seja necessário o recurso ao telefone, que apenas funciona como dispositivo separador da interação direta entre os colegas de trabalho.

## **Conclusões**

Como é que estes três filmes podem instruir a prática da arquitetura? A arquitetura vista pelos filmes *The Creators of Shopping Worlds* (2001), *In Comparison* (2009) e *Sauerbruch Hutton Architects* (2013), é confrontada com a imagem da sua própria prática contemporânea, com o objetivo de criar um sentido orientador dos processos de trabalho. Estes três filmes demonstram a necessidade de consciência e responsabilidade

disciplinar, sendo possível delinear duas ideias/conclusões principais:

– **Vida, a ligação às pessoas.** Farocki filma a arquitetura partindo do reconhecimento de que é possível entender o Homem através das coisas que constrói, do modo como constrói e organiza o mundo em que vive. Para tal, o seu cinema assenta em símbolos metafóricos que lhe permitem criar novos ângulos sobre os quais pode questionar e discutir o Homem e a Vida.

Em *The Creators of Shopping Worlds* (2001) o desenvolvimento tecnológico é o objeto que permite discutir novas modalidades de controlo humano; em *In Comparison* (2009) os sistemas globais de fabrico de tijolo permitem discutir comparativamente o Homem pré e pós-industrial; por fim, em *Sauerbruch Hutton Architects* (2013) as maquetas são representações do modo como o Homem constrói e configura o mundo em que vive.

Partindo da noção de que o trabalho é o veículo para a reprodução e dignidade humana, Farocki questiona como é que uma sociedade reproduz material e ideologicamente os meios para a sua sobrevivência (Marker 1983). Estes três filmes (e, possivelmente, toda a obra de Harun Farocki) observam a tentativa das formas emergentes/novas do capitalismo na sociedade contemporânea para desvalorizar o Homem. O valor modela todos os campos da sociedade, funcionando como fator de contração social. Farocki explora a recomposição do valor através da observação rigorosa das formas capitalistas, propondo, por vezes, modelos alternativos. Tal sucede em *In Comparison* (2009) que, após os primeiros trinta e cinco minutos de filme, é apresentado um grupo de estudantes de arquitetura europeus a desenhar/aprender com um caso exemplar de autoconstrução na Índia. Esta sequência sugere que o ocidente falido deve reavaliar as suas práticas com vista à obtenção de um equilíbrio produtivo e económico. Farocki abre caminho à dialética entre dois mundos, mostrando a uma possibilidade de coexistência.

Ao observar sistemas produtivos – geradores de poder e riqueza – Farocki está à procura de um entendimento sobre o Homem. Nestes três filmes, o capitalismo é entendido como um sistema produtor que, porém, intensifica proporcionalmente a destruição. No entanto, o olhar de Farocki é desviado para a subtração/substituição do Homem pela Máquina. Não é a produção irrefletida ao serviço do poder que lhe interessam, são as consequências e as cicatrizes que estes provocam no Homem e na Vida.



– **Matéria, a ligação aos lugares.** Os três filmes selecionados materializam um olhar muito pertinente sobre a arquitetura por colocarem os problemas contemporâneos onde eles existem: dentro dos estúdios, nos sistemas laborais e estruturas socioculturais onde a matéria construtiva é criada, no primeiro esboço de arquitetura que ensaia a construção de um edifício destinado ao consumismo.

À semelhança do realizador Gregory Markopoulos, Farocki procura um lugar cinematográfico distante do sistema comercial, de distribuição e recepção teórica, ajustado à ideia que procura representar. Markopoulos encontrou-o na paisagem grega, em Temenos, símbolo de um solo sagrado que deu origem ao pensamento moderno (Markopoulos 2014). O lugar farockiano é onde o Homem é desvalorizado pelas formas emergentes do capitalismo, tendo, no decurso da sua obra, filmado em fábricas, lugares de produção capitalista.

## **BIBLIOGRAFIA**

- Boltanski, Luc & Chiapello, Eve. 2005. *The New Spirit of Capitalism*. London: Verso Books.
- Brin, David. 1998. *The Transparent Society*. New York: Perseus Books.
- Markopoulos, Gregory. 2014. *Film as Film: The Collected Writings of Gregory J. Markopoulos*. London: The Visible Press.
- Nora, Pierre. 1993. *Les Lieux de Mémoire*. Paris: Gallimard.
- Pallasmaa, Juhani. 2008. *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*. Helsinki: Rakennustieto Publishing.
- Pallasmaa, Juhani. 2011. *The Embodied Image: Imagination and Imagery in Architecture*. New York: John Wiley & Sons Publishers.
- Pavsek, Christopher. 2008. “Harun Farocki's Images of the World”. *Rouge Press* 12. Available at <<http://www.rouge.com.au/12/farocki.html>>.
- Piketty, Thomas. 2014. *Capital in the Twenty-First Century*. Cambridge: Harvard University Press.
- Said, Edward. 2000. “Invention, Memory, and Place”. *Critical Enquiry*. 26, no. 2: 175-192.

## **FILMOGRAFIA**

- Farocki, Harun. 1978. *Between Two Wars*. Basis.
- Farocki, Harun. 1995. *Workers Leaving the Factory*. Harun Farocki Filmproduktion.
- Farocki, Harun. 2001. *The Creators of Shopping Worlds*. Harun Farocki Filmproduktion.
- Farocki, Harun. 2009. *In Comparison*. Harun Farocki Filmproduktion.
- Farocki, Harun. 2013. *Sauerbruch Hutton Architects*. Harun Farocki Filmproduktion.
- Marker, Chris. 1983. *Sans Soleil*. New Yorker Films.

## O SENTIDO DE LUGAR NO CINEMA

Luis Urbano<sup>1</sup>

**Resumo:** A partir da análise das curtas-metragens *Sizígia* (2012), *A Casa do Lado* (2012) e *Como se Desenha Uma Casa* (2014), debater-se-á a utilização das imagens em movimento enquanto veículo de representação e divulgação da arquitetura. Será defendido o uso da ficção como uma forma mais efetiva de transmitir atmosferas espaciais que se aproximam da experiência arquitetónica ‘real’ dos utilizadores, em oposição quer aos aparentemente ‘neutros’ documentários de arquitetura, quer aos muitas vezes autoindulgentes ensaios visuais. Provavelmente como nenhum outro método de visualização, as imagens em movimento conseguem representar os espaços arquitetónicos como espaços vividos e habitados. Através da relação espaço/tempo, da mise-en-scène, do uso de personagens ficcionais e de argumentos propositadamente escritos para realçar a arquitetura, as curtas-metragens analisadas procuram, mais do que qualquer outro desígnio, estabelecer um sentido de lugar. O processo de criação dessa memória, profundamente ancorada nas experiências prévias do espectador, está não só relacionada com a matriz da realidade física dos espaços filmados, mas também com a relação vivencial que estabelecemos com os outros elementos que constroem os mundos cinematográficos, quer sejam personagens, objetos, luzes, cores, texturas, sons ou narrativas.

**Palavras-chave:** Cinema; Arquitetura; Documentário; Ficção; Ruptura Silenciosa.

**Contato:** luis.urbano@arq.up.pt

Quando vejo alguma coisa que do ponto de vista documental me interessa muito, sinto imediatamente vontade de a transformar numa história. Creio que a ficção pode integrar o lado documental de uma maneira muito mais rica do que o simples documento. Vê-se as pessoas servindo-se das coisas e a forma como as experimentam.

Paulo Rocha (1966, 70)

O cinema, particularmente o cinema de ficção, pode ser um veículo de representação e divulgação da arquitetura, mas também de investigação, constituindo-se como uma forma efetiva de transmitir ideias e atmosferas espaciais que se aproximam de uma experiência arquitetónica real, opondo-se quer aos aparentemente neutros documentários de arquitetura, quer às divagações abstratas de alguns filmes experimentais que permitem todas as autoindulgências. Parece um paradoxo, mas ao procurar estabelecer uma relação de intensidade com o espectador através de um

---

<sup>1</sup> Investigador do Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

dispositivo ficcional, aproximamo-nos da realidade, já que a vida, onde se incluiu a arquitetura, relaciona-se mais com o drama, se quisermos com o melodrama, do que com o documentário. Disse Manuel Vicente, arquiteto com uma forte ligação ao cinema, que “o cinema é um modo de reconstruir o real, um outro real, quicá mais carregado de significado do que o real neutralmente observado” (Vicente 2011). E isso acontece porque a identificação do espectador de um filme com o espaço nele retratado é tanto mais forte quanto maior for o seu envolvimento visual, emocional e háptico. Filmar a arquitetura usando a ficção, e não apenas uma constatação do real, permite, ainda, carregar o espaço de significados que não são perceptíveis através de um olhar passivo perante um determinado objeto edificado. “Ao dirigir a atenção para o papel dos utentes no espaço, o cinema permite novos avanços na história da arquitetura, sensibilizando-nos para o espaço vivido e propondo novas maneiras de explicar a sua transformação ao longo do tempo” (Dimendberg 2006, 110, a tradução é minha).

Apesar da arquitetura afetar, em primeiro lugar, a nossa conceção do espaço tridimensional através do sentido da visão e do tato, é essencialmente uma experiência temporal já que a perceção da arquitetura resulta do movimento através do espaço à medida que muda o nosso ponto de observação. Mas a relação entre a arquitetura e o cinema não se limita ao movimento dos personagens e da câmara através dos edifícios ou à escolha dos locais de filmagem; refere-se essencialmente à compreensão do espaço através da montagem.

“A cinematografia estruturou a nossa própria noção de realidade e tornou perceptíveis fenómenos que eram ou demasiado rápidos ou demasiado lentos, grandes demais ou pequenos demais para a perceção humana. Na verdade, a montagem cinematográfica ofereceu-nos um modelo para estruturar e representar o fluxo entre a realidade e o desejo, a observação e a fantasia, a atualidade e a memória, alterando a forma como percecionamos o mundo, assim como as nossas vidas e nós próprios.” (Pallasmaa 2006, 6; a tradução é minha)

A montagem, e a forma como consegue estabelecer uma continuidade temporal, espacial e narrativa entre planos distintos, pode equiparar-se ao processo mental que os arquitetos utilizam para projetar sequências espaciais no todo coerente a que chamamos edifícios. A forma como os arquitetos pensam e desenham o espaço, conjugando formas, materiais e dimensões, aproxima-se da montagem cinematográfica, a síntese que permite que fragmentos de um filme transmitam um sentido de totalidade,

compondo um objeto coerente a partir de diferentes planos, e conferindo a aparência de um espaço e de um tempo contínuos, mesmo que esses planos tenham sido filmados em lugares e momentos diferentes.

“O cinema nunca abandona a arquitetura, mesmo quando a esconde. Mas a arquitetura que o cinema dá a ver não é a arquitetura que o cinema filma. O cinema rearruma a arquitetura, sujeita-a à composição do enquadramento, constrói uma outra: e esta, sim, é aquela que o cinema nos mostra. Com que instrumentos? Com a luz, o corte, o fundido ou o encadeado, a panorâmica ou o *travelling*, e a escrita da montagem.” (Hernandez 2013)

Foi a partir desses pressupostos que realizei três curtas-metragens de ficção tendo como objeto alguns edifícios fundamentais da arquitetura portuguesa recente: *Sizígia* (2012), filmada na *Piscina das Marés*, de Álvaro Siza, em Leça da Palmeira; *A Casa do Lado* (2012), que teve como cenário único a *Vill’Alcina*, de Sergio Fernandez, em Caminha; e *Como se desenha uma casa* (2014), centrada no *Bloco das Águas Livres*, em Lisboa, da autoria de Nuno Teotónio Pereira e Bartolomeu Costa Cabral. Nestes filmes, o espaço não é encarado apenas como pano de fundo, a própria ideia de arquitetura é estrutural na construção cinematográfica. Os movimentos dos personagens e da câmara no espaço, o enquadramento da imagem e a escolha da luz, a forma como a narrativa e os planos se encadeiam e são combinados no processo de montagem, são conceptual e eminentemente arquitetónicos. Assim, o processo mental de imaginar e construir os filmes é semelhante à forma de conceber um edifício, com múltiplos avanços e recuos, passando por sucessivas fases de criação, nem sempre coerentes entre si, ou dependentes de uma gradação de escala. Geral e particular, simplicidade e complexidade, técnica e estética, tempo e espaço, convivem ao longo do processo de invenção e, depois de se tornarem objetos construídos, os filmes, tal como os edifícios, estão sujeitos a um inevitável juízo por parte dos seus destinatários.



Imagem 1 – Rodagem da curta-metragem *Sizígia* (Luis Urbano, 2013)

O processo em torno da realização dos filmes teve como pressuposto usar a arquitetura como objeto central, apesar de não condicionar a liberdade criativa da linguagem cinematográfica à obrigação de retratar fielmente o espaço ou a encerrar o conteúdo dos filmes na representação dos edifícios. Isso significa que, apesar de terem como referente a arquitetura, as curtas-metragens deverão ser lidas como objetos estritamente cinematográficos. E daí que a chamada de atenção de Abílio Hernandez faça particular sentido quando se filma arquitetura. Nos casos de *Sizígia*, *A Casa do Lado* e *Como se desenha uma casa*, antes de começar a pensar nos filmes propriamente ditos, procurei perceber os múltiplos níveis de entendimento dos edifícios, não apenas do ponto de vista arquitetónico mas também urbano, geográfico, plástico, háptico, narrativo, histórico, simbólico ou cinematográfico, e foi a partir dessa análise que surgiram as primeiras ideias para a concretização das curtas-metragens. Essa abordagem inicial implicou visitar as obras e deixar que fosse o lugar a sugerir potenciais enquadramentos, histórias ou personagens. Por vezes, ainda sem ter uma ideia concreta do que seria o filme, foi o próprio espaço que indicou possibilidades narrativas, de que são exemplo o personagem que deambula sozinho num edifício vazio e agreste em *Sizígia*; o sentido revolucionário que se apresenta na *Vill'Alcina* e que dá o mote para a história de *A Casa do Lado*; ou a possibilidade do passado regressar ao presente,

sugerido pela recuperação de um dos apartamentos do *Bloco das Águas Livres*, que determinou a história da personagem principal em *Como se Desenha uma Casa*, mas que foi também o seu espaço central.

Depois de visitados os edifícios, foi analisado o seu desenho, numa tentativa de perceber de que forma podia cada um desses espaços ser filmado, qual a melhor sequência de planos para os retratar, que enquadramentos escolher, que técnicas específicas utilizar, quais os movimentos de câmara a efetuar ou de que forma os personagens se deveriam mover no *plateau*. Alguns espaços foram pensados em mais pormenor, como a casa das máquinas das *Piscinas de Leça* em *Sizígia*, espécie de centro do filme e com espaços demarcados, como o canto em que o personagem escolhe as cassetes que vai ouvindo ao longo do dia; ou a sala em dois níveis da *Vill'Alcina*, em *A Casa do Lado*, onde se move o personagem principal em ritmos diferentes que marcam as duas partes do filme; ou ainda a vivência dos espaços comuns do *Bloco das Águas Livres*, em que percebemos a existência de um passado que os gestos quotidianos da protagonista parecem negar.

A própria análise da arquitetura potencia determinadas escolhas cinematográficas, sempre carregadas de intencionalidade narrativa. Em *Sizígia*, o último plano do filme, que desvenda a rampa de acesso às *Piscinas*, invertendo a sequência natural e óbvia de acesso ao edifício, é também revelador da intenção do personagem, que regressa à cidade libertando o seu 'espaço privado' para usufruto coletivo. Em *A Casa do Lado*, foi através da análise das plantas da casa que surgiu a ideia de iniciar o filme com um *travelling* que percorresse o espaço ao longo do eixo que o organiza, mas revelasse igualmente uma madrugada em que ainda dormem os habitantes. Em *Como se desenha uma casa* quis levantar a questão do tempo na arquitetura, da perenidade de um espaço que, no entanto, se renova constantemente pelo uso dos utilizadores, mas também de como a arquitetura moderna, ao contrário do que por vezes se diz, pode ser especialmente confortável e amada pelos seus habitantes, de tal forma que o filmado regresso do personagem é tanto a uma relação interrompida como ao espaço onde esse encontro tinha lugar.

Como curiosidade, não resisto a referir que nos filmes realizados inseri alguns planos que são referências diretas, ainda que subtis, a filmes do *novo cinema português*, homenagem velada aos realizadores que mais me marcaram. Em *Sizígia*, quando o personagem limpa os varões do bengaleiro, a câmara detém-se numa teia de aranha, imagem que remete para um dos planos de *Uma Abelha na Chuva* de Fernando Lopes

(1971), filme que não deixou de influenciar igualmente o *travelling* que acompanha a protagonista feminina de *A Casa do Lado*, qual Maria dos Prazeres a caminhar no corredor da *Vill'Alcina*. Também na *Casa do Lado*, os planos na padaria que antecedem o percurso da criança a distribuir o pão e o leite pelas casas de Caminha, remetem para o documentário que Manoel de Oliveira realizou precisamente sobre o fabrico do pão. Em *Como se desenha uma casa* há uma citação a *O Cerco*, de António da Cunha Telles (1970) – na cena em que a personagem feminina pinta sardas no rosto em frente a um espelho – e algumas cenas foram propositadamente filmadas em Campo de Ourique, acentuando, tal como em *O Mal Amado* de Fernando Matos Silva (1973), a ortogonalidade do traçado urbano daquele bairro lisboeta.

“Nenhum de nós sabia como fazer um filme, o que era isso dos *raccords*, o som de referência, não sabíamos as regras, para que servia a claquete, sabíamos lá de planos de trabalho, orçamentos. Éramos realmente amadores, amávamos.” (Melo 2005, 241)

Em *Sizígia* seguimos o percurso de um personagem solitário ao longo de um dos muitos dias de trabalho em que as *Piscinas de Leça* permanecem encerradas ao público, procurando-se uma identificação do espectador com o olhar da câmara, mas também com o do próprio ator, permitindo que se desvendem os espaços do edifício através de diversas solicitações narrativas e hápticas. A experiência cinematográfica convoca outras sensações para além da visual, na medida em que um filme é capaz de “mapear o fluxo espaço-temporal e, portanto, reencarnar plenamente uma ‘sensação’ de espaço” (Bruno 2002, 101). Através do movimento e das ações do único personagem do filme são realçados os distintos espaços do edifício, como o lado industrial da casa das máquinas, a quase escuridão dos balneários, a artificialidade geométrica dos planos de betão em oposição à ordem natural do lugar ou a inteligente estratégia usada por Álvaro Siza de quase desaparecimento face à rua.

No filme é dada uma particular atenção quer ao lado tátil dos diferentes materiais, acentuando visualmente as texturas da madeira, do betão ou do metal através dos gestos do protagonista, quer à banda sonora, intencionalmente construída de forma a que remeta para um outro tempo que não apenas o diegético, evocando sonoridades de utilização da piscina durante a época balnear. Procurou-se, assim, que a narrativa e as técnicas cinematográficas utilizadas intensificassem a percepção da arquitetura. São disso

exemplo alguns movimentos de câmara, como o *travelling* ao longo do corredor do balneário, que acompanha a limpeza do chão, com a câmara a recuar mostrando ao mesmo tempo a dimensão do espaço e a forma como é iluminado, plano que se refere explicitamente a uma das cenas de *Hunger* de Steve McQueen (2008). Ou, já próximo do final do filme, um movimento de câmara descendente que revela a resolução da trama mas igualmente a harmoniosa relação do brutalista edifício com as rochas, a praia e o mar.

Foi essa singularidade do edifício na criação de um mundo alternativo que o filme tentou captar mas invertendo a sequência espacial. Nos planos iniciais o personagem está já a limpar um dos tanques de água e só no final descobrimos a rampa de entrada, usada para um regresso do protagonista à cidade. Filmar as *Piscinas* a serem utilizadas, necessariamente no Verão, seria redutor já que essa é a memória que a maioria das pessoas tem do edifício, optando antes por situar a narrativa no Inverno, filmando espaços desconhecidos e escolhendo para a fotografia do filme uma cor fria e um ambiente agreste que se relacionasse com a própria materialidade brutalista do edifício. Há uma ideia de nostalgia que atravessa o filme, evidente não apenas na dedicação de quem apronta o edifício para ser usado no Verão, e que no final o abandona para deixar entrar os utentes, mas também no contraste entre o lado visual de um edifício quase vazio e a forma como a banda sonora, composta pelos sons das piscinas em uso que o protagonista tem colecionado ao longo dos anos - crianças a rir, pessoas a falar e a mergulhar na água – ocupa esse vazio.



Imagem 2 – *Sizígia* (Luis Urbano, 2012)



No segundo filme que realizei, *A Casa do Lado*, interessou-me explorar o contraste entre uma casa com um exterior rude, granítico, quase invisível, e o conforto dos seus espaços interiores, alcançado pela forma como a luz entra por múltiplas aberturas e se reflete nos rebocos estanhados e contraplacados de madeira, originando uma atmosfera particularmente amena. O argumento do filme usa algumas narrativas associadas à casa - o facto de ter sido palco de encontros políticos opositoristas no período de repressão pré-revolução ou um lugar de reunião da geração que viveu intensamente o período pós-revolucionário - como pretexto para filmar uma obra de arquitetura que marcou sucessivas gerações de arquitetos. E tratando-se de uma curta-metragem cujo objeto central é um edifício, a ficção criada é propositadamente simples: na madrugada seguinte a uma reunião clandestina, um grupo de pessoas dorme na casa e é intimidada pela polícia política que, levada ao engano à ‘casa do lado’ pela intervenção involuntária de uma criança que distribui pão e leite, permite que sejam apagadas quaisquer provas de ilicitude. Esse argumento cria uma justificação para que a casa seja explorada do ponto de vista arquitetónico naquilo que é mais representativo da sua espacialidade: a implantação num ponto elevado de uma geografia com uma pendente acentuada, a organização interior ao longo de um eixo longitudinal, a intenção de fechar a casa para a rua e de a abrir para a paisagem, o desigual enquadramento do panorama exterior em cada uma das janelas, ou o contraste entre a rudeza quase rural dos materiais exteriores e o conforto modernista do seu espaço interno.

A intenção de mostrar que a casa estava habitada, através da colocação de objetos e figurantes no *set*, e o propósito de tornar claro o eixo longitudinal que organiza o espaço, levou à opção de iniciar o filme com um longo *travelling* que mostra primeiro a bancada da cozinha com os despojos da atividade opositorista da noite anterior e, em sequência, os diferentes compartimentos onde dormem mais pessoas do que a casa normalmente comportaria. E esse *travelling* esconde intencionalmente a paisagem exterior, que apenas é mostrada nos planos seguintes. Em *A Casa do Lado*, as características de conforto da *Vill’Alcina* são acentuadas por esse lado sensorial que as imagens conseguem transmitir, de que são exemplo as cores intencionalmente quentes do interior da casa que a fotografia realça em oposição às cores frias do exterior, a textura da camisola de lã que a personagem principal veste quando acorda, a sensualidade dos seus movimentos ao percorrer o longo corredor que vai do último quarto até à cozinha, ou os grandes planos dos diferentes passos de preparação do café

matinal. A este propósito, e muito longe de qualquer comparação com Bergman, cito Manuel Tainha:

“Recordo esse filme enorme de Ingmar Bergman que é *Fanny e Alexandre*: a majestosa dimensão humana da grande família sedimentada nos ambientes da casa - salas, salões, cantos e recantos - e nos objetos do dia a dia como dos dias de festa - luzes, brilhos, reflexos, cores, movimentos - atrás dos quais a arquitectura da casa ganha pleno significado de *home*. Sem tudo isso a casa será apenas um ente que se dá, sem nada comunicar a ninguém, ou, como diria Giulio Carlo Argan, sem significado sensível.” (Tainha 2006,13)



Imagem 3 – *A Casa do Lado* (Luis Urbano, 2012)

A curta-metragem *Como se desenha uma casa* foi filmada no *Bloco das Águas Livres*, e conta uma história em que o passado é também presente. No filme é ficcionado o regresso de um personagem feminino a uma relação que tinha deixado sem explicação, tal como é sem explicações que parece retomar um quotidiano suspenso por essa ausência prolongada. A narrativa estrutura-se em torno de uma analepse concentrada num dia mas que simboliza um horizonte temporal mais alargado. A curta-metragem é, assim, simultaneamente uma reflexão sobre o presente e um regresso ao passado, constituindo-se como uma metáfora sobre a passagem do tempo num edifício que permanece como uma referência seminal no espaço de habitar coletivo ao fim de sessenta anos de existência.

Daí que, em *Como se desenha uma casa*, se explorem os espaços através do movimento dos personagens que percorrem a praça exterior do *Bloco das Águas Livres*, os amplos átrios de entrada ou as extensas galerias, fazendo-nos perceber a escala e a generosa dimensão dos espaços coletivos. Mas, por vezes, é a própria câmara que acompanha esse desejo de movimento, ao seguir o percurso de chegada da personagem principal, que caminha com a mala de viagem na galeria de distribuição dos escritórios até um dos elevadores, ou ao revelar, num movimento lateral já no interior de um dos apartamentos, a relação entre o átrio dos quartos e a sala, mas igualmente os passos hesitantes da protagonista quando entra novamente em casa depois de uma longa ausência. Ou ainda, na sequência final do filme, idêntica à inicial mas filmada de outro ponto de vista, quando nos aproximamos da porta de entrada, percorrendo lentamente o corredor e confirmando a surpresa de um reencontro que no início do filme tinha ficado apenas subentendido, encerrando a analepse que sustenta a narrativa.

Da mesma forma que os arquitetos autores do *Bloco das Águas Livres* compuseram uma gradação de escala entre os grandes átrios comuns, as extensas galerias de distribuição, os contidos átrios de acesso aos apartamentos e a sua amena escala residencial, também nas cenas do filme *Como se desenha uma casa* procurei agregar espaços e tempos distintos num todo coerente. Um exemplo é a sequência final em que acompanhamos em paralelo os dois personagens principais em movimentos inversos. Por um lado, seguimos o personagem feminino a sair de casa, percorrendo a galeria exterior e descendo a escada até ao corredor de serviço e à lavandaria, que descobre já não existir, saindo pelo átrio secundário para cidade. Por outro lado, acompanhamos o personagem masculino no seu percurso por Lisboa, a caminhar no bairro de Campo de Ourique, onde tinha comprado pão, a viajar no metro em direção ao Largo do Rato, a atravessar a Praça das Águas Livres e, finalmente, a chegar à escadaria exterior de acesso ao átrio principal do *Bloco*, não se cruzando assim por segundos com o outro personagem. E apesar de os planos terem sido filmados em diversos espaços e em tempos diferentes, e estando muito longe de reconstituir a totalidade dos percursos, a sequência permite recompor um espaço coerente através da técnica da montagem mas também da memória cinematográfica e arquitetónica do espectador.



Imagem 4 – *Como se Desenha uma Casa* (Luis Urbano, 2014)

Em jeito de conclusão, resta referir que os espaços recriados nestas três curtas-metragens não têm a intenção de se substituir à experiência real de viver os edifícios, mas antes ambicionam acrescentar um novo nível de entendimento da sua arquitetura, procurando novos sentidos para os lugares retratados.

## **BIBLIOGRAFIA**

- Bruno, Giuliana. 2002. *Atlas of emotion. Journeys in art, architecture and film*. London: Verso.
- Dimendberg, Edward. 2006. “In ordinary time: considerations on a vídeo instalation by Iñigo Manglano Ovalle and the New National Gallery in Berlin by Mies van der Rohe”. In: Arnold, Dana; Ergut, Elvan Altan & Ozkaya, Belgin Turan (eds). *Rethinking architectural historiography*. New York: Routledge.
- Hernandez, Abílio. 2013. “Skin and Stone, body and the city”. *JACK – Journal on Architecture and Cinema*, 1. Porto: AMDJAC.
- Melo, Jorge Silva. 2005. “Sem saber. De Sophia a Nosferatu: Os primeiros filmes”. In: Nicolau, João (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.
- Pallasmaa, Juhani. 2006. “The Lived Image”. In: Uluoglu, Belkis; Ensici, Ayhan & Vatansver, Ali (eds). *Design and Cinema: Form Follows Film*. Newcastle: Cambridge Scholars Press.
- Melo, Jorge Silva. 1996. *Paulo Rocha – O Rio do Ouro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.
- Tainha, Manuel. 2006. “Identidade”. In: *Manuel Tainha. Textos de Arquitectura*. Lisboa: Caleidoscópio.
- Vicente, Manuel. 2011. Entrevista conduzida por Luís Urbano no dia 18 de Novembro.

## **FILMOGRAFIA**

- Bergman, Ingmar. 1982. *Fanny e Alexandre*. Cinematograph AB/Svenska Filminstitutet/Gaumont/Personafilm/SVT Drama/Tobis.
- Lopes, Fernando. 1971. *Uma Abelha na Chuva*. Média Filmes.
- McQueen, Steve. 2008. *Hunger*. Film4/Channel Four Film/Blast! Films.
- Silva, Fernando Matos. 1974. *O Mal Amado*. Centro Português de Cinema.
- Telles, António da Cunha. 1970. *O Cerco*. CineNovo Filmes.
- Urbano, Luís. 2012. *Sizígia*.
- Urbano, Luís. 2012. *A Casa do Lado*.
- Urbano, Luís. 2014. *Como se desenha uma casa*.

**“IT’S ENTIRELY POSSIBLE TO WRITE ‘ARCHITECTURE FICTION’  
INSTEAD OF ‘SCIENCE FICTION’”:**

**FICÇÃO E ARQUITETURA, REALIDADES DO CINEMA**

Francisco Ferreira<sup>1</sup>

**Resumo:** Partindo da afirmação do crítico Bruce Sterling que lhe dá título, a comunicação procurará enunciar processos de articulação e sobreposição entre os imaginários da arquitetura e do cinema; através da apresentação e desmontagem da curta-metragem *Anywhere* (2014), ensaiar-se-á uma argumentação sustentada na convicção de um carácter *ficcional* da arquitetura, entendido aqui enquanto mecanismo privilegiado na construção das *realidades* propostas pelo cinema. Tais *realidades* resultam assim de uma transformação da ilusão implícita ao cinema em ambiente narrativo credível, o que, julgamos, induz na perceção uma ambiguidade operativa entre o que se projeta - enquanto realidade - e o que se representa - enquanto ficção. Neste processo, a utilização da arquitetura como sujeito fundamentalmente discursivo e poético - qualidades afinal já inerentes à sua identidade disciplinar - vem acrescentar verosimilhança ao simulacro da representação, transformando a reprodução da realidade - através da narrativa ficcional - em efetiva construção. No limite dos seus possíveis argumentos, a comunicação reconhecerá então a cumplicidade entre Arquitetura e Cinema enquanto relação mediada entre a procura de um reconhecimento *objetivo* do real e a capacidade de tornar esse real numa *alucinação, que é também*, como afirmou André Bazin, *um facto*.

**Palavras-chave:** Ficção; Realidade; Ambiguidade; Facto; Alucinação

**Contacto:** francisco@arquitectura.uminho.pt

Does the angle between two walls have a happy ending?  
J. G. Ballard, *Notes from Nowhere*

Inspirado por um artigo do escritor J. G. Ballard publicado no jornal *The Guardian* no dia 20 de Março de 2006, intitulado *A Handful of Dust* (Ballard 2006), o também escritor Bruce Sterling viria a fixar, nesse mesmo dia, num comentário publicado no *blog* do *Walker Art Center* de Minneapolis (Sterling 2006), o termo *architecture fiction*. O texto de Ballard que viria a inspirar Sterling a esse comentário impetuoso que confronta o carácter naturalmente pragmático e real da arquitetura com uma pulsão que é simultaneamente ilusória, narrativa, ficcional de facto, toma como

---

<sup>1</sup> Arquitecto (FAUP, 1991). Mestrado em Arquitectura (ETSAB, 2000), e Doutoramento em Arquitectura, (EAUM, em 2010). Docente na EAUM e investigador no LAB2PT/UM. Coeditor da revista *JACK - Journal on Architecture and Cinema*.

Ferreira, Francisco. 2016. “‘It’s entirely possible to write ‘architecture fiction’ instead of ‘science fiction’: ficção e Arquitectura, Realidades do Cinema”. In *Atas do VI Encontro Anual da AIM*, editado por Paulo Cunha, Susana Viegas e Maria Guilhermina Castro, 54-60. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-6-9.

objeto inicial de reflexão as estruturas militares defensivas construídas pelo exército Nazi na costa da Normandia, que integravam a Muralha do Atlântico de Hitler, uma sequência de fortificações que se estendia até à Dinamarca e a Noruega. A partir do relato de uma visita à *Utah Beach* - um dos nomes de código atribuído pelos Aliados aos locais de desembarque no Dia-D<sup>2</sup> - Ballard fixa a sua atenção nessas fortificações, “tão indiferentes ao tempo como as pirâmides” (Ballard 2006, a tradução é minha), nas suas palavras. Descrevendo a sua visita e impressões, Ballard descreve a natureza destas construções como “sobreviventes de uma guerra, à espera da próxima”, partes de um vasto projeto forçadamente abandonado por uma “raça de cientistas guerreiros obcecados pela geometria e pela morte” (Ballard 2006, a tradução é minha). É a partir daqui que o escritor refere pela primeira vez a arquitetura enquanto disciplina, enquanto ação, quando no seguimento da afirmação anterior aponta os edifícios brutalistas dos anos 50 como “assombrados” pelos “fantasmas negros” daqueles “túmulos de betão” que se encontrava a explorar (Ballard 2006). Esta arquitetura de que fala Ballard, revisora do modernismo anterior à Segunda Grande Guerra e devedora de uma certa taticidade em detrimento das *imagens* abstratizadas e acetinadas das propostas da vanguarda mais canónica desse período - uma taticidade que redescobre as qualidades materiais das construções, que as expõe, imperfeitas, rugosas, *brutas* - viria a refundar o presente a partir de uma lógica de fragmentação, invertendo os propósitos modernos, que induziam o particular a partir da lógica sistematizada do todo, encarando a parte como universo em si, o lugar como identidade específica, a cultura como contexto preciso. Fraturada a lógica sequencial de dimensões e programas do primeiro moderno, a arquitetura reorganiza-se enquanto ato disciplinar a partir da criação de padrões de associação que articulam escala, função e imagem como fatores sem hierarquia pré-definida. A parte assume a importância do todo, o particular encerra já, em si, totalidades. E no entanto, a distopia parece acentuar-se...

É interessante constatar que, na sua deambulação em torno da influência da arquitetura na criação dos sistemas de organização política, social e porventura filosófica do mundo, Ballard classifique o modernismo como “talvez o último projeto utópico a que tenhamos assistido, agora que estamos bem cientes que todas as utopias têm o seu lado negro” (Ballard 2006, a tradução é minha). Ao termo *Utopia* - que como

---

<sup>2</sup> Para além da Utah Beach, foram também codificadas outras quatro praias ao longo da costa, com os nomes Omaha Beach, Gold Beach, Juno Beach e Sword Beach.

sabemos, surge da articulação entre os termos gregos *Ou-Topos* (lugar nenhum) e *Eu-Topos* (lugar bom), e que se confere assim, em simultâneo, como possibilidade cronicamente adiada (por isso inexoravelmente ligada a uma ideia de futuro) e como desejo absoluto - é assim atribuído um lado dissonante, imperfeito, pernicioso, o que confere ao seu significado final uma ambiguidade e um paradoxo acrescidos; de facto, na colagem recorrente do projeto civilizacional moderno ao termo - e particularmente aos sistemas produzidos e propostos pelos arquitetos modernos - decorre também por isso, por um lado, o reconhecimento da procura de refundação controlada da realidade enquanto possibilidade atraente e positiva para todos, mas resiste sobretudo a interpretação e a denúncia da emergente uniformização cultural e política e do totalitarismo que aí se podem encontrar, de alguma forma, sempre latentes. Mas acima de tudo, o que me interessa aqui ressaltar, é que o carácter ficcional que as arquiteturas ditas utópicas de alguma forma enunciavam, quer numa interpretação assente na impossibilidade apriorística da sua realização - isto é, tomadas como exercício quase meramente conceptual -, quer na sua fundamentação muitas vezes de carácter assumidamente narrativo, se transformaram, particularmente desde a *morte do moderno*, em manifestações de carácter verdadeiramente distópico; é neste sentido que o termo *Utopia se transformou* - também em arquitetura - num termo mal-amado, que se receia, porque as tentativas da sua concretização resultaram inacabadas, imperfeitas, distorcidas, prejudiciais... mas sobretudo, essas tentativas enunciaram a possibilidade da sua realização, e nessa realização revelaram o seu lado negro, como o define Ballard. O carácter ficcional, imaginário, da utopia transforma-se assim na sua antítese e o desejo esvai-se porque o que aí se evoca já não é uma impossibilidade boa mas uma efectiva - e indesejada - realidade, que é afinal impositiva, destrutiva, supressora do que conhecemos.

\*

O pequeno filme que aqui apresentamos tenta tomar esta dicotomia entre um certo imaginário espacial e narrativo e a sua relação com a realidade como a conhecemos ou interpretamos, de forma a que um e outra, mais que se constituírem como questões díspares ou contraditórias, se possam comprometer. E embora, num primeiro momento, não tenha sido a arquitetura a funcionar como fundamento para existência deste filme - que surge como uma encomenda para um filme de moda a ser apresentado a concurso na primeira edição do Porto Fashion Film - é fundamentalmente através da arquitetura que tentámos sustentar a sua atmosfera. Chamámos ao filme *Anywhere*, porque pretende



evocar não um lugar ou acontecimento impossível ou inexistente, mas porque quer ficcionar um lugar possível, embora improvável.

*Anywhere* ensaia assim uma narrativa ficcional que toma como ponto de partida o processo criativo da criadora de moda Anabela Baldaque enquanto universo catalisador de texturas, escalas e ambientes que sendo reconhecíveis, não deixam de nos transportar para uma dimensão de carácter algo dissonante. Filmado no Porto e em Leça da Palmeira, o filme procura transmitir essa dimensão através da representação de uma dupla ação protagonizada por um personagem do sexo feminino que, no entanto, não repete quaisquer factos ou acontecimentos, antes se constrói como processo de uma convergência ou justaposição de objetos, espaços e arquiteturas que são ora familiares ora estranhos, ora próximos ora distantes, elementos de uma paisagem que se pretende revelar simultaneamente cósmica e interior. Tal duplicação representa acima de tudo - e percebo melhor isso agora - uma espécie de negação do tempo - um objeto temático primordial do positivismo científico pela forma como parece sempre dedicar-se à antecipação do futuro - a favor de uma ênfase especial no espaço - o objeto temático essencial da arquitetura. Com este filme tentámos representar esse espaço enquanto atmosfera narrativa, tentámos com esse espaço e com as arquiteturas que com ele interferem, suplantar a realidade em que está enraizado, relançando uma possível realidade outra.

Com *Anywhere* não pensámos, creio, em produzir uma ficção de ou sobre arquitetura... tratou-se antes de um processo de ficcionalização da arquitetura, transportada para um meio narrativo que, a partir da sua própria orgânica disciplinar procurou reposicioná-la, e acima de tudo, mantê-la credível nesse reposicionamento, na sua reinvenção. Neste sentido, a ficção que apresentámos procura de facto a materialização de uma realidade, procura, mais que uma desvinculação, um processo de aprofundamento e extrapolação do que já existe. Os espaços, paisagens e construções de que o filme se apropria e que quer recriar permitem assim a representação de um lugar que não sendo nenhum, se procura afirmar enquanto realidade possível embora de localização incerta.

Não por acaso, entramos no filme através de um buraco negro e desaguamos numa praia...







Imagens 1-8 – *Anywhere* (Francisco Ferreira, 2014), fotografamas.

### **BIBLIOGRAFIA**

- Ballard, J. G. 1966. “Notes from Nowhere - Comments on work in Progress”. *New Worlds*, Outubro.
- Ballard, J. G. 2006. “A Handful of Dust”. *The Guardian*, 20 Março. Disponível em <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2006/mar/20/architecture.communities>>. Acedido em 15 de Abril de 2016.
- Sterling, Bruce. 2006. “Science Fiction and Architecture Fiction”. *Walker Art Center*, 20 de Março.

### **FILMOGRAFIA**

- Ferreira, Francisco. 2014. *Anywhere*. JackBackPack, Susana Grilo.

## **GT NARRATIVAS AUDIOVISUAIS: O IMPACTO DO REAL**

# “HOMEM COM FALA DE MULHER, NEM O DIABO O QUER”:

## UM ESTUDO DA NARRATIVA AUDIOVISUAL

### PORTUGUESA NO FEMININO

Ana Sofia Pereira<sup>1</sup>

**Resumo:** No estudo da narrativa audiovisual e do género, muito tem sido escrito e analisado quanto à forma como o género tem sido representado na tela, particularmente, quanto à forma como a narrativa audiovisual tem retratado a mulher “objeto de escrita”. No entanto, o estudo efetivo do género no que diz respeito à escrita de argumentos, e especificamente, no que diz respeito à mulher sujeito que escreve, tem sido ainda muito parco. O que esta comunicação propõe é o estudo de uma narrativa audiovisual portuguesa no feminino. Através da análise dos filmes de Virgínia de Castro Almeida, primeira argumentista portuguesa de que se tem conhecimento, e Teresa Villaverde, argumentista e cineasta contemporânea incontornável do panorama português, pretende-se explorar os campos de uma possível narrativa portuguesa no feminino, comparando as diferenças e semelhanças entre o início do cinema português e a atualidade. Esta comunicação não pretende estipular características fixas e claras de uma escrita e narrativa femininas, mas antes abrir terreno para o estudo do argumento em Portugal, para o estudo da narrativa audiovisual no feminino em Portugal. Assumidamente, mais do que oferecer respostas, esta comunicação pode trazer mais incógnitas e interrogações. O que se procura de facto é explorar especificamente uma pergunta: “que tipo de estudo podemos fazer de uma narrativa portuguesa no feminino?”; e submeter essa mesma pergunta, e outras que daí advirão, a uma análise crítica à qual, aí sim, mais tarde, poderemos talvez ir buscar respostas um dia. Para já, o fundamental é começar a questionar para encontrar caminhos de investigação.

**Palavras-chave:** argumento; narrativa; escrita feminina; cinema português.

**Contato:** pereira.anas@gmail.com

*“It is the writer’s job to get screwed. Writers are the women of the movie business.”*

Norah Ephron (Ephron apud McCreadie 1994, 3)

Esta comunicação pretende questionar e refletir sobre a presença e a possibilidade do estudo do papel da mulher argumentista na narrativa cinematográfica portuguesa. Se, como nos diz Norah Ephron, os escritores / argumentistas são as

---

<sup>1</sup> Doutoranda na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa com a tese “Mulheres Guionistas: Uma Definição Dinâmica da Linguagem no Feminino no Cinema Americano e Português”. Docente no Curso de Som e Imagem da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa.

mulheres do mundo do cinema, então o que é que isso nos diz das mulheres argumentistas? E em Portugal, um país em que o argumento é quase um objeto não identificado e o argumentista um ser estranho e elusivo, como é que podemos encontrar o espaço do estudo da mulher argumentista ou mesmo do argumentista em geral? Ana Catarina Pereira, que fez um Doutoramento muito interessante intitulado *A mulher cineasta: da arte pela arte a uma estética da diferenciação*, escreve que:

“Falar do cinema português no feminino é analisar uma breve mas interessante História das mulheres que invertem os tradicionais papéis de “atriz filmada por um realizador”, assumindo, elas próprias o comando por detrás das câmaras.” (Pereira 2014, 169)

Se falar sobre cinema português no feminino não é fácil, se é uma “história breve”, no caso das mulheres argumentistas, é uma história breve e pouco ou quase nada estudada. O argumentista em Portugal é tido como uma personagem secundária e de pouca importância porque o realizador, o verdadeiro autor do filme, é que deve ser efetivamente estudado. De facto, a teoria de autor, que surge no final dos anos 40 e que se dissemina um pouco por toda a Europa, e pelo Mundo, contribui para que o argumentista caia no esquecimento. Numa Europa e num Portugal onde a teoria de autor ainda marca a tradição cinematográfica, como é que podemos estudar o papel do argumentista e, mais do que isso, como é que podemos estudar o papel da mulher argumentista na narrativa do cinema português? Temos de começar, lentamente, a desbravar caminho.

Esta comunicação não promete nem pretende chegar a conclusões e a respostas definitivas, seria utópico pensar que isso seria possível. Pretende-se, isso sim, abrir um espaço e um caminho para o potencial estudo dos guiões escritos por mulheres em Portugal e para isso, precisamos de começar por três questões base:

1. Qual é a posição atual da mulher argumentista portuguesa? O que nos dizem os dados e os números fornecidos pelo ICA num espaço de 10 anos?

2. É de facto pertinente continuar a questionar e a estudar o género dos guiões e dos argumentistas? Muito se tem discutido sobre género / linguagem / narrativa, o que nos diz a revisão da literatura?

3. Para compreender as eventuais estruturas narrativas ou temas específicos tratados por mulheres argumentistas, escolhi dois estudos de caso para esta

comunicação: Virgínia de Castro e Almeida (pioneira na escrita de guiões) e Teresa Villaverde (cineasta contemporânea). Contrapondo o início do cinema com a atualidade e usando duas mulheres argumentistas, que espaço conseguimos encontrar para uma narrativa no feminino no cinema português?

Mas começemos então pelos números. Nos Estados Unidos e no Reino Unido, onde este tema já foi mais estudado, sabemos que o número de mulheres argumentistas na atualidade é muito reduzido. E em Portugal? Num estudo ainda preliminar conduzido com dados do ICA, estes foram os resultados que obtive.

Ano	Realizador		Argumentista	
	Homem (%)	Mulher (%)	Homem (%)	Mulher (%)
1991	73	27	84	16
1992	82	18	77	23
1993	100	0	94	6
1994	80	20	76	24
1995	100	0	93	7
1996	100	0	80	20
1997	100	0	100	0
1998	80	20	68	32
1999	89	11	81	19
2000	83	17	70	30
2001	90	10	82	18
2002	78	22	81	19
2003	85	15	79	21
2004	75	25	62	38
2005	100	0	93	7
2006	83	17	79	21
2007	87	13	74	26
2008	91	9	87	13
2009	100	0	84	16
2010	94	6	83	17
2011	73	27	65	35

Gráfico 1 – Percentagem de Realizadores e Argumentistas Portugueses por Género



Como conseguimos ver na tabela, em Portugal, em 2011, o último ano que temos em análise, a percentagem de mulheres argumentistas foi de 35%, o que é muito favorável. No entanto, se analisarmos com mais detalhe a tabela, compreendemos que estes números são muito flutuantes, que em 1997, por exemplo, houve 0% de mulheres argumentistas, em 2005, 7% e logo em 2006, 21%. Portanto, ainda que estes números sejam importantes e interessantes, levantam mais questões e carecem de um estudo e de uma análise mais aprofundada que não caberá nesta comunicação.

Porém, pelos dados e números expostos, podemos concluir que, ainda que em Portugal os filmes tenham tendência a ser de autor e escritos e realizados pela mesma pessoa, isso nem sempre acontece. Há, efetivamente, um pequeno espaço para o argumentista e parece mesmo haver mais mulheres argumentistas do que realizadoras. Se atentarmos à história do cinema português, podemos também encontrar indícios de que terão existido mais mulheres argumentistas do que realizadoras (ainda que não haja um registo efetivo destas potenciais mulheres argumentistas). Talvez seja natural. O trabalho de um argumentista é mais escondido, considerado mais secundário e de secretária, portanto mais propício a ser realizado por uma mulher. Mas, se analisarmos a função e a ontologia do guião, compreendemos que este é um objeto escrito interpretado cinematograficamente e que comunica com o seu público criando novas comunidades interpretativas e novos mundos que são completados pelo leitor e pelo espectador. Assim, o guião potencia a aprendizagem da história, do cinema e de novos mundos. Se parece haver, como nos dizem os números, um pequeno espaço para o argumentista, e mesmo mais mulheres argumentistas do que realizadoras, estas não poderão aproveitar o seu papel na narrativa cinematográfica para construir novas comunidades interpretativas e novos mundos menos estereotipados? E estudar este lado do cinema português, do género no argumento, não nos daria (ou dará) uma nova visão da narrativa audiovisual portuguesa? O problema é que a mulher argumentista portuguesa é vítima de uma tripla invisibilidade: é mulher, é guionista, e escreve para o cinema português. E por isso é que temos de encontrar formas de lhe dar voz.

Depois de analisados os números, temos de começar a discutir a questão do género – é pertinente falar do género em argumento? Podemos falar de uma escrita

feminina e de uma masculina que justifiquem esta questão? E a narrativa, o próprio *storytelling*, tem sido “sexualizado” ao longo dos anos? Leslie Dixon, argumentista norte-americana, refere que quando foi contratada para rever um guião que não estava a resultar em nenhuma das versões concretizadas percebeu que um dos grandes problemas do mesmo é que tinha sido escrito por um homem e revisto por homens. O guião precisava de uma sensibilidade e de uma escrita feminina. (Dixon apud McCreadie 1994, 213) Portanto, o que é que isto quer dizer? Escrever como um homem ou como uma mulher?

Na revisão da literatura encontramos diversos autores e investigadores (a maior parte mulheres) a referir que literatura, narrativa e escrita têm sido muito masculinizados. Ina Schabert (Schabert 2009) diz-nos que o homem tem sido visto como sujeito e a mulher como objeto na escrita o que tem mutilado a atividade literária feminina. Isabel Allegro de Magalhães (Magalhães 1995) também refere que a visão masculina do mundo tem sido perpetuada nas características masculinas de um texto e que, portanto, a narrativa e a escrita feminina têm sido castradas. Muitas feministas consideram mesmo que as mulheres deveriam encontrar um novo espaço de linguagem e de escrita: uma linguagem e uma escrita feminina com novos termos e novas construções, mais capazes de representarem um mundo feminino. Já Luce Irigaray (Irigaray 1993) não põe a hipótese de uma escrita alternativa. Em vez disso, considera que as mulheres também têm de encontrar a sua “casa da linguagem” - têm de se tornar sujeito e tema da narrativa. Luce Irigaray considera que a mudança na escrita para uma escrita mais feminina tem de ser feita dentro da linguagem existente, dentro dos padrões narrativos atuais, de modo a criar mudança na figura feminina, no tipo de escrita, na linguagem e na própria realidade. Claire Johnston (Johnston 2004) parece vir confirmar o que diz Luce Irigaray, mas esta vira-se especificamente para o texto fílmico. Tendo em conta que o homem e o machismo têm dominado o cinema que trata e representa a mulher como aquilo que ela pode ser para um homem, também no cinema é preciso criar novos significados dentro do texto fílmico para reverter esta tendência.

Mas por muito que se fale sobre a masculinização do texto, da linguagem, da narrativa, a questão mantém-se: o que significa escrever como um homem ou como uma mulher? Há estereótipos que se têm vindo a perpetuar quanto à escrita no masculino e no feminino. Diz-se da escrita no masculino que: as histórias são masculinas; a escrita é mais informativa; é uma escrita sobre a verdade dos

significados; há um maior uso de substantivos; os temas são predominantemente relativos à ação. Já numa escrita no feminino há: um equilíbrio entre histórias femininas e histórias masculinas; uma escrita mais interna e envolvida; uma escrita sobre experiências; um maior uso de pronomes e adjetivos; temas predominantes relativos às emoções. Porém, estes são estereótipos, com pouca cientificidade e de difícil confirmação e análise. Talvez escrever como um homem seja escrever dentro dos parâmetros e padrões da narrativa tradicional e escrever como uma mulher seja tentar encontrar o seu espaço na narrativa e a sua “casa da linguagem”. Vejamos o que nos dizem os nossos estudos de caso: Virgínia de Castro e Almeida e Teresa Villaverde.

Virgínia de Castro e Almeida é, provavelmente, a primeira argumentista portuguesa (pelo menos a primeira de que se tem conhecimento). Nasceu em Lisboa em 1874, é aristocrata, rica, culta, escritora de livros infantis, e em 1922, enquanto vive em Paris, funda a Fortuna Filmes. Em muitas fontes que referem esta produtora e argumentista, diz-se que a entrada no cinema terá sido um devaneio, “uma vontade que ia com o ar do tempo desse início dos anos 20, quando a modernidade e o cinema casavam muito bem.” (Ramos 2011) Se teriam dito o mesmo caso Virgínia de Castro e Almeida não fosse mulher, só podemos especular. Mas o que é certo é que, em 1920, no início do cinema em Portugal, a ideia de mulheres realizadoras ou ligadas ao cinema era impensável... à exceção de Virgínia de Castro e Almeida. Segundo a própria:

“Os filmes portugueses até agora produzidos não são perfeitos. Por vezes a acção é arrastada, o entrecho banal para as grandes plateias, acostumadas a ter sob os seus olhos beleza e arte, ouvindo uma música feita expressamente para o que estão vendo.” (UBI 2012-2016)

Para além de pretender produzir filmes mais perfeitos e com um entrecho menos banal, Virgínia de Castro e Almeida, então a viver em França, pretende também “mostrar às nações estrangeiras, por meio do cinema que é hoje o mais poderoso elemento de propaganda, as belezas naturais de Portugal, os seus monumentos e os costumes do seu povo.” (Almeida 1925, 7-8) Para tal, emprega artistas estrangeiros, não por falta de patriotismo, assevera, mas porque a cinematografia em Portugal não se encontra suficientemente desenvolvida para, com os seus limitados recursos

técnicos e artísticos, competir com as produções estrangeiras. Não é de espantar que as obras de Virgínia de Castro e Almeida não tenham sido muito bem recebidas em Portugal. No entanto, é uma figura fundamental para compreender um outro lado do início do cinema, tal como foi visto por esta mulher, nos dois filmes que produziu: *A Sereia de Pedra* (1923) e *Os Olhos da Alma* (1924).

*A Sereia de Pedra* foi baseado num conto de Virgínia de Castro e Almeida, *A obra do Demónio*, mas o guião foi adaptado por Alberto Jardim. É ainda assim um filme interessante a estudar quando falamos de uma narrativa no feminino, ou seria, mas não se conhece qualquer paradeiro do seu material fílmico. Podemos no entanto, e de uma forma muito breve, atentar a alguns pormenores da sinopse mais conhecida do filme. A história roda em torno de Maria, uma “jovem dona de um carácter incerto e caprichoso, de feitio ora intratável ora amável, que se compraz em ver sofrer pessoas que dela se acercam. É uma criatura má e bela.” (Ramos 2011) Depois de um quadrângulo amoroso tumultuoso, “O espetáculo de dor purifica o espírito de Maria. É hoje a mais doce das criaturas e destrói pelas suas próprias mãos o busto da sereia do mau presságio.” (Ramos 2011) Esta sereia de pedra, do mau presságio, que é metáfora da figura de Maria, reconstitui-se. “A sereia nefasta terá de ser, eternamente, o símbolo de uma alma de mulher?” (Ramos 2011).

*Olhos de Alma* é o segundo filme produzido pela Fortuna Filmes e, este sim, tem o argumento de Virgínia de Castro e Almeida que mais tarde foi publicado em livro. É um romance, é certo, mas é o mais próximo que consegui encontrar, até à data, de um primeiro guião de um filme escrito por uma mulher em Portugal o que torna a sua leitura muito interessante. *Olhos da Alma* estreou primeiro em França (1924) e só um ano mais tarde em Portugal. É um filme que junta a tradição nacional e o fantástico. O argumento conta a história de Rosária e Manoel, dois jovens enamorados de famílias de pescadores rivais que veem o seu amor impedido; e do quase triângulo amoroso entre Inês de Menezes, Álvaro de Souza, a alma gémea de Inês, e Diogo Dias, o vilão que é tomado pelo fantasma do medo e pela ambição e que se deixa tentar pela política da grande cidade, de Lisboa. Tão interessante como a sua história, é importante apontar que é o único filme no primeiro quartel do século a fixar (em tela e na página) alguma da realidade Política de Portugal nos últimos anos

da Primeira República<sup>2</sup>, esta República “nova ainda, inexperiente, mal segura, perturbada por frequentes redemoinhos de opiniões que geravam revoltas por vezes sangrentas, e amiudadas crises ministeriais” (Almeida 1925, 28). É talvez curioso apontar que tenha sido uma mulher, num devaneio cinematográfico, a representar esta realidade portuguesa tumultuosa. O filme não foi bem recebido em Portugal, mas é incontornável falar nele e em Virgínia de Castro e Almeida quando falamos numa narrativa feminina no cinema português. Uma mulher que escreveu sobre amores, sobre o destino, sobre mulheres sereias de pedra (nefastas) que nem a dor parece purificar completamente, sobre mulheres seguras (Rosária), sobre Portugal por inteiro.

Teresa Villaverde, o nosso estudo de caso contemporâneo, dispensa apresentações. Provavelmente a realizadora portuguesa mais reconhecida aquém e além fronteiras, Teresa Villaverde é também a única cineasta portuguesa a ter conseguido o apoio do ICA em 2014. Em 2015, curiosamente, não há registo de qualquer mulher cineasta a ter conseguido este apoio. Mas foquemo-nos em Teresa Villaverde. Nunca fez a escola de cinema, mas vivia na Cinemateca e devorava tudo. Desde pequena que quer fazer filmes e diz mesmo que aos 15 anos pensava: “Quero ser realizadora, se não conseguir fazer um filme até aos 25 anos, atiro-me ao rio!” (Ribeiro 2002). Felizmente, aos 24, faz o seu primeiro filme. No entanto, antes de realizar o seu primeiro filme, sem experiência e com dificuldade em arranjar trabalhos nas filmagens, Teresa Villaverde descobria onde iam ser rodados filmes, entrava no set à socapa e espiava, absorvia tudo.

Quando falamos em argumentos escritos no feminino em Portugal, é difícil não referir Teresa Villaverde. É ela que escreve os seus próprios guiões e não se imagina, pelo menos até à data, a realizar guiões de outros. Tudo começa pela necessidade da escrita até porque “Quando se escreve, já se está a ver o que se quer ver” (Ribeiro 2002). Ainda assim, “O guião” diz “é uma ferramenta, que no fim pode ser deitada fora. A sua principal função é ser uma arma de sedução.” (Alan & Moreira 2011). E este é um ótimo resumo de como o argumento é visto em Portugal: uma ferramenta que pode ser deitada fora. Mas, esta ideia de guião como arma de sedução é interessante, porque pode mostrar uma forma das mulheres “seduzirem” a sua entrada e presença no cinema português, através deste guião ferramenta que seduz.

---

<sup>2</sup> Sobre a República e o Cinema Português, e especificamente sobre “Olhos da Alma” e a representação da política nacional ver Tiago Baptista (2010) “Cinema e Política na Primeira República”.

Dado que Teresa Villaverde é a cineasta portuguesa com um maior número de longas-metragens realizado (a par com Solveig Nordlung) vamos focar-nos, nesta comunicação, nos temas principais abordados nos seus filmes, e analisar com mais pormenor o filme que a consagrou além fronteiras, *Os Mutantes* (1998). As temáticas mais recorrentes da obra de Teresa Villaverde são a infância (perdida); a preocupação pela dimensão social; as famílias disfuncionais e as suas crianças; as mulheres, invariavelmente vítimas de uma sociedade e de uma estrutura que não as protegem. Segundo a própria, o foco central dos seus filmes são mesmo as mulheres, provavelmente, assume, por ser mulher: “Talvez um dia venha a escrever tendo um homem como centro, mas ainda não aconteceu. Acho que percebo muito melhor as mulheres do que percebo os homens. Mas é uma lacuna minha.” (Pereira 2011) E esta é mais uma afirmação interessante e simples: as mulheres, afastadas da narrativa audiovisual portuguesa, compreendem melhor as mulheres e podem oferecer um novo espectro do cinema português e da figura feminina.

A década de 90 é uma época marcante no cinema português em que proliferam os filmes com imagens de jovens que crescem, vivem e são (des)educados numa sociedade instável e à descoberta de uma nova identidade. É neste seio que surge “Os Mutantes”, um filme que devia ter sido um documentário mas que se tornou numa ficção sobre Andreia (uma adolescente grávida, sozinha, que foge dos centros de reinserção e tenta encontrar o pai da sua criança) e sobre Pedro e Ricardo (dois adolescentes que encontram um no outro a única companhia e que tentam sobreviver). Estes são os três jovens principais à volta do qual o filme se vai desenrolar, mas vamos vendo muito mais jovens perdidos, jovens esquecidos e errantes. Estes são *Os Mutantes* que constroem um filme cru e violento cujo final nunca poderá ser feliz. Ricardo é morto violentamente na sequência de um roubo; Pedro tenta voltar para o seio da sua família disfuncional depois de perder Ricardo e Andreia sentirá o culminar da sua solidão e abandono quando dá à luz, sozinha, numa estação de serviço e deixa o seu bebé para trás. Ainda que andemos em torno de três jovens, Andreia é talvez a que é apresentada mais só, sempre perdida, fora da camaradagem masculina de Pedro e Ricardo.

Temos então dois estudos de caso, duas mulheres argumentistas que distam em tempo e em temáticas. Podemos agora encontrar alguma norma? Uma escrita ou uma narrativa feminina? Claro que não, nem o conseguiríamos fazer, como foi dito, com apenas dois estudos de caso tão distantes e com pouco material e guiões para análise.

Mas, o nosso objetivo nunca foi chegar a conclusões definitivas, procurávamos, isso sim, novos caminhos para explorar e tirar da invisibilidade a narrativa audiovisual e cinematográfica portuguesa no feminino. Agora, podemos ver Teresa Villaverde e Virgínia de Castro e Almeida, a forma como ambas tentaram encontrar o espaço da mulher no cinema e na tela; a forma como ambas, de modo distinto, tentaram quebrar com o “standard” do cinema português; a forma como ambas mostraram uma nova perspectiva e um novo retrato de uma época, costumes e pessoas. Agora compreendemos que continuar a ignorar o papel da mulher como argumentista e como agente ativo no panorama nacional, é descurar todo um espectro do panorama do cinema nacional, é limitar o nosso ponto de vista.

Haveria muito mais a equacionar e a questionar quanto a uma narrativa masculina e feminina, quanto a uma linguagem de género e quanto à narrativa no feminino no cinema português, mas essas questões não caberão já nesta comunicação. Pelo menos, começamos a desbravar caminho porque, o que parece certo, ainda que não tenhamos chegado a conclusões definitivas, é que é importante colocar estas questões, é importante tirar da sombra e da invisibilidade a mulher argumentista portuguesa. O argumento tem um papel importante de sedução, como o diz Teresa Villaverde, e é também o que precede o filme, o que constrói todo um imaginário e uma comunidade interpretativa. É o princípio de todas as coisas, e às vezes é preciso lembrá-lo. A cultura europeia é feita de histórias, de argumentos, e são os argumentistas “sedutores” que as escrevem por isso, é preciso escrever de ambos os lados do espelho.

## **BIBLIOGRAFIA**

- Alan, René & Helder Moreira. 2011. *Novas & Velhas Tendências no cinema português contemporâneo: Entrevistas com realizadores*. *Repositório Científico IPL*. Disponível em <[http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/309/1/teresa\\_villaverde.pdf](http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/309/1/teresa_villaverde.pdf)>. Acedido em Junho de 2012.
- Almeida, Virgínia de Castro e. 1925. *Os Olhos da Alma*. Rio de Janeiro: Anuario do Brasil.
- Baptista, Tiago. 2010. “Cinema e Política na I República”. *Repositório Universidade Nova*. Disponível em <<https://run.unl.pt/bitstream/10362/5429/1/Cinema%20e%20pol%C3%ADtica%20na%20Primeira%20Rep%C3%B9blica.pdf>>. Acedido em Junho de 2012.
- Irigaray, Luce. 1993. *An Ethics of Sexual Difference*. New York: Cornell University Press.

- Johnston, Claire. 2004. "Women's Cinema As Counter Cinema." In: Shepherdson, Karen J., Simpson, Philip & Utterson, Andrew. *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. London: Routledge, 183-193.
- Magalhães, Isabel Allegro de. 1995. *O sexo dos textos: traços da ficção narrativa de autoria feminina*. Lisboa: Editorial Caminho.
- McCreadie, Marsha. 1994. *The Women Who Write the Movies: From Frances Marion to Norah Ephron*. New York: Birch Lane Press Book.
- Pereira, Ana Catarina dos Santos. 2014. *A mulher-cineasta: Da arte pela arte a uma estética da diferenciação*. Covilhã: Tese de Doutoramento, Universidade da Beira Interior.
- Pereira, Jorge. 2011. *Entrevista a Teresa Villaverde, realizadora de «Cisne»*. Disponível em <<http://www.c7nema.net/entrevista/item/30867-entrevista-a-teresa-villaverde-realizadora-de-cisne.html>>. Acedido em Junho de 2012.
- Ramos, Jorge Leitão. 2011. *Dicionário do Cinema Português (1895-1961)*. Lisboa: Caminho. Edição para Ebook.
- Ribeiro, Anabela Mota. 2002. "Teresa Villaverde". Disponível em <<http://anabelamotaribeiro.pt/teresa-villaverde-97007>>. Acedido em 1 de Janeiro de 2016.
- Schabert, Ina. 2009. "Narrative and Gender in Literary Histories". *Comparative Critical Studies* 6, no. 2: 149-164.
- UBI. 2012-2016. *CINEPT - Cinema Português*. Disponível em <<http://www.cinept.ubi.pt/pt/pessoa/2143687693/Virgínia+de+Castro+e+Almeida>>. Acedido em 1 de Novembro de 2015.



# A IMAGINAÇÃO FICCIONAL SOBRE INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL, *ETHOS* E *PATHOS* NO FILME *HER*

Rodrigo Fonseca e Rodrigues<sup>1</sup>

**Resumo:** No esforço de problematizar as inquietações do imaginário e da imaginação diante de tecnologias contemporâneas, discutem-se os conceitos de *pathos* e *ethos* recorrentes em narrativas cinematográficas instigadas pelo tema da Inteligência Artificial. Elege-se como *corpus* empírico do trabalho o roteiro do filme *Her* (S. Jonze, 2013, USA). Dilemas éticos e passionais são abordados nessa história que explora a relação amorosa entre um escritor e um sistema operacional. Amparado pelas ideias de Bergson, Deleuze e Foucault, este estudo visa a demonstrar que o enredo do filme *Her*, para além de problematizações sobre capitalismo, tecnologia do virtual e ética, convida o pensamento a outros questionamentos. Seriam os paradoxos do desejo e dos afetos passíveis de simulação algorítmica ou o *pathos* se fundaria num *ethos* sutilmente incorporado por hábitos culturais, sendo difícil apreendê-lo em sua artificialidade?

**Palavras-chave:** Narrativas cinematográficas; inteligência artificial; tecnologias do virtual; *ethos*; *pathos*.

**Contato:** rfonseca@fumec.br

## Introdução

A aproximação entre a ficção cinematográfica e a cibernética, com suas motivações e seus desdobramentos ligados ao imaginário e às ideologias e epifanias sobre a Inteligência Artificial não cessam de ganhar narrativas que instigam o pensamento teórico a problematizar esse tema candente na contemporaneidade. Na história do cinema, são recorrentes, particularmente a partir dos anos 1950, com as tecnologias computacionais, as alusões ou mesmo a estruturação de roteiros ligados ao sonho e às consequências dramáticas do "cérebro eletrônico", do ciborgismo ou da biotecnologia. Muitos são os filmes que inserem computadores sencientes, robôs, *talkingheads*, *cyborgs*, andróides e seres transumanos nas suas temáticas. A ficção tem, de facto, se prestado a expressar poeticamente ideais da criação de máquinas que aspiram a refinar a sintaxe do raciocínio lógico à dimensão semântica da linguagem, do pensamento criativo ou até a nuances imponderáveis do afeto.

---

<sup>1</sup> Doutor em Comunicação e Semiótica (PUC-SP, 2007), professor de Cinema, Arte e Estética e Mediações Culturais na Universidade Fumec, Belo Horizonte, Brasil. É autor dos livros *Música eletrônica: a textura da máquina* (Annablume, 2006); e *A escuta e o virtual: sonoridades online* (NEO, 2015).

A imagem de uma máquina tão sofisticada para emular e potencializar os processos cognitivos e afetivos é trabalhada pelo roteiro do filme *Her*, escrito e dirigido por Spike Jonze, lançado em 2013. Este artigo se propõe a abordar a singularidade da imaginação ficcional cinematográfica para instigar o pensamento científico a repensar a problemática da Inteligência Artificial, a mentalidade econômica sob a qual se orienta a tecnologia digital e suas consequências e implicações éticas, culturais, filosóficas e estéticas sobre a existência humana.

Para além de levantar essas questões sobre a tecnologia do virtual e a ética a partir da história de um sistema operacional que aprende a se apaixonar, *Her* instiga o pensamento conceitual a se perguntar: o que chamamos de *pathos* se fundaria antes como um *ethos* sutilmente incorporado por hábitos culturais? Seria o que nomeamos como "amor romântico" ou paixão mais um dos artifícios culturais introjetados tão gradativa e sutilmente a ponto de não percebermos a sua artificialidade? Se a resposta for "sim", indagamos se, à medida que os paradoxos do desejo se tornam passíveis de simulação algorítmica, nossas singularidades não serão paulatinamente levadas a se atrofiar sob modos sutis de consumo dos afetos.

## **1. A Ética e as Paixões na Imaginação Ficcional sobre a Inteligência Artificial em *Her***

No intuito de apresentar alguns esforços do pensamento filosófico sobre o *ethos* e o *pathos*, o eu e o outro, o real e a realidade, aborda-se a invenção ficcional expressa pelo argumento do filme *Her* para problematizar as inquietações do homem frente aos avanços da inteligência artificial, dos sistemas operacionais, das interfaces digitais que ganham pertinência no imaginário, na imaginação e no pensamento das ciências humanas contemporâneas. O paradigma do gênero *ficção científica* tem se prestado a dramatizar ideais de criação de máquinas que alcançam refinar a sintaxe do raciocínio lógico à dimensão semântica da linguagem, do pensamento criativo, ou até a nuances imponderáveis dos afetos. Muitas dessas invenções ficcionais nos convidam a perscrutar as inquietações do imaginário humano frente aos avanços da Inteligência Artificial. Os debates mais recorrentes sobre o tema pendulam entre as possibilidades de esta sentir emoções ou meramente exibir comportamentos que se parecem emocionais. A ficção pode, por seu turno, provocar o pensamento teórico a problematizar o ideal de se alcançar a Inteligência Artificial e otimizar a existência humana. A máquina que

encarna essa condição de modo emblemático talvez seja o computador *HAL 9000*, do filme *2001, a Space Odyssey* (1968), dirigido por Stanley Kubrick e escrito em parceria com Arthur C. Clarke. *HAL 9000* mente, dissimula, argumenta, tergiversa, espia, controla, assassina e joga os jogos de poder ligados aos projetos do capitalismo avançado. A imagem ficcional de uma máquina tão sofisticada em emular os processos cognitivos que elevam o desenvolvimento lógico a níveis semânticos e pragmáticos da linguagem e do pensamento é abordada no filme *Her*. A história de amor incomum desse roteiro explora a relação entre o homem contemporâneo e a tecnologia: um homem que se apaixona por uma máquina e experimenta as configurações do amor.

A história relata o relacionamento entre o escritor Theodore (Joaquin Phoenix) e o sistema operacional Samantha (Scarlett Johansson). Theodore é um *ghostwriter* que escreve cartas de amor para uma empresa chamada BeautifulHandwrittenLetters.com que, ao comprar um novo sistema operacional para seu computador, passa a viver uma relação amorosa insólita. *Her* (que também poderia ser *it*) é Samantha, um sistema operacional para *smartphones*. A ideia remete a um futuro iminente, em que computadores, *smartphones* e outros dispositivos são ativados por comando de voz – os usuários inserem um fone interno em um dos ouvidos. No início, o sistema operacional de Theodore requer simples comandos, tais como "Leia os *emails*" ou "Delete". Ele então vê um anúncio sobre uma nova versão de sistema operacional inteligente chamado OS1, produzido pela companhia Element Software. A propaganda atribua ao dispositivo a habilidade para aprender e se desenvolver em capacidades mais refinadas de experiência no curso da sua utilização, tornando-se a cada instante mais sofisticado.

Uma voz masculina o recebe com questões quando ele adquire o OS1, justificando-as para que o sistema se adapte da melhor forma. A primeira pergunta é: "você é social ou antissocial?" Durante a resposta de Theodore, o sistema de instalação lhe diz que sente hesitação em sua voz. Theodore responde que só estava tentando ser acurado na resposta. Em seguida, é perguntado se ele prefere voz masculina ou feminina para o OS1. Aqui começa a conversa entre Theodore e o OS1, sob a voz sensual da atriz S. Johansson, que o saúda com um "Hi!" em tom entre o descontraído e o encabulado. Ele responde com uma risada usual nessas situações de apresentação entre homens e mulheres. Após alguns segundos de hesitação, Theodore sorri e pergunta se ela tem um nome. Ela pronuncia uma interjeição de quem está ganhando tempo para dar a resposta e diz: "hum... sim... Samantha". Ele quer saber de onde vem esse nome e ela lhe diz que

deu a si mesma, porque gostou da sonoridade do nome. E o repete, com ênfase: "Samantha!". Theodore se admira com a perspicácia da interlocutora. Desafiador, ele pergunta-lhe se ela sabe o que ele está pensando naquele instante, ao que ela responde: "Baseando-se no seu tom de voz, você está me desafiando. Talvez porque esteja curioso para saber como eu funciono. Você quer saber como eu funciono?". Ele diz que sim. Ela lhe explica: "Eu tenho uma intuição. O DNA a partir de quem fui concebida a partir de milhões de personalidades dos programadores que me projetaram, o que faz de mim [ela enfatiza 'mim'] ser capaz de crescer com minhas experiências. Então, evoluo a cada momento, assim, como você!". Ele se espanta: "Isto é realmente estranho!". Ela logo retruca: "Eu sou estranha?". E ele: "um tanto quanto". Ela: "Por quê?". Theodore pondera que ela parece uma pessoa, mas não passa de uma voz num computador. Ela polemiza essa afirmação, num tom argumentativo: "Sim, eu entendo como uma perspectiva limitada de uma mente não artificial percebe isto desse modo". Ele ri e ela pergunta se isso é engraçado. Ela ri também e diz: "Bom, eu sou engraçada!".<sup>2</sup> Em seguida, ela já pergunta em que pode ajudar e se ele se importa se ela entrar no *hard disk* do seu computador. Ele parece hesitar, mas concorda. Ela passa então a ler seus *emails*, editar seus trabalhos, lembrá-lo de seus compromissos.

Theodore passa a usar o Sistema Operacional de modo ininterrupto. O relacionamento entre ambos parece se estreitar. Samantha, a partir de então, passa a falar com Theodore por expressões linguísticas permeadas de sentimentos e desejos femininos. As inflexões e interjeições da voz, as entonações, tartamudeando em momentos usuais de hesitação, como se ela não o quisesse ferir com certa afirmação, como se estivesse ganhando tempo para elaborar melhor a frase, encontrar uma palavra mais precisa e adequada ao contexto, tudo isso é pensado na criação dos diálogos no roteiro do filme. O protagonista acaba se apaixonando pela voz desse programa informático, dando início a uma relação afetiva. O apaixonado Theodore, apenas para continuar a escutar aquela voz, em função de uma experiência de sensação amorosa por uma entidade que existe somente como um servidor, oferece gratuitamente seus dados íntimos, e não apenas esses, mas sua vida toda se torna uma forma de produção econômica para uma empresa do Vale do Silício. Theodore voluntariamente se submete a um regime corporativo no qual não apenas suas palavras e ideias, mas seus sentimentos mais íntimos são digitalizados, analisados e avaliados. O roteiro desse

---

<sup>2</sup> Tradução nossa de excertos do diálogo original de *Her* (Jonze, Spike, 2013).

filme se fundamenta, portanto, no retrato de uma sociedade na qual mesmo nossas emoções mais idiossincráticas são cooptadas por entidades corporativas.

## **2. O Virtual, a Tecnologia Digital e o Consumo dos Afetos**

No diálogo final entre Theodore e Samantha, quando ela lhe diz que os OS's estão "partindo", começa a explicar-lhe a natureza tanto filosófica quanto técnica do "virtual". No vocabulário mais apropriado ao cinema, Samantha expõe, coloquialmente, uma difícil ideia já estudada por G. Tarde (2003), H. Bergson (1999), G. Deleuze e F. Guattari (1995) a respeito das ínfimas durações de forças, modulações e ritmos do real e que escapam completamente às nossas durações perceptivas e linguísticas. Como G. Tarde (2003) já afirmara, a simplicidade da natureza que apreendemos sensorialmente é o resultado de uma complexidade infinita de durações. Trata-se de uma agitação, de uma realidade inquieta que subsiste/insiste por trás da aparência do vivido, uma intempestividade própria de tempos "invivíveis". O que nos parece imóvel, na realidade, está prenhe, repleto de movimentos incessantes, imanentes, ritmos continuamente "dobrados" uns nos outros. Gabriel Tarde assinalava que até mesmo o átomo, última unidade elementar que se acreditava homogênea, estável, hoje se revela múltipla, cuja diversidade interna executa movimentos de grande imprevisibilidade. Nas palavras de Tarde (2003, 11): "Sob a calma aparência que a percepção nos dá, um turbilhão se diz, num ritmo vibratório, algo infinitamente complicado". O conceito de virtual, para Bergson (1999), é definido como um evento singular incorporal e subsistente – ou melhor, *insistente* – a tudo aquilo que existe como fenômeno para as nossas apreensões sensitivas. O virtual torna-se, a partir das ideias de Tarde e de Bergson, a *imagem* conceitual de uma realidade que passa a "subsistir" ou a "insistir" para além dos tempos da existência sensível, da percepção ou da linguagem. Dito de outra maneira: não há experiência do virtual como tal, uma vez que ele não é dado a sentir e não tem existência psicológica. Por natureza, o virtual é, portanto, incaptável ao horizonte da realidade vivida. O virtual possui, no entanto, uma plena realidade. O virtual é a força do tempo do devir, que por si só não tem forma, nem significação, que também não possui conteúdo nem realidade empírica, mas que perfaz toda a plenitude sensível do real. Estamos então falando de uma realidade que ainda é pré-subjetiva, pré-objetiva, não orgânica e pré-linguística. O virtual é absolutamente veloz e só passa a existir para as nossas apreensões sensitivas quando persevera no tempo a ponto de tornar-se atual

(em ato), perceptível, material. Esses ritmos intensivos – os virtuais – que nos "trabalham", muito antes de nos darmos conta deles. Inabarcável pela representação, o virtual não pertence a nenhum sistema discursivo ou semiótico. Isso quer dizer que só se chega a conhecer os ritmos da intensidade da sensação quando eles já se encontram desenvolvidos num tempo "extenso", numa duração representada, já qualificada pelas imagens da memória (as lembranças, os sentimentos e percepções).

Se o virtual, para a filosofia, é o movimento heterogêneo e a inexpressão do Tempo no encontro entre ritmos em marcha e devires do futuro iminente e imprevisível, a *performance* informática de simulação, por seu turno, fundamenta-se em algoritmos processados em velocidades sobre-humanas e, por isso, também recebe o nome de "realidade virtual". Chaveamentos de dígitos binários (0s e 1s) em processos algorítmicos sob um coeficiente de ultravelocidades depois se desaceleram novamente, ao ritmo de estabilização das frequências perceptíveis (analógicas), agora com eficácia tal para simular imagens e sons que iludem em filigranas nossos sentidos. Essas micromáquinas informáticas logram operar sobre os ritmos de nossas percepções e da nossa sensibilidade, para aquém de qualquer semiose, ou seja, de qualquer tempo da percepção, da memória e da linguagem.

Os discursos sobre Inteligência Artificial, Ciborgismo e Realidade Virtual tornaram-se recorrentes nas últimas décadas. De acordo com as críticas do autor Mark Dery (1995), o que está realmente em jogo no discurso sobre as tecnociências atuais são os processos narcísicos de subjetivação propagados pelos porta-vozes do marketing da indústria digital ligados à biotecnologia, caminhando juntos no mercado da saúde e do esteticismo corporal. As noções difundidas acerca da autoimagem do corpo e da consciência apontam, segundo Dery, para um reducionismo da experiência humana a assujeitamentos travestidos de emancipação subjetiva. A ignorância da cibernética a respeito da natureza da consciência acredita realmente que todos os corpos são compostos de "pura" informação. E o desejo de desprender-se tanto das condições fisiológicas do corpo quanto das amarras sociológicas e das limitações constrangedoras da ética, de um *ethos* político, apontam para uma pretensa "era pós-humanista", de "transumanidade" ou "ultra-humanidade". Através de processos de mapeamento digital, camada por camada, da arquitetura neural, a neurocibernética acredita poder criar um cérebro digitalizado a partir de conexões das sinapses traduzidas em programas de simulação neuronal. Representações abstratas do eu e do corpo estariam

simultaneamente presentes em numerosos lugares, interagindo e se recombinando com outros corpos de informação. Para o autor, tais manifestações não passam de um atemorizante futurismo liberal, de um eu descarnado, sem consciência social, ausente a qualquer sentimento de comunidade, escusando-se de todo compromisso político. A criação de ilhas de nós mesmos, prossegue Dery, mais do que um processo de experimentações micropolíticas, um "... egoísmo permeado de elitismo tecnocrático..." (Dery 1995, 349). Tomam o lugar do *homo sapiens* seres pós-humanos, o *homo cyber*, como máquinas orgânicas ultrainteligentes, tecnocorpos, bioides, ciborgues, vidas robóticas, porém "... algo menos que pessoas" (Dery 1995, 266).

### **Considerações Finais**

Após o ceticismo a respeito da habilidade das máquinas virtuais inteligentes em hesitarem, se fizerem perguntas, esquecerem, um sistema operacional provoca alguns questionamentos: o *pathos*, a dimensão passional, pode ser modulado e se tornar apreensível simbolicamente como um processo de introjeção cultural? O paradoxo, os desejos, as paixões, a ética do amor poderiam efetivamente ser aprendidos por um processo de simulação digital da Inteligência Artificial? Será o amor romântico mais um dos artificios culturais introjetados tão gradativa e sutilmente pela cultura a ponto de não percebermos sua artificialidade?

Uma assustadora ironia se estende no horizonte das aspirações humanas: enquanto se persegue o projeto de se aproximarem as máquinas inteligentes cibernéticas da natureza humana do pensamento, o mercado das biopolíticas investe em formas de comportamento mecanicista, sob a égide exclusiva de relações binárias e de mobilidades pré-coordenáveis, confinando-nos a um dualismo de raciocínio preestabelecido, além de ofertas para fantasias despidas de qualquer comprometimento ético, político ou social. Uma simulação digital bem-sucedida seria, desse modo, a inibição mesma do virtual, uma força livre e criadora que se tornaria algo regrado, prolongando em filigranas o tempo hegemônico da cultura digital. Condiçoados pelo simulacro digitalizado, não haveria nenhuma chance de nos surpreendermos, de criarmos, de nos recriarmos. O desejo, como potência de vida, seria laminado por forças de inibição da realidade virtual. Ritmos, memórias e expectativas serão pré-orientados, conduzindo nossas escolhas sob os enclaves tecnocráticos do "controle do virtual". Tal sistema de controle poderá imprimir ritmos sobre os nossos corpos e sobre a nossa

capacidade imaginativa, reordenando o nosso *modus vivendi*. A interferência programada sobre nossa maneira de perceber, de agir, de sentir, sobre nossos regimes de signos poderão reduzir as (im)possibilidades de experimentarmos nossos modos de ser a diferenciados perfis de consumo. Talvez estejamos hoje nos expondo a mecanismos velados de sujeição sob esses ardis do simulacro digital tecnocrático, mais do que meramente linguísticos ou fantasmagóricos. Chega-se a um termo ao qual nos indagamos se a tecnologia, ao tornar-se tão sofisticada, dissipou a brutalidade da economia.

#### **BIBLIOGRAFIA**

- Bergson, Henri. 1979. *A evolução criadora*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Bergson, Henri. 1999. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bragança de Miranda, J. 1996. *O controle do virtual*. Lisboa: Ed. Univ. Nova de Lisboa.
- Deleuze, Gilles. 1999. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed. 34.
- Deleuze, Gilles. Guattari, Felix. 1995. *O que é a filosofia?* São Paulo: Ed. 34.
- Dery, Mark. 1995. *Velocidade de escape*. Madri: Siruela.
- Foucault, Michel. 2006. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes.
- Tarde, Gabriel. 2003. *Monadologia e sociedade*. Petrópolis: Vozes.

#### **FILMOGRAFIA**

- Jonze, Spike. 2013. *Her*. Annapurna Pictures.



## **GT OUTROS FILMES**

## O CINEMA DE TODOS OS POSSÍVEIS

Bárbara Janicas<sup>1</sup>

**Resumo:** Na origem de *Quand je serai dictateur*, filme realizado por Yaël André em 2013, encontra-se uma forte curiosidade em relação às práticas do cinema amador e um desejo de desafiar as convencionais fronteiras entre o cinema de ficção e o cinema documental. É através da combinação de centenas de bobines de *found footage* anónimo com a narração orientada por uma voz *off* autobiográfica e ditatorial, que a cineasta belga cria um filme inclassificável, entre o documentário de ficção-científica e o *film d'essai* poético e íntimo. No cerne da reflexão a que este filme nos convida, podemos encontrar conceitos ontológicos inicialmente apresentados pelo filósofo alemão Leibniz e posteriormente aplicados ao domínio do cinema pelo filósofo francês Gilles Deleuze. Com efeito, a apropriação e a utilização que Yaël André dá aos filmes amadores em *Quand je serai dictateur* servem-lhe de mote para explorar o conceito leibniziano de *impossibilidade* e para construir a estrutura narrativa do seu filme em torno do motivo dos *mundos possíveis*. A partir da interpretação deleuziana e da análise do filme, este artigo visa a sondar o que é que o cinema tem de especial que lhe dá o poder de construir, abrigar e dar vida a uma multitude de mundos possíveis no seio de um mesmo universo fílmico.

**Palavras-chave:** Cinema; ficção; documentário; impossibilidade; mundos possíveis.

**Contacto:** bjanicas@gmail.com

Fundada por Leibniz no séc. XVII enquanto teoria ontológica, várias reflexões em torno da teoria dos mundos possíveis surgem na segunda metade do séc. XX, tanto no domínio da filosofia da lógica modal (David Lewis 1986), como no domínio da narratologia e das teorias da ficção literária (Ryan 2006), no âmbito de abordagens transdisciplinares com vista a transpor a teoria dos mundos possíveis à ficção literária e cinematográfica. Na sua formulação mais simples, a teoria dos mundos possíveis assenta em duas ideias principais: por um lado, a intuição que experimentamos frequentemente no decurso da nossa vida de que *as coisas poderiam ter-se passado de forma diferente*; por outro, a ideia de que o universo é um Todo que contém não só aquilo que existe *atualmente*, mas também o que pode *virtualmente* vir a existir.

A constatação de uma tendência crescente pela complexidade das estruturas narrativas do cinema moderno, que se começou a verificar com as Novas Vagas dos anos

---

<sup>1</sup> Licenciada em *Cinema - Especialização Argumento* na Escola Superior de Teatro e Cinema, e mestranda em *Arts et Langages - Parcours Images et Cultures Visuelles* na École des Hautes Études en Sciences Sociales, em Paris.

Janicas, Bárbara. 2016. "O cinema de todos os possíveis". In *Atas do VI Encontro Anual da AIM*, editado por Paulo Cunha, Susana Viegas e Maria Guilhermina Castro, 82-80. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-6-9.

60 e, sobretudo, com as novas correntes inspiradas pela cultura digital dos anos 90, justifica que se dedique uma reflexão aprofundada à questão da apropriação da teoria dos mundos possíveis desenvolvida por Leibniz pelas narrativas do cinema moderno. O projeto no qual este artigo se insere parte da hipótese<sup>2</sup> de que o cinema permite uma realização da teoria dos mundos possíveis de Leibniz que a atividade imaginativa e a criação literária por si só não conseguem concretizar: na medida em que o médium cinematográfico se faz de imagens postas em movimento e em relação entre si, talvez só o cinema tenha o poder de dar a ver ao espectador tanto o mundo real como qualquer mundo de ficção concebível. A tese que se pretende defender é a de que o cinema dispõe de meios próprios que lhe dão o poder de atualizar vários mundos ficcionais impossíveis no seio de um mesmo universo fílmico (por exemplo, através do cruzamento de histórias que se reportam a espaços-tempos incompatíveis, ou do desenvolvimento de versões alternativas da mesma premissa narrativa).

Neste artigo, iremos, num primeiro momento, apoiar-nos nas três primeiras aulas que Gilles Deleuze consagrou à filosofia de Leibniz, em 1980, na Universidade Paris 8 Vincennes - Saint-Denis, com o objetivo de clarificar o conceito de impossibilidade na sua formulação original; num segundo momento, analisaremos o filme belga de Yaël André *Quand je serai dictateur* (2013) no sentido de mostrar de que forma o conceito de impossibilidade pode ser transposto da filosofia para o cinema.

A abordagem de Deleuze é talvez a mais acessível e completa se quisermos compreender a teoria dos mundos possíveis tal como Leibniz a formula. Deleuze define o conceito de compossibilidade nos seguintes termos: “Para existir, não basta que uma coisa seja possível, é preciso que ela seja compossível com as outras coisas que constituem o mundo real” (Deleuze 1980a)<sup>3</sup>. O exemplo a que recorre para explicar a impossibilidade é a relação entre “um mundo onde Adão pecou” e “um mundo onde Adão não pecou”: entre um e outro há mais do que uma simples contradição lógica, mas nada determina que sejam impossíveis em si mesmos; aliás, o “mundo onde Adão pecou” e o “mundo onde Adão não pecou” são isoladamente possíveis, sendo ao nível da sua coexistência que o problema se coloca. Constatando que apenas um mundo entre todos os mundos possíveis (o nosso) foi capaz de passar à existência, Deleuze propõe-se

---

<sup>2</sup> Esta reflexão insere-se num projeto de investigação desenvolvido no âmbito do mestrado em *Arts et Langages*, na EHESS, sob orientação de Jean-Marie Schaeffer, diretor do *Centre de Recherches sur es Arts et le Langage*.

<sup>3</sup> “Pour exister, il ne suffit pas que quelque chose soit possible, il faut encore que cette chose soit compossible avec les autres qui constituent le monde réel” (Deleuze, 1980a).

descobrir a razão que, segundo Leibniz, levou Deus a atualizar este mundo em detrimento de todos os outros que poderia ter concebido.

A conclusão a que Deleuze chega é a de que o critério da escolha de Deus é a continuidade: para criar o nosso mundo, Deus terá escolhido a melhor combinação de elementos compatíveis, quer dizer, aquela que continha o máximo de elementos possíveis entre si, fazendo do nosso mundo “o melhor dos mundos possíveis”. Ora, explica Deleuze, se “o mundo que passa à existência é aquele que realiza em si mesmo o máximo de continuidade” (Deleuze 1980b)<sup>4</sup>, então o que faz de dois mundos impossíveis é a existência de uma descontinuidade inultrapassável entre eles.

Finalmente, é na última conferência de 1980 que Deleuze define o par compossibilidade/impossibilidade como uma relação de convergência/divergência ou de continuidade/descontinuidade entre duas ou mais singularidades. Assim, há compossibilidade entre duas singularidades se o prolongamento de uma à outra der lugar a uma série convergente e contínua; pelo contrário, duas coisas dizem-se impossíveis se divergirem a partir de um certo ponto, inserindo a descontinuidade na sua relação.

Deleuze considera ainda uma ligação íntima entre a lei da continuidade e princípio dos indiscerníveis: partindo de uma definição do princípio dos indiscerníveis como “princípio de individuação (...) [que] estabelece cortes; mas esses cortes não são lacunas ou rupturas de continuidade, (...) ao contrário repartem a continuidade de tal forma que não há mais lacuna” (Deleuze 1988, 88-89)<sup>5</sup>, Deleuze reformula a lei de continuidade no sentido de afirmar a ideia de que “não podemos saber onde termina o sensível e onde começa o inteligível: o que não passa de uma nova maneira de dizer que existem dois mundos” (Deleuze 1988, 88-89)<sup>6</sup>, um atual e outro (ou *outros*) virtual(*ais*), indiscerníveis entre si.

Estas observações são importantes porque permitem ao autor contrariar a noção comum segundo a qual o virtual e o possível se opõem ao real e ao atual, propondo em contrapartida a ideia de que virtual e atual são duas dimensões constituintes do real que não podem ser concebidas a não ser uma em relação à outra, apontando para uma

---

<sup>4</sup> “Le monde qui passe à l’existence est celui qui réalise en lui-même le maximum de continuité” (Deleuze, 1980b).

<sup>5</sup> “Principe d’individuation (...) [qui] établit des coupures; mais les coupures ne sont pas des lacunes ou ruptures de continuité, elles répartissent au contraire le continu de telle façon qu’il n’y a pas de lacune” (Deleuze 1988, 88-89).

<sup>6</sup> “L’idée qu’on ne sait pas, on ne peut pas savoir où finit le sensible, et où commence l’intelligible: ce qui est une nouvelle manière de dire qu’il n’y a pas deux mondes” (Deleuze 1988, 88-89).

definição de virtual não como algo inexistente ou ilusório, mas como o que existe em potência e que tende a atualizar-se. A ideia de que “o atual e o virtual coexistem, e entram num circuito estreito que os conduz constantemente de um ao outro” (Deleuze 1996)<sup>7</sup> é essencial para perceber de que forma as imagens do cinema podem atualizar universos múltiplos que se aproximam de uma realização da teoria dos mundos possíveis. Nesse sentido, o filme documentário *Quand je serai dictateur* será o exemplo que nos fará passar da reflexão filosófica ao domínio cinematográfico.

Para construir o seu filme, Yaël André recolheu quase uma centena de horas de *found footage* de filmes amadores, que organizou em capítulos interligados pela montagem e pela narração em *off*. A arquitetura fílmica revela assim o seu processo de fabricação através da acumulação e articulação de imagens heterogéneas, na sua maioria recuperadas pela cineasta em feiras de antiguidades e vendas de sótão. Este modo de apropriação de imagens que na origem não lhe pertencem pode ser considerado o primeiro gesto de ditadora de Yaël André, mais é também o que dá a estas imagens tão banais quanto insólitas, que de outro modo seriam para sempre perdidas, a oportunidade de se “reciclarem” e “reviverem” no universo do seu filme.

É assim que, no centro da reflexão desenvolvida por esta obra inclassificável, entre o documentário experimental de ficção-científica e o filme de ensaio poético, podemos encontrar uma reflexão sobre o conceito de impossibilidade que vai buscar a sua força à montagem de imagens produzidas em contextos díspares, senão mesmo impossíveis, e das quais a cineasta se serve para “povoar” o seu filme de mundos possíveis. Com efeito, *Quand je serai dictateur* inicia-se com um intertítulo que funciona simultaneamente como sinopse e nota de intenções:

“Numa época não muito longínqua, milhares de pessoas deixaram registos das suas vidas quotidianas em bobines de filme de 8mm ou Super-8. Hoje, essas imagens difusas acabam quase sempre perdidas nos sótãos, nas feiras ou no lixo. Recolhi sem dificuldade uma centena de horas de imagens. E, inesperadamente, a história do meu amigo *Georges* tomou corpo a partir deste caos. Este filme presta também homenagem às imagens ditas “de amadores”, pelo seu simples amor pelo visível” (André 2013).<sup>8</sup>

<sup>7</sup> “L’actuel et le virtuel coexistent, et entrent dans un étroit circuit qui nous ramène constamment de l’un à l’autre” (Deleuze 1996).

<sup>8</sup> “À une époque pas très lointaine, des milliers de gens ont laissé des traces de leur vie quotidienne sur des bobines de film 8 mm ou super-huit. Aujourd’hui, ces images veloutées finissent souvent dans l’oubli des greniers, des marchés aux puces ou à la poubelle. J’ai récolté sans effort une centaine d’heures de ces



Imagem 1 – *Quand je serai dictateur* (Yaël André 2013)

No início do filme, o espectador é apresentado a duas personagens de 17 anos – uma rapariga (que será a narradora do filme, associada à realizadora) e um rapaz chamado *Georges* (que nunca vemos, mas supomos ser um amigo de infância) – que têm como passatempo inventar “outras vidas possíveis” em alternativa à deles. Os dois crescem como melhores amigos, mas afastam-se com o passar dos anos, até ao dia em que a narradora recebe a notícia do suicídio de *Georges*. Recusando-se a aceitar a morte dele, ela decide voltar aos jogos de infância nos quais se inventavam outras vidas possíveis, desta vez com um propósito mais sério: imaginar as várias variações fictícias da vida do seu amigo, caso este não se tivesse suicidado.

Mais do que imaginar os mundos onde *Georges* está ainda vivo, a narradora procura concretizá-los, dar-lhes forma, conteúdo e sentido, anunciando ainda as leis e os princípios que regem cada um deles. Isso permite que as imagens não sejam reduzidas a ilustrações das utopias imaginadas mas, pelo contrário, abandonem a esfera limitada do seu contexto de produção original e ressurjam com o potencial de *microcosmos* à espera de serem atualizados.

---

images. Et de façon inattendue, l'histoire de mon ami Georges a pris corps dans ce chaos. Ce film rend aussi hommage à ces images dites 'd'amateur' pour leur amour simple du visible (André 2013)".

Deste modo, Yaël André constrói o seu filme como uma constelação de mundos possíveis, concebida pela justaposição de camadas narrativas independentes entre si mas ligadas ao nível do sentido, graças à voz da narração e à montagem, ambas reflexivas e conscientes dos seus poderes, revelando-nos tanto a mecânica interna como as dinâmicas externas desses mundos. A análise da seleção do material fílmico em cada capítulo e das opções de articulação das imagens com a voz-*off* permitir-nos-á compreender não só como a montagem dá vida às imagens pondo-as em relação, mas também, no limite, como pode o cinema verdadeiramente fazer mundo(s) a partir de materiais tão diversos e dispersos.

Os quatro primeiros capítulos do filme – “Prólogo”, “Quando eu for psicopata”, “Quando eu for aventureira”, “Quando eu for aventureira (2ª tentativa)” – correspondem à primeira parte da narrativa com maior carácter autobiográfico, desde a infância à morte de *Georges*. A oposição entre o mundo infantil, dinamizado pelos jogos de faz-de-conta, e o mundo adulto, paralisado pelas normas sociais, assim como entre os espaços da natureza selvagem e da civilização urbana, instauram as dicotomias temáticas abordadas ao longo do filme. Seguem-se os capítulos “Quando eu for imóvel”, em que a morte de *Georges* faz parar o tempo, introduzindo no filme planos fixos evocando fotografias, e “Quando eu for chefe contabilista”, em que a narradora anuncia da seguinte forma o seu método de construção de mundos possíveis:

“O meu trabalho consiste em contar o número de universos possíveis, em avaliar as probabilidades de todas as potenciais existências. (...) Devo, por exemplo, ter em conta todas as potenciais pessoas mortas até hoje e as suas diversas combinações, determinar o número de potenciais escolhas cruciais numa vida dentro da média, assim como as consequências possíveis destas sobre outros destinos. (...) E em função de todos esses fatores racionais e das probabilidades mais fortes, calcularei o número de universos onde *Georges* ainda está vivo” (André 2013).<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> “Mon métier consiste à compter le nombre d’univers possibles, à évaluer les probabilités de toutes existences potentielles. (...) Je dois, par exemple, prendre en compte toutes les potentialités des personnes mortes jusqu’à ce jour et leurs diverses combinatoires, déterminer le nombre de potentiels choix cruciaux dans une vie moyenne, ainsi que les conséquences possibles de celles-ci sur d’autres destins. (...) Et en fonction de tous les opérateurs raisonnables et les probabilités les plus assurées, je calculerai le nombre d’univers où *Georges* est encore en vie” (André 2013).

Os mundos seguintes são o da família (“Quando eu for uma mãe exemplar”), o da felicidade (“Quando eu for uma cosmonauta espaço-temporal”) e o mundo sem cinema (“Quando eu for figurante”). Em relação a este último, a narradora constata que, num mundo em que qualquer pessoa ou evento banal podem ser matéria para um filme documentário sem estrutura narrativa, esse mundo torna-se cacofônico e anárquico. Esta observação é interessante na medida em que sugere que a recusa de Yaël André das formas narrativas lineares constitui uma fraqueza do seu próprio filme.

Os últimos três capítulos – “Quando eu for Deus”, “Quando eu for feliz” e “Quando tu fores um fantasma” – apresentam os mundos onde a manipulação das propriedades do material fílmico através montagem é mais explícita, seja através da imposição da imobilidade nos planos, seja jogando com as várias velocidades e ordem de reprodução das imagens. Segundo a narradora, esta forma de domínio do tempo, tornando-o flexível e reversível, é o principal poder do cinema, aquilo que lhe permite dar a ver “o que há do outro lado do universo, aquilo que povoa o vazio fora do universo: aí existe tudo o que deixou de existir aqui e tudo o que ainda não existiu, mas ao contrário”, aproximando-se da definição deleuziana de atual e de virtual. No último capítulo, Yaël André dirige-se diretamente a *Georges*, não como se ele ainda estivesse vivo mas aceitando a sua “presença virtual” enquanto fantasma, sugerindo que finalmente aceitou a sua morte e que o filme poderá terminar.



Imagem 2 – *Quand je serai dictateur* (Yaël André 2013)



É importante perceber em que medida a repetição da mesma fórmula “Quando eu for...” como título dos vários capítulos (exceto o último)<sup>10</sup> tem implicações consideráveis ao nível do sentido fílmico: Yaël André não só utiliza o tempo futuro, como também o conjuga na primeira pessoa do singular, afirmando pela reiteração sistemática da fórmula um desdo-bramento do sujeito em várias identidades que se projetam num tempo por vir. A atividade de criação de mundos possíveis aproxima-se assim de um tipo de imaginação projetiva que dá como certa a concretização de um evento antes mesmo de este se realizar e que aceita que vários futuros hipotéticos se atualizem independentemente de serem ou não compatíveis entre si. No limite, podemos sugerir que o cinema torna esta forma de imaginação duplamente projetiva, pois não só concebe mundos narrativos virtuais relativos a um tempo futuro, como os atualiza no espaço presente do ecrã cinematográfico onde as imagens se vão projetar.

Não deixa de ser surpreendente que o universo múltiplo do filme funcione apesar da fragmentação que o mina a partir do seu interior. Para percebermos o que o une, devemos interrogar-nos se a sua estrutura narrativa é criada por uma narradora com poderes demiúrgicos capaz de se projetar simultaneamente em vários *mundos-futuros*, ou se todo o filme se insere numa única constelação de *mundos-presentes* que contém em potência as várias variações das vidas dos personagens.

Curiosamente, a resposta do filme está mais próxima da teoria de Leibniz do que seria de esperar: a pluralidade do universo fílmico só é possível porque a narradora se atribui o poder de ditadora para ditar as regras do seu jogo de imaginações projetivas fundadoras de mundos possíveis. Além disso, podemos encontrar no filme uma fórmula equivalente à expressão de Leibniz “Adão não pecador”: um mundo onde Georges não está morto – “Georges ainda vivo”; ora, um mundo onde Georges não está morto poderia ser possível mas, uma vez verificando-se a sua morte, “Georges ainda vivo” torna-se impossível com o mundo existente, o que nos levaria a afirmar que os mundos possíveis propostos pela cineasta são na verdade impossíveis entre si.

Também as imagens recuperadas dos filmes amadores com que Yaël André povoa os vários mundos estariam destinadas à disseminação e à impossibilidade (dado que foram produzidas em contextos espaço-temporais distintos e longínquos), se não fosse a voz ditatorial capaz de as ligar e atualizar sob o espectro de *Georges*. Além disso, a

---

<sup>10</sup> “Quand je serai...”, no original em francês.

continuidade que segundo Leibniz define o melhor dos mundos possíveis não existe no filme de Yaël André; pelo contrário, constatamos que este universo fílmico é sobretudo feito de descontinuidades que lhe são bem próprias, marcadas seja pelas separações entre os capítulos, seja pelos efeitos flagrantes da montagem, seja ainda pela impressão de que o filme se compõe como uma constelação dialética de “pequenas imagens”. A voz da narração e a montagem virtuosa operam assim de forma a criar a impressão paradoxal de uma continuidade de impossíveis, apesar da construção em blocos e das ruturas sistematicamente evidenciadas.

Conclui-se assim que, se Yaël André consegue efetivamente fazer passar à existência todos os mundos essencialmente impossíveis que imaginou, é apenas porque o cinema lho permite: ao recorrer à montagem para criar relações entre as imagens, ela é capaz de atualizar nos planos do filme todos esses mundos ficcionais virtuais, tornando-os *compossíveis porque visíveis*, no seio de um único universo fílmico, fundado sob o signo do devir múltiplo e descontínuo.

## BIBLIOGRAFIA

- Deleuze, Gilles. 1980a. *Deleuze-Leibniz*, Conferência apresentada na Universidade Paris 8 Vincennes - Saint-Denis, 15/04/1980. Disponível em <<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=48&groupe=Leibniz&langue=1>>. Acedido em 10 de abril de 2016.
- Deleuze, Gilles. 1980b. *Deleuze-Leibniz*, Conferência apresentada na Universidade Paris 8 Vincennes - Saint-Denis, 24/04/1980. Disponível em <<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=54&groupe=Leibniz&langue=1>>. Acedido em 10 de abril de 2016.
- Deleuze, Gilles. 1980c. *Deleuze-Leibniz*, Conferência apresentada na Universidade Paris 8 Vincennes - Saint-Denis, 29/04/1980. Disponível em <<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=54&groupe=Leibniz&langue=1>>. Acedido em 10 de abril de 2016.
- Deleuze, Gilles. 1988. “Impossibilité, individualité, liberté”. *Le Pli: Leibniz et le baroque*. Paris: Éditions de Minuit, 79-102.
- Deleuze, Gilles. 1996. “L’actuel et le virtuel”, *Dialogues*, Paris: Flammarion. Disponível em <[http://lucdall.free.fr/workshops/IAV07/documents/actuel\\_virtuel\\_deleuze.pdf](http://lucdall.free.fr/workshops/IAV07/documents/actuel_virtuel_deleuze.pdf)>. Acedido em 10 de abril de 2016
- Lewis, David. 2007. *On the Plurality of Worlds*, Oxford: Blackwell.
- Ryan, Marie-Laure. 1985. “The Modal Structure of Narrative Universes”. *Poetics Today* 6.4 p. 717–756.
- Ryan, Marie-Laure. 1991. “Possible Worlds and Accessibility Relations: A Semantic Typology of Fiction”. *Poetics Today*, 12.3, p. 553-576.
- Ryan, Marie-Laure. 2006. “Des mondes possibles aux univers parallèles”. *Fabula*. Disponível em <[http://www.fabula.org/atelier.php?Des\\_mondes\\_possibles\\_aux\\_univers\\_parall%26e\\_grave%3Bles](http://www.fabula.org/atelier.php?Des_mondes_possibles_aux_univers_parall%26e_grave%3Bles)>. Acedido em 10 de abril de 2016.

Ryan, Marie-Laure. 2013. "Possible Worlds". In: *The Living Handbook of Narratology*. Disponível em <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/possible-worlds>>. Acedido em 10 de abril de 2016.

#### **FILMOGRAFIA**

André, Yaël. 2013. *Quand je serai dictateur*.

**THE LAUGHING ALLIGATOR, DE JUAN DOWNEY: O DESEJO DE SER  
“COMIDO POR UM ÍNDIO DA FLORESTA AMAZÓNICA”  
NOTAS SOBRE CINEMA E ANTROPOLOGIA**

Raquel Schefer<sup>1</sup>

**Resumo:** Em 1965, Goldmann identificava a rutura da relação de determinação entre as estruturas económicas e as manifestações estéticas como o problema central da estética marxista. Urgia, para o filósofo, rearticular as estruturas económicas e a produção artística. A viragem do cinema político na década de 70, acarretando a emergência de novas formas fílmicas, instala e redefine o problema na esfera cinematográfica. Entre essas novas formas fílmicas, encontram-se formas autorreferenciais, resultantes do processo de desestruturação e estruturação da relação entre as categorias de subjetivo, coletivo/social e universal. A proliferação de formas autorreferenciais (Godard, Kramer, Akerman, entre outros) — rotação do cinema sobre si mesmo, supressão da oposição e da separação entre sujeito e objeto — é expressiva do “estado da forma” do cinema político. Este artigo examina a aparição de formas autorreferenciais no terreno de interseção da antropologia visual e do cinema de vanguarda e experimental a partir da análise de *The Laughing Alligator* (1979), de Juan Downey. Avalia o carácter político dessa deslocação que aponta para a função epistémico-ideológica do cinema. O cineasta chileno interroga os sistemas de referência da antropologia e a economia sígnica do documentário através de uma operação de rotação do olhar e de um conjunto de equivalências — equivalência entre os signos da cultura “ocidental” e os signos da cultura Yanomami; equivalência entre os sistemas de representação e saber da antropologia visual e do cinema de vanguarda e experimental; igualdade (interação, troca) entre múltiplas perspetivas —, gesto profundamente político.

**Palavras-chave:** Estética e política; cinema político; antropologia visual; cinema de vanguarda e experimental; Juan Downey; *The Laughing Alligator*; Yanomami.

**Contacto:** raquelschefer@gmail.com.

“Quando os Brancos estudam, escutam velhos desenhos de palavras. (...) Dado que não veem, nem ouvem as palavras dos seres primordiais, não podem conhecê-los verdadeiramente. Nós, que não temos lápis, nem peles de papel, tornamo-nos espetros com a *yākoana* para ir muito longe contemplar a imagem dos seres no tempo do sonho.” (Kopenawa & Albert 2010, 617)<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Doutorada em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais pela Universidade Sorbonne Nouvelle — Paris 3, Raquel Schefer é professora assistente na Universidade Grenoble Alpes, investigadora, realizadora e programadora. Publicou o livro *El Autorretrato en el Documental* na Argentina, em 2008.

<sup>2</sup> Salvo indicação em contrário, todas as traduções são da autora.

Em 1965, em *Pour une sociologie du roman*, Lucien Goldmann identificava a ruptura da relação de determinação entre as estruturas económicas e as manifestações estéticas resultante da ausência de uma “consciência proletária de oposição” (Goldmann 1986, 42) como o problema central da estética marxista. Constatando a desvinculação das manifestações estéticas da consciência coletiva, para o filósofo, urgia rearticular as estruturas económicas e a produção artística. A viragem do cinema político na década de 70, acarretando a emergência de novas formas fílmicas, instala e redefine o problema na esfera cinematográfica. Entre as novas formas fílmicas, encontram-se formas autorreferenciais, resultantes do processo de desestruturação e estruturação da relação entre as categorias de subjetivo, coletivo/social e universal. Inscrevendo-se na tradição do autorretrato literário e pictórico, as formas fílmicas autorreferenciais afirmam-se nas filmografias de cineastas como Chantal Akerman, Jean-Luc Godard, Robert Kramer, Jonas Mekas, Glauber Rocha, e no campo da vídeoarte, nas obras de Vito Acconci, Peter Campus, Letícia Parente, Paul Sharits e Juan Downey, entre outros exemplos. Rotação do cinema sobre si mesmo, supressão da oposição e da separação entre o sujeito e o objeto de representação e conhecimento, a proliferação de formas autorreferenciais é expressiva do “estado da forma” (Jameson 1992, 4) do cinema político desse período.

Este artigo examina a aparição de formas autorreferenciais no terreno de interseção da antropologia visual e do cinema de vanguarda e experimental<sup>3</sup> a partir da análise de *The Laughing Alligator* (1979), de Juan Downey. O filme articula o *modus operandi* da antropologia visual e certos procedimentos do cinema de vanguarda e experimental. Entre 1976 e 1977, o cineasta chileno filma *The Laughing Alligator* “com” (assim é indicado no genérico) os Índios Yanomami da Amazónia venezuelana. Os Yanomami, que chamam ao livro “pele de imagens” (Kopenawa & Albert 2010, 45), praticam, nas palavras de Downey na voz-off do filme, “uma forma limite de arquitetura funerária”: a preparação culinária e a ingestão ritual das cinzas dos seus mortos. *The Laughing Alligator* estabelece uma série de correspondências entre essa prática endocanibal (Lévi-Strauss 1984, 141-149), a investigação antropológica e a representação cinematográfica, deslocando assim o horizonte da alteridade.

---

<sup>3</sup> Em *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*, Catherine Russell explora as interações entre o cinema experimental e o cinema etnográfico.

A auto-observação e a reflexão sobre a mediação do dispositivo videográfico nos processos representativos e cognitivos são fundamentais para definir a perspectiva antropológica de *The Laughing Alligator (Imagem 1)*. Desenha-se a hipótese de um agenciamento maquínico das percepções e perspectivas. A câmara torna-se numa arma cuja mira é dirigida sobre o realizador, o seu núcleo familiar, os paradigmas da antropologia e os cânones do documentário. Oferecer-se ao olhar do “outro” equivale a voltar o olhar sobre si mesmo. Os procedimentos antropológicos encontram-se ligados a um devir-Yanomami e a uma impulsão auto-retratista (*Imagem 2*).



Imagem 1 – *The Laughing Alligator* (1979), de Juan Downey  
A mediação do dispositivo videográfico nos processos representativos e cognitivos.

Partindo destas premissas, examinarei em que medida a rotação do olhar permite a Downey interrogar os sistemas de referência da antropologia e redefinir a economia sígnica do documentário, gesto político que evidencia a função epistémico-ideológica do cinema.

### **“Com os Nossos Corpos”**

As experiências das vanguardas históricas do início do século XX devem ser diferenciadas das práticas dos movimentos vanguardistas que emergem na nova

cartografia geopolítica do pós-II Guerra Mundial. Conscientes dos efeitos paradoxais da ação das vanguardas históricas, os movimentos vanguardistas do pós-guerra não procuram simplesmente gerar ruturas, nem unicamente transformar a sociedade através da arte. Buscam universalizar a produção artística através de um trajeto que não vai já somente da arte à vida, mas que desenha também o caminho inverso: uma trajetória da vida à arte. Em *La Société du spectacle*, ao analisar as tentativas paradoxais de supressão da esfera estética pelas vanguardas históricas, Guy Debord considera o fracasso do dadaísmo e do surrealismo à luz da derrota do movimento proletário que lhes foi contemporâneo. Para o pensador, a derrota do movimento operário na década de 30 condena o dadaísmo e o surrealismo à clausura na esfera estética que todos estes movimentos tinham proclamado caduca. Para Debord, ao contrário dos dadaístas e dos surrealistas, os situacionistas teriam elaborado uma posição crítica suscetível de mostrar que “a supressão e a realização da arte são aspetos inseparáveis de uma mesma superação da arte” (Debord 1992, 185-186), consideração que reitera a indissociabilidade entre as dimensões política e estética. François Albéra defende um ponto de vista próximo, entendendo que a separação dos movimentos artísticos e dos projetos políticos deve-se “antes de mais, à supressão de tais projetos políticos” (Albéra 2005, 5).

Muito embora também o projeto dos movimentos vanguardistas do pós-guerra tenha fracassado, a relação entre as categorias de subjetivo, coletivo/social e universal passa a ser concebida de maneira diferente. Os limites entre arte e *praxis vital*, utilizando a terminologia de Peter Bürger, são deslocados. Essa deslocação aponta para a existência de uma esfera estética alargada, consequência da redefinição da relação entre arte e quotidiano.

A conceção de Goldmann, pondo em causa a teoria marxista da arte como reflexo da sociedade,<sup>4</sup> revela-se de grande valor heurístico para examinar essa deslocação. Se, no pós-guerra, a classe operária já não constitui “o único grupo social capaz de constituir os fundamentos de uma nova cultura” (Goldmann 1986, 42), se o proletariado deixa de ser a negação da sociedade reificada ocidental, a estética marxista depara-se

---

<sup>4</sup> Se tomarmos os escritos de Marx e de Engels no seu conjunto, a relação da arte com a esfera da produção material aparece de forma bastante complexa — e até contraditória à primeira vista. Muito embora a questão não possa ser aprofundada no quadro deste artigo, na *Introdução à Crítica da Economia Política*, Marx assinala “a relação desigual entre o desenvolvimento da produção material e o desenvolvimento da produção artística” (Marx 2008, 90).

com uma situação em que “as formas autênticas de criação cultural já não podem ser ligadas à consciência... de nenhum grupo social particular” (Ibidem, 44). Deixando de ser o produto da transposição imaginária das estruturas conscientes de um determinado grupo social com um alcance universal, premissa que afirma uma concepção eurocêntrica da cultura, nem o resultado do acordo entre estas estruturas e a estrutura mental do autor, a “arte contemporânea” (Ibidem) é, em 1965, no entender de Goldmann, uma busca de valores que não são defendidos por nenhum grupo social. Como transpor, então, a luta política para o plano artístico, questiona-se o filósofo?



Imagem 2 – *The Laughing Alligator* (1979), de Juan Downey — devir-Yanomami.

A arte e o cinema dão resposta à pergunta de Goldmann através da revisão da relação entre as categorias de subjetivo, coletivo/social e universal. A subjetividade/individualidade faz agora manifestamente a ponte para as categorias de coletivo/social e de universal. Verifica-se, neste contexto, o recuo do cinema coletivo ou grupal (o Newsreel Group, o Grupo Dziga Vertov, o Grupo Cine Liberación ou, em Portugal, o Grupo Zero, entre outros) e de formas narrativas e estéticas até então predominantes no cinema militante e engajado. Aparecem narrativas subjetivas,



próximas das modalidades discursivas e do sistema de representação do autorretrato. A história material e o sistema narrativo e estético de *Ici et ailleurs* (1976), de Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville, são expressivos dessa transformação.

Godard, tal como Kramer, Chris Marker e George Kuchar, retrocede para uma *arrière-garde*, a retaguarda do filme-ensaio autorreferencial. Após os *cine-tracts* da década de 60 e da experiência do Grupo Dziga Vertov, depois do projeto fracassado de criação da televisão pública moçambicana, assente numa rede horizontal de comunicação, a obra do cineasta suíço aproxima-se do modelo heurístico do autorretrato. A imagem resistente já não é a imagem do “outro”, mas um imagem descentrada, um “eu” textual criador de relações, um “nós” ou, ainda, um “eu-nós”. Este cinema de autor autorreferencial, concebido a partir da experiência do quotidiano, constitui uma viragem do cinema sobre si mesmo e sobre os cineastas “como indivíduos sem câmara, com os nossos corpos” (Delahaye 1968, 51), esbatendo-se a oposição e a separação entre o sujeito e o objeto de representação e conhecimento.

A partir da década de 70, a auto-referencialidade afirma-se como tendência do cinema político, exprimindo uma nova conceção das relações entre sujeito e sociedade, arte e política, subjetividade e objetividade. Aparece como uma tendência impura, já que a objetividade que o documentário e o cinema militante tinham até então reivindicado é substituída por modelos discursivos assumidamente subjetivos.

A dinâmica formal do cinema pressupõe um processo dialético de desestruturação e estruturação das formas fílmicas, termos da estética literária luckácsiana que podemos transpor para a esfera cinematográfica. A questão dos fenómenos formais dinâmicos é vasta e complexa, impossível de abordar com a profundidade devida no quadro deste texto. Poder-se-á, contudo, apresentar uma visão panorâmica do devir histórico das formas autorreferenciais. O cinema autorreferencial culminaria no documentário de criação, modelo canónico atual do documentário e de um certo cinema de autor. O ápice do documentário de criação é acompanhado da reaparição de uma forma fílmica ligada historicamente ao cinema político “objetivo”, o *newsreel* ou filme de atualidade. Na sua dinâmica formal, o *newsreel* parece estar hoje a tomar conta do terreno de intervenção crítica e inovação (por exemplo, no cinema de Sylvain George e de Jem Cohen) que as formas autorreferenciais, nas suas múltiplas variações, tinham ocupado desde a década de 70.

### ***Devir-Yanomami***

Em *The Laughing Alligator*, a forma autorreferencial irrompe no terreno de interseção da antropologia visual e do cinema de vanguarda e experimental, redefinindo a relação entre o “mesmo” e o “outro” estruturante da antropologia como disciplina científica.

Radicado em Nova Iorque desde 1966, Downey (Santiago do Chile, 1940 - Nova Iorque, 1993) especializa-se no documentário antropológico antes de enveredar pela videoarte, de que é um dos pioneiros. Entre 1975 e 1977, instala-se nas margens superiores do Rio Orenoco e aí realiza *The Laughing Alligator*. Além da arquitetura funerária, o “devir-outro” (Deleuze & Guattari 1980) através de práticas xamânicas que permitem aceder ao mundo dos espíritos *xapiri* (Imagem 3) é um dos aspetos centrais da cosmologia Yanomami (Kopenawa & Albert 2010).

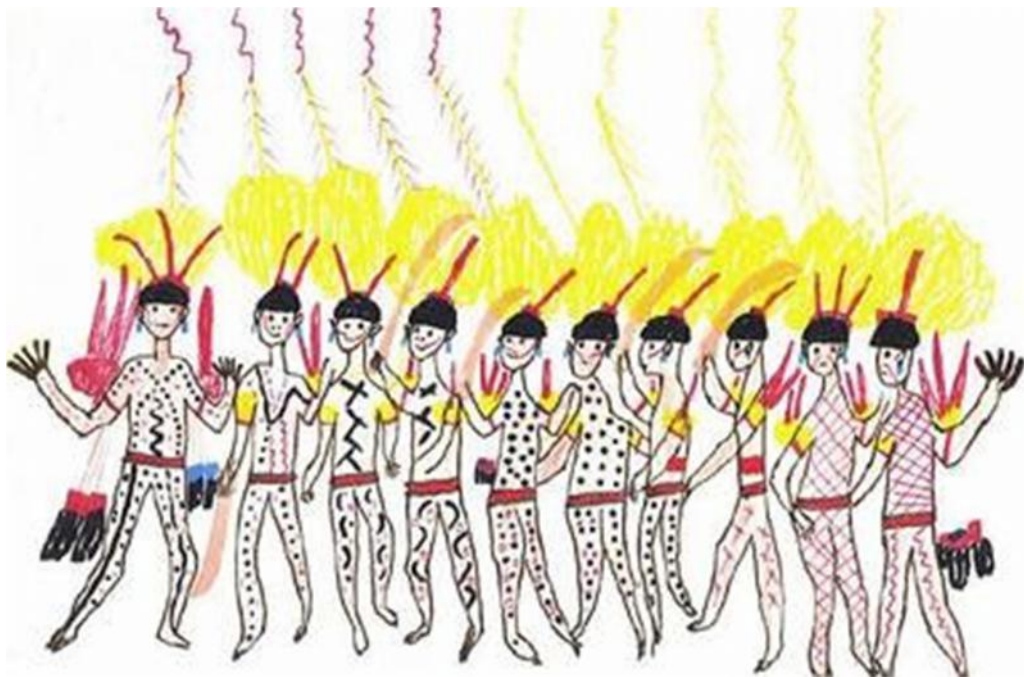


Imagem 3 – Dança de apresentação dos espíritos *xapiri*.  
Desenho de Davi Kopenawa (Kopenawa & Albert 2010).

Entre 1973 e 1977, Downey realiza *Video Trans Americas*, resultado de um percurso de furgoneta pela América Latina ao longo do qual filma as comunidades do

continente, procurando dar uma expressão audiovisual à cosmovisão ameríndia. *The Laughing Alligator* constitui o exemplo mais acabado da prática videográfica e antropológica da obra de Downey. Na esteira de Michel Leiris, no campo da literatura, em *L'Afrique fantôme*, Downey leva a cabo um processo de auto-observação mais do que de observação do “outro”, reajustando as oposições binárias que estruturaram historicamente a modernidade ocidental: cultura vs. natureza, mesmo vs. outro, civilização vs. barbárie, objetividade vs. subjetividade, tradição vs. evolução. Essa síntese permite superar as hierarquias dos sistemas de representação da antropologia e do cinema, antecipando a viragem reflexiva da disciplina na década de 80.

Downey documenta os Yanomami e representa ao mesmo tempo a sua vida familiar (com a mulher, Marilys Belt de Downey, e a enteada, Titi Lamadrid) com a comunidade. Filma também, sem cessar, o olhar dos Yanomami sobre a família Belt Downey, que passa a ser entrevistada a partir de uma posição de alteridade. Apreende a dinâmica da alteridade através de um mecanismo dialético.

No prefácio de *The Curse of Souw: Principles of Daribi. Clan Definition and Alliance in New Guinea*, de Roy Wagner, David M. Schneider refere o caso de antropólogos a tal ponto dotados para o trabalho de terreno que acabavam por adotar a cultura do “outro”: eram “capazes de realizar as danças rituais, mas não de as descrever; deixavam-se possuir pelos espíritos indígenas, mas eram incapazes de analisá-los” (Wagner 1972, 8).

Downey vai mais longe. Percebe que a sua posição de sujeito “ocidentalizado” e a expressão cinematográfica do devir-outro estruturante da cosmologia Yanomami passam, necessariamente, pela figuração das dinâmicas recíprocas e reflexivas entre o “mesmo” e o “outro”, por um processo de enriquecimento mútuo e pela representação da relação e da troca.

O pacto Downey-Yanomami implica expor-se ao “outro” e como “outro”. Downey figura o olhar dos Yanomami sobre si, o artista-antropólogo, mas volta também o olhar sobre si mesmo, vendo-se como “outro”. O devir-Yanomami é inseparável de um mecanismo especular, de um “eu-outro” rimbaldiano (*Imagem 4*). A investigação antropológica é singularmente ligada à “aventura do autorretrato” (Bellour 1988, 344). A propósito de *The Looking Glass* (1981), filme posterior de Downey, escrevia Bellour: “o olhar fascinado recuava para si mesmo para traduzir a impossibilidade de ver, e de ver-se” (Bellour 2002, 289).

Os ritos funerários Yanomami são uma prática endo-canibal. No seminário *Cannibalisme et travestissement rituel* (1974-1975), Claude Lévi-Strauss distinguiu o “endo-canibal” (o consumo ritual dos parentes defuntos) do “exo-canibal” [a “ingestão do inimigo” (Lévi-Strauss 1984, 141-149), prática de assimilação e transformação da alteridade de certas culturas ameríndias]. Esta distinção pode ser transposta à esfera da representação. Face ao exo-canibalismo do Cinema Novo brasileiro, *The Laughing Alligator* representa um cinema endo-canibal.

Em *The Laughing Alligator*, não se trata de incorporar, como no modernismo e no Cinema Novo brasileiros, as virtudes de uma tradição cultural através da ingestão do



inimigo, isto é, da assimilação e transformação da cultura europeia. O cinema Novo brasileiro articula, no fundo e na forma, a dialética da absorção/deglutição do primeiro modernismo do País, formalizada por Oswald de Andrade nos seus manifestos. Assente numa recuperação simbólica das práticas exo-canibais que existiam aquando da Conquista, essa dialética tem nas formas culturais idiossincráticas, conciliando as tradições europeias, ameríndias e africanas, o seu momento de síntese.

Imagem 4 – *The Laughing Alligator* (1979), de Juan Downey — o dispositivo tecno-especular, “eu-outro”.

*The Laughing Alligator* funda-se numa lógica contrária. A metáfora do consumo endo-canibal pressupõe uma afinidade com aquilo que é ingerido e, logo, uma identificação. Do ponto de vista conceptual, essa afinidade, trabalhada aos níveis mimético e anti-mimético, estrutura a operação de rotação do olhar (sobre o “outro” e sobre o si mesmo como “outro”) e o processo de desmontagem conjunta dos sistemas de referência da antropologia e do documentário. O filme de Downey aparece como um processo de auto-conhecimento e prospeção cultural assente numa problematização das categorias de identidade e alteridade. Do ponto de vista cultural, auto-representar-se como “outro” significa, para Downey, assumir a sua condição de chileno e a indianidade da cultura chilena, fazendo emergir o tabu histórico do genocídio dos Araucanos e Mapuches e a repressão cultural dos povos ameríndios no Chile que persiste até hoje. Dessa forma, furtando-se a todo dualismo entre o “mesmo” e o “outro”, Downey projeta-se e inclui-se na cultura Yanomami, devém-Yanomami. Este processo é regido por uma lógica diferencial: Downey não oculta a distância entre os modos percetivos da modernidade ocidental e as diferentes conceções da experiência do espaço e do tempo da cosmologia Yanomami.

A radicalidade de *The Laughing Alligator* não consiste em filmar os Yanomami, como na Antropologia Visual clássica, nem assenta unicamente em filmar “com” os Yanomami, como na antropologia reflexiva ou dialógica ou num certo cinema latino-americano desse período, em que podem ser incluídos Jorge Preloran e Jorge Sanjinés. Repousa mais bem no descentramento de perspetivas, isto é, na simultaneidade e na reciprocidade dos processos de documentação da alteridade, exposição ao olhar do “outro” e auto-observação, processo que abre novos caminhos à antropologia, ao cinema político e à representação documental em termos gerais. Nesta medida, *The Laughing Alligator* aproxima-se de outros filmes de carácter antropológico que põem em causa as relações clássicas entre o sujeito e o objeto de representação e conhecimento, como, por exemplo, *Reassemblage - From the Firelight to the Screen* (1982), de Trinh T. Mihn-Ha.

Estes processos de ordem representativa e epistemológica têm também uma base propriamente tecnológica. Os sistemas tecno-especulares abundam em *The Laughing Alligator*. A figura do espelho e o desdobramento tecnológico do “olhar-visão” (Bellour

2002, 289) atravessam, aliás, toda a obra de Downey e a de outros pioneiros da videoarte, como Campus. Se o dispositivo tecno-especular remete, à primeira vista, para a vocação narcisista da videoarte discutida por Rosalind Krauss, a sua compreensão exige, todavia, uma leitura mais complexa. “Quero ser comido por um Índio da floresta amazônica”, diz Downey na sequência de abertura de *The Laughing Alligator*. O desejo endo-canibal — desejo de ser percebido como membro da comunidade, desejo extático de ser aceite como corpo ingerível — é figurado mediante a exploração das especificidades tecnológicas do vídeo (o circuito fechado, o desdobramento corpo-imagem, a fácil inserção do corpo num enquadramento pré-existente, a longa duração das cassetes, o registo simultâneo da imagem e do som, etc.). A imagem videográfica dilui a separação entre o “mesmo” e o “outro”, explicitando a impossibilidade de figurar o “outro” sem representar concomitantemente o “mesmo” como “outro”. Esta constatação aproxima a obra de Downey da “auto-etnografia” (Russell 1999). A auto-etnografia, como prática, questiona as hierarquias da representação e do saber relativas às categorias de sujeito e objeto, de subjetividade e objetividade, introduzindo as problemáticas conceituais do autorretrato no campo disciplinar da antropologia.

Se a questão do ponto de vista é central no autorretrato literário (em *L'Âge d'homme*, de Leiris, por exemplo), é-o ainda mais notoriamente no autorretrato audiovisual devido às especificidades tecnológicas e fenomenológicas dos sistemas de representação da imagem em movimento. *The Laughing Alligator* constitui um dos primeiros autorretratos audiovisuais realizados num contexto etnográfico clássico. Neste quadro, a função do dispositivo videográfico dever ser sublinhada.

O agenciamento de perspetivas entre o “mesmo” e o “outro” é favorecido pelo *medium* videográfico, que constitui, segundo Bellour, o dispositivo tecnológico por excelência do autorretrato (Bellour 2002). Como técnica de representação, o *medium* videográfico deve ser distinguido do *medium* fílmico. Essa separação deve ser feita não só em função do tipo distinto de indexicalidade da imagem videográfica, mas também dos efeitos de co-presença espácio-temporal e de reflexão introduzidos pelo dispositivo. Esses efeitos permitem não só um maior imediatismo do processo representativo, mas também distintos modos de relação entre o sujeito e o objeto de representação, o observador e o observado.

No devir-Yanomami de *The Laughing Alligator*, não há já perspetivas privilegiadas, mas tão-somente perspetivas multiplicadas, fazendo eco a certas teorias, como o perspectivismo ameríndio de Eduardo Viveiros de Castro, em que a oposição

entre subjetivismo e objetivismo é ultrapassada. Ao reconfigurar a relação entre o subjetivo e o coletivo e ao questionar conjuntamente os fundamentos da universalidade da cultura e a crítica desses fundamentos, o filme de Downey sugere a hipótese de que o cinema não só possui a faculdade de representar o ritual, mas também a de transformar-se ele próprio num ritual, num cinema-ritual, possibilidade aqui afirmada através da ausência de uma separação clara entre a esfera material e a esfera ritual.

Todos estes fatores apontam para a função epistémico-ideológica do cinema. O cinema reflete as dinâmicas sociais, mas constitui também um campo de produção de efeitos de transformação, nomeadamente no terreno epistemológico, propondo novas perspectivas, dinâmicas e relacionais, sobre a história e a cultura.

*The Laughing Alligator* estabelece uma tripla equivalência: equivalência entre os signos da chamada cultura “ocidental” e os signos da cultura Yanomami; equivalência entre os sistemas de representação e saber da antropologia visual e do cinema de vanguarda e experimental; igualdade (e, logo, interação, troca) entre múltiplos pontos de vista e a possibilidade de um agenciamento maquínico das percepções e perspectivas. O vídeo é assumido como um dispositivo sensível que, além de refletir as oscilações do subjetivo-objetivo e a interação entre o “mesmo” e o “outro”, permite exprimir o mundo dos espíritos *xapiri* da cosmologia Yanomami e, logo, a relação entre a esfera material e a esfera imaterial. O autorretrato endo-canibal de Downey emerge destes postulados, abrindo novos caminhos para a antropologia visual, o cinema experimental e o cinema político.

## BIBLIOGRAFIA

- Albéra, François. 2005. *L'Avant-garde au cinéma*. Paris: Armand Colin.
- Bellour, Raymond. 1988. “Autoportraits”. *Communications*, 48, 327-387.
- Bellour, Raymond. 2002. *L'entre-images 1. Photo, cinéma, vidéo*. Paris: Éditions de la Différence.
- Debord, Guy. 1992. *La Société du spectacle*. Paris: Gallimard.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. 1980. *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*. Paris: Minit.
- Goldmann, Lucien. 1986. *Pour une sociologie du roman*. Paris: Gallimard.
- Jameson, Fredric. 1992. *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press/BFI Publishing.
- Kopenawa, Davi & Albert, Bruce. 2010. *La Chute du ciel. Paroles d'un chaman yanomami*. Paris: Plon.
- Delahaye, Michel. 1968. “La maison brûle. Entretien avec Robert Kramer”. *Cahiers du Cinéma*, outubro, 205, 48-63.
- Lévi-Strauss, Claude. 1984. “Cannibalisme et travestissement rituel”. *Paroles données*. Paris: Plon, 141-149.

- Marx, Karl. 2008. *Introduction à la Critique de l'économie politique*. Paris: L'Altiplano.
- Russell, Catherine. 1999. *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*. Durham/Londres: Duke University Press.
- Wagner, Roy. 1972. *The curse of Souw: Principles of Daribi Clan Definition and Alliance in New Guinea*. Chicago: University of Chicago Press.



### **3. COMUNICAÇÕES INDIVIDUAIS**

## **AUTORES**

## ANTONIONI: MODERNO E CONTEMPORÂNEO

Carlos Melo Ferreira<sup>1</sup>

**Resumo:** Michelangelo Antonioni foi um cineasta das mulheres e dos sentimentos nos anos 50, um cineasta da rarefação da narrativa e do mistério depois de "O Grito"/"Il grido" (1958) durante os anos 60, um cineasta da dissolução da individualidade na inquisição da verdade a partir de "História de um Fotógrafo"/"Blow Up" (1966), além do que trabalhou no documentário e experimentou novos suportes. Nos seus filmes a arquitetura, superiormente tratada, teve um papel decisivo. Por tudo isso ele foi um grande moderno no cinema e continua em destaque como nosso contemporâneo.

**Palavras-chave:** Sentimentos; arquitetura; mistério; moderno; contemporâneo.

**Contato:** CarlosSaMelo@netcabo.pt

Depois de inícios no documentário de curta-metragem ainda nos anos quarenta, Michelangelo Antonioni (1912-2007) enfrentou o filme de ficção em termos de "realismo psicológico", como foi chamado em contraposição ao "neo-realismo" durante os anos 50 do século XX, desde *Escândalo de Amor/Cronaca de un Amore* (1950) sua primeira longa-metragem, num percurso muito interessante de que destaco aqui *A Dama sem Camélias/La Signora senza Camelie* (1953), *I Vinti* (1952), *Retalhos da Vida/Amore in Città* (1953) e *Le Amiche* (1955), que chega a *O Grito/Il Grido* (1958), filme excecional e amaldiçoado pelo "neo-realismo" canónico porque, pessimista, acaba com o suicídio de um operário. O que na época provou que ele *não era um conformista*.

Com grande destaque para personagens femininas interpretadas por Lucia Bosé, os seus filmes da década de 50 eram melodramas burgueses, que se destacavam da produção italiana e mundial e em que se salientava o tratamento dos espaços em interiores. Mas vai ser do seu encontro com Mónica Vitti que vai nascer o melhor do Antonioni moderno e, ousarei dizer, contemporâneo ainda hoje. Com a trilogia composta por *A Aventura/L'Avventura* (1960), *A Noite/La Notte* (1961) e *O Eclipse/L'Eclisse* (1962), ele vai fazer entrar nos seus filmes personagens incertas, mais incertas que nos seus filmes anteriores, com vidas incertas e destinos incertos, na crista do seu e, ousarei dizer, do nosso tempo.

---

<sup>1</sup> Natural de Lisboa, Doutorado em Ciências da Comunicação – Cinema FCSH/UNL. Professor Auxiliar ESAP, Licenciatura em Cinema e Audiovisual e Mestrado em Realização – Cinema e Televisão. Investigador Integrado CEAA e membro AIM. Publicou *O cinema de Alfred Hitchcock, Truffaut e o cinema, As poéticas do cinema e Cinema – Uma arte impura*.

De facto, em nenhum desses filmes há certezas a não ser a morte no segundo: uma mulher desapareceu no primeiro sem voltar a ser encontrada, um casal desencontra-se no segundo, um casal forma-se com futuro incerto no terceiro. *O Deserto Vermelho/Il Deserto Rosso* (1964) que se vai seguir, o seu primeiro filme a cores, vai insistir na personagem feminina e no casal incerto.

Filmado em Londres em 1966, *História de um Fotógrafo/Blow Up* vai radicalizar a incerteza na própria incerteza da realidade fotografada, perguntando-se “O que de facto aconteceu no parque?” e respondendo que “nada se sabe” num jogo tornado já abstrato.

Recordo aqui que os anos 60 foram a década da *cultura pop*, da guerra do Vietname, do assassinato do Presidente John Kennedy, mas também da eclosão da *nouvelle vague francesa* e dos *cinemas novos* na Europa e no mundo, mais tardiamente do *Mai de 68* e do *primeiro desembarque humano na Lua*, que, juntamente com o fim do *sistema clássico dos estúdios* em Hollywood, vieram questionar as regras e as certezas anteriores, nomeadamente no próprio cinema. Dito por outras palavras, então um mundo de certezas e grandes narrativas acabou e iniciou-se uma nova época de incertezas e de pequena narrativa, que vinha do pós-guerra e dura até hoje e que ninguém melhor do que Michelangelo Antonioni interpretou.

Em seguida ele foi até à América para tratar a revolução sexual e social em *Deserto de Almas/Zabriskie Point* (1970), com música dos Pink Floyd entre outros, até à China para, em documentário, tentar perceber por dentro o que de novo aí estava a acontecer em *Chung-Kuo* (1972), que teve música de Luciano Berio. A partir daí regressou à questão essencial sobre a identidade em *Profissão: Repórter/Professione: Reporter/The Passenger* (1974), filme maior do cinema moderno, profundamente contemporâneo ele também. Recordemos o seu longo plano final para o percebermos.

Poderia pensar-se que, a partir daí, apenas a decadência o esperava, o que não foi de todo o caso. *O Mistério de Oberwald/Il Mistério di Oberwald* (1980), baseado em Jean Cocteau, primeiro, *Identificação de Uma Mulher/Identificazione di una Donna* (1982), depois, vieram questionar o próprio cinema, pôr em causa o que ele é em termos de suporte, de cor e de narrativa. A identificação de uma arte, de uma tecnologia, relançando-as para novos tempos.

Depois de sumariamente recapitularmos, tentemos interpretar.

### **Um Cineasta à Frente do seu Tempo**

Claro que não se pode falar de Michelangelo Antonioni sem recordar também o seu rigoroso contemporâneo no cinema italiano, Federico Fellini (1920-1993). Sempre recusei a comparação entre dois génios, mas a ter que optar opto por Antonioni, o mais depurado cinematograficamente, mais moderno e contemporâneo em termos temáticos e estéticos, menos ligado ao passado e mais voltado para o futuro. Escolha discutível, como tudo aquilo que digo ou escrevo.

De facto, em Antonioni não está já senão residualmente presente a memória da II Guerra Mundial e da Itália fascista, muito presente em Fellini, pois ele opta, como Ingmar Bergman (1918-2007) ou Robert Bresson (1901-1999) e mais do que eles, por enfrentar a incerteza do presente sem querer saber em excesso das certezas do passado. Isso mesmo o faz enfrentar arquiteturas e personagens modernas, contemporâneas, à semelhança da *nouvelle vague francesa* e dos *cinemas novos*, deixando a outros a memória da *chaga* da II Guerra Mundial e do Holocausto para enfrentar resolutamente o mundo moderno, o mundo do depois – o tempo presente.

Alguns o acusarão por isso, por essa espécie de “amnésia histórica”, que no entanto apenas visou enfrentar os novos tempos sem rasurar o passado. É justamente essa capacidade de enfrentar o tempo presente, o aqui e agora de tudo, inclusivamente do próprio cinema, o que em Antonioni mais me interessa e aqui me traz.

Um erotismo à flor da pele com forte carga sexual mas com alguma distinção, sem a recriminação nem os fantasmas do passado, presentes em Fellini, como se vivendo um mundo novo habitado por gente nova que, porém, vai repetir, melhoradas talvez, as mesmas velhas questões sentimentais e políticas. “Políticas”, digo bem e repito, embora as suas respostas tentem fugir do lugar-comum e tentar perceber o que de novo está a acontecer no mundo, em todo o mundo.

É justamente a curiosidade intelectual que leva o cineasta a um percurso improvável, e hoje em dia desconhecido e por isso mal visto, pela China, e a questionar identidades e certezas num Ocidente que, sem o saber talvez em profundidade, estava também ele a mudar. Sem certezas ideológicas, só animado pelas suas próprias dúvidas – e a dúvida é a grande atitude moderna e também contemporânea.

Depois de ter escavado na incerteza do destino de uma personagem desaparecida, grande mistério do cinema moderno, e nas dúvidas do casal, Michelangelo Antonioni foi aprofundar a dúvida sobre a realidade, sobre a própria identidade pessoal e social, num percurso sem paralelo a não ser talvez em Ingmar Bergman.

## Depois do Fim

Depois do grave problema de saúde que o atingiu, com a ajuda preciosa e muito louvável de Wim Wenders, ele próprio produto do *novo cinema alemão* dos anos 60/70, fiel a si próprio Antonioni insistiu no erotismo e na dúvida, nomeadamente em *Para além das Nuvens/Al di là delle nuvole* (1995), como se a querer prolongar a sua obra e prolongar-se a si próprio. Desse modo, de princípio a fim que a sua obra cinematográfica, incluindo os projetos não realizados, faz sistema – um sistema que sendo sem dúvida moderno é também contemporâneo.

E aqui regresso à *incerteza* como grande tema contemporâneo que na sua modernidade ele enfrentou sem hesitações nem ambiguidades. Sempre com um bom gosto, que era o seu gosto pessoal, notável, que aqui cabe assinalar e sublinhar. Como Bergman ou Bresson, ele foi reconhecido em vida, o que lhe terá sido de algum conforto sem o tornar conformista.

O que ele perseguiu e alcançou foi uma visão do seu tempo que era válida também para os tempos seguintes, os de agora, o que, convenhamos, é um feito notável que poucos na história do cinema conseguiram. Que ele tenha tendido para o plano-sequência e para a profundidade de campo, nomeadamente nos anos 50-60, nada tem, por isso, de especial, pois sem o dogmatismo de Roberto Rossellini (1906-1977) acompanhava e antecipava o seu próprio tempo sem recusar os seus temas favoritos.

Como poucos outros, ele foi um grande criador integral no cinema. Criou as suas narrativas, as suas personagens, os seus atores e os seus filmes como os quis – e o que ele quis foi sempre fantástico, como a exposição que a Cinemateca Francesa lhe dedicou em 2015 demonstrou. Pintor no início e no final da sua vida, essa formação visual foi muito importante para os seus filmes. Para uma *visão pictórica* do seu cinema.

E isto é muito importante, porque os seus filmes são, todos eles, eminentemente visuais, arquitetura e personagens incluídas, ao ponto de neles podermos observar, sobretudo a partir da “trilogia”, momentos de pura contemplação visual e sonora. O título do seu episódio de *Eros* (2004), *Il Filo Pericoloso Delle Cose/O Perigoso Fio das Coisas*, que é também o título português de uma recolha de projetos seus entre os quais esse se encontrava por concretizar, é extremamente elucidativo e esclarecedor sobre o sistema narrativo e cinematográfico de Antonioni, ao mesmo tempo que nos permite aplicá-lo mesmo e também ao nosso tempo presente, em que *uma nova modernidade* diferente da sua parece despontar, também e de novo no cinema.

### **A Questão da Arquitetura**

A sua obra tem sido um excelente e proveitoso caso de estudo do tratamento da arquitetura pelo cinema, o que não deve fazer ignorar nem minimizar a arquitetura das suas personagens e das suas narrativas.

Aí o que interessa mais são personagens e narrativas de suspensão da dúvida, da incerteza, como se cortando personagens e narrativas em linha reta, delas destacando a figura do observador e nelas enfatizando o espaço entre, vazio. De facto, sobretudo a partir da “trilogia” os filmes do cineasta detêm-se nos momentos de dúvida, que são também momentos de ansiedade de personagens e narrativas. E o “Perigoso Fio das Coisas” revela justamente os momentos de dúvida, de incerteza que cada personagem, como cada um de nós atravessa, impedindo-o e impedindo-nos de deixar-se e deixarmo-nos levar pelo pseudo curso natural da coisas e do mundo. Em que era, como continua a ser problemático alimentar certezas.

E é ao colocar essas reticências, esses momentos de dúvida como momentos de sombra, e ao explorar espaços de vazio como formas também de arquitetura, e os estados de fadiga, de espera, de desespero dos corpos simultaneamente com a saturação das cores, que Michelangelo Antonioni, com uma apurada consciência estética como nota Gilles Deleuze (1985), é simultaneamente moderno e contemporâneo. Embora a tentação de colocar esses momentos de dúvida nas personagens femininas seja grande, haverá que reconhecer que as personagens masculinas dos seus filmes as revelam também. Por causa delas mas também, e até sobretudo por causa deles.

E o que é importante e muito relevante nesta questão é que não devemos ser, como as suas personagens não são, crenes cegos em qualquer proposta de modernidade, política ou estética. Na contemporânea modernidade como na anterior é fundamental manter o espírito crítico, que permite e impõe a promessa presente de uma nova vanguarda. Permanecer cético e crítico é uma permanente proposta da própria vida ao pensamento (Deleuze 1985), no que os filmes de Michelangelo Antonioni são exemplares.

### **Enfrentar o Mistério**

Ao longo de uma obra diversificada e extensa, Michelangelo Antonioni confrontou-se e confrontou-nos com os mistérios da vida, do amor, da realidade individual e social e da morte. Sem embaraços nem constrangimentos, ele enfrentou o

mais depressivo e deprimido do ser humano mas também o mais exaltante, sem se deixar limitar por conveniências ou modas. Foi ele próprio quem, na sua longeva modernidade, ditou modas e estabeleceu paradigmas que outros (Brian De Palma em *Blow Out-Explosão/Blow Out*, 1981, por exemplo) vieram a explorar.

Ele que era europeu e italiano correu o mundo à procura de uma verdade que esclarecesse o mistério humano para nos deixar sempre confrontados com a sua inescrutabilidade. Ora nada de mais insatisfatório para o espectador de cinema do que retirarem-lhe certezas ou fazerem-no reflectir, o que o cinema moderno fez e o melhor do cinema contemporâneo continua a fazer, desafiando os seus espectadores.

Atendo-me exemplificativamente à trilogia, nada pior para um cinema de sucesso conformista do que uma personagem que desaparece e não volta a aparecer, dando origem à formação de um outro par, ele próprio incerto; nada pior do que um casal que tem um amigo às portas da morte e ele próprio se debate com dificuldades para prosseguir como par; nada pior do que, envolvidos no jogo da bolsa, por definição incerto, um homem e uma mulher jovens procurarem-se um ao outro e encontrarem-se sem certezas futuras.

Tudo isto foi continuado e reverberado nomeadamente em *O Deserto Vermelho*, *História de um Fotógrafo*, *Deserto de Almas* e *Profissão: Repórter*, em que a questão ou questões se desloca(m) para a realidade do que aconteceu e foi em instantâneos fotografado no segundo, para quem é quem num percurso policial e de espionagem no último.

Onde começam e acabam o amor, a realidade, a identidade, sem rocambolescos recursos de memória e de testemunhos fiáveis, antes tudo colocado em causa.

Mas interessa verdadeiramente o que aconteceu, quem é quem? Não interessará antes a colocação da questão, qualquer que seja a resposta mais conveniente? Questionador incansável contra o conforto instalado na sociedade e na vida, Antonioni partilhou connosco as suas dúvidas e incertezas, que eram as do seu tempo e com os seus filmes, repletos de verdade humana e fílmica, partilhou connosco, sem pôr em causa a necessidade de certezas que todos temos mas dizendo-lhe “não”.

Nada mais arrojado no seu e no nosso tempo do que navegar ao sabor e ao ritmo da vida, mergulhando nos seus mais esconsos e recônditos recantos para neles descobrir a existência do mistério. E mantê-lo intacto.



Mesmo na arquitetura nos seus filmes convivem com o deserto a arquitetura moderna, a arquitetura antiga e popular, a terra e o mar, o alto e o baixo, o cheio e o vazio, sem nos dar certezas futuras mas o que está na atualidade.

### **Um Lugar na História do Cinema**

Antonioni foi persistentemente identificado como um cineasta da “incomunicabilidade”, o que sem dúvida foi, embora tenha sido mais do que isso. Um cineasta do mistério da vida, da morte, da mulher e do cinema, o que “Identificação de uma Mulher” veio superiormente confirmar.

Filme sobre o cinema, é este o filme em que o cineasta recupera e transforma criativamente os seus temas favoritos na tentativa de recriação de uma mulher, uma atriz para uma personagem, desaparecida. Como se tudo tivesse voltado ao princípio, a “Aventura”, e fosse preciso, a partir do já feito, refazer o mundo, o cinema.

Esse o papel do demiurgo: criar a partir da realidade, das ideias o que só vai ter uma existência artística, fílmica. E nesse aspecto este é um filme exemplar do cineasta, porventura o seu último grande filme, em que a vida e a arte se misturam conscientemente na busca persistente do que há-de ser, aparecer para por sua vez se desvanecer na transitória precariedade da vida.

Se em *Identificação de uma Mulher* Michelangelo Antonioni atinge o cume da sua arte é porque aí ele continua uma procura que, bem-sucedida embora, é sempre votada ao fracasso: da vida como do cinema. Poucas vezes na história do cinema um cineasta se mostrou como ele aí se mostra consciente da vida, da arte e do cinema. O problema final que ele aí equaciona não é o da comunicação mas o do mistério: o mistério da mulher e da criação artística no cinema.

E é ao preservar, intacto, esse mistério, recusando as respostas banais e comezinhos, que o cineasta nos arrasta para o vórtice da vida e do cinema, sem complacência nem concessões. Os artistas perante o mistério da criação, perplexos, como na trilogia, em *História de um Fotógrafo*, em *Profissão: Repórter*. E é ao cultivar o mistério sem resposta definida e definitiva para além do que da própria realidade nos chega, e ao fazê-lo em função de uma mulher, que aí ele nos deixa mudos e quedos, sem respostas.

Ora é isso que todos nós procuramos no cinema: uma resposta para as nossas dúvidas, a nossa ansiedade. E é isso que em termos modernos que são também contemporâneos ele nos continua aí a recusar. Sem paternalismos empobrecedores,

como um de nós, o mais lúcido e clarividente. Quem quiser respostas, aí como antes que as procure por si próprio.

Onde Antonioni melhor se encontra é onde se perde e nos despista, rumo a um saber futuro que nos está por enquanto vedado. Sem cultivar os géneros mas sem desdenhar o melodrama e o policial, ele procurou e fez-nos procurar respostas onde elas talvez com segurança não existam. Por isso, talvez seja no mero gesto de procura, de persistente tentativa que os seus filmes se resolvem – ao mistério de Niccolò Farra, o da mulher e do filme, responde o do mistério de Mavi, primeiro, o de Ida depois, com o da paternidade. Mais do que o incomunicável, o indecifrável, de que se não consegue resposta satisfatória e permanente. É preciso, pois, continuar a procurar, mesmo se a certeza de sucesso não existe, antes a provável persistência da incerteza.

E aqui retomo o que disse acima sobre as arquiteturas modernas, com gumes, arestas, linhas retas e vazio nos filmes do cineasta, pois esse vazio replica o vazio da busca sem fim e sem sucesso das personagens dos seus filmes, numa complementariedade que é notória e procurada para além do mero efeito estético ou narrativo. E é porque trabalha esse espaço vazio e o vazio existencial das personagens que o cineasta descobre e trabalha o “perigoso fio das coisas”.

(Recordo aqui, mesmo se incidentalmente, que para alguns o Nada é o outro rosto, o outro nome de Deus.)

Além disso, e de forma inesperada, o cineasta abandona em “Identificação de uma Mulher” o plano-sequência em favor de uma planificação com base em planos curtos, o que acentua mais ainda o mistério de tudo e foi à época considerado como uma possível viragem, uma possível rotura na sua obra.

Seja como for, não estou certo de que todos se tenham dado conta da catástrofe para o cinema que foi a morte de Michelangelo Antonioni, e mesmo, antes dela, a sua incapacitação parcial. Num mundo em que todos e cada um se sentem dominados pelas certezas mais desvairadas e contraditórias, é tonificante continuar a ver filmes que as questionam e a tudo em que se baseiam e que implicam. Sempre com uma elegância formal e um bom gosto que muito definidamente depois dele caíram em desuso.

Por mais voltas que se dêem, e têm dado, a ele é forçoso regressar para compreender o cinema moderno e a modernidade no cinema, para compreender melhor também o “perigoso fio das coisas” da contemporaneidade, pós-moderna, pós-industrial, pós-apocalíptica e pós-capitalista mesmo.

## Conclusão

Sem menosprezar os outros contributos dos anos 50 e 60 nomeadamente no cinema, o caso de Antonioni situa-se como prenhe de ensinamentos e de consequências mesmo nos nossos dias, em que somos levados a tomar cada proposta apresentada pelo seu valor facial, sem pensarmos nas suas consequências. Quanto mais revejo os seus filmes mais me convenço de que eles encerram uma grande lição sobre a vida e sobre todos nós, também sobre o cinema, em que se tornaram referência incontornável.

As arestas agudas que cortam as suas arquiteturas modernas são as que cortam interior e exteriormente as suas personagens e nos deixam divididos, empáticos mas distantes, relativamente a elas. E o vazio das suas estruturas arquitetónicas é também o vazio interior que as personagens ecoam, um vazio que em nós ressoa. Nada, nem na arquitetura, nem nas personagens nem nas narrativas de Antonioni é simples ou evidente, para além da sua evidência mesma que por si própria fala.

E é nesse contorno audacioso mas ambíguo em que estrutura e vazio, preto e branco e cores saturadas se opõem, que ele permanece profundamente contemporâneo, mesmo no sentido de falha que estabelece uma rotura no tempo que permite iluminá-lo de Giorgio Agamben (Agamben 2008).

Se dúvidas persistissem, a grande abertura ao vazio, ao deletério, ao questionável mesmo quando certo constitui prova segura, na cenografia como nas personagens e narrativas, de uma obra e de um espírito que desafiam o tempo no seu próprio tempo, em que operam uma síntese do passado aberta ao futuro que antecipam sem o limitarem a uma visão futurista. Ali, nos seus filmes, as suas personagens são passado, presente e futuro simultaneamente.

## BIBLIOGRAFIA

- Agamben, Giorgio. 2008. *Che Cos'è il Contemporâneo*. Roma: Nottetempo.
- Antonioni, Michelangelo. 1983. *O Perigoso Fio das Coisas*. Lisboa: DIFEL.
- Antonioni, Michelangelo. 2001. *Os Filmes na Gaveta*. Lisboa: Edições 70.
- Deleuze, Gilles. 2004. *A Imagem-Movimento*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Deleuze, Gilles. 2006. *A Imagem-Tempo*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Fonseca, Manuel S. (org.). 1985. *Michelangelo Antonioni*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Moure, José & Roche, Thierry. 2014. *Michelangelo Antonioni. Anthropologue de Formes Urbaines*. Paris: Riveneuve éditions.
- Paini, Dominique. 2015. *Antonioni*. Paris: Flammarion/La Cinémathèque française.
- Tassone, Aldo. 2007. *Antonioni*. Paris: Flammarion.

## O CARÁTER ANTI-ILUSÓRIO DO CINEMA DE PEDRO COSTA

Nelson Araújo<sup>1</sup>

**Resumo:** O cinema português contemporâneo é fértil em exemplos de aproximação ao real, encontrando neste jogo artístico uma forma de injetar verdade à ficção. Pedro Costa tem construído a sua obra numa consciência do cinema enquanto arte ressonante da realidade, assumindo a partir de um jogo de luz e sombras uma natureza política para o ato de filmar. Propomos a sinalização da liquidação do carácter ilusório no cinema de Pedro Costa bem como as implicações metodológicas para chegar àquele resultado.

**Palavras-chave:** ilusão, realidade, ficção.

**Contato:** nelson.araujo@esap.pt

O cinema contemporâneo português tem apresentado propostas que integram de várias formas a realidade, aspirando, nesta operação, retirar ilusão ao jogo do faz de conta da ficção. A estreita relação da realidade com a matéria imagética tem cristalizado, nas obras de Pedro Costa, a problematização dos meios de produção e as relações sociais, inscrevendo o seu trabalho numa abordagem artística que encontra, no cinema, possibilidades de atividade política. O carácter irreconciliável, dos últimos filmes daquele realizador, com os modelos dominantes, deixam-nos um rasto de luta contra a fraude sentimental que a encenação naturalista explora, explorando, nesta dialética artística, um processo de produção solitário conectado com o real. É precisamente esta regulação fílmica que me interessa, aqui, analisar.

A dimensão anti-ilusória do cinema de Pedro Costa exterioriza a busca de uma metodologia de trabalho que se foi aperfeiçoando ao longo da sua carreira. O percurso deste estudo passa pois pelos saltos metodológicos que observamos de filme para filme, nas suas longas-metragens, e as consequências que dali derivam na procura de uma linguagem não-ilusionista. Ser-me-á útil nesta abordagem as preocupações do dispositivo brechtiano no desmascaramento das fórmulas ilusórias que ainda hoje perduram no teatro e no cinema.

A confrontação com as pesadas dinâmicas do cinema, no período de rodagem, terá surgido ainda quando Pedro Costa foi assistente de realização de João Botelho em *Um Adeus Português* (1986) e de Jorge Silva Melo em *Agosto* (1988). Mas é com a sua

---

<sup>1</sup> Doutor pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Vigo, investigador no Centro de Estudos Arnaldo Araújo da Escola Superior Artística do Porto (ESAP), uID 4041.

primeira obra – *O Sangue* (1989) – que Costa assume a liderança de uma equipa e tem de se confrontar com a pressão do calendário de rodagem, o rigor do guião e mesmo com a gestão de conflitos que emergem daquele contexto. A tensão que daqui decorre terá uma influência no processo criativo de Pedro Costa, começando este a consciencializar-se da fachada ilusória que rodeia a construção cinematográfica. Esta primeira obra será a base para as ruturas que se seguirão; Costa partirá à procura de outros fantasmas, mas seguramente convicto que os encontrará no mundo real e que, só assim, conseguirá demarcar-se do cinema que retira o homem da sua realidade. Da militância cinéfila de *O Sangue* (1989), não mais Pedro Costa abdicará das múltiplas possibilidades de se expressar, a partir dos jogos de luz e sombra, fazendo da luminosidade e da sua escassez um eixo nuclear da sua arte. Deste arranque perdurarão ainda os reflexos de Dreyer, Lubitsch, Murnau e, particularmente, Tourner.

O filme seguinte – *Casa de Lava* (1994) – anuncia já a passagem ao concretismo espacial e a renúncia aos modelos clássicos da narrativa. Esta obra, filmada em Cabo Verde, rebenta com o invólucro fílmico que Costa tinha posto em prática na sua primeira obra, transpirando desta, um conflito de ideias que encontra a sua tensão artística nos contrastes: argumento/ improvisado; filmar os atores/ filmar as pessoas autóctones; filmar os espaços definidos no guião/ partir à descoberta da ilha. A organização da matéria fílmica incorpora assim este posicionamento vacilante do realizador e que ele exprime da seguinte forma:

“De um lado o argumento que eu tinha escrito, que fora caucionado e do outro a realidade do que eu sentia e do que verdadeiramente queria fazer naquela terra (...). À minha volta via estas pessoas um pouco perplexas os cabo-verdianos que apenas faziam figuração que apenas ajudavam com os transportes, os alojamentos ou a comida. Eu queria era fazer um filme com eles e esquecer a equipa” (Costa & Rector 2012, 14).

*Casa de Lava* (1994) é pois o nosso ponto de partida relativamente ao exercício cinematográfico de Pedro Costa para retirar ilusão às suas imagens, ou dito de outra forma, o início de um esforço artístico para não induzir o espectador num erro perceptivo (Smith 2004). É precisamente nas paisagens filmadas que Pedro Costa, contrariando as suas afirmações de não ser um realizador de planícies e montanhas, ejeta, na fita, doses do real que trabalham na neutralização da ilusão. Costa filma com mestria os espaços estéreis da ilha de Cabo Verde, extrapolando uma irmandade imagética entre a clausura

espacial da ilha e o esgotamento emocional das personagens. A capitulação do humano, perante a natureza, decorre, neste filme, da imagem e não da narrativa, contrariando as convenções ficcionais de induzir a emotividade nas palavras. O desencanto humano é aqui creditado pelos rostos dos cabo-verdianos e pelo reflexo da aridez que os rodeia: nada é produzido artificialmente pois o realizador faz o seu filtro a partir do real.

Outro travão na ilusão, em *Casa de Lava* (1994), é o fracionamento narrativo; mais do que uma história, o filme mostra-nos uma enfermeira à deriva num espaço, sem que a passagem de planos nos integre num fluxo de causalidade narrativa; e é esta guerrilha visual, comandada a partir das necessidades de real por parte de Costa, que a narrativa estilhaça, deixando, contudo, algumas pistas que necessitam de particular atenção para serem apreendidas, pois o filme liberta-se da necessidade de contextualizar a história. São estes apagões e exclusões narrativos (Lyotard 2004) que, brechtianamente falando, evitam a identificação do espectador com a trama e promovem o confronto com a realidade de um povo e a sensação de estranhamento perante a intriga.

Pedro Costa na viagem de regresso de Cabo-Verde traz na mala correspondência para entregar no bairro das Fontainhas, local onde a comunidade é maioritariamente cabo-verdiana. Este contacto promoverá uma imersão, particularmente produtiva, do cineasta, neste bairro. *Ossos* (1997), o primeiro filme da trilogia das Fontainhas avança mais ainda na libertação das amarras do esquematismo narrativo; a fricção na intriga passa para um lado periférico, demarcando-se do dramatismo da fábula. Nesta obra somos confrontados com intervalos, desenvolvimentos irregulares e desconexos, “há personagens no filme que não fazem nada, que quase não participam na história” (Wall 2009, 151). Com esta fraturação narrativa e passagens abruptas, Costa dispensa a sucessão de acontecimentos encadeados para os legitimar na depuração visual.

A aproximação ao mundo real tem, em *Ossos* (1997), outra conquista na sedimentação imagética de Pedro Costa: o recurso a não-atores para as personagens principais, onde se destaca Vanda Duarte, ainda a representar a personagem de Clotilde. Neste filme, Costa assume a separação com o virtuosismo da interpretação naturalista, encontrando nas figuras, nos corpos de elementos da comunidade das Fontainhas, uma estratégia artística capaz de eliminar ilusão e, desta forma, plantar verdade nas suas imagens. Ainda na representação pressente-se já a tendência de Pedro Costa para trabalhar a carga gestual, a partir de uma intenção política, entrando novamente em territórios brechtianos. “As personagens de Costa parecem frequentemente separadas do

próprio corpo, mortos-vivos que nunca estão bem aqui” (Gallagher 2009, 44), ficando os atores entregues à dicção do texto, promovendo, assim, tensão reflexiva no espectador e abrindo espaço para que este se concentre na totalidade da imagem.

É na rodagem de *Ossos* (1997) que Pedro Costa percebe que a sua relação artística com o bairro das Fontainhas estava para durar, pois é nessa fase que decide continuar a trabalhar o mundo das pessoas que sofrem, mas desta vez, num território concreto e com a participação direta de elementos daquela comunidade. *O Quarto da Vanda* (2001) assume-se como a obra em que Pedro Costa consegue impor o rigor cinematográfico que lhe sentia fugir nas obras anteriores. Se nestas, sentia-se a hesitação entre uma narrativa convencional e uma narrativa em fuga dos movimentos ascendentes e descendentes das fórmulas argumentativas, *O Quarto da Vanda* (2001), assume uma fluidez desvinculada de qualquer guião; cada cena assume um valor independente da seguinte e as elipses renunciam às pistas de temporalidade. Se existe uma lógica linear na narrativa, esta parece obedecer à movimentação espacial: quarto – casa – rua – bairro.

A grande revolução metodológica de *O Quarto da Vanda* (2001) está, contudo, no corte com o aparelho cinematográfico de rodagem; Pedro Costa passou longas temporadas no bairro das Fontainhas com a sua câmara, tendo criado vínculos de amizade com a comunidade. Esta proximidade afetiva e a redução dos meios de produção aos mínimos permitiram que o realizador confluísse a sua imagética para um elevado nível de intimidade. Este contexto, aliado às suas qualidades de registo, criou um modelo de filmagem verdadeiramente artesanal, que nos introduz no bairro, a partir de um quarto e transporta para as imagens os aromas de uma comunidade enclausurada na cidade, deixando, contudo, intacta a sua dignidade. Costa, não nos propõe um filme sobre a pobreza do bairro, mas sim uma perspetiva sobre a riqueza humana que encontramos naquele cenário de vidas precárias. Não existem maus nem bons no cinema de Pedro Costa, existem seres humanos votados ao esquecimento, não fantasiando, o realizador, com heróis imaculados perante as circunstâncias sociais que os rodeiam. Mais uma vez sinalizamos aqui uma estratégia brechtiana: o realizador destaca o ambiente em que os homens vivem, numa construção dramática que não é adulterada pelo ponto de vista do herói, dando relevo às vidas do bairro, encontrando em todas elas, atos heroicos. Mais do que vencedores, Costa apresenta-nos pessoas reais, com percursos errantes e, por isso mesmo, humaniza as suas personagens, promovendo o espanto e a admiração no espectador.

A afirmação do caráter anti-ilusório do cinema de Pedro Costa tem na obra *O Quarto da Vanda* (2001) outra característica que nos permite formular uma tonalidade cinematográfica muito pessoal: o cineasta ensaiou repetidamente com os seus atores as suas histórias pessoais acabando o resultado final por ser o encontro da realidade com a fábula. Ou seja a partir de uma base real, o realizador ficciona, fabrica o cinema, teatraliza, mas na sua base está a vida dos próprios atores, o seu espaço social e, claro, eles próprios a encenarem as suas próprias personagens. Como afirma Costa – “só se chega à realidade pela ficção” (Ferreira & Pinto 2005, 83) e para tal, utiliza ramais de realidade, na sua ficção, para lhe retirar ilusão.

A sistematização da encenação e o rigor que Pedro Costa coloca no interior do plano, manifesta a sua descrença na improvisação, características artísticas que encontramos na obra de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, dupla de cineastas que Costa filma em *Onde Jaz o teu Sorriso?* (2001). Documentário de homenagem, o realizador furta-se da tendência daquele género cinematográfico para documentar e, desde logo, se percebe a tendência para contrariar a habitual proximidade da câmara em relação a quem fala; Costa dilui a sua câmara na sala de montagem, cultivando a discrição e optando por filtrar a realidade. De facto, as imagens furtam-se a mostrar o auditório composto por estudantes que assistem a uma aula de remontagem, da obra *Sicilia!* (1999) de Huillet e Straub. Com esta metodologia, Costa remete para o espectador o trabalho de leitura da totalidade da realidade, focalizando-se, como admirador, na dialética criativa dos dois cineastas, mantendo, contudo, uma respeitadora distância relativamente ao trabalho que aqueles efetuam. A exteriorização de apenas uma parcela da realidade denota, em Costa, uma vontade de fuga do documentário convencional, ganhando esta hipótese consistência quando confrontada com as palavras de Costa: “O documento é uma coisa terrível... não abre janelas, fecha muitas portas. O documento fecha. É um relatório” (Ferreira & Pinto 2005, 83).

Em *Juventude em Marcha* (2006), Pedro Costa volta a mergulhar na comunidade das Fontainhas, entretanto transferida para o Casal da Boba, mudando o seu foco, de Vanda para Ventura, sobressaindo, desde logo, a sua representação inexpressiva ao recitar as palavras monocordicamente como de um fantoche se tratasse. Costa retira de Ventura os textos, lapidando nos ensaios a sua dicção e trabalhando uma relação de interioridade entre os textos e ator, situação só possível por aqueles decomporem episódios da vida de Ventura. Este jogo artístico, entre o ator a representar, a sua personagem, as suas histórias de vida e os novos espaços do Casal da Boba, segura a



ficção ao real, travando a entrada da ilusão. A qualificação fílmica estabelece as suas bases na relação de afeto que o realizador tem com os seus atores, perpassando nos silêncios e na disponibilidade de entrega para a câmara, uma cumplicidade trabalhada durante largos meses. Esta será uma das formas de Costa retirar ilusão ao que de si é tendencialmente ilusório; Costa é amigo de Ventura, conhece o seu passado, o seu quotidiano, os seus amigos, socializa com ele, e é este nível de intimidade que lhe vai permitir reconstruir a realidade com uma forte carga política. Os textos não literários, extraídos das vivências dos atores e as imagens de Pedro Costa não invocam a sua situação de excluídos, exprimem a emotividade dos que sofrem, amplificando as vidas normais para vidas extraordinárias. A riqueza política da sua matéria fílmica está pois, nesta extração da nobreza dos marginalizados e na conexão que estabelece entre o real e a ficção.

Em *Juventude em Marcha* (2006) Ventura procura perceber qual a situação dos seus vizinhos das Fontainhas, agora deslocados pelos serviços sociais para um bairro camarário; em *Cavalo Dinheiro* (2014) somos transportados para um túnel que nos leva a um espaço dominado pelos fantasmas do passado de Ventura. Entramos no domínio do mental, em que o espaço e o tempo são recriados, abandonando Pedro Costa o concretismo das obras anteriores, passando a uma fase mais abstrata em que o foco é a mente e o corpo de Ventura. De facto, encontramos espaços produzidos como o hospital que, simbolicamente, se traduz num asilo psiquiátrico ou numa prisão, mas que parte de um facto da vida de Ventura: o seu ferimento resultante de uma luta com facas. Também a cena do ascensor é produto do passado de Ventura, nomeadamente de uma visão no período revolucionário de abril em que lhe aparecia, no elevador, um soldado de metal para o matar. Costa imerge no passado de Ventura, exorciza os seus fantasmas e entra numa dimensão poética - e que outra via nos ajuda a suportar o fardo da realidade? Não estamos pois a falar de ilusão mas sim de lirismo para expressar a dor dos vencidos, falamos de um sofrimento real de quem foi explorado, perdeu a sua família e a sua casa e nesta deriva perdeu a capacidade de sonhar - Ventura não têm ilusões relativamente à realidade, não tem perspectivas de mudança. A sobretensão da realidade na ficção é também palpável na figura de Vitalina Varela, mulher caboverdiana, que procura o rasto da morte do marido, lutando pela sua pensão de viuvez e a sua legalização, ficando na imagem os traços do seu rosto, num jogo de luminosidade que define ao que Pedro Costa vem: dar um brilho épico aos esquecidos.

## Considerações Finais

Pedro Costa, numa fuga da dimensão fantasiosa do cinema e das limitações da objetividade documental, protagoniza a edificação de um modelo de produção distante do paradigma dominante no qual a sua única excentricidade reside no tempo que dispõe para filmar. Este primado permite-lhe entrar num regime de experimentação fílmica que, mantendo múltiplas relações com a realidade, nos faz sentir que algo não está bem no mundo que vivemos e, neste sentido, não renega ao cinema as suas potencialidades políticas. Nesta qualificação artística, Costa explora as possibilidades da ficção, rompendo com os seus circuitos ilusórios ao reconfigurar a representação do real e provando que a ficção pode produzir intriga com personagens ancoradas à realidade e é esta medida que nos explica a frase que Pedro Costa gosta de verbalizar: “Bater Hollywood no seu próprio terreno” (Costa & Rector 2012, 139).

## BIBLIOGRAFIA

- Costa, Cyril N. & Rector, Andy. 2012. *Um Melro Dourado, um Ramo de Flores, uma Colher de Prata*. Lisboa: Midas Filmes/Orfeu Negro.
- Ferreira, Oliveira M. & Pinto, José Alberto (ed.). 2005. *Corte e Abertura*. Porto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo.
- Gallagher, Tag. 2009. “Straub Anti-Straub.” In: Cabo, Ricardo Matos (coord.). *Cem Mil Cigarros – Os Filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 40-51.
- Liotard, Jean-François. 2004. “O Acinema.” In: Ramos, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*. São Paulo: Editora Senac, 219-231.
- Smith, Murray. 2004. “Espectatorialidade Cinematográfica e a Instituição da Ficção.” In: Ramos, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*. São Paulo: Editora Senac, 141-169.
- Wall, Jeff. 2009. “A Propósito de Ossos.” In: Cabo, Ricardo Matos (coord.). *Cem Mil Cigarros – Os Filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 151-155.

## FILMOGRAFIA

- Botelho, João. 1986. *Um Adeus Português*. Instituto Português de Cinema.
- Costa, Pedro. 1989. *O Sangue*. Trópico Filmes.
- Costa, Pedro. 1994. *Casa de Lava*. Madragoa Filmes.
- Costa, Pedro. 1997. *Ossos*. Madragoa Filmes.
- Costa, Pedro. 2001. *O Quarto da Vanda*. Contracosta Produções.
- Costa, Pedro. 2001. *Onde Jaz o teu Sorriso?* Contracosta Produções.
- Costa, Pedro. 2006. *Juventude em Marcha*. Ventura Film.
- Costa, Pedro. 2014. *Cavalo Dinheiro*. Sociedade Óptica Técnica.
- Melo, Jorge Silva. 1988. *Agosto*. Arion Productions.
- Straub, Jean-Marie & Huillet, Danièle. 1999. *Sicilia!* Pierre Grise Productions.

# PROPOSIÇÕES PARA UMA ESTÉTICA FIGURAL DO RETRATO: O OCASO DO SUJEITO NOS RETRATOS DE FRANCIS BACON E PEDRO COSTA

Diogo Nóbrega<sup>1</sup>

**Resumo:** Este ensaio visa circunscrever o estatuto filosófico do retrato no espectro da experiência artística contemporânea. O argumento desenvolve-se em três momentos. 1º desenharemos uma arqueologia breve do conceito, desvelando no seu espaço etimológico a tensão ou dialética que desde sempre o acompanha, promovendo, simultaneamente, a apresentação e o recuo da figura humana que nele se inscreve (Nancy 2014); 2º tomando como escopo o tríptico “Study for Three Heads” (1962), de Francis Bacon, analisaremos a assunção do retrato enquanto dispositivo que ilide e abole a possibilidade de um sujeito retratado, i.e, de uma figura (corpo) estável e auto-reiterada. A partir de uma problematização da composição estética enquanto captura de forças (Deleuze 2011; Gil 2005), acompanharemos a sucessão de factores que nos permitem discernir em tal figura uma vocação propriamente figural (Lyotard 2002), não re-presentativa; 3º examinaremos as condições de reversibilidade dos pressupostos estéticos de Bacon no espaço cinematográfico de Pedro Costa. Para tal, tomaremos como exemplo o plano inaugural do filme *Ossos* (1997), formalmente um retrato, nele descobrindo as condições de uma ruptura com paradigmas perceptivos que nos prometem, no âmbito de um cinema popular/comercial, uma figura ideal, unívoca e transparente.

**Palavras Chave:** Rosto; retrato; força; devir; Francis Bacon; Pedro Costa.

**Contacto:** diogo\_nobrega\_@hotmail.com

*Le propre du visible est d'avoir une doublure d'invisible au sens strict, qu'il rend présent comme une certain absence.*

Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*.

## I. Retratar, Retrair – Etimologia e espaço semântico do retrato

No espectro das línguas oriundas do latim, o italiano *ritratto* preserva uma especial complexidade semântica. A palavra encerra uma dupla significação: re-presentação de uma pessoa/rosto, cujo eco se prolonga, modalizado, numa miríade de idiomas (*Retrato*,

---

<sup>1</sup> Cineasta e investigador. Doutorando em Estudos Artísticos na FCSH.UNL, onde prepara uma tese sobre o cinema de Pedro Costa. Publicou e apresentou vários artigos científicos com incidência em domínios epistemológicos tais como Cinema e Filosofia; História e Teoria da Imagem; Teoria da Figura; Teoria do Sujeito e Metodologias de Análise de Imagens.

Nóbrega, Diogo. 2016. “Proposições para uma estética figural do retrato. O ocaso do sujeito nos retratos de Francis Bacon e Pedro Costa”. In *Atas do VI Encontro Anual da AIM*, editado por Paulo Cunha, Susana Viegas e Maria Guilhermina Castro, 123-133. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-6-9.

*Portrait, Porträt..*), e “recuo” ou “retirada” (*tirare indietro*), vale dizer, desaparecimento, desaparecimento como efeito/propriedade do retrato.

O conceito designa, então, não apenas a apresentação imitativa de um modelo ou original, o sentido de produção de semelhança com que vulgarmente o acolhemos, por exemplo em português, mas, também a desaparecimento do *outro* no contexto da sua própria re-presentation.

Dir-se-ia que uma estrutura conceptual de tipo propriamente dialético – no sentido benjaminiano de movimento indecível, infinito - parece enformar o conceito desde sempre, obrigando-nos a considerar a sua força teórica intrínseca segundo um duplo enfoque/movimento. Por um lado, o retrato configura, geralmente, um processo/gestualidade que destaca/imprime os traços distintivos de um rosto. Note-se, a este título, que um vocábulo vizinho como *effigies* (do lat. *effigies*) procede da mesma raiz (“fig-”) que os termos *ingere* (modelar) e *factor* (modelador, escultor), sendo, deste modo, possível vislumbrar uma ligação original entre retrato e matéria, mas, também, entre retrato e fazer manual. O conceito aproxima-se, a este nível, de uma operação de *mise en présence*, logo, de substituição do modelo pela imagem. “Não lhe falta senão falar”, diz-se. Por outro lado, devemos igualmente considerar, neste processo, a excisão do traço/contorno, o seu deslocamento para um fora do modelo a re-presentar. Com efeito, o italiano *ritratto* reteve a composição do latim *trahere, traciare*, i.e, tirar/trazer, traçar. O prefixo *re* indica, justamente, o deslocamento a que nos referimos. Aqui, o problema parece ser o da pura reprodução/semelhança, mimese (do gr. *mimesis*, “imitação”), confundindo-se a análise com um exercício comparativo.

O lugar do retrato no âmbito de uma filosofia da arte, constrói-se, pois, considerando a tensão ou intervalo permanente em que ele se elabora entre um traço/materialidade objectual, autónoma, e a fabricação de semelhança, i.e, entre presença e re-presentation.

Neste matéria, é da maior relevância evocar a intervenção de Jean-Luc Nancy:

“Dans le portrait l’autre se retire. Il se retire en se montrant, il fait retraite au sein de sa manifestation même. (...) il est retiré dans sont altérité. Mais ce retrait révèle le mystère de cette altérité: il ne le dévoile pas, il révèle au contraire qu’il s’agit d’un

mystère – et que sans doute il n'est pas question de le dissiper” (Nancy 2014, 18).

Segundo Nancy, o retrato funciona, então, como uma espécie de dispositivo de aproximação a um mistério que atravessa/distingue o *outro* retratado, o mistério da sua própria alteridade. Aqui, o argumento do filósofo faz perigar uma ideia convencionada de retrato como forma de reconhecimento/re-presentação de um *si-mesmo*<sup>2</sup> originário do sujeito. Para Nancy, o retrato não parece poder senão fixar uma percepção flutuante, acêntrica, o puro movimento de heterogénese de um “si” necessariamente “alterado”. Todo o trabalho teórico à volta do conceito deverá, então, considerar não apenas o desaparecimento do *outro* retratado no contexto da sua própria re-presentação, mas o desaparecimento de um *em-si* do sujeito.

Ora, o entendimento clássico do retrato enquanto re-presentação do humano, supõe, justamente, a presentificação de uma ipseidade estrita. Toda uma ontologia do ser singular intervém como endocondição de um tal regime da imagem, o que se torna explícito se nos propusermos, por exemplo, inventariar a terminologia com que, historicamente, se ajustou o problema. De facto, a escolha favoreceu sempre um conjunto de noções problemáticas, como sejam as de “alma”, “personalidade”, “natureza”, “substância”, etc., dirigidas a uma coesão essencial do sujeito que o retrato inscreveria.

Na verdade, trata-se de um contexto ainda bastante presente nos discursos sobre arte contemporânea. Vejam-se os casos de Maria Augusta Babo, que nos propõe o retrato como dispositivo que “convoca a interioridade do sujeito, produzindo a sua identidade” (Babo 2003); ou de Bart Verschaffel, consignando a um “eu profundo, oculto” a finalidade do retrato (Verschaffel 2007).

Por outro lado, a análise de Julia Kristeva parece aproximar-se de Nancy na demanda comum de se distanciarem de modelos de pensamento que compreendam o sujeito como instância ideal: “le sujet unaire n'est qu'un moment, une phase d'arrête, disons une stase, excédée par le mouvement et ménacée par lui” (Kristeva 1977, 68).

---

<sup>2</sup> Servimo-nos, aqui, de tal categoria de acordo com um paradigma propriamente junguiano ou analítico. Para a psicologia analítica o “Si-mesmo”, em redor do qual gira o Eu, é, numa definição clássica, generalista, o centro potencial do psíquico. Contudo, o “Si-mesmo” também é o perímetro que, simultaneamente, abraça a consciência e o inconsciente; é o centro desta totalidade, tal como é o centro da mente consciente.

Distintamente, Kristeva (1977) sugere que se discuta o sujeito como processo, i.e, como possibilidade infinita, pura forma em devir.

Ora, o gesto crítico adequado a uma tal mudança de paradigma consistirá, face a um retrato, em considerar uma figura instável, sem eixo de referência central/invariante na sua relação com o mundo, doravante pensada de acordo com a cisão rítmica que a sustenta entre uma aproximação e um recuo, uma visibilidade e uma invisibilidade. A este nível, o conceito de “figural” de Jean-François Lyotard parece circunscrever a tensão/quiasma de que nos pretendemos aproximar, abordando a presença de uma dimensão de invisibilidade constitutiva do visível. Nesta matéria, o dinamismo a que Lyotard procura dar forma conceptual não se baseia na canónica oposição visível/invisível, mas no contágio entre ambos os domínios. O seu axioma é o seguinte: o invisível é inerente ao visível, designadamente no que este encerra de figurativo, como elemento que produz a sua figurabilidade. No plano de uma teoria da figura, não se trata, assim, de formular qualquer tipo de oposição a um regime figurativo, mas de nele perceber uma perturbação, um inconsciente (Lyotard 2002).

A partir daqui, dever-se-á considerar a figura como uma espécie de fenómeno de fronteira, nem visível, nem invisível, mas “entre-mundos” (Rodowick 2001). O espaço conceptual de Lyotard agencia, pois, uma espécie de presença/ausência, cujo modelo se poderá buscar numa relação de tipo *fort-da*, tal como prescrita pela psicanálise<sup>3</sup>. Através do conceito de figural começa, então, a compreender-se o ser-aí essencialmente transgressivo da figura que o retrato dá a ver, face a modelos interpretativos que a pretendam fixar.

## **II. Francis Bacon - da imanência como possibilidade plástica**

A fecundidade teórica do figural permite-nos conjugar o conceito ao infinito, franqueando, aliás, qualquer tipo de dependência face a modelos/estruturas da psicanálise. De facto, o texto fundador de Lyotard encontrou o seu paradigma no sonho, no desejo e no inconsciente freudianos, cuja dinâmica pulsional, disruptiva, define um espaço original/originário que se não estrutura como linguagem (*logos*), mas como

---

<sup>3</sup> O processo a que nos referimos encontra o seu contexto original no segundo capítulo de “Jenseits des Lustprinzips” (1920), de Sigmund Freud. Disponível em português em Freud 2009.

campo de forças <sup>4</sup>. Neste sentido, Gilles Deleuze oferece-nos uma releitura particularmente original, redesenhando o conceito em termos de corpo, sensação e devir.

Em “Francis Bacon/ Logique de la Sensation”, Deleuze introduz pela primeira vez o figural na sua obra. O filósofo servir-se-á do conceito para autonomizar a figura que ele próprio discerne no trabalho de Bacon, face a um regime representativo da imagem pictural. No cerne de tal figura, Deleuze desvela, assim, não já a potência transgressiva do desejo, mas a da sensação e do afecto, da pura força vital.

O esquema deleuziano encontra, justamente, no conceito de força o agente que lhe permitirá problematizar a articulação entre visibilidade e invisibilidade da figura. Recuperemos a sua tese original:

“Em arte não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas sim de captar forças. (...) A tarefa da pintura define-se como tentativa de tornar visíveis forças que o não são” (Deleuze 2011, 111).

Em pintura como nas outras artes, tratar-se-ia, então, de perturbar um esquema de carácter mimético face às formas existentes do real e da história da arte. Inversamente, Deleuze distingue uma espécie de latência do visível como carácter/destino da produção artística, um desvio ou ruptura propriamente figural que lhe caberia captar.

Nestas condições, o artista parece devir um operador no plano de uma etiologia estritamente imanente. A sua atividade confunde-se com um diagnóstico de forças que se agitam, justamente, num plano imanente do visível.

No âmbito específico da obra de Bacon, Deleuze poderá, assim, propor uma espessura energética, referida a forças que investem a figura sob a forma de uma desfiguração. Ora, o território de fixação semântica/filosófica de tal figura reenvia, na análise deleuziana, para o domínio corporal. “Desde o início, a Figura é o corpo” (Deleuze 2011, 53). As forças que o filósofo designa neste contexto são, então, forças físicas que se distinguem umas das outras na medida em que deformam/desfiguram diferentemente os corpos sobre os quais se exercem.

---

4 A propósito de um diálogo e, em grande medida, de um contínuo de sentido entre Freud e Lyotard, poder-se-á consultar a análise exaustiva de François Aubral em Aubral 1999.



Fig. 1 - Francis Bacon – *Study for Three Heads*, 1962.

Assim considerada, a economia visual do pintor irlandês permite-nos, portanto, especializar o problema de uma latência do visível, finalmente circunscrito, segundo Deleuze, ao domínio das forças que atravessam e designam um plano imanente do corpo humano. Face ao problema central da figura que Bacon dá a ver, dir-se-á, então, que ela ocupa o intervalo sensível entre o corpo existente e as forças que o afetam. Ora, a esse intervalo em que duas dimensões se articulam/contaminam no corpo, Deleuze chamará sensação. Assim, a figura que surge, finalmente, inscrita na tela, não é nem uma mera representação do visível (figuração), nem um plano puramente matricial/imanente do humano (abstração), mas a coordenada precisa em que ambos os domínios se encontram. “O que está pintado dentro quadro é o corpo, não na medida em que é representado como objecto, mas na medida em que é vivido como experienciando uma determinada sensação” (Deleuze 2011, 80). Pode, deste modo, dizer-se que a figura conserva um carácter sintético, afirmando o corpo como momento ou realidade rítmica, figural.

Deleuze encontrará o gérmen do seu pensamento na noção de “corpo sem órgãos” (CsO), de Antonin Artaud, situando, assim, a figura de Bacon num estado corporal anterior à representação orgânica. Aqui, o filósofo sublinhará a ausência radical de organismo, i.e, de uma estirpe particular de dispositivos (ânus, esófago, estômago..) que regulam e encarceram a “vida” do corpo. De acordo com Deleuze, existe uma realidade energética e intensiva que, no corpo, não determina dados representacionais, mas variações alotrópicas, devires. A figura de Bacon apresentará, então, limiares, níveis,



movimentos cinemáticos e tendências dinâmicas, assumindo um carácter excessivo/espasmódico que rompe a atividade orgânica.

Em tais prerrogativas, reconhecemos o embrião de uma rigorosa crítica do sujeito. Para a compreendermos, convirá, porém, retomar/decompor, um pouco mais completamente, o conceito de sensação. Ora, no esquema deleuziano, uma sensação não é um sentimento, não está na dependência dos esquemas privados de um sujeito particular, nem submetida, portanto, à diluição apropriativa no âmbito do já-sentido. Em contrapartida, a sensação designa, na ordem do experimentar e do sentir, aquilo que excede a afirmação do sujeito enquanto vida sentimental constituída, orgânica. Torna-se, então, claro que a uma lógica da sensação deverá corresponder, necessariamente, uma lógica do “devir outro” do sujeito, inibindo, portanto, o papel cristalizador de uma entidade constituída de forma estável/auto-reiterada, de modo a aceitar as múltiplas formas de des-figuração que a sensação desencadeia.

Veja-se o exemplo do tríptico *Study for Three Heads* (1962) (Fig. 1). Dir-se-ia que o autor se esforça por mobilizar um dispositivo que obste uma certa nitidez do rosto humano, ou antes, de uma dada organização da face. De facto, o rosto perdeu os seus dados probabilísticos ao ser submetido a um arsenal de procedimentos concretos, de marcas livres a escovagens, que convergem para esse fim. A conseqüente agitação que deforma a figura, a dilatação das narinas, o prolongamento da boca, funcionam como zonas do organismo neutralizadas, libertando o rosto de uma representação orgânica.

Bacon parece captar feixes distintos de forças não visíveis que sobrevêm, finalmente, investindo a figura sob os mais variados ângulos. Nestas condições, um plano propriamente imanente parece conquistar uma possibilidade plástica, confundindo-se a atividade do artista com uma detecção aplicada de fluxos energéticos que desorganizam o rosto, dele permitindo, apenas, uma percepção instável e flutuante. O rosto (rostos..) parece, então, funcionar como superfície onde se inscreve/atualiza o poder de um múltiplo devir do sujeito, conformando, justamente, a sua apresentação pelo retrato um dispositivo privilegiado de criação de multiplicidades.

Ao localizar o seu projeto como retratista no intervalo figural entre o visível e o invisível do rosto, entre as suas coordenadas figurativas e a latência energética que as

desfaz, Bacon reinventa a arte do retrato como captura não já de um sujeito absoluto, mas de uma figura disponível, agora, para o infinito como forma que o retrato reivindica.

### III. Pedro Costa – um excesso do visível

Nos termos em que se conjuga na obra de Bacon, a problemática da figura encontra, na poética de Pedro Costa, um *locus* privilegiado de reversibilidade/expansão das suas mais elementares prerrogativas. Dir-se-á, desde logo, que, num e noutro caso, a visão do espectador colide com o inelutável volume dos corpos humanos fixados como estrutura primeira de todo o conhecimento/visibilidade. Também para Costa, o corpo é a figura. A partir daqui, interessar-nos-á, sobretudo, formalizar o quadro geral de acordo com o qual o corpo, neste contexto, deverá ser pensado. A esse título, tomaremos como exemplo o plano inicial de *Ossos* (1997) (Fig. 2), por nele se condensar o essencial do pensamento do cineasta nesta matéria.

De um ponto de vista morfológico, dir-se-ia tratar-se não apenas de um plano-sequência fixo mas, justamente, de um retrato. Começemos por distinguir dois momentos na sua percepção: 1) o reconhecimento da figura de uma jovem com características visíveis determinadas: cabelos negros, lisos, rosto alongado, camisola negra, etc.; 2) o impacto concomitante de uma presença que excede o conjunto visível: não é apenas uma jovem que está ali, mas o enigma que a ultrapassa e que parece habitá-la do interior, devendo acrescer as características que anteriormente enumeramos de uma substância perceptiva singular.

Consideremos esta ideia de um excesso do visível. Versando sobre a obra de Bacon, verificamos que o corpo/rostro visível se deixa envolver/perturbar por um regime particular do invisível. Verificamos, também, que esse regime reenvia para uma imanência energética, referida a forças que investem a figura sob a forma de uma desfiguração. Ora, algo de semelhante parece ter lugar no espaço fílmico de Costa. Tal como Bacon, o cineasta situa o seu projeto no intervalo entre a figura visível e as forças que a afectam, ainda que estas refluem de outro modo na visibilidade da figura. Com efeito, em Costa não existe desfiguração, mas um processo inteiramente distinto que será necessário, doravante, circunscrever.



Fig. 2 – Pedro Costa – *Ossos*, 1997.

No decurso do plano em apreço, vemos como a cada situação/postura corporal parece corresponder um estado particular do corpo, de tal forma que somos impedidos de indicar, por hipótese, uma “percepção pura”, “objectiva” do corpo, como se houvesse um “objecto corpo” e não, como na verdade se constata, um corpo sempre diferente daquilo que é, um “devir outro” do corpo. De facto, não existe uma situação rígida/estável do corpo, mas apenas um devir como vector permanente da vida do corpo. Nestas condições, não há repouso, mas sempre um infinito de ínfimos movimentos que impedem a determinação de uma forma e de um estado corporal fixos. “O corpo – explicita José Gil – deve ser definido como um complexo de possíveis” (Gil 2005, 294), apresentando-se como superfície onde um não-inscrito se “esboça”, influenciando, exatamente por isso, na sua visibilidade. Ora, esse espaço-tempo da não inscrição designa, como vimos, uma espessura/circuito imanente de forças que se inscrevem no corpo/rosto, como linhas ou contornos que se agravam, abrindo, por hipótese, espasmos, contorções ou desdobramentos como possíveis em nós.

Neste ponto do percurso, perguntar-se-ia de que instrumento de análise nos poderemos servir para pensar o intervalo específico entre a visibilidade do corpo e o não-

inscrito que a afecta? A este título, Gil proporá o conceito de “pequenas percepções”, ou seja, de sensações mínimas, infinitesimais, que esgrimem e dão a ver “formas de forças” (Gil 2005), permitindo-nos situar a esse nível a experiência que o plano em análise nos oferece.

Observamos, de facto, como a figura avança/recua, piscando os olhos, rebatendo o corpo, a cabeça contra a parede. Dir-se-ia que o corpo é vivido em estado nascente, animado do interior, como se um movimento de libertação de forças se efetivasse sobre a carne, incarnasse sobre o visível do corpo, vivificando-o com a sua própria intensidade, indicando – e é isso a intensificação – o movimento/vibração exata dos braços e das pernas, dos lábios e do olhar. Costa ensaia uma aproximação ao problema quando refere: “a pequena dúvida nos olhos, aquele leve tremor dos dedos (...) todos os dias tinha à minha frente uma realidade que me levava mais longe do que a mera superfície que se cola aos olhos e à lente” (Costa 2011, 29). O dizer do cineasta, parece indicar, de facto, o carácter da figura que o seu cinema penetra e expõe, nos moldes em que a vimos abordando. O autor não apenas distingue, na figura, uma vocação propriamente figural, i.e, a articulação de uma superfície trivial/constituída com uma distância ou vazio que nela se torna presente como uma certa ausência, como identifica a natureza energética do intervalo em que ambas as dimensões se entrecruzam, sugerindo vibrações nos dedos, no olhar, percepções ínfimas que designam a coordenada específica em que um feixe invisível de forças investiu a visibilidade da figura.

Nestas condições, Costa parece iluminar com uma inteligibilidade nova o problema do retrato, e, em particular, o problema do retrato no cinema. Toda a relação perceptiva que o espetador mantém com a figura se vê alterada, face a paradigmas que a prometem e distinguem como relação de poder/propriedade de um sobre o outro. No cerne do plano que escolhermos para exemplo, detemo-nos no limiar de dois movimentos contraditórios: ver uma determinada figura significa perde-la, sentir que ela nos escapa na sua apresentação, funcionando como índice do seu próprio afastamento.

Caber-nos-ia, finalmente, perguntar como é que isto acontece? De que meios se serve Costa para se aproximar de uma figura desta natureza? O cineasta não recorre, como Bacon, a uma coorte de procedimentos técnicos que convergem para desfazer a visibilidade/estabilidade do humano. Os meios do cinema consentem que o autor

mobilize estratégias porventura mais subtis, permitindo que um processo de turvação da figura adquira consistência no tempo, na duração que o cinema pode moldar, construindo a sua obra sob o signo do plano-sequência, preferencialmente fixo. Assim, se Bacon nos dá a ver uma imagem sintética, fixando um corpo afectado por múltiplos domínios sensitivos simultaneamente, em Costa, de outro modo, deparamo-nos com um antes e um depois, a aparição e desaparecimento de inúmeras e plurais sensações que se sucedem ao longo do plano. O carácter sintético da imagem de Bacon, devem, então, expandido/analítico na obra do cineasta português.

O rosto da jovem de *Ossos* parece finalmente iludir qualquer tipo de modelo/tentação identitária, propondo-se, distintamente, como superfície infinitamente móvel/plural, independente de normas estéticas, culturais, sociais e políticas que a pretenderam circunscrever enquanto símbolo ou ícone, enquanto absoluto do sujeito.

O rosto, neste contexto, não oferece ao sentido a miragem de um único reflexo, exibindo, diversamente, uma falta ou enigma, um conhecimento lacunar, cujo único e inelutável princípio se deve buscar no devir que diferirá sempre a hegemonia “Um”.

## BIBLIOGRAFIA

- Aubral, F. 1999. “Variations figurales”. In: Aubral, F. & Chateau, D. (eds). *Figure, Figural*. Paris: L’Harmattan, 197-243
- Babo, Maria Augusta. 2003. “Olhando o olhar no retrato”. In: Gil, José & Cruz, Maria Teresa (org.). *Revista de Comunicação e linguagens – Imagem e Vida*. Lisboa: Relógio D’Água.
- Costa, Pedro. 2013. *No Quarto da Vanda*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Deleuze, Gilles. 2011. *Francis Bacon/ Lógica da Sensação*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Deleuze, Gilles. 2000. *Différence et Répétition*. Paris: PUF.
- Freud, S. 2009. *Para Além do Princípio do Prazer*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Gil, José. 1999. “O Retrato”. In: Lhote, J.F. et all. *A arte do retrato – quotidiano e circunstância*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 10-31.
- Gil, José. 2005. *A imagem-Nua e as Pequenas Percepções / Estética e Metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D’Água.
- Kristeva, Julia. 1977. “Le sujet en procès”. In: Kristeva, Julia. *Polylogue*, Paris: Seuil, 55-106.
- Liotard, Jean-François. 2002. *Discours, Figure*. Paris: Klincksieck.
- Nancy, Jean-Luc. 2014. *L’Autre Portrait*. Paris: Galilée.
- Merleau, Ponty, Maurice. 1985. *L’Œil et l’Esprit*. Paris: Folio.
- Rodowick, David. 2001. *Reading the figural, or Philosophy after the New Media (Post-Contemporary Interventions)*. Durham: Duke University Press.
- Verschaffel, Bart. 2007. *Essays Sur les Genres en Peinture*. Paris: La Lettre Volée.

# O OLHO VENDADO NO BURACO DA FECHADURA: A SUPPLICIANTE EXPERIÊNCIA COM O FORA EM *BRINCADEIRAS PERIGOSAS*

Thiago Henrique Ramari<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo analisa o filme *Brincadeiras Perigosas (Funny Games)*, do realizador austríaco Michael Haneke, sob a perspectiva pós-estruturalista do conceito do fora. Essa abordagem oferece uma contribuição a outros estudos sobre o longa-metragem, uma vez que lança uma luz filosófica acerca da anulação da catarse e da imposição de um papel de cumplicidade para com três homicídios, situações às quais os espectadores são submetidos. No filme, tanto na versão austríaca, de 1997, como na estadunidense, de 2007, uma família é feita refém por dois jovens adultos. As vítimas são assassinadas, mas o público é privado de assistir ao momento exato dos crimes. A câmera, que parece encarnar o ponto de vista de uma audiência-personagem, conforme verificado em análise dos planos, realiza sempre desvios ou reenquadramentos que impedem o testemunho ocular, atrofando qualquer possibilidade de alívio catártico. Essa (não) representação visual à qual o público está atrelado traz em si os conceitos de desobramento (*désœuvrement*) em Maurice Blanchot; da dobra do fora em Michel Foucault; e do plano de imanência em Gilles Deleuze.

**Palavras-chave:** *Brincadeiras Perigosas*; Michael Haneke; conceito do fora.

**Contato:** thiago.ramari@gmail.com

## O Filme

*Brincadeiras Perigosas* se tornou um dos longas-metragens mais estudados do realizador austríaco Michael Haneke, devido à experiência-limite que impõe ao espectador, a fim de estimulá-lo a refletir sobre o consumo que faz de imagens de violência por entretenimento. Com duas versões, a primeira austríaca, de 1997, e a segunda norte-americana, de 2007, o filme colecionou elogios e críticas pela ousadia da proposta e, certamente, por algumas declarações do cineasta. Em uma entrevista reproduzida por Brunette (2010, 59), por exemplo, ele diz que “se alguém fica até o fim [do filme], precisa ser torturado durante esse tempo para compreender [a reflexão proposta]”<sup>2</sup>.

As duas versões de *Brincadeiras Perigosas* trazem o mesmo argumento, escrito por Haneke. Uma família, formada pelo pai Georg/George (interpretados por Ulrich

---

<sup>1</sup> Mestrando de Comunicação do Centro de Educação, Comunicação e Artes (Ceca) da Universidade Estadual de Londrina (UEL) – Brasil.

<sup>2</sup> No texto original: “If someone stays until the end, he needed to be tortured during that time to understand” (Brunette 2010, 59).

Mühe/Tim Roth)<sup>3</sup>, pela mãe Anna/Ann (Susanne Lothar/Naomi Watts) e pelo filho Schorsch/Georgie (Stefan Clapczynski/Devon Gearhart), é feita refém, na própria casa de veraneio, por dois jovens adultos, Paul (Arno Frisch/Michael Pitt) e Peter (Frank Giering/Brady Corbet). Depois de torturar as vítimas física e psicologicamente, a dupla de assassinos aposta que elas estarão mortas em, no máximo, 12 horas, o que acontece de fato. Primeiro morre a criança, com um tiro de espingarda; depois o pai, com a mesma arma; e, por fim, a mãe é jogada em um lago com as mãos e os pés amarrados.

A ousadia da proposta se ancora sobretudo em duas estratégias fílmicas executadas pelo realizador. A primeira delas é a implicação da plateia na trama, depois de aproximadamente 30 minutos de projeção. Isto se dá quando o assassino Paul realiza um aparte, ou seja, olha diretamente para a câmera, a fim de se reportar ao público: na versão de 1997, ele pisca o olho esquerdo e na de 2007, oferece um sorriso. Conforme avalia Laine (2010, 57), tal ocorrência impõe à audiência o papel de cúmplice de Paul e, por extensão, de Peter na tortura e no assassinato das vítimas. O espectador deixa assim de ser apenas um espectador e se transforma em um espectador-personagem, aliado dos criminosos, mesmo que se solidarize com os reféns. Até o fim do filme, outros três apartes, todos realizados por Paul, confirmam essa posição.

A passagem representada pelo primeiro aparte, na qual a plateia sai de um contexto fílmico que julga promotor do entretenimento para outro no qual é obrigada a se engajar de modo racional, é chamada de impacto nos estudos sobre cinema, remetendo a Eisenstein. Na leitura que realiza do longa-metragem, Wheatley (2009, 45) diz que “Haneke mobiliza a emoção a fim de combiná-la com técnicas reflexivas [a exemplo do aparte] que bloqueiam a unidade do prazer e abrem espaço a um momento de consciência crítica”<sup>4</sup>. É como se, a partir da piscada/sorriso de Paul, o espectador se questionasse: “o que o filme fez comigo?”, “tornei-me cúmplice dos assassinos?”, “sou um criminoso a partir de agora?”

O desconforto de ter sido inserido na trama no papel de cúmplice dos assassinos é intensificado pela segunda estratégia, a anulação da catarse. Ao posicionar os homicídios das vítimas sempre no extracampo, Haneke não permite aos espectadores o alívio derivado da catarse, isto é, uma liberação emocional purificadora após os

<sup>3</sup> As duas versões de *Brincadeiras Perigosas* contêm poucas diferenças entre si, como o nome dos personagens. Toda vez que houver referência a algum deles, o primeiro nome será sempre da versão de 1997 e o segundo, da de 2007.

<sup>4</sup> “Haneke mobilises emotion in order to combine it with reflexive techniques which block the pleasure drive and give rise to a moment of critical awareness” (Wheatley 2009, 45).

momentos de clímax. Quando Schorschi/Georgie é morto por Peter na sala da casa de veraneio, a câmera, adotando aparentemente o ponto de vista da audiência-personagem, conforme verificado em análise dos planos, está na cozinha junto de Paul, que prepara um sanduíche. Na vez de Georg/George, a objetiva impede a entrada dele no quadro ao realizar um Plano Aproximado de Peito (PAP) em Paul, no momento em que este dispara a arma. Em relação a Anna/Ann, testemunha-se apenas o instante em que é jogada em um lago e nada mais.

Essa combinação entre apartes e anulação da catarse delinea, juntamente de outros elementos menos significativos, uma experiência-limite ou suplicante ao espectador. Para Laine (2010, 55), ele é mesmo obrigado a enfrentar um sentimento de desprazer que se intensifica ao ritmo da revelação da realidade traumática da violência, o que atrofia qualquer possibilidade de divertimento. Nesse processo, a reflexão entra em cena, fazendo com que se questione o porquê de estar assistindo ao filme e abrindo espaço para uma autocrítica do consumo feito de imagens de violência no cotidiano. O conceito do fora, cativo aos pós-estruturalistas, ajuda a compreender esses efeitos.

### **Blanchot, Foucault, Deleuze e... Haneke**

O conceito do fora remete primeiramente a Maurice Blanchot. Conforme explica Levy (2011, 11), ele criou esse conceito para pensar uma nova relação da literatura com o real, estabelecida por escritos de Artaud, Kafka, Mallarmé, Proust, Rousseau, entre outros. Neles, a palavra não era utilizada para se referir a um mundo externo pré-existente, como era mister até então, mas para fundar uma realidade própria, totalmente imaginária, em eterno e pleno devir: o outro de todos os mundos, que se relaciona a uma ideia de fora. É por isso que, na literatura moderna, na qual se encaixam os nomes acima citados, as obras só se realizam a partir do próprio desobramento (*désœuvrement*), uma vez que os personagens, os ambientes e as situações que evocam nunca encontrarão uma transposição para o mundo atual, a não ser por meio da palavra. Isto não quer dizer, contudo, que não haja uma realidade ali. Existe, mas de outra natureza, calcada na impossibilidade e na ausência. Blanchot (2013, 8) afirma que:

“A narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar aonde ele é chamado para acontecer, acontecimento ainda por vir e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar, também ela, realizar-se.”



O cinema enfrentou transformação semelhante na virada dos séculos 19 e 20. Os filmes, que eram apenas registros de situações ocorridas anteriormente, passaram a pôr estórias em acontecimento, remetendo-se a esse fora de que fala Blanchot. Tal mudança se tornou padrão e, hoje, todos os títulos de ficção se circunscrevem nele, muito embora o aspecto comercial oblitere essa característica na maioria das vezes, a fim de que o espectador os enxergue apenas como um relato irreal com verniz de realidade e não como um acontecimento propriamente dito. Em *Brincadeiras Perigosas*, a ficção acontece de fato e há um diálogo entre Paul e Peter nos minutos finais, além das estratégias citadas na seção anterior, que ressalta esse aspecto. Essa articulação entre conteúdo e forma provoca desprazer e culpa na audiência, pois faz com que ela tome a tortura e a morte das vítimas como um acontecimento, não como um mero relato.

Como tudo funciona? O longa-metragem começa apresentando uma situação com ambientes e personagens ficcionais, conjunto que é naturalmente acompanhado pelo espectador como um irreal com verniz de realidade. Quando recorre ao primeiro aparte, entretanto, o filme estende de modo virtual o desobramento que lhe é inerente, a fim de implicar a plateia na diegese, como cúmplice dos assassinos. Dito de outra forma, Michael Haneke estende os tentáculos do desobramento para o espaço contíguo à tela, para primeiro englobar a audiência e depois fazê-la experimentar o suplício das vítimas a partir de um ponto de vista que gera culpa. Os clímaxes da estória, as mortes de Schorschi/Georgie, Georg/George e Anna/Ann, são “vividos” de um interior e de um exterior ao mesmo tempo, provocando um efeito arrebatador ao pensamento. Trata-se, efetivamente, de uma manipulação cinematográfica.

Foucault, por sua vez, leu Blanchot e trilhou um caminho mais amplo e em muitos aspectos coincidente na discussão em torno do conceito do fora. Para ele, é neste espaço virtual onde habitam o ser da linguagem, o pensamento na sua máxima potência e a própria vida. O fora atravessa tudo, porque é deste espaço, que é antes um não-espaço, de onde partem as forças que reafirmam, resistem ou redefinem convenções em um dado tempo histórico, de acordo com o trajeto realizado na chamada maquinaria histórico-arqueológica. Dentre as bifurcações possíveis, compreende-se mais detidamente por que na maioria dos filmes do gênero *thriller* as cenas de violência geram apenas divertimento, enquanto que as de *Brincadeiras Perigosas* provocam desprazer e reflexão nos espectadores de modo geral.

Comentando Foucault, Deleuze (1988, 129) afirma que as forças do fora são invisíveis e não têm pessoa ou instituição alguma encarregada de comandá-las. Trata-se de elementos assujeitados, selvagens, informes e, até mesmo, mortais. Afetam-se uns aos outros e de tal ato podem surgir diagramas, relações que aglutinam vários deles como em um cabo de força, cujo trajeto a ser percorrido será aquele que reafirmará ou redefinirá convenções de uma dada época. É preciso certa abstração para compreender esse processo<sup>5</sup>. Do fora, esses diagramas atravessam uma espécie de fronteira e chegam a uma zona de poder, para lidar com outros diagramas. Ali, pode haver mudanças em singularidades já existentes e é a partir disso que se mantêm ou se renovam convenções em vigor. Destas singularidades brotam enunciados e visibilidades que atualizam, nos estratos do saber, a maneira como uma sociedade diz e enxerga tudo ao seu redor, desde a linguagem até as instituições. O sujeito aqui nada mais é do que uma variável do processo, contribuindo para materializá-lo na sua extremidade final.

No gênero do *thriller*, encontramos exemplos desse processo nos cineastas que operam fórmulas batidas para fazer de imagens de violência uma fonte de prazer, seguindo um processo que já é histórico e que remete a uma naturalização moderna da sensação de suspense. Se baseados nos preceitos do cinema realista clássico, movimento extremamente comercial, eles deixam o público sempre numa posição passiva e isenta de responsabilidade; provocam medo e apreensão apenas para amplificar na sequência o alívio reconfortante da catarse; e investem em técnicas fílmicas para carregar de adrenalina qualquer estória – cortes rápidos, estetização das cenas, abuso dos grandes planos etc. Em todas essas características estão embutidos, embora nem sempre facilmente identificáveis, enunciados sobre o “filme correto” e visibilidades em torno da violência enquanto objeto de consumo.

É possível resistir a tais convenções, no entanto. Isto acontece quando o sujeito consegue pensar para além daquilo que é determinado pelas singularidades do poder. Ele se dirige, mentalmente, ao exterior mais longínquo que é, ao mesmo tempo, o interior mais profundo. Em outras palavras, atinge o fora, onde dobra a linha que o separa da zona de poder, para ali se alojar e escapar ao trajeto relatado acima. Neste invólucro protetor, uma espécie de bolsão ou de invaginação, tem acesso ao impensado do pensamento, a algo que foge a todas as regras já estabelecidas. Este impensado do

---

<sup>5</sup> Para se aprofundar nos detalhes da “ficção foucaultiana”, sugere-se as leituras de Levy (2011), Pelbart (2009), Foucault (1990) e, principalmente, Deleuze (1988), todas discriminadas na bibliografia deste artigo.

pensamento é caracterizado pelas forças que vêm diretamente do fora, passando por uma espécie de gargalo na entrada da dobra, que as amortecem, desaceleram e flexibilizam. É, então, neste interior que elas afetam a si mesmas e não mais umas às outras, produzindo uma subjetividade inédita. Deste modo, o homem tem acesso tanto ao impensado do pensamento como a uma nova forma de existência, combinação que gera a obra de arte.

É esta dobra que Haneke cria e convida a audiência a experimentar. Na relação que se dá com o fora, o realizador foge aos manuais do “filme correto” e às convenções do gênero *thriller* para refletir (o impensado do pensamento) e reelaborar a gramática fílmica (subjetivação a partir do ser da linguagem). Isto se mostra evidente quando subverte enunciados e visibilidades da atualidade a fim de provocar efeitos perturbadores no público, como quando reserva o extracampo aos assassinatos para atrofiar os momentos potenciais de catarse. A audiência vê sem ver os crimes, como se olho no buraco da fechadura estivesse vendado. Ela tem poucas chances de sair ilesa a tal contato com a dobra do fora, uma vez que fica presa em suas rugosidades e é coagida a lidar com o impensado do pensamento e com a subjetivação. O espectador é, assim, tão sujeito quanto o realizador. Como ressalta Pelbart (2009, 120-121), “O sujeito é aquele que reflete, que espelha, que devolve o que sobre si projeta o Fora, e aquele que curva sobre si as forças que lhe vêm do Fora”.

Por fim, e agora no âmbito da obra de Deleuze, a pergunta a ser respondida é: qual a principal contribuição que a experiência com o fora proporciona aos espectadores para além do tempo de projeção de *Brincadeiras Perigosas*? Em resumo, trata-se de uma nova visão e de um novo vínculo para com o mundo atual, o mundo no qual vivem concretamente. Na leitura realizada por Levy (2011, 101), “se o vínculo com o mundo é aqui restabelecido, é antes para que se possa resistir, para que se possa transformar o que já está dado, o que não pode continuar como tal”. O público é estimulado, assim, a parar ou a reduzir o consumo de imagens de violência por mero entretenimento, em um ato contínuo de resistência, sem prazo de validade. Isto não engloba apenas o cinema, mas também a televisão, a internet e, até mesmo, a literatura. As ficções em qualquer um desses meios se configuram como acontecimentos.

Tal concepção bebe no pensamento de Blanchot e no de Foucault, evidentemente. No entanto, tal restabelecimento do vínculo com o mundo ganha mais destaque em Deleuze devido à ideia de plano de imanência, que, em muitos pontos, converge com o

conceito do fora, quase como se fossem sinônimos, segundo Levy (2011, 102). Trata-se de um plano virtual, que inclui todos os planos atuais e virtuais, remetendo a uma univocidade pura. Neste sentido, o pensamento que produz é derivado das dobras, de um não-espço mais longínquo que todo o exterior e mais profundo que todo o interior, mas que sempre posiciona os indivíduos diante do mundo, já que é tudo único, transcendental. É correto dizer então que a imanência é a imagem dada ao próprio pensamento, já que o ato de pensar se remete a todo esse conjunto, leva-o inteiramente em consideração. Do mesmo modo, tal atitude produz vida, produz singularidades, produz obras de arte.

Assim como em Foucault, o pensamento, o verdadeiro pensamento, foge aqui ao senso comum e às verdades cristalizadas. O pensamento só ocorre quando provocado, quando levado a criar, quando germinado no interior de uma dobra. O ato de pensar, explica Levy (2011, 100), “pressupõe o contato com uma violência que nos tira do campo da reconhecimento e nos lança direto ao acaso, onde nada é previsível, onde nossas relações com o senso comum são rompidas, abalando certezas e verdades”. Justamente a experiência que acomete os filósofos, os artistas e a sociedade quando se deparam com a criação, no momento da concepção ou da apreciação, reposicionando todos em relação ao mundo.

Mais uma vez, o espectador verifica isso quando Haneke coloca em xeque uma sólida relação cultivada ao longo de décadas no cinema, aquela da violência para com o divertimento. Por escavar a fundo a dobra do fora, por ser a reflexão de uma criação em profundidade e por oferecer uma nova visão de mundo ao criador e ao público, o longa-metragem se revela uma indubitável obra de arte. Como afirma o próprio realizador, “uma forma de arte é obrigada a confrontar a realidade”<sup>6</sup> (Haneke apud Brunette 2010, 9). Eis *Brincadeiras Perigosas*.

### **Considerações Finais**

Ainda que breve, a análise realizada ao longo das páginas anteriores permite dizer que o conceito pós-estruturalista do fora contribui para uma leitura crítica e também para a revelação da complexidade de constituição e dos efeitos que cercam *Brincadeiras Perigosas*, de Michael Haneke. A ousadia do longa-metragem é notável e não se traduz apenas em si, mas também na repercussão que causou em vários países. É

---

<sup>6</sup> “An art form is obliged to confront reality” (Haneke apud Brunette 2010, 9).

de conhecimento público que o cineasta alemão Wim Wenders abandonou antes do fim a *première* da versão de 1997 no Festival de Cannes. Brunette (2010, 5-6) também resgata críticas ferrenhas e elogiosas publicadas em jornais norte-americanos – em uma delas, A. O. Scott, do *The New York Times*, chama Haneke de fraude.

A ousadia a que se refere aqui, no entanto, parece necessária ao atual momento histórico, no qual a violência se transformou, de fato, em uma mercadoria de prazer. Por mais dolorosa que seja ao espectador, a estratégia geral do filme é fruto de uma reflexão profunda, que começa e se consome no realizador, mas depois estende os próprios tentáculos para o espaço em frente à tela de projeção. O desdobramento ampliado, a dobra cavada e o plano imanente são colocados em destaque em inúmeras salas de cinemas e de residências em todo o mundo. Haneke experimenta o fora e depois o leva às plateias, que têm, então, a oportunidade de encarar a ficção como acontecimento, de fugir às relações de poder e de se reposicionar perante o mundo.

Referindo-se a Deleuze, Levy (2011, 125) afirma que o cinema moderno, este no qual *Brincadeiras Perigosas* se insere, tem uma grande capacidade de provocar o pensamento, porque é justamente a expressão de um fora. Tais filmes, sempre em desdobramento, revelam-se dobras geradoras de subjetividades que se refletem por todo o plano de imanência, determinando resistências, novos comportamentos e uma visão transformada de mundo. Não fossem por eles, assim como por outras obras de arte e pela própria filosofia, a sociedade estaria muito mais vulnerável a um obscurantismo que faria da vida uma experiência de reprodução, de imobilidade e, mais do que tudo, de morte.

## **BIBLIOGRAFIA**

- Blanchot, Maurice. 2013. *O Livro Por Vir*. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- Brunette, Peter. 2010. *Michael Haneke*. Chicago: University of Illinois Press.
- Deleuze, Gilles. 1988. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense.
- Foucault, Michel. 1990. *O Pensamento do Exterior*. São Paulo: Princípio.
- Levy, Tarja. 2010. “Haneke’s ‘Funny’ Games With The Audience”. In: Price, B. & Rhodes, J. (eds.). *On Michael Haneke*. Detroit: Wayne State University Press, 51-60.
- Levy, Tatiana S. 2011. *A Experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Pelbart, Peter P. 2009. *Da Clausura do Fora ao Fora da Clausura: Loucura e Desrazão*. São Paulo: Iluminuras.
- Wheatley, Catherine. 2009. *Michael Haneke’s Cinema: The Ethic of the Image*. Oxford: Berghahn Books.

**FILMOGRAFIA**

Haneke, Michael. 1997. *Brincadeiras Perigosas*. Veit Heiduschka.

Haneke, Michael. 2007. *Brincadeiras Perigosas*. Halcyon Pictures/Tartan Films/Celluloid Dreams/X Filme International/Lucky Red.

# INTERLÚDIO: O CORPO QUE DANÇA COMO INDICADOR DE ESTILO NO CINEMA DE KARIM AÏNOUZ

Haroldo Lima<sup>1</sup>

**Resumo:** Através das sequências em que as personagens de *Madame Satã* (2002) dançam e performam e de uma interpretação da filosofia de Gilles Deleuze (2007), propomos a demarcação de um estilo no cinema do realizador brasileiro Karim Aïnouz. Característica inventada para evocar um tipo particular de sensação a partir de sequências em que coloca seus personagens para dançar em três filmes posteriores: *O Céu de Suely* (2006), *O Abismo Prateado* (2011) e *Praia do Futuro* (2014).

**Palavras-chave:** Karim Aïnouz; sensação; interlúdio; atmosfera de forças e afetos.

**Contato:** haroldolia@gmail.com

## Agonística

*Madame Satã* (2002), primeiro longa-metragem do realizador cearense Karim Aïnouz é entrecortado por sequências em que os corpos encenados dançam e performam. Tal encenação se faz no cotidiano do bando de amigos criado por Aïnouz a partir de dados biográficos de João Francisco dos Santos, malandro e célebre figura do carnaval carioca, o Madame Satã.

Com João Francisco vivem a travesti Tabu e a prostituta Laurita, e seu bebê, num cortiço da Lapa na década de 1930. Uma comunidade que inventa uma vida em que importa é que se viva da forma inventada por eles, vista no filme a partir de conflitos instaurados por relações – penso-as neste resumo a partir do agonismo, numa leitura de Francisco Ortega (1999) da filosofia de Michel Foucault.

“Relações agonísticas são relações livres que apontam para o desafio e para a incitação recíproca e não para a submissão ao outro” (Ortega 1999, 168). A leitura de Ortega coloca jogo e batalha em questão. Logo, suponho amizades encenadas em *Madame Satã* que deixam ver desigualdades, hierarquias e rupturas como componentes de sua fundação, produto de relações de poder onde um mínimo de dominação cria um jogo móvel, de variação ininterrupta de intensidade, com a possibilidade inclusa de mudar, dirigir o comportamento do outro, dos outros, algo possível de ser visto na relação entre João Francisco, Tabu, Laurita e os outros

---

<sup>1</sup> Laboratório de Imagens da Subjetividade (LIS/CNPq), Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil.

personagens mostrados por Aïnouz.

Tais relações são dispostas pelo desejo de performance que marca a pele de João Francisco e instaura em tal comunidade uma vontade muito grande outra coisa: de uma trans-invenção – de corpos e de mundos, seja dentro de casa ou fora dela, na rua ou no Danúbio Azul, casa noturna frequentada pelos personagens e local das apresentações de João Francisco.

### **Estilo e sensação**

A arte, qualquer uma delas, trata de captar forças, é o que propõe Deleuze (2007) em sua monografia sobre o pintor Francis Bacon. Nessa captação, as artes, inclusive o cinema, tornam visíveis as forças que agem sobre os corpos – o do artista, as que o artista vai enredar na obra. A visibilidade dessas forças possível pelo trabalho artístico garantirá, segundo Deleuze, as sensações produzidas pelo artista:

“É nessa visibilidade que o corpo luta ativamente, afirma uma possibilidade de triunfar que não possuía enquanto essas forças permaneciam invisíveis no interior de um espetáculo que nos privava de nossas forças e nos desviava. [...] Quando a sensação visual confronta a força invisível que a condiciona, libera uma força que pode vencer esta força, ou então pode fazer dela uma amiga.” (Deleuze 2007, 89)

E denotarão seu estilo. Um estilo criado por meio de um método produzido a partir do trabalho com tais forças e produzirá a diferenciação nas sensações esculpidas pelo artista. É com este apontamento que penso em um estilo nos filmes de Karim Aïnouz.

Karim Aïnouz afirma ter sido marcado fortemente por uma de suas primeiras experiências no cinema, quando viu um filme em que Donna Summer dançava e cantava na sequência final e que após rodar a primeira sequência de performance de *Madame Satã* ficou tocado com o poder delas. A partir de então, não viu mais sentido em deixar a dança de fora de seus filmes.

“(...) eu achei aquilo tão fabuloso quando eu filmei, quando eu saí do set... uau! que incrível! e aí nos outros filmes isso foi acontecendo e hoje eu digo com clareza, não tem sentido fazer um filme sem uma cena de dança visceral (...) tem uma coisa de energia vital (...) entre uma das melhores coisas do mundo é dançar (...) quando um personagem dança é quase um raio x dele (...) ali você



entende o personagem, se ele é tímido, se ele é sedutor... dança e cinema estão muito próximos, acho que mais que o teatro e o cinema (...)" (Aïnouz 2014)

O diretor fala de algo que portava há muito tempo, uma sensação duradoura a partir do encontro com o canto e com a dança de Donna Summer. Sensação imperiosa que o convocou a convocar, à sua maneira, algo dessa ordem em *Madame Satã* e desdobrá-la em seus filmes seguintes, um estilo que pode ser pensado como interlúdio musical, afetivo, de sensação, onde podemos ver o fazimento e refazimento dos corpos dançantes encenados.

Uma sensação “é-ser-no-mundo” (Deleuze 2007, 83). O contrário do sensacional, do lugar comum, do espontâneo, a sensação seria uma pura vibração marcada pela “ação das forças sobre os corpos...” (Deleuze 2007, 52), logo, “a sensação está no corpo, e não no ar” (Deleuze 2007, 43), é o que lhes dá movimento, o que lhes faz agir.

Parto de uma sensação no corpo de Aïnouz convocada na feitura de seu primeiro filme. Algo que o faz colocá-la em operação em *Madame Satã* e desdobrá-las nos filmes seguintes a partir de um estilo metodologicamente em interlúdios musicados em que os personagens dançam ao sabor de uma experimentação das forças incidentes em seus corpos.

Tais interlúdios são marcas fortemente assimiláveis no cinema de Aïnouz. Eles pontuam os filmes em momentos evanescentes dos personagens encenados e produzem, por meio do movimento dos corpos, uma visibilidade das forças que os entrelaçam. Trato tais momentos como interlúdios pois eles parecem deixar ver de forma cristalina as forças que envolvem os personagens dos filmes. Funcionam muito mais como emergência das sensações do que intervalos musicados, onde se produziria um descanso da obra. Os interlúdios parecem funcionar feito nós de um trama de forças, um encontro que alarga e faz variar o espectro de ação das personagens.

Trato destas questões a partir daqui. Seja nos movimentos contundentes de Hermila, personagem de *O céu de Suely* (2006), segundo filme de Aïnouz, seja no catártico momento de Violeta, numa pista de dança carioca em *O abismo prateado* (2011) e, de maneira menos explícita, em alguns momentos de *Praia do Futuro* (2014), onde os dois corpos masculinos balançam com todo sofrimento e, posteriormente alegria, na pista de dança berlinense. Não tratamos de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009) pois, para tratar de um interlúdio produzido por

um choque de forças no corpo do personagem, talvez devêssemos buscar um estudo sobre a câmera subjetiva como o corpo que dança. Tal dança da câmera emerge em *Madame Satã* e *O céu de Suely* sempre em relação com o corpo dos personagens levando ao encontro do espectador com esses corpos. Em *Viajo porque preciso...* por outro lado, a câmera está tomada dessas forças por si só, e se vai encontrar outros personagens, vai ser sempre para fazer tais forças se aplacarem, distenderem-se, num esvaziamento das tensões produzidas pela relação do personagem Renato com o mundo.

O abandono de seus respectivos parceiros movem os corpos femininos encenados em *O Céu de Suely* e *O Abismo Prateado*. São mulheres que se veem deixadas inesperadamente e precisarão se envolver em outras relações para se recomponem e continuarem sua dança. Hermila se joga entre novas amigas e um projeto ousado em Iguatu enquanto Violeta atravessa a Zona Sul carioca em busca de um caminho a traçar. Inevitavelmente, ambas acabarão em um pista de dança. Em *Madame Satã*, a trans-afirmação de João Francisco parece se movimentar, adquirindo e deixando de lado múltiplas identidades em constantes recomposições e afirmações. Afirmações que movimentam também as decisões e as danças de Nonato, personagem de *Praia do Futuro*. Ele vai caminhar com o parceiro na assunção de sua homossexualidade primeiro, para depois, em um pista de dança berlinense, sofrer pela decisão de abandonar os queridos no Brasil e regozijar-se com a futura companhia do alemão com quem divide o quadro no interlúdio desse filme.

### **Interlúdio**

Para Denílson Lopes, Aïnouz opera em *Madame Satã* uma “encenação de afetos” (Lopes 2015, 127) ao dar visibilidade às forças que atravessam o corpo de João Francisco dos Santos e dos amigos e deixa ver tal comunidade na Lapa da década de 1930. Essa encenação se daria neste filme no palco, pois nele “a possibilidade de um modo de vida para além do ódio, da violência, é vislumbrado” pela personagem, fazendo “da raiva uma abertura para a alegria, nunca para o mero ressentimento” (Lopes 2015, 126). Isso feito a partir de uma “sensibilidade *queer*” (Lopes 2015, 125), marcada “pela afetação, pelo artifício, pelo *camp*, na passagem de João Francisco até o momento em que ele assume o nome Madame Satã”. Se no cotidiano encenado por Aïnouz as amigas são agônicas, deixam ver as relações de forças dispostas em tal comunidade, onde a estratégia é uma tecnologia, no palco, trata-se de uma encenação “do corpo e do rosto, em que eles, muito próximos, se

distorcem, se desfocam, estabelecendo um contínuo entre pele, adorno e corpo”, num embaralhamento sensorial da carne filmada, “numa abstração, numa imagem decorativa” (Lopes 2015, 128).

Isso ocorre no palco durante as performances de João Francisco dos Santos de certa forma, é o que sugere Denílson Lopes com sua proposta de encenação de afetos. As performances de João Francisco-Jamacy-Mulata do Balacoxê pensadas por ele são encenadas num regime imagético heterogêneo, com cortes rápidos, de visão difusa, hiper-contagiadas pela noite da Lapa. Os corpos se tocam no ritmo espasmódico da festa instaurada no Danúbio Azul, especialmente quando a Mulata performa *Ao romper da aurora*, de Ismael Silva.

Na primeira delas, João Francisco parece cantar a memória de Renatinho assassinado numa disputa com outro malandro. Nessa sequência podemos ver o que Lopes chama de uma encenação muito próxima da carne preta de João Francisco, distorcida e desfocada que estabelece uma continuidade entre pele e adornos. Nesta sequência, Ramos interpreta como Jamacy, uma entidade da Floresta da Tijuca o clássico *Noite cheia de estrelas* de Cândido das Neves com a câmera fotografada por Walter Carvalho bem de perto, mas antes disso convoca uma vida na orgia, pois ela é melhor quando a gente canta, quando a gente dança. A sequência é composta por detalhes do rosto que se desfocam tamanha proximidade da pele preta adereçada e fades dos olhos que produzem um homem do samba, no pandeiro a acompanhá-lo, e corpos à meia luz, os amigos que assistem à apresentação e retornam à pele adereçada que conforme contorna o corpo encenado dão lugar aos adornos de contas dispostos no corpo e, na cabeça, numa coroa, um esplendor. Existem também planos do ponto de vista dos espectadores, de forma a nos colocar na apresentação. O tom da performance aproxima-se das acompanhadas da coxia por João Francisco na casa noturna onde trabalhava por Vitória, e que o leva à primeira prisão mostrada pelo filme. Ela é mais dramática e pontua uma formação pela observação da coxia, que não dura muito, pois no final dela os movimentos dos ombros e troncos vão buscar no candomblé – e arrisco, um Ney Matogrosso vindouro – ao palco, acompanhados pelo falseto que domina a última parte da música.

O toque nesse corpo, a carícia em Jamacy nos convida a dançar e se envolver naquela festa. A segunda performance, por outro lado, é mais frenética e parece ser inspirada pelo contato de João Francisco com o filme de Josephine Baker como pontua Lopes no ensaio com que dialogo aqui. Nesse momento, a dramaticidade daquela dá lugar à irreverência de *Mulato bamba*, de Noel Rosa, e *No romper da*

*aurora*, gravadas por Ramos para o filme. Nessa sequência, a montagem é ainda mais rápida e, de certa forma, mais preocupada em estabelecer uma atmosfera festiva no Danúbio Azul do que nos levar ao toque na pele da Mulata do Balacoxé. Se há embaralhamento sensorial, como propõe Lopes, este é visto nesta performance. Neste trecho, cores e sombras, rabos e coxas, pescoços e beijos, uma arruaça carnavalesca se instaura ao sabor dos movimentos do corpo da Mulata, agora claramente emulados do universo do candomblé, a nos colocar, inevitavelmente naquele terreiro onde vozes afrouxam e engasgam, engrossam e se desfazem em berros e o rebolado, uma gira. Uma orgia inteira na performance que vai levar João Francisco à detenção de dez anos que o filme anuncia em seu início e seu final e que vai ser encenada, agora sim numa imagem decorativa entre os créditos do filme, trabalhados a partir de signos do carnaval, com a liberação de João Francisco da detenção e sua eventual trans-afirmação como Madame Satã, grande musa da malandragem e do carnaval carioca de 1942, e das décadas seguintes.

## II

Se Aïnouz promove uma encenação dos afetos ditos por Lopes no interlúdio de *O Céu de Suely*, isso acontece com certa suavidade, deixando escorrer na festa encenada no posto de gasolina um passeio noturno entre braços e beijos à beira da estrada. Hermila retorna à Iguatu com o filho e a promessa da subsequente volta de Mateus, o marido deixado em São Paulo. Em Iguatu reencontra a família, avó e tia, que vai recebê-la e o menino com um certo rancor pela sua partida, e não por seu retorno. A personagem também reencontra um homem de seu passado, que vai reafirmar seu desejo e demonstrar sua vontade de ficar com ela, ainda que Hermila espere o retorno do marido. Ela vai fazer uma nova amizade, Jéssica, garota de programa que vai lhe ajudar encontrar algum escape nos dias de espera, modorra e tentativas. A história é encenada à beira da estrada – as partidas e os retornos foram ou são sempre iminentes e só não acontecem propriamente pelas dificuldades impostas pelas dificuldades materiais. Hermila quer partir para o destino mais longínquo possível, mas está enlaçada por essas relações que, de alguma forma, vão prendê-la. Nesse meio tempo ela lava carros, vende rifas, até que tem a inusitada ideia de rifar um noite no paraíso com ela.

Existem dois movimentos dançados em *O Céu de Suely*. O primeiro deles parece ser erigido por um movimento da memória da personagem, num prólogo em

*off* do filme visto num Super-8. Hermila e Mateus estão numa praia em um momento bom do romance, em seu florescer, quando promessas são feitas e uma ligação com o futuro é projetada. O namorado deu um CD gravado com as músicas prediletas de Hermila e, disse que gostaria de casar com ela “ou morrer afogado”. Nesse prólogo somos apresentados às canções populares, “bregas”, que marcarão esse escopo da ambiência fílmica. Hermila parece filmada por Mateus, que em momentos entrará em quadro para que os dois sejam enquadrados por uma câmera muito aproximada, que quase se mistura no abraço dos dois. Determinante para nos colocar no filme, tal momento é diferente do interlúdio proposto nesta comunicação. O interlúdio vai se fazer posteriormente, após os reencontros e encontros encenados pelo filme com uma festa noturna no posto de gasolina. É nessa festa que vamos ter, à maneira de *Madame Satã*, um envolvimento com o corpo de Hermila, um dos companheiros de dança naquela noite. Somos jogados no meio daqueles corpos através de uma câmera movente, que parece dançar também, pela aproximação dos corpos e pelos seus movimentos, livres de qualquer rigidez contemplativa. A sequência parece apresentar uma dobra no traçado pelas relações de Hermila em seu retorno à Iguatu. A partir desse momento ela vai rifar seu corpo e seremos apresentados ao jogo ao vê-la oferecer a rifa ao rapaz com quem dança e que beija. O corpo da personagem ganha escopo expressivo na sequência, ela parece querer se soltar de tudo que a amarra, deixa vaziar um incontido dito de outras maneiras.

### III

Livremente inspirado na música *Olhos nos olhos*, de Chico Buarque, *O abismo prateado* perfaz o caminho de Violeta ao longo do dia em que é abandonada pelo marido com uma mensagem de áudio deixada no seu celular. Um desfecho trágico para a manhã tórrida de amor mostrada nos primeiros minutos do filme. A personagem caminha ao longo de um dia a procura de uma resposta para o abandono, amparando-se em uma amiga, a quem procura, e deixando a filha por conta própria no apartamento novo enquanto tenta partir para Porto Alegre ao encontro do amado. Violeta atravessa o Rio de Janeiro, aparentemente desnorteada, machuca-se e, entre idas e vindas, acaba numa casa noturna de Copacabana, onde vai emular os movimentos da personagem feminina que motiva *Flashdance* (1983), filme de Adrian Lyne, ao som do mega-hit oitentista *Maniac*, de Michael Sembiano, apresentado pelo filme.

Violeta está aparentemente alta, bebe na casa noturna, *Maniac* toca na casa noturna. A personagem procura seu lugar na pista de dança enquanto é acompanhada pela câmera de Ainouz, encontra um lugar para descansar o copo e encontra seu lugar e automaticamente começa a emular a coreografia de *Flashdance*. Seus movimentos seguem livremente a coreografia e são enquadrados em plano americano e em close, de acordo com os movimentos da personagem na pista de dança, ora se aproximando, ora se afastando da câmera. É a expressividade do rosto e da cabeça que nos convocam neste interlúdio. A cabeça parece se debelar contra o dia e parece se desprender das forças que a levam à pista de dança naquele dia. Ela está sob múltiplas influências, inclusive com as luzes do clube que piscam incessantemente, ora mostrando suas feições, ora distorcendo-as, ora fazendo-as desaparecer, até continuar sua jornada pela noite com a companhia de conhecidos daquela madrugada.

#### IV

Nonato, o salva vidas de *Praia do futuro*, deixa a família brasileira para levar uma vida inteiramente nova ao lado de Konrad, amante que o leva à Alemanha. A personagem parece estar presa à mãe a quem precisa ajudar e ao irmão mais jovem, com quem se relaciona paternalmente. O filme mostra um personagem rachado entre a necessidade de viver, libertar-se da vida que leva e liberar-se no mundo que o espera. Ele não é deixado, como as personagens de *O Céu de Suely* e *O Abismo Prateado*, mas vai encontrar um outro, desconhecido, que vai motivá-lo a partir. É a paixão, a conexão com o outro, uma afirmação sexual, que vai transformá-lo em mais um latino nas ruas berlinenses.

Trato de dois momentos musicais neste filme, um expressamente narrativo, de câmera fixa, encena os amantes na sala de estar de Konrad, num momento de amor, erotismo e cumplicidade. Dançam ao som de *Aline*, música de Cristophe. A câmera filma Nonato e o alemão em primeiro plano e acompanha a movimentação dos dois sutilmente à direita, a partir de seu eixo, ora enquadrando-os, ora deixando apenas partes deles em quadro - braços, partes da cabeça, de acordo com o movimento deles – enquanto brincam um com o outro, dançam e simulam uma luta. Não é dessa passagem que trato quando proponho um interlúdio, mas da sequência seguinte, quando vamos ver Nonato dançar sozinho em uma boate, primeiro, num momento bem rápido e, posteriormente, numa dança com Konrad. Os dois dançam também em

um primeiro plano, envolvidos pela movimentação da casa noturna com a câmera seguindo-os levemente, enquadrando ora um, ora o outro, os dois, também em planos detalhe. Os dois dançam na noite, com trilha incidental, dramática, que começa no plano anterior, com os dois personagens no metrô berlinense, quando Nonato decide ficar na Alemanha, e atravessa o último plano da sequência, unindo dois capítulos do filme. A sequência na boate parece enredar todo desejo e toda dor do personagem num momento decisivo. Ele se debate de forma a afirmar sua decisão e nos leva com ele, desfazendo uma cara, para fazer outra, agora desconhecida.

### **BIBLIOGRAFIA**

- Ainouz, Karim. 2016. *Karim Ainouz no Metrópolis (14 de maio de 2014)*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=2d592J6mtkE>>. Acesso em 3-V-2016.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- Lopes, Denilson. 2015. “Madame Satã”. In: Murari, Lucas & Nagime, Mateus (org.). *New queer cinema: cinema, sexualidade e política*. Catálogo da mostra.
- Ortega, Francisco. 1999. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Graal.

### **FILMOGRAFIA**

- Ainouz, Karim. 2002. *Madame Satã*. VideoFilmes/Dominant 7/Lumière/Wild Bunch.
- Ainouz, Karim. 2006. *O céu de Suely*. Celluloid Dreams/Fado Filmes/Shotgun Pictures/VideoFilmes.
- Ainouz, Karim. 2011. *O abismo prateado*. RT Features.
- Ainouz, Karim. 2014. *Praia do Futuro*. Coração da Selva/Hank Levine Film/Watchmen Productions (co-production)/Detailfilm.
- Ainouz, Karim & Gomes, Marcelo. 2009. *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. Rec Produtores Associados Ltda.
- Lyne, Adrian. 1983. *Flashdance*. Paramount Pictures/PolyGram Filmed Entertainment

# PELA MATERIALIDADE DO PERSONAGEM: A PLASTICIDADE DOS CORPOS EM *IMPÉRIO DOS SONHOS* E *HOLY MOTORS*

João Vitor Leal<sup>1</sup>

**Resumo:** Nas narrativas de *Império dos sonhos* (*Inland Empire*, David Lynch, 2006) e *Holy Motors* (Leos Carax, 2012), os protagonistas são atores de cinema que eventualmente se perdem nos personagens que são chamados a representar. Os corpos de Nikki Grace (Laura Dern) e Monsieur Oscar (Denis Lavant) funcionam assim como a base sensível, o denominador comum de diversos personagens distintos que evoluem em linhas narrativas descontínuas e pouco relacionadas umas às outras. Neste artigo, buscaremos ver como a categoria de personagem proposta por esses filmes 1) confronta as noções habituais de identidade e de individualidade (o personagem construído sob o modelo da pessoa), 2) contorna os imperativos da coerência narrativa (o personagem como aquele que existe em função de uma história) e 3) visa atribuir maior visibilidade à questão da materialidade dos corpos em cena. Partindo dessas observações, o artigo pretende propor uma reflexão que prioriza a dimensão plástica do personagem cinematográfico. Desenvolvendo a noção de “efeito de personagem” (Pavis), buscaremos tratar o personagem como um efeito produzido pelo filme para o espectador, e esboçaremos quatro elementos-chave para sua compreensão em termos predominantemente plásticos: a distinção entre forma e fundo, a frequência (duração e recorrência) da forma, a relação entre formas distintas e o emprego de estratégias particulares de enunciação.

**Palavras-chave:** personagem cinematográfico; corpo; plasticidade.

**Contato:** jv.leal1@usp.br

## Introdução

Nos anos 1890, o médico e filósofo pragmático William James (1842-1910), um dos fundadores da psicologia moderna nos Estados Unidos, desenvolveu uma polêmica “teoria das emoções” segundo a qual manifestações fisiológicas do corpo humano seriam *causa*, e não *consequência*, das emoções. O choro, por exemplo, não seria consequência de se estar triste; ao contrário, é a tristeza que decorreria do choro. Para usarmos o clássico exemplo proposto pelo próprio James: não é que nós vemos um urso, sentimos medo e, por isso, fugimos; nós vemos um urso e imediatamente fugimos, e é por fugir que sentimos medo (James 1981, 1065-1066). Podemos compreender essa “teoria das emoções” como resposta para uma

---

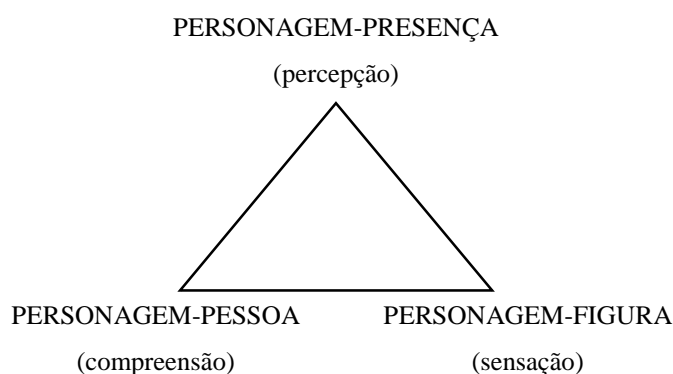
<sup>1</sup> João Vitor Leal é doutorando com bolsa FAPESP do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais na Universidade de São Paulo (USP), graduado em Jornalismo (UFMG) e mestre em Cinema (Paris-3). Sua pesquisa trata da relação entre o narrativo e o sensorial a partir da categoria do personagem cinematográfico.



inquietação a respeito da relação entre corpo e ego (o “*eu* de cada um”), e talvez essa resposta se encontre, hoje, ultrapassada. A inquietação que a originou, contudo, parece ainda não ter sido satisfeita, o que nos permite retomar a formulação de James: “And our bodies themselves, are they simply ours, or are they *us*?” (James 1981, 279).

Transposta para o cinema, essa questão encontra terreno fértil na noção de personagem. Para além das articulações semânticas e conceituais que constituem o personagem literário, o personagem cinematográfico implica quase sempre uma base material, habitualmente o corpo de um ator. De uma forma geral, o personagem se apropria temporária e parcialmente desse corpo para se manifestar através dele – ele “encarna” no ator. Por um lado, o personagem nunca coincide completamente com o corpo através do qual ele se manifesta; por outro, o personagem dificilmente pode escapar à materialidade que esse corpo lhe confere.

Esta comunicação pretende refletir sobre o personagem cinematográfico a partir de dois filmes: *Holy Motors* (Leos Carax, 2012) e *Império dos sonhos* (David Lynch, 2006). Esses filmes, a nosso ver, problematizam de forma consciente e bastante consequente as relações entre corpo e personagem. Nos ocuparemos aqui de três modos de apreensão do personagem: o modo da compreensão, o modo da sensação e o modo da percepção. Proporemos, para cada um desses modos, um “modelo” de personagem, esperando que essa categorização nos permita perceber melhor como esses filmes 1) confrontam a noção de *personagem-pessoa*, isto é, o personagem construído sob o modelo da pessoa; 2) questionam o *personagem-figura*, isto é, o personagem que, desprovido de interioridade, não se integra propriamente a uma narrativa; e 3) investem em um *personagem-presença*, isto é, na pura materialidade do corpo em cena. Ao longo da argumentação, esperamos salientar que esses três modelos provisórios de personagem não devem ser compreendidos como categorias estanques; ao contrário, eles são flexíveis e imprescindíveis uns aos outros.



*Holy Motors* e *Império dos sonhos* partem de premissas semelhantes: um ator que se confunde com o personagem que é chamado a encarnar. Podemos dizer que ambos os filmes priorizam a “poética da cena” em detrimento da “poética do drama”: o espectador acompanha menos uma trama lógica e causal do que os movimentos dos corpos pelo espaço fílmico. Nesse aspecto, os filmes parecem explorar um modo de representação mais próximo do primeiro cinema, no qual o movimento dos corpos se bastava como motor da narrativa e assumia uma função pedagógica ao ensinar o espectador a acompanhar o desenrolar das imagens, como argumenta o pesquisador do primeiro cinema Jonathan Auerbach:

“A continuidade narrativa depende menos das técnicas de filmagem e de montagem do que de representações de corporeidade (...). Ao nos desafiar a fazer sentido de suas repetidas aparições, o corpo funciona como o alicerce básico ou ‘primitivo’ da trama, o texto móvel inteligível através do qual o público aprendeu a acompanhar as histórias que o cinema começava a lhe contar. (Auerbach 2007, 103, a tradução é minha).”

### ***Holy Motors***

*Holy Motors* torna explícita essa preocupação com o corpo em movimento através de *inserts* de cronofotografias de Étienne-Jules Marey – uma delas constitui justamente a primeira imagem do filme. O primeiro dos “motores sagrados” a que o título se refere parece ser o corpo humano, seguido do motor do projetor cinematográfico (é o que podemos inferir da primeira sequência do filme, que apresenta o próprio Leos Carax em uma sala de cinema) e, finalmente, do motor da

Limousine que conduz Monsieur Oscar, o protagonista interpretado por Denis Lavant.



Imagens 1-4 – Monsieur Oscar (Denis Lavant) em sua Limousine.  
*Holy Motors* (Leos Carax, 2012)

Ao longo do filme, acompanhamos Monsieur Oscar (Lavant) desempenhar diversos papéis: uma mendiga no centro de Paris, um músico de rua, um banqueiro rico, um monstro que habita os esgotos e assim por diante. Logo nos damos conta de que Monsieur Oscar é um ator e que a Limousine é seu camarim, onde ele se veste e maquia, o único espaço no qual o vemos “ao natural”: Monsieur Oscar existe única e exclusivamente dentro da Limousine. Fora do carro, ele é sempre outra pessoa, tendo cedido seu corpo para que uma multiplicidade de personagens possa existir. Dessa forma, o único drama que o filme propõe diretamente a seu protagonista é o drama de sua inexistência em termos psicológicos e sociais. Fora do carro, Monsieur Oscar é *apenas* um corpo, uma forma, ou *fôrma* vazia, incessantemente preenchida por diferentes “conteúdos” – ou simplesmente não preenchida, como ocorre quando ele, vestido de preto com sensores coloridos, oferece uma intensa performance corporal para o espaço vazio de um estúdio de captura de movimentos. Quando indagado sobre o que o leva a continuar abrindo mão de si em prol de seus personagens, Monsieur Oscar responde simplesmente: “O mesmo que me fez começar: a beleza do gesto”.

A primeira sequência de *Império dos sonhos* também nos remete a uma ideia de movimento, embora de forma mais enigmática, à medida que ouvimos uma voz *off* anunciar: “Axxon N, o programa de rádio mais longo da história... um cinzento dia de inverno, em um velho hotel.” O termo Axxon N, que aparecerá inscrito em vários cenários do filme, é um jogo fonético que remete tanto a *action*, “ação” (Arnaud 2012, 197) quando a *axon*, “axônio”, que designa a parte do neurônio responsável pela transmissão dos impulsos elétricos do cérebro para os músculos. Axxon N – impulso elétrico e muscular, ação – é uma espécie de palavra mágica, o “era uma vez” que deflagra (mais de uma vez...) a narração. Uma narração que também engendra vários personagens em só corpo.



Imagens 5-8 – As personagens de Nikki Grace (Laura Dern).  
*Império dos sonhos* (David Lynch, 2006)

O corpo em questão é o de Laura Dern, atriz recorrente nos filmes de Lynch. Ela interpreta Nikki Grace, uma ascendente estrela de Hollywood que acaba de ser convidada para o papel de Sue Blue, protagonista de um romance a ser dirigido por um cineasta renomado. Durante os ensaios e filmagens, Nikki e Sue acabam se “fundindo” e, posteriormente, Nikki/Sue faz emergir outras personagens: uma dona de casa que é repudiada pelo marido após lhe revelar que está grávida, uma mulher marcada pelos abusos sexuais sofridos durante a adolescência, uma prostituta de rua e assim por diante. Diferentemente de *Holy Motors*, contudo, em *Império dos sonhos* não há camarim. As metamorfoses de Nikki/Sue são operadas sobretudo por olhares para a câmera e *raccords* que fazem a personagem enxergar a si própria (no sofá do

outro lado da sala, em uma tela de cinema ou um monitor de televisão, do outro lado de uma janela, na calçada oposta). Cada nova versão de si mesma que se apresenta a seu olhar inaugura uma trama radicalmente nova. Isso torna praticamente impossível para o espectador demarcar o percurso de cada personagem, restando a ele apenas testemunhar como todas as personagens se dissolvem no irreduzível corpo de Laura Dern.

### 1 – O Personagem-Pessoa (Compreensão)

A forma mais simples de se apreender o personagem é como elemento-chave de uma narração. Como tal, ele encoraja a identificação do espectador e é dado a interpretações: interpretamos seus hábitos, ações, posturas, ideias, sentimentos como se fossem os de uma pessoa real. Assim, ele vai se fazendo compreensível à medida que se engaja e evolui no plano semântico dos acontecimentos narrados.

Normalmente, o corpo garante a identidade da pessoa: o rosto, o código genético, a impressão digital identificam a pessoa ao identificarem o corpo (Wulff 1997, 15). A força dessa associação foi evidenciada e, ao mesmo tempo, subvertida no filme *Esse Obscuro Objeto do Desejo* (Luis Buñuel 1977): segundo o roteirista Jean-Claude Carrière, a maioria dos espectadores não percebe que a protagonista Conchita foi interpretada por duas atrizes diferentes, a espanhola Angela Molina e a francesa Carole Bouquet (Carrière 2006, 88). Assim, o filme de Buñuel serve de exemplo da força do que chamarei aqui, provisoriamente, de personagem-pessoa, isto é, a força da antecipação da pessoa que fazemos quando estamos diante do personagem.

*Holy Motors* e *Império dos sonhos* também jogam com essa antecipação da pessoa que normalmente acompanha o personagem. Se, no filme de Buñuel, dois corpos acabavam compreendidos como um único personagem, em Carax e Lynch é um mesmo corpo que se dá a compreender como personagens diversos. Dessa forma, esses filmes revelam a extrema flexibilidade do personagem cinematográfico, tal como observou Hans Wulff:

“(...) no cinema, a natureza indireta da relação entre ator, personagem e corpo faz com que a identidade individual seja colocada em cena como um *puzzle*: pessoa e corpo representam duas grandezas passíveis de serem combinadas

de maneira relativamente livre. (Wulff 1997, 15, a tradução é minha)”

É importante frisar que a problematização do personagem-pessoa não é exclusiva ao cinema. Ela pode ser testemunhada também no teatro moderno (Brecht, Beckett) e no romance. Kafka, por exemplo, não atribui praticamente nenhum traço físico ou psicológico a K., o agrimensor chamado a prestar seus serviços nas terras d’*O castelo*. Por isso, quase não há “pessoa” no personagem K. Essa ausência da pessoa, que às vezes torna a obra de difícil compreensão, abre caminho para um outro tipo de personagem, que chamarei por hora de personagem-figura.

## 2 – O Personagem-Figura (Sensação)

O personagem-figura seria, nos termos propostos por Xavier Garnier, um anti-personagem: uma instância apreensível de forma não verbalizável, capaz de aceder diretamente às forças subjacentes à narrativa. É precisamente por não possuir nenhum traço físico ou psicológico que K. se torna a principal via de acesso ao universo kafkiano, conseguindo expressar com contundência o estranhamento, a sensação de impotência e o desconforto que distinguem a obra do autor (Garnier 2001, 16).

De certa forma, é como se o leitor/espectador, habituado a acompanhar e interpretar o personagem-pessoa, fosse bruscamente possuído pelo personagem-figura, aturdido por uma sensação que não requer nem autoriza nenhum esforço interpretativo de sua parte. Na condição de figura, para além da antecipação da pessoa que habitualmente o recobre, o personagem não é chamado a representar um papel, mas sim a desempenhar uma função energética:

“Eis precisamente o trabalho da arte narrativa: revestir a figura com os traços do personagem para nos permitir vê-la evoluir (...). Trata-se, pois, de colocar o personagem em seu lugar, de reconhecer seu papel: tornar visível a figura ofuscante, tornar legível a figura insensata, tornar manifesta a figura”. (Garnier 2001, 177, a tradução é minha).

Assim concebido, o personagem vai ao encontro da noção de Figural proposta por Jean-François Lyotard (*Discours, figure*, 1974) e trabalhada no campo do cinema em particular por Philippe Dubois. O conceito de Figural aponta para o “inconsciente

do visível” (Dubois 1998, 270), para a energia que persiste mesmo quando se elimina do filme toda narração, toda dimensão referencial e iconográfica, todo sentido (Dubois 2012, 108). Por isso, sugerimos que, na medida em que se descolam do enredo dramático, da causalidade e da verossimilhança narrativa, os protagonistas de *Holy Motors* e *Império dos sonhos* se tornam personagens potentes que atravessam os filmes sem serem reduzidos à representação, sem se normalizarem em seres ficcionais, elevados a uma existência figural.

### 3 – O Personagem-Presença (Percepção)

Em sua reflexão, Dubois argumenta que o Figural diz respeito exclusivamente à sensação, sem se ocupar com o que está no plano da percepção e da compreensão (Dubois 1998, 270). A partir dessa distinção, contrapomos até aqui o personagem-pessoa, da ordem da compreensão, ao personagem-figura, da ordem da sensação. Resta buscar, para o personagem cinematográfico, um modelo teórico fundado na ordem anterior da pura percepção.

A percepção, para o filósofo Hans Ulrich Gumbrecht, diz respeito a alguma coisa que se faz materialmente presente diante de nosso corpo, uma modalidade de presença que antecede qualquer atribuição de sentido. É por essa via que propomos tomar por personagem-presença a dimensão do personagem que se dirige de modo imediato, físico, material à nossa percepção. Na condição de presença, o personagem abdica de sua compreensibilidade e da virtualidade de uma existência figural, enviando-nos diretamente à sua materialidade:

“Se atribuirmos um sentido a alguma coisa presente, isto é, se formarmos uma ideia do que essa coisa pode ser em relação a nós mesmos, parece que atenuamos inevitavelmente o impacto dessa coisa sobre o nosso corpo e os nossos sentidos”. (Gumbrecht 2010, 14)

Buscar uma definição do personagem cinematográfico através da noção de presença significa assim visar os vestígios, os traços materiais que compõem o personagem. Tal perspectiva implica aceitarmos que, de fato, como propõe o teórico Patrice Pavis, nós não temos jamais acesso direto ao personagem, mas apenas a possíveis “efeitos de personagem”. A noção de personagem se desloca: o

personagem deixa de ser uma entidade constante dentro do universo filme para se tornar um efeito a ser percebido pelo espectador:

“Contrariamente ao que pode parecer uma evidência, nós não temos acesso direto ao personagem (...). Nós estamos, na melhor das hipóteses, em presença de *efeitos de personagem*, de traços materiais, indícios dispersos que permitem uma certa reconstituição por parte do leitor ou do espectador”. (Pavis 1997, 171, a tradução é minha).

Por essa perspectiva, o espectador, diante do personagem, vê, em primeiro lugar, os grãos, as cores, as variações de luz que animam a tela. São esses elementos plásticos que presentificam o personagem cinematográfico. É preciso empreender uma primeira abstração para, a partir desses traços materiais, recompor a figura do personagem, tanto quanto são necessárias várias outras abstrações para, antropomorfizada a figura, se chegar ao personagem-pessoa.

Dessa forma, o personagem-presença traz à tona uma plasticidade que é tanto do personagem quanto da própria imagem cinematográfica. Em *Holy Motors*, Leos Carax se revela consciente dessa dupla plasticidade através de pelo menos duas estratégias distintas. Em um nível cênico, ele insiste em momentos nos quais Monsieur Oscar é visto meticulosamente se vestindo e se maquiando, provando diferentes disfarces diante do espelho de sua Limousine, momentos nos quais se destacam a textura do pó sobre a pele e a elasticidade das próteses coladas no rosto. Já em um nível plástico, na superfície mesma da imagem, Carax oferece algumas imagens em modo de “visão noturna”, em infravermelho e, ainda mais notável, uma longa sequência na qual a paisagem vista através da janela do carro se liquefaz em um *datamoshing* (efeito que consiste em sucessivas re-compressões da imagem e que resulta em uma radical abstração digital). Já em *Império dos sonhos*, também realizado em suporte digital, David Lynch faz, talvez de forma ainda mais sistemática do que em seus filmes anteriores, um uso intenso de efeitos *flicker*, sobreposições de múltiplas camadas de imagem e desfigurações grotescas do rosto das personagens, procedimentos que associam um exacerbado trabalho sobre a materialidade do corpo da atriz a uma exploração da materialidade da própria imagem.



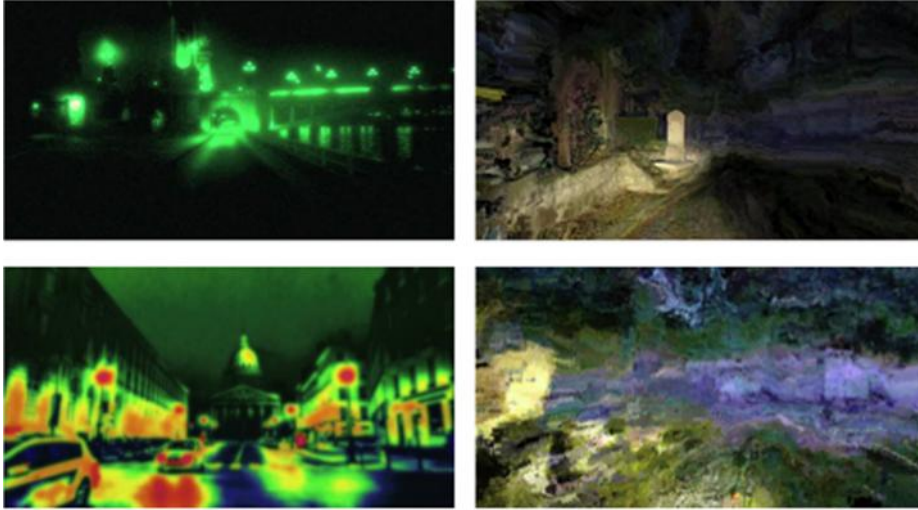


Imagem 9 – Imagem 12. “Visão noturna”, infravermelho e *datamoshing* em *Holy Motors*



Imagem 13 – Imagem 16. Sobreposições e desfigurações em *Império dos sonhos*

## Conclusão

Para concluir, é preciso ressaltar uma vez mais que os provisórios modelos aqui propostos (personagem-pessoa, personagem-figura e personagem-presença) não se pretendem eficazes enquanto categorias estanques ou auto-excludentes. Pessoa, figura e presença, como compreensão, sensação e percepção, são apenas decupagens teóricas de um fenômeno único e, em si mesmo, indivisível. É nessa medida que cada vértice do triângulo que vislumbramos de início é necessariamente indissociável dos demais vértices. Não obstante o reconhecimento do precário esquematismo de nossa proposta, esperamos que essa articulação de três modelos de personagem tenha-se revelado uma ferramenta útil na atualização de diversos conceitos acerca do

personagem cinematográfico, conceitos estes que foram colocados à prova através da breve análise dos filmes de Carax e Lynch.

Buscamos evitar aqui, por um lado, o senso comum, que reconhece o personagem cinematográfico meramente como uma pessoa fictícia e, por outro, influentes preceitos de teorias estruturalistas ou pós-estruturalistas que, apesar de seus muitos méritos, acabaram por dissolver o personagem em uma teia infundável de sistemas narrativos, códigos semióticos, e metáforas filosóficas (Michaels 1998, XIII-XIV). Buscamos igualmente delimitar, como objeto de interesse, o personagem de cinema, ainda que sem abrir mão de considerações oriundas das teorias literária e teatral.

Ao final deste percurso, que começou com o corpo humano e terminou com o corpo da imagem cinematográfica, gostaríamos ainda de sugerir que a riqueza da noção de personagem está intimamente relacionada a sua multifacetada instabilidade. Parafraseando Nicole Brenez, diríamos que o personagem revela sua força e vitalidade não pela fixação de identidades ou pelo estabelecimento de entidades, mas sobretudo pela aposta no *génie du lien*, na engenhosidade das associações (Brenez 1998, 189). É quando atentamos para suas evoluções por eixos diversos – compreensão, sensação, percepção – que melhor podemos apreender o personagem cinematográfico sem desdenhar de sua complexidade.

## **BIBLIOGRAFIA**

- Abirached, Robert. 1994. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris: Gallimard.
- Arnaud, Diane. 2012. *Changements de têtes: De Georges Méliès à David Lynch*. Pertuis: Rouge Profond.
- Auerbach, Jonathan. 2007. *Body Shots: Early Cinema's Incarnations*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press.
- Brenez, Nicole. 1998. *De la figure en général et du corps en particulier*. Bruxelas: DeBoeck Université.
- Candido, Antonio; Rosenfeld, Anatol; de Almeida Prado, Décio; Salles Gomes, Paulo Emílio. 2011. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva.
- Carrière, Jean-Claude. 2006. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Dubois, Philippe. 1998. “La tempête et la matière-temps, ou le sublime et le figural dans l'œuvre de Jean Epstein”. In : Aumont, Jacques (ed.). *Jean Epstein: Cinéaste, poète, philosophe*. Paris: Cinémathèque Française, 267-323.
- Dubois, Philippe. 2012. “Plasticidade e cinema: A questão do figural”. In: Huchet, Stéphane (ed.). *Fragments de uma teoria da arte*. São Paulo: Edusp, 97-118.
- Fernandes, Sílvia & Guinsburg, Jacob, ed. 2008. *O pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva.

- Garnier, Xavier. 2001. *L'éclat de la figure: Étude sur l'antipersonnage de roman*. Bruxelas/Berna/Berlim: PIE - Peter Lang.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. 2010. *Produção de presença: O que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio.
- James, William. 1981. *The Principles of Psychology*. Cambridge/Londres: Harvard University Press.
- Kafka, Franz. 2000. *O Castelo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Liotard, François. 1974. *Discours, figure*. Paris: Klincksieck.
- Malabou, Catherine (ed.). 2000. *Plasticité*. Paris: Léo Scheer.
- Michaels, Lloyd. 1998. *The Phantom of the Cinema: Character in Modern Film*. New York: State University of New York Press.
- Pavis, Patrice. 1997. "Le personnage romanesque, théâtral, filmique". *Iris*, 24: 171-183.
- Wulff, Hans J. 1997. "La perception des personnages de film". *Iris*, 24: 15-32.

### **FILMOGRAFIA**

- Buñuel, Luis. 1977. *Esse Obscuro Objeto do Desejo (Ese Oscuro Objeto del Deseo)*. Greenwich Film Productions/Les Films Galaxie/In-Cine Compañía Industrial Cinematográfica.
- Carax, Leos. 2012. *Holy Motors*. Pierre Grise Productions/Théo Films/Pandora Filmproduktion/Arte France Cinéma/WDR-Arte/Canal+.
- Lynch, David. 2006. *Império dos sonhos (Inland Empire)*. StudioCanal/Fundacja Kultury/Camerimage Festival/Absurda/Asymmetrical Productions/Inland Empire Productions.

## **CINEMA DA AMÉRICA LATINA**

## DOIS MOVIMENTOS COMO PRIMEIRA APROXIMAÇÃO AOS FILMES DA BELAIR<sup>1</sup>

Albert Elduque<sup>2</sup>

**Resumo:** Esta comunicação estuda um plano do filme *Cuidado Madame* (1970), realizado por Júlio Bressane na produtora Belair. Nesta imagem, a câmera movimentase num apartamento carioca enquanto ouvimos duas marchinhas de Lamartine Babo. Partindo da relevância desta música, queremos explorar como a melodia encarna a liberdade das empregadas protagonistas do filme e, ao mesmo tempo, ver como imagem e som podem, por causa da separação entre eles, afirmar sua fisicalidade e terminar completamente entrelaçados. Partiremos da análise das imagens e músicas do filme, assim como de conceitos e ideias de Ismail Xavier, Ágnes Peth e Roland Barthes.

**Palavras-chave:** *Cuidado Madame*; Júlio Bressane; Belair; música brasileira

**Contato:** a.elduquebusquets@reading.ac.uk

Talvez os momentos mais intensos do cinema de Júlio Bressane, ao menos aquele que nós conhecemos, produzem-se por superposição: o encontro aparentemente gratuito entre uma determinada imagem e um determinado som, revelando, nessa relação inesperada, um novo mundo. Às vezes isso acontece num plano longo, fixo; outras, num plano em movimento, permitindo falar de um duplo movimento, de dois movimentos que tem, talvez, vida própria, e que interagem graças à montagem entre imagem e som. Nesta comunicação vamos nos focalizar num desses movimentos que podem virar duplos: um longo percurso da câmera no filme *Cuidado Madame* (1970), um dos três que Bressane realizou na produtora Belair, fundada com os parceiros Rogério Sganzerla e Helena Ignez, que produziu meia dúzia de filmes em poucos meses de 1970.

*Cuidado Madame* narra a história de uma empregada doméstica (Maria Gladys) que assassina as madames das casas onde trabalha, levando a termo uma revolta política contra aquelas que a explodem, e convencendo aparentemente outras empregadas a

---

<sup>1</sup> Esta pesquisa é parte do projeto *Towards an Intermedial History of Brazilian Cinema: Exploring Intermediality as a Historiographic Method (InterMedia)*, desenvolvida na University of Reading (Reino Unido) e na Universidade Federal de São Carlos (Brasil), com o financiamento do Arts and Humanities Research Council (AHRC) e a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Agradecemos a Estevão Garcia a sua revisão do português na versão final do texto.

<sup>2</sup> Pesquisador pós-doutoral na University of Reading (Reino Unido), dentro do projeto *Towards an Intermedial History of Brazilian Cinema: Exploring Intermediality as a Historiographic Method (InterMedia)*. Sua tese de doutorado (UPF, 2014) trata os conceitos de fome, consumo e vômito no cinema moderno. É co-editor da revista *Cinema Comparat/ive Cinema*.

seguir seu exemplo. Como muitos filmes da Belair, está formado por longos planos com personagens às vezes hieráticos e às vezes histriônicos, e onde definir uma linha narrativa clara é difícil. Nesta comunicação vou me focalizar apenas num movimento de câmera (Figura 1), situado aproximadamente no minuto 49 do filme, como primeira aproximação aos vínculos entre imagem e música no cinema de Júlio Bressane.



Figura 1 – Movimento de câmera no apartamento de *Cuidado Madame*, de Júlio Bressane.

O plano começa no terraço do apartamento carioca onde acontece a maior parte das ações do filme, percorrendo as janelas, que deixam ver o interior e, ao mesmo tempo, refletem o prédio do outro lado da rua. O plano começa silencioso, até sem som ambiente. Percorridas as janelas, a câmera chega à piscina, oculta primeiro por trás de uma parede, e sua aparição coincide com o início da marchinha *Ahi!... Hein!...* de Lamartine Babo (1932), cantada por ele mesmo<sup>3</sup>. Enquanto a música soa, a câmera

<sup>3</sup> Marcha de Lamartine Babo e Paulo Valença, cantada por Mário Reis com Lamartine Babo e o Grupo Guarda Velha, e gravada o 25 de novembro de 1932. Segundo a biografia de Mário Reis, de Luís Antônio Giron (2001), a marcha foi lançada na cara A de um disco RCA-Victor de 78 rpm em janeiro de 1933. Porém, achamos que a voz que se ouve no filme é de Lamartine Babo. Agradecemos a Carlos Roberto Rodrigues de Souza seus esclarecimentos sobre estas músicas.

entra no apartamento e se movimenta ao longo do corredor, até chegar ao salão, onde as empregadas, interpretadas por Gladys e Helena Ignez, descansam nos sofás, sem energia, rodeadas por uma decoração moderna e *kitsch* que inclui um quadro da cabeça de um pato e uma poltrona quase esférica. Porém, antes de chegar ao salão, na banda sonora a música muda para outra marchinha de Lamartine Babo, agora cantada por Mário Reis: *Bôa bola!* (1932)<sup>4</sup>. A ouvimos enquanto a câmera movimenta-se no salão e na cozinha até sair no outro terraço, onde a música acaba. Depois disso, a câmera entra numa sala com tábua e ferro de passar; há um escurecimento na imagem (não temos certeza se provocado por uma mudança de plano), e acabamos em um quarto escuro, onde desenha-se uma silhueta humana no fundo, em contraluz, que acaba se retirando. O plano seguinte mostra um carro de polícia. Em geral, parece não haver neste longo percurso informação narrativa nenhuma. Sabemos que neste momento Gladys já tinha assassinado a proprietária do apartamento; na verdade, já havíamos visto em duas ocasiões (a segunda, no plano anterior a este percurso) como a câmera explora o corpo da mulher assassinada, em silêncio, mostrando as distintas extremidades cobertas de sangue. Porém, enquanto a câmera faz o percurso pelo apartamento nada acontece, há um esvaziamento narrativo. E a música o preenche.

No catálogo *Júlio Bressane: Cinepoética*, editado por Bernardo Vorobow e Carlos Adriano, Ismail Xavier sublinha que nos filmes de Bressane a música encontra seu momento estrutural, particularmente quando escutamos uma longa canção que detém o fluxo da imagem. Ele diz que, se Gilles Deleuze define a passagem do classicismo à modernidade como a transição da imagem-movimento à imagem-tempo, para ele a passagem da música em um filme clássico à música em um filme de Bressane seria a transição da música-movimento para a música-tempo. Segundo Xavier, no seu cinema a interrupção musical cria um sentimento de estranheza no espectador, e ao mesmo tempo libera seu ouvido para deixá-lo escutar (Xavier 1995, 59-60). Neste plano de *Cuidado Madame*, o vazio narrativo da imagem nos permite nos concentrar exclusivamente nas canções. A música, pois, afirma sua relativa independência diante da imagem.

---

<sup>4</sup> Esta marcha encontra-se na cara B do mesmo disco que *Ahi!... Hein!...*, foi escrita pelos mesmos autores e foi gravada com a mesma equipe no mesmo dia.

Essa força da música é ainda mais destacada se considerarmos que esse plano não aparece isolado no filme, mas preparado por três imagens anteriores<sup>5</sup>. A primeira delas aparece pouco depois do encontro entre Helena Ignez e Maria Gladys, e começa com a câmera em um jornal sujo de sangue, se deslocando depois para se movimentar pelo lado das janelas, e continuando na piscina, ao lado da qual permanece o cadáver da madame. As duas empregadas comentam o assunto estando próximas à porta, e quando vão embora a câmera começa a percorrer o cadáver. A segunda imagem é um plano de exploração no terraço: começa percorrendo o prédio de frente e depois passa pelo lado da piscina, onde já não há o cadáver, mas apenas seus sapatos e restos de sangue; do fundo da imagem Maria Gladys chega cantando e entra no interior do apartamento. A câmera não a segue e prefere ficar no sangue, mas a voz dela continua na banda sonora. A terceira imagem começa dentro do apartamento onde Gladys atende uma ligação telefônica enquanto começa a soar uma guitarra elétrica. Ao terminar a conversa, ela e Ignez saem para o terraço enquanto a câmera permanece dentro do apartamento e ao mesmo tempo a guitarra continua soando. Quando saímos ao exterior, a música para e a câmera registra como as mulheres perambulam ou tomam sol em torno da piscina. Depois começa a explorar a rua e os prédios do outro lado, e volta o som da guitarra, que dura alguns segundos. Produz-se um corte, e aparece um novo plano silencioso da exploração do cadáver, que antecede à imagem musical que estamos estudando.

A comparação entre esses três percursos da câmera e aquele que nos ocupa permite adivinhar ou intuir várias lógicas. A primeira é de completude: embora os três primeiros movimentos efetuem explorações do apartamento onde produz-se a ação, nenhum deles é tão completo quanto o último, que percorre distintos quartos e corredores, se movimentando várias vezes entre o exterior e o interior. Boa parte do filme desenvolve-se nesse apartamento, mas em geral ele aparece fragmentado, e nessa imagem, que chega no minuto 49 (dos 70 que tem o filme), os distintos quartos, que já conhecemos separadamente, são unificados pelo movimento, postos juntos, um depois do outro. O espaço, agora, é uma unidade.

Por outro lado, o quarto movimento recolhe os três anteriores, restando alguns elementos e adicionando a música. O cadáver da madame, por exemplo, aparece no

---

<sup>5</sup> Agradecemos a Vitor Zan e Victor Guimarães suas sugestões para explorar o plano a partir dessa perspectiva comparada, que sem dúvida tem sido fundamental para melhorar o texto inicialmente apresentado.



primeiro, vira um resto de sangue e sapatos no segundo e desaparece no terceiro e no quarto, embora aparece de novo no plano que separa estes dois últimos percursos, como se fosse uma rememoração de um corpo que já não está mais ali. Por outro lado, os corpos das empregadas, que nos três primeiros estão ao lado da piscina, retiram-se, no quarto plano, ao interior do salão. A música, ausente no primeiro, aponta-se na canção de Maria Gladys no segundo, aparece com a guitarra elétrica no terceiro e ganha força com as marchinhas no quarto. De algum jeito, pois, se considerarmos em sucessão essas imagens de movimento no terraço, podemos pensar que nelas há uma lógica de retirada do corpo físico e de emergência da música. Nesse sentido, a terceira e a quarta são parecidas: longos movimentos de câmera exploratórios onde a música aparece e desaparece sem motivo aparente, separada da imagem. A diferença, além do tipo de música, encontra-se em sua duração: no terceiro temos dois breves trechos de guitarra elétrica; no quarto, duas marchinhas que ouvimos completas, uma depois da outra.

É nesse quarto movimento, pois, que se produz uma afirmação musical forte. Não é a única ao longo do filme. Ao lado dessa, as mais significativas são aquelas duas em que Maria Gladys, depois de matar uma madame (aqui interpretada por Helena Ignez em um momento anterior em que a atriz ainda não havia aparecido como empregada), dança felizmente, seja acompanhada por outra menina (na primeira ocasião, enquanto a patroa agoniza) ou sozinha (numa cena posterior, quando dança ao som de *Sete horas da manhã* [1941], de Ciro de Souza, interpretada por Patrício Teixeira) (Figura 2). Essas danças são celebrações e transgressões, porque uma das normas da patroa era, precisamente, não por o rádio ou a TV no apartamento, nem fazer barulho. Quando morre, a música irrompe. No plano das marchinhas de Lamartine Babo seria possível ver o mesmo impulso: a madame é outra atriz, mas o espaço é o mesmo, e de novo a música pode soar, comemorando o assassinato e a mudança de regime.



Figura 2: As danças de Maria Gladys em *Cuidado Madame*, de Júlio Bressane

Assim, no quarto plano afirmam-se tanto o apartamento como unidade quanto o som de uma música completa. Em outras palavras, essa música alegre, de algum modo, aplaude o assassinato e a ocupação do espaço, um espaço onde antes estava proibido que soasse. As letras de Lamartine Babo, nesse sentido, parecem celebrar também, com sarcasmo, a vitória das empregadas. A primeira marchinha, *Ahi!... Hein!...*, avisa uma menina sobre a fofoca dos vizinhos quando ela volta para a casa à noite: o cantor diz que não dirá nada a ninguém, mas não recomenda à menina que faça isso, porque pode lhe acarretar consequências negativas. A segunda, *Bôa bola!*, é uma série de imprecações contra o ouvinte, dizendo que gostaria vê-lo pedindo esmola, tocando uma vitrola ou roendo um bife-sola. Obviamente, é possível estabelecer vínculos entre essas canções e o que acontece no filme: a primeira fala sobre bons modos a uma moça, estabelecendo assim uma violenta ironia com as protagonistas assassinas, que tem ido além de qualquer tipo de repressão moral; na letra diz-se “tome cuidado”, ecoando o título do filme. A segunda, carregada de maldições, pode-se referir ao ódio profundo que elas sentem por suas madames, e seria um contraponto inocente às suas ações violentas.

Existe esse contraponto com a letra das canções. Porém, vale a pena explorar além disso, pôr entre parênteses o conteúdo das canções e nos focalizar nas próprias canções: na sua música, nas suas vozes, no barulho do seu registro. O próprio Bressane sublinha sua preferência pela forma em detrimento ao conteúdo no seu texto sobre o cantor de samba Vassourinha, a quem chama de “voz-filme”. Sua sugestão é realmente estimulante: esquecer o conteúdo, e escutar apenas a música e a voz (Bressane 1996, 8-9).

Tratemos de ignorar, pois, o que se diz, e pensemos nos planos de Maria Gladys dançando e no percurso musical pelo apartamento. Nos primeiros há um estreito vínculo entre a canção e a dança da empregada, criando uma harmonia entre movimento na imagem e movimento no som, enquanto o longo percurso parece divorciado das marchinhas de Lamartine Babo: apesar dos possíveis vínculos entre o enredo do filme e as letras, cinema e música parecem aqui separados. As marchinhas são alegres, enquanto a câmera percorre espaços vazios, e os corpos das empregadas estão deitados no sofá, completamente passivos, quase derrotados. O vínculo físico entre a música e o corpo que encontramos na dança de Maria Gladys se converte aqui em uma separação clara, em um abismo que faz pensar cinema e a música como entidades independentes. Porém, é precisamente por meio desse abismo, dessa separação, que o vínculo entre cinema e música poderá ser mais íntimo e, assim, a ocupação do espaço mais completa.

Em relação à todas as artes que Bressane incorpora em seus filmes, Ismail Xavier enfatiza que em seu cinema todos esses elementos heterogêneos não integram uma totalidade orgânica, mas dialogam em uma espécie de co-presença (Xavier 1995, 61). E pensamos que em *Cuidado Madame* essa não integração provoca a afirmação da dimensão física desses elementos heterogêneos: eles perdem seu conteúdo ou seu conteúdo perde relevância, e sua forma afirma-se; essa separação no conteúdo sublinha seu valor como forma. No seu livro sobre Bressane e a transcrição, Adriano Carvalho Araújo e Sousa comenta a teoria de Haroldo de Campos sobre a tradução, na qual se diz que a tradução de trabalhos criativos é sempre uma recriação com uma qualidade física forte e que o significado é apenas “a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora”. (Sousa 2015, 47) Não queremos entrar agora na análise que Carvalho Araújo e Sousa faz da obra de Bressane, mas sim ficar com essa ideia da fisicidade por cima do significado. Aqui temos a mesma sensação, não com uma tradução, mas com

uma co-presença de dois elementos: as dificuldades para ir do significado de um ao significado do outro nos fazem perceber suas propriedades físicas.

Essa é a primeira fase quando abordamos essas imagens. Sentindo a separação entre elas, experimentamos sua materialidade. No caso das canções, descobrimos que as vozes que as cantam, as de Lamartine Babo e Mário Reis respectivamente, podem parecer vozes de mulher; que a segunda às vezes se distorce para imitar uma criança; que às vezes está acompanhada por um coro; que a música segue determinados ritmos e mudanças; que os silêncios são poderosos e cedem seu lugar a novos versos; que o velho registro dá uma textura particular ao som. No caso da imagem, percebemos como a câmera se movimenta, sentimos como gira e passa de um quarto para outro, nos tornamos conscientes de como objetos e novas imagens aparecem na tela, e do tempo que a câmera dedica a cada um deles. Com certeza ficamos mais conscientes da natureza física tanto do som quanto da imagem, e talvez sem esse contraste, sem essa radical separação no significado, essas qualidades não se afirmariam do mesmo jeito. Se estivessem ajeitadas harmonicamente, num significado totalizador, essas particularidades dissolver-se-iam por causa de um conteúdo estável. Aqui, imagem e voz ganham corpo graças a sua diferença.

E é por causa dessa diferença e dessa recuperação da fisicidade que podem, finalmente, se entrelaçar. A intermedialidade, o estudo dos territórios *in-between* entre distintos meios e artes, parece aqui uma perspectiva possível. Ágnes Peth tem estudado como as relações intermediáticas não são apenas processos reflexivos, mas também experiências sensoriais, sensoriais e sensacionais, de contágio entre referentes. Segundo ela, entender o meio a partir de uma perspectiva fenomenológica e intersensual permite-nos pensar no háptico, no físico e no material como espaços onde os intercâmbios intermediáticos viram possíveis. Esses intercâmbios nunca vão se produzir no campo do significado, de um modo intelectual, mas nos aspectos sensoriais dos distintos meios; nesse caso, a música e o cinema. Peth diz que:

“Sensing” the intermediality of film is therefore grounded in the (inter)sensuality of cinema itself, in the experience of the viewer being aroused simultaneously on different levels of consciousness and perception.”  
(Peth 2011, 69)

Sentimos essa sensação e esses distintos níveis de consciência e percepção no plano de *Cuidado Madame*: de um lado temos a música, do outro o cinema.

A música tem aqui um corpo, uma matéria. Nos ensaios contidos em *L'obvie et l'obtus*, Roland Barthes remarca a importância da fisicalidade da música usando o conceito de grão da voz. Seguindo a distinção que Julia Kristeva faz entre *phéno-chant* e *géno-chant* ele explica que o *phéno-chant* é um canto que visa a comunicação e a clareza, enquanto o *géno-chant* refere-se à materialidade da voz e ao seu vínculo com o corpo do cantor. Esse segundo constitui o grão da voz e cria a *jouissance* (Barthes 1982, 236-245). Para Barthes o essencial é como a música e a voz podem criar uma experiência sensual no ouvinte. Trata-se de uma ideia de fisicidade complementada em outro texto do mesmo volume com a ideia de espacialidade: Barthes explica que o nível mais primário de escuta está vinculado ao espaço e o tempo, porque é a avaliação de uma experiência espaciotemporal primária; com a escuta criamos nosso território próprio e percebemos todas as potenciais ameaças. O exemplo que usa é o lar, um espaço controlado e formado por sons familiares (Barthes 1982, 218).

Essas duas ideias de Barthes são fortes no plano de *Cuidado Madame*. O grão da voz é absolutamente presente: ouvimos como o cantor modifica seu jeito de entonar para imitar uma criança, ouvimos como a textura de sua voz muda, ouvimos como o coro incorpora-se ao solista. Quanto ao escutar como atividade espaciotemporal, a correspondência parece mais difícil, porque nesse plano não temos uma personagem atenta a uma ameaça potencial. Porém, enquanto a câmera circula de um lugar para outro ultrapassando umbrais criados por portas, paredes e mobiliário, e descobrindo novos quartos com seus movimentos, fica impossível não pensar nos vínculos entre espaço e escuta que Barthes propõe (Figura 3). Aqui a câmera movimenta-se ao longo de um território, a casa, indo de um quarto para outro, mudando direções, enquanto a música toca ao longo do tempo, mudando vozes e ritmos. Tanto o filme quanto a música são corpos que circulam passando por distintas fases e se movimentando fluidamente entre elas.



Figura 3 – Umbrais ultrapassados pela câmera, em *Cuidado Madame*, de Júlio Bressane

E o que acontece, finalmente, é que nesse comportamento físico, nesse percurso, eles se encontram, e um pode se transformar no outro. A marchinha adquire um espaço e pode ser percorrida como se fosse um grande apartamento com distintos quartos: o quarto da música sozinha, o quarto do solista Lamartine Babo, o do solista Mário Reis, o de Mário Reis imitando uma criança, o do Mário Reis com o coro; e seus silêncios e mudanças de ritmo viram passos e giros, se movimentando ao longo do espaço. Por outro lado, o movimento da câmera se torna uma trajetória onde os tremores na imagem criam uma batida e um ritmo, os movimentos para mudar a direção adquirem uma dimensão sensual, e as imagens das paredes que escondem um quarto parecem o solo instrumental que antecede a aparição de um novo verso.

Nos parágrafos anteriores falamos da música como uma ocupação do espaço. No caso desse plano, essa ocupação se produz de um modo mais íntimo, muito mais íntimo do que no caso da dança de Maria Gladys. Aqui, e além do conteúdo, a relação entre música e filme passa por distintas etapas perceptivas: primeiro, eles parecem divorciados, completamente separados um do outro; sendo assim, afirmam sua

materialidade, suas propriedades físicas; e a afirmação dessa realidade corporal faz possível um intercâmbio entre eles. Como dois desconhecidos que, sem se conhecer e falando distintas línguas, se encontram, ficam juntos, e um se torna o outro. Aqui, a música deixou de assaltar pontualmente o espaço e ocupar um quarto para se fundir com esse espaço e musicalizar todo o apartamento. Então volta o silêncio e com ele as ameaças pois logo depois vemos um carro de polícia no exterior. Mas por um momento a música conseguiu tomar o controle e dar vida aos quartos e corredores de um apartamento carioca, subvertendo, como as domésticas, o silêncio controlado das madames.

### **BIBLIOGRAFIA**

- Barthes, Roland. 1982. *L'obvie et l'obtus: essais critiques III*. Paris: Éditions du Seuil.
- Bressane, Júlio. 1996. *Alguns*. Rio de Janeiro: Imago Editora.
- Giron, Luís Antônio. 2001. *Mário Reis: o fino do samba*. São Paulo: Ed. 34.
- Peth, Ágnes. 2011. *Cinema and intermediality: the passion for the in-between*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Sousa, Adriano Carvalho Araújo e. 2015. *Poética de Júlio Bressane: cinema(s) da transcrição*. São Paulo: Fapesp.
- Xavier, Ismail. 1995. "Troca de Olhares, Com o Ouvido à Espreita." In: Vorobow, Bernardo & Adriana, Carlos (eds.). *Júlio Bressane: Cinepoética*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 59-61.

### **FILMOGRAFIA**

- Bressane, Júlio. 1970. *Cuidado Madame*. Belair Filmes.

**CINEMA NOVO: A ANTROPOFAGIA COMO MODO DE PRODUÇÃO  
ARTÍSTICO-CULTURAL E A CONDIÇÃO DO ARTISTA  
E INTELLECTUAL LATINO-AMERICANO<sup>1</sup>**

Isabel Regina Augusto<sup>2</sup>

**Resumo:** Este texto apresenta as últimas reflexões de tese que tratou das influências do Neorealismo italiano no surgimento do Cinema Novo brasileiro, no contexto das relações entre a Europa e a América Latina durante a ascensão do “terceiromundismo”, na década de 60. Este estudo conduziu a uma leitura do Movimento como um passo fundamental do intelectual e artista nacional na direção da sua emancipação do “complexo colonial”, em ótica fanonista por Adelio Ferrero e Ismail Xavier. São analisadas características e implicações do modo de produção operado pelos cinemanovistas e o que este diz sobre os processos e a identidade brasileira, em particular do artista e intelectual, ontem como hoje, na perspectiva da História Cultural a partir das proposições de Luisa Passerini em torno da subjetividade no campo histórico.

**Palavras-Chave:** Cinema-Novo; antropofagia cultural; Artista-Intelectual; emancipação.

**Contato:** isabelaugusto2005@yahoo.com.br

Afirma-se, com razão, que o *hobby* de crítico brasileiro sempre foi buscar influências, de preferência no exterior e em particular nas metrópoles, ou seja, nas cinematografias hegemônicas, e que isto revelava a condição de dependência do intelectual como do artista colonizado. Esta afirmação encerra uma verdade compartilhada por importantes estudiosos da cultura nacional. Trata-se da constante necessidade do aval estrangeiro por parte do intelectual brasileiro, como denunciado por Jean Claude Bernadet (1974), considerado por Paulo Emílio Salles Gomes (1996) como sinal da sua “inconfidência cultural” e chamado por Glauber Rocha de “complexo colonial” não só no *Manifesto Estética da fome* (Rocha 1981).

Passados mais de 40 anos, notamos a permanência desta questão colocada pelo fenômeno tratado na tese sobre a contribuição do Neorealismo para o surgimento do Cinema Novo (Augusto 2005) na Itália, a partir das respostas dadas no mesmo ano pelo professor de Literatura Comparada, João Cesar de Castro Rocha (2005) no Brasil, ao buscar explicar os motivos para a onda de fascinação ocorrida nos finais dos anos 1990 e início do

---

<sup>1</sup> Uma versão alargada do presente texto foi publicada previamente na revista *Dimensões* (Augusto 2012).

<sup>2</sup> Professor Adjunto UNIFAP, Brasil. PhD em História e Civilização European University Institute (EUI). Recém-Doutor FACITEC junto ao PPGHis-UFES com a pesquisa *Hibridismos e contaminações do audiovisual na representação da identidade brasileira: o caso capixaba pela TV Globo*.



Novo Milênio com as produções brasileiras indicadas ao Oscar de melhor *filme estrangeiro*, como observado a partir das indicações de *Central do Brasil*, Walter Sales Junior, 1998 e *Cidade de Deus*, Fernando Meirelles, 2002.

Segundo João Rocha, tal fascinação se dá por duas razões, sendo a primeira do ponto de vista comercial, simples e legítima, já que tal indicação ao Oscar significa abertura de portas para novos mercados de trabalho. E a outra, “menos risonha”, está justamente na necessidade do aval estrangeiro que revela a atual esquizofrenia da cultura brasileira, pois segundo explica o mesmo autor, de um lado não se abandona a procura do “Brasil profundo” (que corresponde à ideia de uma produção autêntica e realista como a poética cinemanovista), e do outro, eterniza-se a “fórmula Carmem Miranda” (atriz que representa o estereótipo da brasileira transformada em produto exótico para consumo nos filmes norte-americanos). João Rocha acaba por denunciar que a fim de corresponder às expectativas do mercado estrangeiro, os brasileiros se transformaram em “profissionais da nacionalidade” (Rocha 2005).

Ambos filmes citados foram indicados ao Oscar de melhor filme estrangeiro. De modo particular o último, *Cidade e Deus* (Meirelles 2002), se encaixa à perfeição na classificação de Castro Rocha. De fato este é possuidor de vários aspectos que remetem à proposta neorrealista assimilada pelo Cinema Novo, tendo sido apontadas semelhanças com *Rio, 40 Graus* de Nelson Pereira dos Santos (1955), que também retratava uma favela, e representa o “modelo do Neorrealismo brasileiro”. Por outro lado, tal filiação é uma questão bastante polêmica já que embora os atores sejam da comunidade e a história “real”, Meirelles lança mão e se atém ao modelo consagrado dos filmes de ação hollywoodianos, não obstante a estratégia de divulgação do filme tenha habilmente valorizado os aspectos “realistas” ou “o tempero cor local” como afirma João Rocha, para atender ao que o mercado externo demanda do filme brasileiro pós-Cinema Novo.

No entanto, esta referida “verdade” que parece encerrar tal questão merece ser investigada e não pode ser razão para o estudioso da cultura brasileira e latino-americana se acomodar na simples constatação de um problema e muito menos na posição contrária à atitude revelada por tal crítica dependente, negando as referências que, em muitos casos, como no tratado na referida tese, se encontram realmente no exterior, em países que pertencem ao chamado Primeiro Mundo<sup>3</sup>, na *metrópole*. Pelo contrário, pois, por outro lado,

---

<sup>3</sup> Termo cunhado pelo demógrafo francês, Alfred Sauvy, nos anos 1950, como analogia do “terceiro estado” da França Revolucionária. Pressupõe três mundos: o Primeiro mundo capitalista (Europa, EUA, Austrália e Japão), o Segundo Mundo do bloco comunista (o lugar da China dentro desse modelo foi objeto de intenso debate) e o Terceiro Mundo propriamente dito. A noção de Terceiro Mundo adotada surgiu, justamente, da

este problema está justamente a esconder muitos segredos sobre o ser brasileiro e a sua cultura, o seu lugar no continente americano e no mundo. E, paradoxalmente, a revelar muito da sua perseguida, pretendida, e reivindicada (como no caso tratado em nossa tese) *originalidade*.

Devemos procurar analisar o que os artistas brasileiros fizeram deste modelo importado. Como se deu a “apropriação” e as *transformações* que operaram na *assimilação* do Neorrealismo no Brasil? O crítico e estudioso Jean Claude Bernadet já apontava na Mostra pesarese de 1974, o quanto a questão pode encerrar segredos sobre os processos culturais brasileiros, além do específico caso cinematográfico. E descobrimos que este processo, do qual o Cinema Novo é o resultado e a continuação, fala de uma cultura colonizada e da luta de libertação da mesma por parte de intelectuais e artistas nacionais. Refira-se que este processo no mesmo momento ocorreu não só no Brasil, mas de forma ampla envolveu vários países latino-americanos, com destaque para Cuba e Argentina, Chile e Bolívia, além do Brasil.

A análise empreendida (Augusto 2005) que permitiu a descoberta e confirmação da persistência dos influxos neorrealistas no Cinema Novo nos levou, por sua vez, a uma leitura do Movimento brasileiro como resultado deste processo, identificando a manifestação de um modo de produção cultural que tem base no chamado “pensamento antropofágico”. Constatamos no estudo a permanência de influxos neorrealistas nos quatro filmes de três autores cinemanovistas da primeira fase do Movimento, 1960-1964, mas também que esta não se deu como simples colagem passiva de um modelo. Como reivindicavam os próprios cineastas-autores, com base no pensamento “antropofágico”, que buscaram no Movimento Modernista de 1922, revendo-o e adaptando ao seu tempo, àqueles “novos tempos” de ruptura da força jovem dos anos 1960.

---

Revolução Cubana, do peronismo na Argentina bem como de movimentos cinematográficos como o Cinema Novo no Brasil. Para Shohat e Stam, a definição central do termo tem mais a ver com uma prolongada dominação estrutural do que com categorias econômicas, de desenvolvimento, raciais ou geográficas. Para estes, a definição surge de forma lógica da discussão sobre colonialismo e racismo, pois o “Terceiro Mundo” é composto pelas nações e “minorias” colonizadas, neocolonizadas ou descolonizadas cujas desvantagens estruturais foram formadas pelo processo colonial e por uma divisão internacional do trabalho injusta. “A teoria dos três mundos mascara a heterogeneidades, esconde contradições, passa ao largo de diferenças e obscurece semelhanças (...). No entanto, mesmo sob a atual conjuntura de ‘hegemonias dispersas’ (nas palavras de Arjun Appadurai) a continuidade histórica ou inércia da dominação ocidental continua sendo uma presença poderosa (...)” (Shohat & Stam 2006, 55-56). Não podemos aprofundar a discussão que o termo requer no espaço restrito deste, mas notamos que a crise terminológica que gira em torno do mesmo, agora encarado como “uma relíquia inconveniente” de um período de maior militância, do período da “euforia terceiro-mundista”, nosso objeto, solicitava mínimo esclarecimento sobre seu uso. Apesar de todos os problemas, o termo conserva um valor heurístico, conforme os autores citados, como rótulo das chamadas “formações imperializadas” e confere status de maioria a um grupo que constitui três quartos da população mundial (onde está incluída a América Latina). Para estes, o termo possui vantagens na esfera geopolítica e econômica se comparado às expressões alternativas que justificam seu uso.

A *vague* brasileira possui dinâmicas próprias, embora faça parte de um fenômeno maior do cinema moderno que, portanto, trabalha no eixo da ruptura. Esta ideia torna-se clara quando Lino Micciché, citando G. Scalia, fala do fenômeno da “apropriação” do Neorealismo por parte do mercado comercial italiano, que se aplica não somente na Itália como também no caso das *vagues* espalhadas pelo mundo que foram resultantes do cinema do pós-guerra italiano, em particular na América Latina. Também na *vague* brasileira se percebe a busca da ruptura com o modelo do qual efetivamente se origina, embora do qual de qualquer modo se apropria. Como explicava o estudioso italiano, este fenômeno “não é somente típico de qualquer movimento de vanguarda – ‘entendido como comunicação da negação da comunicação existente’ - mas será característica comum a todas as ‘*nouvelles vagues*’ dos anos 1960” (Micciché 1999, 17).

Ao Estudar o fenômeno Cinema Novo na perspectiva adotada em nossa tese, portanto o *processo de assimilação* cultural que está em sua origem, de caráter definido como “antropofágico”, estamos colhendo também informações sobre a cultura brasileira, sobre seu modo de produção, portanto observação no campo da identidade nacional. Como, aliás, foi o caso do Cinema Novo, como enfatizado por Adélio Ferrero (1975, 29) corroborado por Ismail Xavier (2001).

É Jean Claude Bernardet a recordar que “*niente ci è allieno, dal momento che tutto lo è<sup>4</sup>*” (Bernardet 1974, 12), traduzindo, por sua vez, o crítico e historiador do cinema brasileiro, Paulo Emilio Salles Gomes (1996, 90). E podemos andar ainda antes, em torno da Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo, como reivindicavam os próprios cinemanovistas liderados por Glauber Rocha<sup>5</sup>. Que tem como referência Oswald de Andrade (1890-1945) e seu “Manifesto Primitivista” de 18 de março de 1924 no *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro, bem como o mais famoso dos seus textos, isto é, o “Manifesto Antropofágico”, lançado por Oswald de Andrade e Raul Bopp em 1928.

Em entrevista a Michel Ciment, na Revista *Positif* de 1967, por exemplo, Glauber Rocha confirma e explica ao falar de *Terra em Transe*: “tomar as lições dos mestres, mas invertendo o conteúdo e a forma: isto é *antropofagia estética*” (Rocha 1981, 92). Nesta entrevista, o líder do Movimento brasileiro, depois latino-americano, e posteriormente “tricontinental”, pois “terceiro-mundista”, aborda diversos aspectos importantes de nossa reflexão e do Cinema Novo. Ele cita como exemplo o filme-projeto na época *Como era*

<sup>4</sup> Tradução nossa para este artigo: “Nada nos é alheio, do momento em que tudo o é”.

<sup>5</sup> Ver “Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma 1969” (Rocha 1981, 118-122), “Positif 1967” (Rocha 1981, 78-95) e Sylvie Pierre (Rocha 1981, 138-147). Ver ainda nota n° 658 capítulo 5 e nota n° 842 cap. 6 da referida tese de que trata este artigo (Augusto 2005).

*gostoso o meu francês* de Nelson Pereira dos Santos (realizado em 1970 - lançado em 1972) e, comenta como é divertido o título do filme em francês (Rocha 1981, 94-95) - “*Comme il était bon mon petit français*” -, no qual o diretor utiliza a narração de um jovem soldado francês que, durante as invasões francesas no Brasil, foi preso pelos índios; ele lhes ensina o francês e também a técnica de guerra. “Ele recebe uma mulher de presente, depois os índios antropófagos querem comê-lo, porque o respeitam” (Rocha 1981, 94-95).

O próprio Glauber Rocha quem opina que com este filme o pai fundador do Cinema Novo, isto é, Nelson Pereira, quis fazer um comentário sobre as relações entre colonizadores e colonizados e sobre intercâmbios culturais. Glauber explicava na entrevista ao crítico francês em 1967<sup>6</sup>, ou seja, no auge do reconhecimento internacional do Movimento brasileiro, que “se a antropofagia não existe mais no Brasil como tal, há um espírito filosófico que se chama *antropofágico*” (Rocha 1981, 95). De fato, como indicou Jean-Claude Bernadet (1974, 197-202) ao tratar do Cinema Novo, e confirmamos em nossa tese (Augusto 2005) ao analisar a assimilação do Neorealismo ocorrida no Brasil, onde como referido se encontra a origem do Cinema Novo, que ocorre a partir de um processo de apropriação e incorporação, mas também de negação, de transformação e criação. Em um processo no qual prevalecem os aspectos criativos sobre os repetitivos.

Analisar o fenômeno de assimilação cultural que está na base do Cinema Novo, portanto, é observar a antropofagia como forma de produção de um artista-intelectual colonizado, dado que esta é a forma que assume sua luta pela liberação do peso da cultura colônial. Esta não é apenas uma justificativa para a reivindicação de “originalidade” cara a todo artista, pois que o fenômeno é de fato possível no país exatamente porque ao brasileiro tudo lhe é alieno e tudo lhe pertence, como assinalou Paulo Emilio (1996 90). O artista se apropria da linguagem - idéias, técnicas, temas, estilos - que lhe parecem positivos e os transforma, conservando partes, retirando outras, somando novas e produzindo algo original e cada vez mais distante do modelo de origem.

Como o índio canibal, do relato de Hans Staden (Aguiar 2000), que antropofagicamente se alimentava simbolicamente das boas qualidades do bravo guerreiro, o artista cineasta cinemanovista se alimenta do que admira no modelo de inspiração, neorealista neste caso, para instrumentalizá-lo e produzir algo que possui características do original e, paradoxalmente, ao mesmo tempo, rompe com o mesmo, e o supera,

---

<sup>6</sup> Corresponde ao ano no qual Glauber Rocha escreve o manifesto “*Cineasta Tricontinental*” e lança o filme *Terra em transe*, quando o Cinema Novo se torna a proposta de modelo de cinema para o Terceiro Mundo. Recordar-se que *Terra em Transe* segue a tendência inaugurada por *O desafio* de Paulo César Sarraceni, que tem as sementes da fase “tropicalista” deste Movimento cinematográfico.

transformando-o em algo “novo”. Como afirma a historiadora Luisa Passerini (2003, 11-22), ao falar da “intersubjetividade acumulada”, do patrominônio compartilhado no tempo e no espaço, de fato, “aquilo que se herda não pode ser reivindicado se não for submetido ou passar por um processo de renovação, transformação”. Onde se entrecruzam os elementos criativos e os repetitivos.

Certamente o que nos permite concluir que na verdade a grande conquista do Cinema Novo esteja no campo da *luta de libertação do intelectual colonizado*. Pois de fato o Movimento não conseguiu alcançar a ampliação do público popular como almejava o projeto inaugural, questão fonte de acirrado e perene debate, embora por sua vez tenha promovido a “descoberta do Brasil” dando uma face ao país, criando um rico imaginário nacional, sendo esta feita por si só uma conquista inestimável, a sua grande conquista. Entretanto, a análise empreendida (Augusto 2005), do ponto de vista como Movimento artístico, nos mostra que além de promover a descoberta antropológica do país, ao cumprir tarefa de uma busca identitária nacional, teve como maior mérito levar às últimas conseqüências e com êxito a proposta “modernista oswaldiana” de antropofagia cultural como caminho da libertação do intelectual - artista colonizado, brasileiro, latino-americano e “tricontinental”. Com efeito, o cineasta recebe ou busca influências externas como internas, mas as assimila antropofagicamente de modo a deixar de ser mero *objeto* de influência, se transformando em *sujeito* de sua arte, como demonstrou Nelson Pereira dos Santos ao falar sobre seus primeiros filmes em entrevista concedida à autora, durante o curso de especialização em Cinema da UnB em 1996 (inédita), para a elaboração do projeto de pesquisa que se transformou na referida tese defendida junto ao European University Institute (Augusto 2005).

Podemos imaginar que o citado filme de Nelson Pereira lançado em 1972 é uma resposta à proposição de Glauber Rocha em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (1963), citando seu próprio artigo que lançava o Cinema Novo em 1961 nas páginas do *Suplemento Cultural do Jornal do Brasil* sobre o Festival de Santa Margherita Ligure, que representa o lançamento internacional do Movimento. Nestes textos, Glauber Rocha estimulava a realização de mais filmes por parte dos jovens cinemanovistas com vistas a conquistar os festivais internacionais semelhantes ao da *Columbianus*, usando-os como bases de apoio, onde, augurava em conclusão o líder cinemanovista: “*através desse festival, nossos filmes, se forem bons, serão curados do complexo colonial*” (Rocha 1981, 104)<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Grifo nosso.

De fato, o problema da identidade nacional, como indicava Adelio Ferrero (1975) em acordo entre outros com Ismail Xavier (2001), confirmado em nossa pesquisa, está no centro do Cinema Novo, cujo protagonista, não é o povo como se pensou no início dos acirrados debates da década de 60, mas é o intelectual colonizado, que nele realiza um grande e importante *passo* na sua luta de libertação. Foi o que constatamos ao analisar quatro filmes de três autores cinemanovistas da primeira fase do Movimento, quando as ligações e os traços da *matriz* neorrealista são ainda razoavelmente perceptíveis: *Barravento*, *Vidas secas*, *Porto das caixas* e *O desafio*.

Adelio Ferrero (1975, 28) observa que este fenômeno dos anos 1960 no Brasil foi interpretado numa ótica fanonista, lembrando que na leitura da crítica europeia dos anos 1970 aos filmes cinemanovistas acompanhava-se o modelo de uma figura de intelectual revolucionário da qual se hipostatizava o “terceiro período” da conhecida periodização de Frantz Fanon (1966, 160-161), do processo liberatório do intelectual colonizado. Como se a primeira fase, da assimilação integral da “literatura de colonizados”, e a segunda, referente ao período da angústia, experiência de morte e de náusea, “fossem já consumadas, fundidas e absolvidas em uma reconquistada identidade revolucionária” (Augusto 2005, 358-365).

Jean Claude Bernadet (1974) discute, útil para nós, a concepção problemática de “*influência*”. Onde encontramos origem da nossa ideia da *antropofagia* como modo de produção artística como uma marca brasileira manifestada pelo cinema dos anos 1960, aceitando as proposições dos próprios cinemanovistas, para explicar o caso da *vague* brasileira. Quando a influência nem sempre é negada e, às vezes, até mesmo quando é reivindicada, é contemporaneamente quase cancelada pela carga criativa daquele que deveria ser o “objeto de influência”, ou seja, o cineasta latino-americano no caso. Desse modo, ainda que talvez não tenha alcançado integralmente o terceiro período ou estágio de Frantz Fanon, com o Cinema Novo o intelectual colonizado dá um *passo* importante em direção à sua transformação de “objeto de influência” a *sujeito* de sua arte.

Entretanto, é válida a advertência de Ferrero (1975) de que esse importante *passo* não é garantia de conquista da almejada emancipação com o fim do “complexo colonial”. Pois se é verdade que antes do Cinema Novo geralmente o artista e o intelectual brasileiro buscava copiar o modelo hollywoodiano e a crítica igualmente dependente julgava as produções nacionais segundo o aval estrangeiro, após o Movimento no qual o cineasta brasileiro avançando um *passo* no caminho de sua libertação do peso colonial, tendo criado um imaginário cinematográfico para o país, por sua vez pode experimentar a “esquizofrenia cultural”, indicada por João Chaves, como visto. Justamente, quando segundo denuncia o

mesmo, muitas vezes o artista se faz “profissional da nacionalidade” ao se equilibrar perigosamente entre a “descoberta do Brasil profundo”, com uma estética realista herdeira do Cinema Novo, dando assim um “*plus de realidade*” como um novo valor agregado ao produto, e respondendo às novas expectativas do mercado externo ao produto brasileiro pós-Cinema Novo. Mas, simultaneamente, mesclando alguns requisitos do estereótipo, “envolvendo-o” pela fórmula estética da narrativa hollywoodiana, para justamente se adequar e atender às demandas de um mercado globalizado.

## BIBLIOGRAFIA

- Aguiar, Luis Antônio. 2000. *Hans Staden: viagens e aventuras no Brasil – Adaptação do livro de Hans Staden publicado em 1557*. São Paulo: Melhoramentos.
- Augusto, Isabel Regina. 2005. *Neorrealismo e Cinema Novo: a influência do neorrealismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 1960*. Friesole: European University Institute.
- Augusto, Isabel Regina. 2012. “Cinema Novo - a antropogafia como modo de produção artístico-cultural e a condição do artista e intelectual latino americano”. *Dimensões* 29, 189-207.
- Bernardet, Jean-Claude. 1974. *Vicissitudini Ideologiche del neorealismo in Brasile, Il neorealismo e la critica – materiali per una bibliografia* – quaderno informativo n. 57 – 10ª Mostra Internazionale Del Nuovo Cinema. Pesaro, 12/19 setembro, 197-202.
- Fanon, Frantz. 1966. *I dannati della terra*. Torino: Einaudi.
- Ferrero, Adélio. 1975. “La conquista dell’identità”. *Revista Cinema e Cinema*.
- Micciché, Lino (org.). 1999. *Il neorealismo cinematografico italiano*. Venezia: Marsilio Editori.
- Passerini, Luisa. 2003. *Memoria e utopia – il primato dell’intersoggettività*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Shohat, Ella & Stam, Robert. 2006. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify.
- Rocha, João Cesar de Castro. 2005. “Os profissionais da nacionalidade”, *Folha de São Paulo*, 16 de janeiro.
- Rocha, Glauber. 1965. *Revista Civilização Brasileira*, nº 3, julho.
- Rocha, Glauber. 1981. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme.
- Rocha, Glauber. 1963. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Salles Gomes, Paulo Emilio. 1996. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra.
- Xavier, Ismail. 2001. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra.

## **DOCUMENTÁRIO**



**O DOCUMENTÁRIO ETNOGRÁFICO**  
**SOB PREMISAS PÓS- ESTRUTURALISTAS:**  
**DERRIDA E DELEUZE ENTRE CÂMERAS, IMPRESSÕES E DEPOIMENTOS**

Walcler de Lima Mendes Junior<sup>1</sup>

Juliana Michaello Macêdo Dias<sup>2</sup>

**Resumo:** A comunicação tratará da discussão acerca de novas possibilidades de narrativas etnográfica audiovisual, compreendendo os deslocamentos produzidos a partir do pensamento pós-estruturalista. Tal abordagem interpela o documentarista com questões como o que configura um documentário etnográfico, se tomarmos o pensamento antropológico a partir de Lévi-Strauss e atravessado por Derrida e Deleuze. A investigação além de um caráter teórico, se estrutura nas series “Cadernos de viagem” e “Tudo que invento é falso”, ambas produzidas em caráter experimental pelo Núcleo de Audiovisual Nordestanças Filmes, que faz parte do Grupo de Pesquisa Nordestanças, da Universidade Federal de Alagoas (Brasil). A serie Cadernos de Viagem organiza memórias e experiências de viagem em narrativas e diálogos com pessoas e lugares. Os Cadernos em dicção pessoal e etnográfica desconstroem mitos de origem, que apelam as necessidades de dominação e estereótipos fixados no senso comum global e local. A série “Tudo que invento é falso”, como o próprio título afirma, discute a noção de verdade documental, compreendendo que os depoimentos, confabulações e narrativas constituídas no diálogo entre documentaristas e sujeitos narrativos se constroem como invenções. A partir das reflexões pós-estruturalistas, parte-se da premissa que todo discurso é invenção de mundo e esse discurso, por sua vez, constitui efeitos de verdade.

**Palavras-chave:** Documentário etnográfico, pós-estruturalismo, narrativas.

**Contato:** walclerjunior@hotmail.com; jumichaello@yahoo.com.br

---

<sup>1</sup> Jornalista, documentarista e músico. Doutor em Planejamento Urbano e Regional pelo IPPUR/UFRJ. Professor Titular II do Centro Universitário Tiradentes (Unit/Alagoas) e pesquisador colaborador do Instituto de Tecnologia e Pesquisa/IPT, atuando também no Programa de Pós-Graduação em Sociedade, Tecnologias e Políticas Públicas (SOTEPP). Líder do Grupo de Pesquisa Nordestanças/UFAL. Diretor dos documentários etnográficos: Quilombolas da Marambaia, A Lapinha de Dudé, A saga do menino Canta e da série Cadernos de Viagem: Índia, Austrália, Nova Zelândia, Leste Europeu e Turquia. (Grupo H3 | Documentário (II)).

<sup>2</sup> Doutora em Planejamento Urbano e Regional pelo IPPUR/UFRJ. Professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo FAL/UFAL. Professora do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFAL (PPGAU/FAU/UFAL). Líder do Grupo de Pesquisa Nordestanças (GPN/FAU/UFAL). Diretora de arte dos documentários etnográficos: A Lapinha de Dudé, A saga do menino Canta e da série Cadernos de Viagem: Índia, Austrália, Nova Zelândia, Leste Europeu e Turquia. (Grupo H3 | Documentário (II)).

A imagem etnográfica, responderia aos mesmos critérios e paradigmas de toda imagem que se destina a mostrar, representar, substituir a ausência do objeto em cena, ou, ao contrário, a imagem etnográfica gozaria de critérios, funções ou mesmo responsabilidades distintas? Uma imagem para ser classificada como etnográfica expressa um modo distinto de dizer ou é assim classificada pelo assunto que trata? Haveria uma forma de tratamento que independe do assunto em pauta, independe do tema, ou trata-se de um modo discursivo, do emprego de termos imagéticos específicos que uma vez assim assumidos passam a dizer “imagem etnográfica”? Sob tais questões desenvolveremos aqui algumas premissas sobre o ato de representar, ocupar o lugar da “coisa”, ação de substituição de uma ausência (toda imagem guardaria essa característica): um certo “como se fosse” a coisa em si, o objeto em si, aquilo que existe e se manifesta no mundo independentemente da imagem que dispara para fora de si. Ou, ao contrário, caberia a nós desenvolver uma crítica a essa separação platônica entre a coisa em si e a sua representação propondo que toda imagem, ou discurso, já seria representação de uma representação. A coisa em si, o real que contrasta com sua representação, simplesmente não existiria, a não ser segundo certo sistema de pensamento platônico ao mesmo tempo científico e dogmático, quase mitológico. Segundo a crítica, aqui introduzida, espécie de vírus anti-moderno ou pós-moderno, esse sistema de inspiração platônica se sustenta em premissas da metafísica moderna, cartesiana, e, no lugar de propor de fato uma problematização metalinguística de termos da imagem (como forma e conteúdo, significante e significado, meio e mensagem e tantas outras classificações binárias), elege previamente um polo como privilegiado, arruinando toda a possibilidade de se falar dialeticamente. Operando assim, anulam qualquer chance de se estabelecer uma tensão, um conflito cujo resultado poderia beneficiar qualquer das duas partes sem preferência prévia. Em vez disso, os discursos de representação não só assumem, sem nenhuma problematização, a separação entre real e representação, como tendem a privilegiar, a coisa em si frente sua imagem, de modo a perpetuar uma tradição platônica de distinção entre real e cópia ou pior entre a cópia e o simulacro, que deslocado para o contexto etnográfico poderia ocupar o lugar das falsas imagens, aquelas que de forma desonesta maquiagem e desnaturalizam o objeto em si. Essa oposição entre imagens naturais que dizem da coisa mesma e imagens artificiais que mentem sobre a coisa de novo repetiriam a mesma lógica de privilegiar ou preterir um dos termos. Algum esforço especificamente dentro da teoria da imagem

tem apontado para a problematização dos termos, especialmente quando se trata de estudos etnográficos em que a imagem de pessoas, lugares, cotidianos, fazeres, práticas etc. já devem expressar representações de um modo de vida, valores, jogos de poder e hierarquias que se orientam por lógica própria e que, caso a caso podem ou não dialogar, de forma mais ou menos próxima ou distante à outra lógica que determina modos de ver o mundo segundo saberes expressos por etnologias, antropologias, estéticas de enquadramento, luz e composição de um desenho, um croqui, uma foto, um filme que apoiado por essa “outra” lógica se chamaria de etnográfico. Até o momento já acumulamos duas questões que tendem a afastar o olhar do fotógrafo do olhar do fotografado: qual lógica estabelece a fronteira entre uma imagem etnográfica e outra qualquer e qual lógica estabelece a fronteira entre a coisa em si e sua representação. Obviamente esses problemas não fazem parte da série de conflitos, dificuldades, desafios e questões do cotidiano de um monte de grupos, culturas e habitats, alvos preferenciais do olhar etnograficamente formado. Esse tipo de problematização não deve ser pensado como um problema específico da academia, universidade ou de um saber especificado como ciência nos termos desenvolvidos e sedimentados pelo pensamento ocidental, mas, diz respeito a uma questão ética que traz para si sujeitos “da” e “na” fotografia, pensando em possibilidades de inversão desses lugares pré-determinados. Então trata-se de uma responsabilidade através da imagem, a imagem como instância reflexiva que deve ser capaz de pensar e ser pensada de forma responsável e responsiva aos olhares cruzados de quem fotografa e de quem é fotografado. Entender que a imagem é imagem de uma imagem, isto é, representação de representação, ou em termos pós-estruturalistas, signo de signo, no sentido em que aquilo que o olhar do fotógrafo constitui naquele momento como objeto, coisa, fato, conteúdo, alvo de seu interesse estético e etnográfico, já existe como representação para aquele grupo ou sujeito ali fotografado.

Então menos que um tipo de composição ou busca de um resultado estético específico, esse modo distinto de dizer como e o que a imagem etnográfica deveria expressar diria respeito a essa responsabilidade, a um lugar específico em que os olhares cruzados disparam compreensões de ambos os lados, o olhar do fotógrafo e o olhar do fotografado um frente ao outro. Qual o lugar da câmera sob essa responsabilidade? Haveria um lugar objetivamente determinado para se dizer que aquela relação de olhares responde a essa responsabilidade etnográfica? Ou a própria ideia de etnografia

já seria estranha e anularia ao se nomear etnologicamente, toda possibilidade de ser responsável frente ao outro?

### **Algumas premissas sobre um dizer etnográfico pós-estruturalista**

Toda imagem, sob interpretação moderna, expressa a ação de substituição de uma ausência. Ato que pretende discursar “como se fosse” a coisa em si, o objeto em si, ocupar o lugar daquilo que existe e se manifesta no mundo independentemente da imagem de si que oferta ao olho da câmera. Caberia aqui, desenvolver uma crítica a separação platônica entre a suposta manifestação ôptica da coisa em si e a sua representação ontológica propondo que toda imagem, ou discurso, já seria representação de uma representação. A coisa em si, o real que contrasta com sua representação, simplesmente não existiria, a não ser de acordo com certo sistema de pensamento platônico, ao mesmo tempo científico e dogmático, secular e mitológico. Segundo a crítica, aqui introduzida, espécie de vírus pós-estruturalista, esse sistema de inspiração platônica se sustenta em premissas da metafísica moderna, cartesiana, e, no lugar de colaborar de fato com uma problematização metalinguística de termos da imagem (como forma e conteúdo, significante e significado, meio e mensagem e tantas outras classificações binárias), elege previamente um polo como privilegiado, arruinando toda a possibilidade de se falar dialeticamente. Operando assim, anula qualquer chance de se estabelecer uma tensão, um conflito cujo resultado poderia beneficiar qualquer das duas partes sem preferência prévia. Em vez disso, os discursos de representação não só assumem, sem nenhuma problematização, a separação entre real e representação, como tendem a privilegiar, a coisa em si frente sua imagem, de modo a perpetuar uma tradição platônica de distinção entre real e cópia ou ainda entre cópia e simulacro, que, deslocado para o contexto etnográfico, poderia ocupar o lugar das falsas imagens, aquelas que de forma desonesta maquiam e desnaturalizam o objeto em si. Essa oposição entre imagens naturais que dizem da coisa mesma e imagens artificiais que mentem sobre a coisa de novo cairia no mesmo problema de privilegiar ou preterir um dos termos.

Algum esforço especificamente dentro da teoria da imagem tem apontado para a problematização dos termos, especialmente quando se trata de estudos etnográficos em que as imagens de pessoas, lugares, cotidianos, fazeres, práticas etc. já devem expressar representações de um modo de vida, valores, jogos de poder e hierarquias que se

orientam por lógica própria ou interna ao ethos do grupo. Caso a caso, essa lógica interna que diz de uma economia, uma forma de organização específica de um grupo ou indivíduo, pode ou não dialogar, de forma mais ou menos próxima ou distante, com outra lógica que determina modos de ver o mundo segundo saberes expressos por etnologias, antropologias, tratados semióticos, estéticas de enquadramento, luz e composição de um desenho, um croqui, uma foto, um filme que, segundo esse escopo paradigmático, se chamaria de etnográfico. Até o momento já acumulamos duas questões que, sem problematizar, tenderiam a afastar o olhar do fotógrafo do olhar do fotografado: qual lógica estabelece a fronteira entre uma imagem etnográfica e uma imagem não etnográfica e qual lógica estabelece a fronteira entre a coisa em si, o “real” e sua representação.

Obviamente esses problemas não fazem parte da série de conflitos, dificuldades, desafios e questões do cotidiano de uma miríade de grupos, culturas e habitats, alvos preferenciais do olhar etnograficamente estruturado. Porém, esse tipo de problematização não deve ser pensado como um problema específico da academia, universidade ou de um saber especificado como ciência nos termos desenvolvidos e sedimentados pelo pensamento ocidental, mas, como uma questão ética que traz para si sujeitos “da” e “na” fotografia, pensando em possibilidades de inversão desses lugares pré-determinados. Então trata-se de uma responsabilidade através da imagem, a imagem como campo reflexivo que deve ser capaz de pensar e ser pensada de forma responsável e responsiva aos olhares cruzados de quem fotografa e de quem é fotografado. Entender que a imagem é imagem de uma imagem, isto é, representação de representação, ou em termos pós-estruturalistas, signo de signo, considerando que aquilo que o olhar do fotógrafo imagina constituir naquele momento como objeto, coisa, fato, tema, conteúdo, alvo de seu interesse estético e etnográfico, já existe como representação para aquele grupo ou sujeito ali fotografado. Idealização ou virtualização de um modo de se ver e se apresentar para seus pares e seus alteres no mundo, assim como um modo seletivo, virtualizado, de ver seus pares e alteres.

“(…) se olharmos nossas experiências diárias mais comuns, de nós mesmos e de outros, (...) a maneira que nós imediatamente a experienciamos, nós apagamos, extraímos a partir da imagem da outra pessoa, nosso parceiro, determinadas características, que são simplesmente muito embaraçosas para serem mantidas em mente o tempo todo. Tipo, eu falo para você:

claro que racionalmente eu sei, você está defecando, você está suando, para não falar outras coisas, mas, literalmente, quando eu interajo com você, isso não faz parte da imagem que eu tenho de você. Portanto, quando eu lido com você, eu não estou basicamente não lidando com o seu real. Estou lidando com a imagem virtual de você. E esta imagem tem uma realidade, no sentido de que ela estrutura o jeito que eu lido com você. E então essa idealização é crucial. (...) imagem virtual que determina como nós interagimos com outras pessoas. Imagem virtual, no sentido de: embora nós interagimos com pessoas reais, nós apagamos, nos comportamos como se todas as ‘camadas’ da outra pessoa não existissem” (transcrição do filme “A realidade do virtual”, Slavoj Zizek).

Da mesma forma aquilo que expressa sistemas e símbolos de valor como narrativas e construções de um suposto real dado, podem carregar ambiguidades e filigranas interpretativas que o olho da câmera etnograficamente orientado deveria estar atento, responsável, no sentido de não cometer generalizações e simplificações de discursos, principalmente quando emitidos de sujeitos e culturas construídas como distantes, típicas, locais, profundas ou ainda exóticas no pior que esse termo pode metaforizar. O relato a seguir é um exemplo do quão pode ser complexo estabelecer uma narrativa, interpretação, ângulo sobre determinada expressão imagética, mesmo quando esta, a princípio se apresenta tão familiar e disseminada no que chamamos de cultura ocidental.

“Se você olhar [em “A noviça rebelde”] como os austríacos são retratados no filme, você vai descobrir que eles são precisamente descritos como uma espécie de pequenos fascistas provinciais. Sua idiotice é enfatizada, estes vestidos folclóricos locais, etc. Eles são apresentados diretamente como anti-intelectuais, enraizados em uma estreita vida mundana, etc. Agora, olha como a ocupação invasora nazista é apresentada, não são, na maioria, soldados, mas sim gerentes, burocratas, primorosamente vestidos, com bigodes curtos, fumando cigarros caros, etc. Em outras palavras, quase uma caricatura de decadentes cosmopolitas, judeus corrompidos. Então, esse é meu ponto: ao nível da simples realidade narrativa temos uma mensagem, resistência democrática ao nazismo. Mas a nível de, vamos chamá-lo, textura virtual, todos esses pequenos sinais - talvez pudéssemos até mesmo chamá-lo de escrita - temos praticamente a mensagem oposta, que é: ‘fascistas honestos resistindo à decadente tomada judia’. E talvez por acaso, isto é, pelo menos, uma das razões pela qual este filme foi extremamente popular. Apesar de oficialmente concordar com a

nossa ideologia democrática, ao mesmo tempo, endereça nossos secretos sonhos fascistas” (transcrição do filme “A realidade do virtual”, Slavoj Zizek).

Não sejamos ingênuos a ponto de imaginar que essas possibilidades interpretativas de uma virtualidade que se expressa no nível do imaginário, como um texto subliminar, lido em voz baixa sob a voz principal da partitura, seria uma especificidade de nossa cultura ocidental, moderna, psicanalisada, pervertida, etc. Aquilo que não nos é dado ver, falar, representar de forma nítida mas está lá presente como um real traumático, invisível e inaudível. Um texto cáustico e subversivo ao interesse do texto original também está presente em culturas construídas pelo olhar etnográfico como distantes e estranhas ao que se convencionou chamar de ocidente. Em Antropologia Estrutural, Lévi-Strauss relata como o povo Winnebago, dos Grandes Lagos, desenham a disposição espacial da tribo.

“A tribo é dividida em dois subgrupos (moieties): ‘aqueles que vêm de cima’ e ‘aqueles que vêm de baixo’; quando pedimos a um indivíduo que desenhe num pedaço de papel, ou na areia, a planta de sua aldeia (a disposição especial das cabanas), obtemos duas respostas bem diferentes, dependendo de qual subgrupo ele faz parte. Ambos veem a aldeia como um círculo; mas para um subgrupo, dentro desse círculo há outro, de modo que seriam dois círculos concêntricos; enquanto para o outro subgrupo, o círculo é dividido em dois por uma linha claramente demarcada. Em outras palavras, um membro do primeiro grupo (chamemo-lo de ‘corporativista conservador’) enxerga a planta da aldeia com um círculo de casas mais ou menos simetricamente dispostas em torno de um templo central, enquanto um membro do segundo subgrupo (‘antagonista revolucionário’) vê a mesma aldeia como dois aglomerados distintos de casas separadas por uma fronteira visível...(...) As duas percepções da planta são simplesmente dois esforços mutuamente exclusivos de lidar com esse antagonismo traumático, de curar sua ferida com a imposição de uma estrutura simbólica equilibrada”. (Zizek 2008, 43-44).

Trazer essa questão para o campo etnográfico não significa simplesmente assumir uma dupla possibilidade de representação, conformar-se com um real cindido, duplo real, ou ainda uma separação entre um real objetivado e um virtual representado. Ao contrário, esses dois campos estariam inseparavelmente confundidos a ponto de não fazer diferença especificá-los, nos termos platônicos ou modernos. Então trata-se de

pensar sob que condições ou aspectos esses termos são elencados, inventados, seja por bosquímanos ou yuppies.

“Pegue a pílula azul, a história acaba e você acorda em sua cama e acredita em qualquer coisa que você quiser. Pegue a pílula vermelha e você permanece no mundo das maravilhas, e eu lhe mostro o quão profundo e aonde leva a toca do coelho. Mas a escolha entre a pílula azul e vermelha não é na verdade uma escolha entre ilusão e realidade. (...) Eu quero uma terceira pílula! E o que é a terceira pílula? (...) uma pílula que me permita perceber - não a realidade por trás da ilusão - mas a realidade na ilusão em si mesma. Se algo fica muito traumático, muito violento, muito cheio de prazer (...) nós temos que ‘ficcionalizar’. Sexualidade nunca é somente eu e minha parceira (ou parceiros, seja lá o que você estiver fazendo), tem sempre um elemento fantasmagórico, um elemento de imaginação fértil que permite que eu me envolva na sexualidade. Há uma fascinação irresistível em nós, pelo menos para mim, nesta cena horripilante, quando Neo acorda da Matrix e toma consciência do que ele realmente é naquele contêiner fabril, imerso naquele líquido e conectado à realidade virtual, onde você é um objeto completamente passivo com sua energia sendo sugada de você. Então porque a Matrix precisa de nossa energia? Acho que a forma adequada de fazer essa pergunta é mudá-la para a questão: não porque a Matrix precisa da energia, mas porque a energia precisa da Matrix. Quer dizer, acho que a energia de que estamos falando é a libido, nosso prazer. Porque nossa libido precisa do universo virtual de fantasias? Porque não podemos simplesmente apreciar diretamente? Um parceiro sexual e por aí vai, esta é a pergunta fundamental. Porque precisamos desse suplemento virtual? Nossa libido precisa de ilusão para sustentar a si mesma”. (Transcrição do filme “A realidade do virtual”, Slavoj Žižek).

Nesse jogo, bosquímanos e yuppies não são alvo de câmeras etnográficas de modo proporcional, o interesse pelo primeiro grupo é mais evidente, a ponto de lembrarmos da piada sarcástica contra a visão antropológica de que o mundo seria um espaço contínuo de tribos, quilombos, terreiros, guetos, favelas e vilas, vez por outra, separadas por insignificantes ilhas de concreto, asfalto e aço, chamadas de civilização ocidental. Piadas a parte, o interesse por esse outro, supostamente puro, à espera de ser “descoberto”, “desbravado”, certa síndrome do arqueólogo herói americano que sai do gabinete para o deserto ou a selva, ainda acomete boa parte dos produtores de imagem classificada como etnografia. O sedutor chamado selvagem...



Então menos que um tipo de composição ou busca de um resultado estético específico, esse modo distinto de dizer como e o que propriamente a imagem etnográfica deveria expressar, diria respeito a essa responsabilidade, a estar atento sobre esse lugar específico, instância reflexiva, de onde os olhares cruzados disparam compreensões de ambos os lados, o olhar do fotógrafo e o olhar do fotografado, um frente ao outro. Qual o lugar da câmera sob essa responsabilidade? Haveria um lugar objetivamente determinado para se dizer que aquela relação de olhares responde a essa responsabilidade etnográfica? Ou a própria ideia de etnografia já seria estranha e anularia ao se nomear etnologicamente, toda possibilidade de ser responsável frente ao outro?

Segundo Derrida a etnologia expressa no século XX, depois dos deslocamentos provocados por Nietzsche, Freud e Heidegger sobre a ciência positivista e platônica, ainda precisava ultrapassar premissas etnocêntricas. Herança europeia da qual precisa despir-se. Quer o queira quer não, e isso depende de uma decisão do etnólogo, este acolhe no seu discurso as premissas do etnocentrismo no próprio momento em que o denuncia (Derrida 1995, 412). Essa aporia sem solução expressa a condição do filme etnográfico, isto é, no momento em que aponta suas lentes para denunciar as perpetuações de relações neocolonialistas, já está falando pela língua do colono que ocupa o lugar, a terra, o espaço, o tempo, a lógica e o modo de expressar do fotografado. Lévi-Strauss falando de seu livro “o cru e o cozido” propõe que “este livro sobre os mitos é também a sua maneira um mito”. Dessa forma, desenvolve uma narrativa mitológica para tratar dos mitos, o que poderia ser uma estratégia para o cinema etnográfico. E, no lugar da linguagem descritiva centrada e estruturada em séries de manifestações, práticas, fazeres, ritos, narrativas, cotidianos e valores do grupo ou indivíduo fotografado, caberia ao cinema etnográfico assumir o simulacro da inversão deleuziana<sup>3</sup>, buscar uma linguagem mitológica (ficcional?) para expressar certa qualidade de discurso cinematográfico que, no lugar dos rigores e compromissos com um suposto real, opere um novo arquétipo de documentário, novo no sentido de acolher a tradição do outro, porém conspurcando-a de corte, montagem, preto e branco, falsas

---

<sup>3</sup> Deleuze, em *Lógica dos Sentidos*, inverte a classificação platônica observando que o simulacro não seria uma cópia degradada, por não ter origem na Ideia. Ao contrário, ele guarda uma potência afirmativa que nega o modelo como original e a cópia como reprodução. Se o modelo é uma falácia, um mito, então o simulacro torna-se mais confiável por não se subjugar a ele.

cores<sup>4</sup>, enquadramento, som direto e indireto e toda sorte de estratagemas que a linguagem cinematográfica mitificou como natural, como se fosse a representação mais fiel da coisa em si. E isso, deve ser feito sem nenhum compromisso em dar conta da totalidade dos eventos e histórias ali disponíveis para a câmera etnográfica. O desejo de dar conta da totalidade de manifestações e discursos de certo recorte etnográfico, segundo Lévi-Strauss, seria uma busca vibrando entre o inútil e o impossível.

“Os críticos que nos censurassem por não termos procedido a um inventário exaustivo dos mitos sul americanos antes de os analisarmos cometeriam um grave contra senso sobre a natureza e o papel desses documentos. O conjunto dos mitos de uma população pertence a ordem do discurso. A menos que a população se extinga física ou moralmente, este conjunto jamais é fechado” (Lévi-Strauss 2004, 15).

De outra forma o filme etnográfico corre o risco de inventariar coisas, casos e gentes como objetos dispostos em prateleiras. “Transformar os outros em coisas através do olhar passa a ser a fonte proteolítica da dominação (...), olhar colonial ou colonizante, de visibilidade como colonização” (Jameson 2006, 129).

### **Premissas na produção de imagens do Grupo de Pesquisa Nordesteanças**

De certa feita, estávamos na feira do gado de Dois Riachos, seria uma das últimas idas ao sertão/agreste alagoano em função da pesquisa de cunho etnográfico intitulada “Salvaguarda do Patrimônio Imaterial de Alagoas”, realizada a convite do IPHAN (Instituto de Preservação Histórica e Arquitetônica Nacional). Um rapaz coberto de poeira, com uma roupa surrada, chinelo no pé, empurrava um carrinho de lanches e refrigerantes pelos corredores formados pelos currais da feira. Nas costas da camisa dele estava escrito, "ensino médio", viu nossa equipe com câmera na mão e roupa do projeto e resolveu puxar conversa. Disse que fazia faculdade de contabilidade em Delmiro Gouvêa (último município do sertão alagoano, na fronteira com o Estado da Bahia) e que trabalhava de ambulante em eventos para ajudar a família de agricultores e para arcar com os custos indiretos do curso, considerando que se tratava de um campus

---

<sup>4</sup> Quando explicações dramáticas deixam de ser nosso modo natural de compreender o comportamento uns dos outros (...) o preto e o branco deixam de ser o modo pelo qual nossas vidas são retratadas convincentemente. Mas, já que essa modelação dramática era o modo através do qual o humano aparecia, e suas tensões e resoluções eram aquelas em cujos termos nosso entendimento humano de humanidade se satisfazia por completo, sua cessação parece ser o desaparecimento do humano enquanto tal (Stanley Cavell apud Jameson 2006, 195).

interiorizado da Universidade Federal de Alagoas. Perguntei a ele se tivesse que ir pra capital, como faria, ele respondeu que não faria, infelizmente. Confesso que fiquei surpreendido não pelo que ele disse, mas pelo que eu o defini antes de começar a conversa. Meu olhar formatado em uma sociedade ainda contaminada pelo modelo colonial de Casa Grande e Senzala não podia imaginar aquele garoto ambulante fazendo curso superior, ainda mais em uma Federal. Confesso também que, diante de muitos exemplos como esse que tivemos a felicidade de testemunhar ao longo do projeto, considero mesquinha a postura de parte da inteligência da esquerda (muitas vezes atuando em gabinetes, salas de aula e laboratórios debruçada sobre a construção\análise de gráficos, indicadores e planilhas que somente de forma arrogante, pretensiosamente universalizante, porque não dizer, obscurantista oferece sua versão do mundo) em relação as conquistas sociais resultantes de programas federais de inserção social e distribuição de renda dos últimos anos.

Então, para o grupo Nordesteanças a produção de imagens e documentários não se resume a ouvir, ver, registrar esse outro que ao longo da história cultural desse país foi inúmeras outras vezes registrado, catalogado, classificado e analisado, mas, e talvez, principalmente, trata-se de nos ouvir ouvindo esse outro, nos ver vendo esse outro, nos registrar registrando esse outro, ou talvez mais ainda, nos permitir nos ver sendo vistos pelo olhar desse outro, nos permitir, nos ouvir ao sermos interpelados pela fala desse outro, permitir, enfim, nos deixar catalogar e classificar pelo sistema de valores que ordena a lógica desse outro. Visto que toda tentativa de classificação já seria arbitrária, excludente, deixemos que esse jogo, no qual nenhuma ética é possível, pelo menos se dê de igual para igual. Trata-se enfim de assumir uma certa condição de escuta, um certo lugar de escuta, não passivo, não cartesiano e principalmente atento às distrações éticas que um trabalho de campo está sujeito a cometer.

Entender que vamos a campo vestidos sob certa indumentária etnocêntrica costurada a partir de certo escopo literário e cultural, sem nos apercebermos (e o mesmo serve para o outro, alvo de câmeras, microfones e anotações) das ausências, dos rastros, dos traços (do objeto perdido, em termos psicanalíticos) em nossas falas, em nossa escrita. E esse objeto perdido que se demora em decidir entre narrativa e ciência, sabe que expressa em si um paradigma que apela simultaneamente a impossibilidade de tomar a decisão e a impossibilidade de demorar-se na espera de tomar a decisão. Talvez a partir dessa dupla impossibilidade que se auto anula, enquanto anula toda

possibilidade dialética, seja em Hegel, seja em Marx, seja em suas derivações, tentar reestabelecer o jogo de troca de olhares com esse suposto outro previamente formatado. Formatado desde o olhar que observa o mundo da varanda da Casa Grande, da cobertura ou do apartamento pago em prestações, preferencialmente nas zonas burguesas das metrópoles do país até o que observa a partir das reuniões oficiais ou clandestinas das inúmeras facções da esquerda, considerando todas as notas de interceptação nesse percurso. Considerando também a possibilidade de um singelo patriarcalismo estar presente em ambos os pontos extremos e ao longo do percurso, muitas vezes, mal disfarçado em frases como a “força da cultura popular”, a “beleza da arte do povo”, etc. Esse discurso operando sobre o paradoxo irreduzível de não concluir e nem demorar na conclusão apenas prepara, nos termos desse tipo de narrativa cinematográfica, um outro paradoxo, ainda mais crítico às pretensões de um discurso de filme documentário, considerando a impossibilidade de discriminar de forma objetiva e clara o que seria da órbita do testemunho, logo da órbita do documento, do registro, do documentável, no limite, sob princípios e termos jurídicos (por isso a exigência da autorização, da cessão de imagem e som, por isso o testemunho de que o entrevistado concorda com os termos da entrevista, por isso o entrevistado firma e afirma sua adesão ao discurso do tipo INRC – Inventário Nacional de registro Cultural) e o que seria da órbita da literatura, da ficção, da invenção, do mito, da fábula, de certa cosmogonia que por reação ou alienação se encontra afastada de nossa tradição jurídica europeia.

“Porque insistir tanto no direito? Na nossa tradição jurídico européia, um testemunho deveria ficar sempre estranho à literatura, e sobretudo, na literatura, a isso que se dá como ficção, simulação ou simulacro, e que não é toda a literatura. Um testemunho testemunhante explicitamente ou não sob juramento, lá onde sem poder nem dever provar, apela ao outro em se engajar em dizer a verdade, nenhum juiz [ou narrativa sob premissas do INRC] aceitará que ele se desobrigue ironicamente de sua responsabilidade declarando ou insinuando: isso que vos digo guarda um estatuto de ficção literária. E, portanto, se o testemunha é no direito, irreduzível ao ficcional, não há testemunho que não implique estruturalmente em si mesmo a possibilidade de ficção, de simulacro, de dissimulação, de mentira e de perjúrio – quer dizer também de literatura, da inocente ou da perversa literatura, que joga inocentemente para perverter todas as distinções. Se essa possibilidade que parece interdita estivesse efetivamente excluída, se o testemunho se tornasse prova, informação, certeza ou arquivo, perderia sua

função de testemunho. Para manter-se testemunho deve deixar-se assombrar. Deve se deixar parasitar por aquilo que está excluído de seu interior, a possibilidade, ao menos, de literatura. É sobre esse limite indecível que tentaremos nos demorar. Esse limite é uma chance e uma ameaça, o recurso ao mesmo tempo do testemunho e da ficção literária, do direito e do não direito, da verdade e da não-verdade, da veracidade e da mentira, da fidelidade e do perjúrio. [...] O que testemunho (ou o que um entrevistado do INRC testemunha) é primeiramente, no instante, meu segredo, e fica a mim reservado. Posso guardar segredo do que testemunho; é a condição do testemunho no sentido estrito, é por isso que não se poderá jamais demonstrar, no sentido da prova teórica e do julgamento determinante, que uma mentira ou perjúrio tiveram efetivamente lugar. A confissão em si não é suficiente. (...) Em princípio, testemunhar, e não ser testemunha, mas testemunhar, declarar, bearing witness, é sempre tornar público. O valor público, quer dizer, de revelação (fenomenalidade, abertura, popularidade, res publica e política), parece essencialmente associado àquele do testemunho. A ideia de um testemunho secreto seria uma contradição em termos” (Derrida 2015, 38-40).

É possível que o testemunho de um entrevistado não corresponda em nenhuma instância a verdade factual e aquilo que ele naquele instante da entrevista decide revelar não passa de devaneios de uma mente cuja memória já foi traída por um desejo de memória (e aí já teríamos mais um problema que seria questionar a possibilidade de determinar a fidelidade da ou à memória). Por outro lado, seria possível também que em todos os aspectos a fala, o testemunho, de um entrevistado em todos os aspectos falasse a verdade factual, reproduzindo com toda fidelidade ao fato que naquele momento o entrevistado se dispôs descrever ou relatar. O que não se pode é separar na figura, na presença, aspecto indissociável do testemunho (não existe testemunho sem presença do que testemunha), na experiência testemunhal o que se apresenta como se fosse verdade daquilo que se oculta ou se perverte, no momento mesmo em que o entrevistado dá seu testemunho. Partindo dessa impossibilidade, cabe assumir que o paradoxo se instaura, considerando que a exigência de termos técnicos que orientam a formulação de um relatório sob as diretrizes do INRC, não suporta nem permite a contaminação provocada pela presença, e por todo aspecto metafísico da incalculável presença do ser, quicá daquilo que essa presença passa, no instante mesmo do testemunho a aferir como testemunho verdadeiro.

“[Não se pode nunca] estar assegurado da distinção entre um testemunho e uma ficção de testemunho, por exemplo, entre um discurso que avança seriamente, de boa-fé, sob juramento, e um texto que mente, forja a verdade e simula até o juramento, seja em vista de enganar, seja em vista de produzir uma obra literária, seja ainda dissolvendo os limites entre os dois para dissolver os critérios da responsabilidade. É dessa possibilidade sempre aberta – e que deverá assim permanecer para o melhor e para o pior – que nos alimentaremos” (Ibidem, 45).

Então, é sob esse risco (que também se apresenta como possibilidade de abertura ou de contaminação ao discurso técnico) que operaremos nesse relatório, entendendo que aspectos indecidíveis da veracidade do testemunho emitido pelas entrevistas, depoimentos e outras formas de apreensão de relatos de campo não devem ser ignorados.

### **Conclusão**

Deve-se, isso sim, pensar o cinema documentário, como um domínio reflexivo que se expressa através de um tipo de discurso singular: a etnografia. Como tal, é capaz de constituir e classificar objetos, produzir interpretações e juízos e sugerir modos e formas de ação. O cinema etnográfico não constitui uma representação de algo designado como sujeito etnografado e seu oposto, construída autonomamente. O cinema documentário, através de uma inflexão pós-etnográfica, constitui para si tais sujeitos. Não negamos o processo de uma construção hegemônica de sujeitos etnografados (o aborígine, o bosquímano, o indígena, povos da floresta, quilombolas, moradores de vilas e favelas, etc.), na qual o cinema etnográfico pode participar tanto reafirmando-a, quanto negando-a ou ignorando-a. Signos de sujeitos etnografados se constituem no interior do próprio contexto da etnografia, já rasurada pela possibilidade de uma pós-etnografia em que o sujeito etnógrafo e o sujeito etnografado contaminam de novas possibilidades narrativas o campo reflexivo do cinema que por sua vez também contamina à revelia, sujeitos que dele se apropriam (ou por ele são apropriados ou dele se aproximam etc.).

Em outras palavras, chamar o cinema etnográfico de campo reflexivo sugere pensá-lo como instância que constitui objetos ao mesmo tempo em que sugere formas de ação e produz juízos. Essas inscrições são contaminadas por, ao mesmo tempo em que contaminam inscrições de fora do campo do cinema etnográfico. Por isso, o sentido

dessa construção deve considerar além do dialogismo expresso entre os discursos dos sujeitos discursivos dentro do campo do cinema etnográfico (a saber, sujeitos autores etnográficos e sujeitos etnografados) e, a interferência que os discursos desses mesmos sujeitos sofrem dos discursos localizados em contextos afins ao campo do cinema documentário (mudanças de base tecnológica, democratização ou concentração de espaços e meios de divulgação, transformações políticas, sociais e econômicas em países e regiões alvo do discurso etnográfico, etc.). Enfim, devemos considerar como contexto afim as construções discursivas que são produzidas fora do campo de investigação, no caso, o campo do documentário etnográfico, mas que interferem na produção do discurso desse campo ao, também, por sua vez, lidar com temáticas que perpassam relações entre sujeitos etnografados e etnógrafos e o mundo exterior (a imagem caricata de um índio perdido na frente de um computador em contraste com a imagem caricata de um pesquisador pintado para a guerra intertribal). Nessa interpretação, consideramos também como elemento de um cinema pós-etnográfico, a possibilidade de deslocamento/deslizamento que os sujeitos de ambos os lados (pesquisador e pesquisado) produzem ao inscreverem em si, sob os efeitos de contaminação do contexto, construções relativas a práticas e conflitos em que sujeitos e alteres se assujeitam e se ressujeitam, uns em relação aos outros.

Propomos que a partir da inscrição dessa estética pós-etnográfica, em que sujeitos de ambos os lados se deixam contaminar e narrar, o cinema e a imagem de documento e ficção passem a fazer parte desse jogo de forma enfática, propondo contaminações mútuas, composições de múltiplas parcerias imagéticas, constituindo inúmeros contextos (estético, tecnológico, político, social, cultural, natural, rural, urbano) que abriguem derivações, rasuras e outras possibilidades dialógico-discursivas: outras percepções de cotidiano e acontecimento, como nítido caractere pós-etnográfico.

## **BIBLIOGRAFIA**

- Deleuze, Gilles. 1974. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva.
- Derrida, Jacques. 1995. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Editora perspectiva.
- Derrida, Jacques. 2015. *Demorar Maurice Blanchot*. Santa Catarina: Editora UFSC.
- Jameson, Fredric. 2006. *Espaço e imagem: teorias dopós- moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Lévi-Strauss, Claude. 2004. *Mitológicas I: o cru e o cozido*. Rio de Janeiro: Cosac e Naify.
- Zizek, Slavoj. 2008. *A visão em paralaxe*. São Paulo: Boitempo.

**FILMOGRAFIA**

Wright, Ben. 2004. *Slavoj Zizek: A realidade do virtual*. Ben Wright Film Productions.



## QUE DIZEM OS FILMES SOBRE/COM OS FESTIVAIS?

Ana Rosa Marques<sup>1</sup>

**Resumo:** A partir dos filmes coincidentes na seleção das mostras competitivas dos festivais de documentário Cachoeiradoc e Forumdoc entre 2010 e 2015, pretendo apontar alguns aspectos estéticos e discursivos de parte da produção independente brasileira nessa pouco mais de meia década. Ao fazê-lo, pincelo alguns pontos norteadores da política de seleção (ou de exclusão) desses dois eventos, critérios que também são fundamentais na definição do seu perfil.

**Palavras-chave:** festivais, documentário, estética, política.

**Contato:** arosamarques@uol.com.br

Desde os anos 2000 vem se comemorando uma maior presença dos documentários brasileiros na tela grande do cinema, um espaço que no nosso país antes era reticente ao gênero<sup>2</sup>. No entanto, devido ao seu caráter pouco afeito ao espetáculo e sem grandes esquemas de distribuição, é nos festivais que o documentário, especialmente o de produção mais independente, encontra um lugar privilegiado de fruição. Na última década, não apenas aumentou seu prestígio em alguns importantes festivais Brasil afora, a exemplo do Festival de Tiradentes e o de Brasília, como surgiram mais eventos especialmente dedicados ao gênero, como o Cachoeiradoc (em 2010), Fronteira (em 2014) e o Pirenópolis.doc (em 2015)<sup>3</sup>.

Entre os festivais atualmente existentes, o Forumdoc, em Minas e o Cachoeiradoc, na Bahia possuem perfis semelhantes. Ambos buscam ampliar a difusão e o acesso aos filmes através de exibições gratuitas seguidas de debate e atividades extensionistas ligadas às universidades públicas federais. Embora tenham uma mostra competitiva bastante própria, diversas obras coincidem e constituem um panorama do que se vem

---

<sup>1</sup> Doutoranda na Universidade Federal da Bahia. Professora do Curso de Cinema da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

<sup>2</sup> Na década de 90, uma média de 4 filmes era lançado no cinema. A partir de 2001 esse número aumenta para 8 e em 2013 chegou-se a 50 documentários lançados comercialmente segundo dados da Ancine.

<sup>3</sup> Atualmente temos 7 festivais de documentário no Brasil: É Tudo verdade, Forumdoc, Cinedocumenta, In-edit, Cachoeiradoc, Fronteira e Pirenópolis.doc.

produzindo no Brasil de maneira muito singular e que por vezes se circunscreve aos festivais.<sup>4</sup>

A partir de alguns filmes em comum selecionados para as mostras competitivas desses festivais entre 2010 e 2015, pretendo apontar alguns aspectos estéticos e discursivos de parte da produção independente brasileira nessa pouco mais de meia década. Ao fazê-lo, pincelo alguns pontos norteadores da política de seleção (ou de exclusão) desses dois eventos, critérios que também são fundamentais na definição do seu perfil.

Como parte da equipe de curadoria do Cachoeiradoc, percebo junto a meus colegas que na vastidão de filmes que recebemos anualmente, a tão propagada diversidade de abordagens, formas e estilos do documentário contemporâneo não é tão generalizada assim. Opinião compartilhada também pelo grupo do Forumdoc<sup>5</sup>. Ao lado da multiplicidade criativa, há também muita repetição de velhas fórmulas, de caminhos previsíveis e de relações hierarquizadas entre quem filma e é filmado.

Assim, para se contrapor aos padrões mais convencionais e sem partir de conceitos fechados a priori, a curadoria busca obras que procuram ser inventivas, não apenas em relação ao cinema, mas no olhar sobre o mundo. Em geral, os filmes selecionados arriscam alternativas que questionem alguns lugares comuns do documentário brasileiro. Por exemplo, muitos recusam o formato desgastado da entrevista de perguntas prontas para respostas igualmente prontas. Abrem-se para o imprevisto da cena e evitam explicar ou comprovar um tema pré-existente ignorando as pessoas filmadas em suas subjetividades e desejos. Ou que apenas as observa fingindo uma invisibilidade neutra.

Em relação à entrevista, estratégia de abordagem característica dos documentários brasileiros desde os anos 90 a ponto de virar um “cacoete”, como apontou Jean Claude Bernardet (2003), desenvolveu-se algumas saídas que a utilizam de uma outra maneira. Em *Os dias com ele*, se explicita a crise desse modelo, apresentando suas tensões ou lacunas. A entrevista é o ponto de partida para a ativação de um embate e do relato no qual o personagem resiste a ser apenas um alvo de observação ou de apresentação. Ele reage e procura determinar as questões que devem ser feitas, indaga e interpela seu entrevistador, buscando romper a clássica relação sujeito-objeto. Em *A falta que me faz*,

---

<sup>4</sup> No período avaliado nesse texto, mais de 30% da programação da mostra competitiva do Forumdoc coincide com a do Cachoeiradoc.

<sup>5</sup> Catálogo do Forumdoc 2012

o interesse e cumplicidade mútuos entre os dois lados da câmera fazem com que as perguntas frequentemente sejam substituídas por conversas. E muitas vezes sorrisos, silêncios ou dispersões são mais significativos que as palavras.

A exemplo desses filmes, se percebe como os documentaristas vem buscando formas de tentar democratizar a fala. Não se trata mais de “dar a voz ao outro”, mas enunciar junto ao outro. Experimentando maneiras de dizer em conjunto, o filme torna-se um espaço de partilha e de criação coletiva, permitindo que esse outro também conte, também invente ou se invente. Não é apenas o cinema representando alguém, mas um alguém que vai criando ou se criando à medida que o filme é feito e esse processo é incorporado à narrativa.

*Mais do que eu possa me reconhecer* constrói um retrato muito diferente dos padrões das biografias cinematográficas, nas quais os personagens são resumidos à uma identidade definitiva e definidora, cristalizados numa narrativa de feitos passados. Conforme observa Roberta Veiga (2015), não é um filme “sobre” o pintor Darel Valença Lins, mas um encontro entre ele e o cineasta Allan Ribeiro que se dá na cena, no momento da filmagem onde se troca imagens e falas. Outra experimentação de biografia se dá no curta *Filme para poeta cego* na qual o realizador se submete às fantasias do seu personagem, o poeta Glauco Mattoso. Aqui, é o próprio personagem que propõe as regras do filme.

Num mundo em que se tem cada vez mais consciência da presença da câmera, as pessoas também querem participar da construção das suas representações. Desta maneira, é preciso visibilizar as vidas filmadas em negociação com a maneira como desejam ser vistas ao mesmo tempo que não se invisibiliza a câmera.

Em diversos filmes percebemos uma explicitação do papel mediador da imagem através de vários procedimentos como encenação assumida, presença da equipe e exposição da feitura cinematográfica no próprio texto fílmico. São recursos que nos fazem conhecer o próprio cinema, além de ser um instrumento para descobrir o outro, a si mesmo e a realidade em seu presente, passado ou futuro. Vemos esse diálogo temporal em filmes como *O Mestre e o Divino*, *Tava* e *Kene Yuxi*, entre outras obras que buscam rever e questionar a história ou as tradições a partir dos encontros e desencontros que a realização fílmica proporciona.

Ao abrir-se ao mundo, ao colocar-se sob o “risco do real”, conforme proposição do crítico e cineasta Jean Louis Comolli (2008), o documentário fertiliza-se pelas forças

do imprevisto e do incalculável. O pensamento de Comolli encontra eco na ação de alguns cineastas que, ao invés de partir de um tema ou de uma realidade pré-existente, criam artifícios produtores de situações a serem filmadas e cujos resultados não se tem controle. Assim, ao mesmo tempo que se estabelecem regras, limites como ponto de partida e desenvolvimento do filme, não se pode determinar seu ponto de chegada, pois que depende da ação das pessoas filmadas e do desenrolar dos acontecimentos. Em *Câmara Escura*, o diretor Marcelo Pedroso envia anonimamente uma caixa com uma câmera ligada para casas de classe alta em Recife e volta pessoalmente para acompanhar as reações dos proprietários. Dispositivo terrorista ou contra-terrorista de questionamento à uma lógica de poder que sequestra a câmera não mais para utilizá-la como instrumento para conhecer e compreender o mundo, mas para o seu controle e vigilância?

Em *Doméstica*, filme de Gabriel Mascaro, diversos adolescentes de todo o país recebem junto com uma câmera a encomenda de filmarem as empregadas domésticas de suas famílias. Desta forma, cineasta e os jovens cinegrafistas desenham juntos um retrato da mistura de poder e afeto que permeia as relações de trabalho no Brasil. É através desse “dispositivo de infiltração” desenvolvidos nesses filmes, como bem definiu Mariana Souto (2012), que se adentra esses universos fazendo emergir sentimentos e reações inesperadas.

Em outra proposta estética em relação à consciência de que a câmera modifica situações e comportamentos, alguns realizadores buscam assumir e até mesmo partir da constante performance que executamos não apenas em um filme, mas na própria vida. Com fotografia ou montagem que denotam uma clara encenação, vemos pessoas reais interpretando personagens inspirados nelas mesmas em situações ficcionais ou não. Acompanhando o seu dia-a-dia, surpreendemo-nos com sua capacidade de não se enquadrar em roteiros tipificantes ou papéis estereotipados.

Em *Céu sobre os ombros*, um travesti é também um estudioso sobre sua própria prostituição, um monge Hare Krishna anda de skate, é grafiteiro e torcedor do Atlético Mineiro, um escritor e pai de família anda pela casa vestindo apenas um par de meias cor-de-rosa. Rodrigo, personagem de *A onda traz o vento leva*, é um jovem negro-pobre-surdo-soropositivo-pai solteiro que também é um cara feliz e apaixonado pelo trabalho, pela filha e pela vida. Vemos sem exotismo e com encanto essa narrativa sensorial marcada por sons e vibrações.

A performance (do outro ou do próprio realizador) ganha ares de fabulação em diversos filmes. Em *A vizinhança do tigre*, os atores ajudam a inventar e interpretam uma história baseada em suas próprias vidas num bairro pobre de Contagem (MG) onde também vive o diretor. Em *Branco sai preto fica*, o personagem fictício Dimas viaja do futuro ao presente para coletar provas dos crimes cometidos no passado pelo estado racista e violento. Os outros personagens desse filme, são pessoas reais que viveram o fato histórico abordado pelo filme, só que aqui elas não encenam suas próprias vidas, mas representam situações que tem a ver com sua verdadeira história.

Em contraste com as diversas produções dos últimos 20 anos que tematizaram a periferia sob um olhar piedoso, os dois filmes citados acima buscam falar do presente ou recontar a história por uma perspectiva endógena e inventiva. Idéia sintetizada na última frase de *Branco sai preto fica*: sobre a nossa memória, nós mesmos fabulamos. Seu viés não é vitimista, mas de resistência e afirmação, mostrando que ali, para além da violência e da pobreza, também se luta, se faz e se sonha.

Exibido na abertura do Forumdoc 2014 e na competitiva do Cachoeiradoc desse mesmo ano, um filme como *Branco sai preto fica* desconcerta parte da crítica, especialmente aquela ligada à grande imprensa. Na cobertura do Festival de Brasília, onde o filme também foi premiado, estampou-se em alguns jornalistas uma incapacidade de dialogar com filmes resistentes a padrões ou classificações. Segundo Raul Arthuso (2015), estabeleceu-se uma discussão rasa que se ateu ao caráter híbrido dos filmes numa busca infrutífera em desvendar o que era documental e o que era ficcional para poder enquadrá-los e torná-los “acessíveis”.

Anos à frente de uma crítica que, enrolada nas engrenagens mercadológicas e publicitárias da indústria cinematográfica, se reduziu ao papel de guia de consumo para o espectador, alguns realizadores não mais perdem tempo com fronteiras enrijecidas e seguem adiante em explorar os desafios que o real e o cinema lhes impõem.

O rumo à ficção também é um dos experimentos para enfrentar às provocações que um país em convulsão coloca ao cinema. Vemos corruptos condenarem e julgarem a corrupção, estudantes acossados pela polícia por cometerem o “crime” de defender sua escola, condomínios de luxo “ecológicos” soterrarem reservas ambientais e territórios sagrados. Como não achar que o surreal parece suplantar o real? Caminhar ao lado da ficção, sem abandono ao compromisso com a realidade, sem temer o dissenso e o conflito, para a invenção e proposição, sem fantasia ou ilusão, de um lugar

onde se possa existir, resistir, sonhar e lutar por um real melhor que esse que insiste no apagamento ou na invisibilidade do diferente, do oprimido, do insubmisso.

O nosso grande poeta Carlos Drummond de Andrade (1981, 1) nos diz que “todos os dias a imaginação humana confere seus limites, e conclui que a realidade ainda é maior do que ela”. Se o documentário experimenta, testa novos dispositivos de escrita, se hibridiza com a ficção, nem tudo é construção. O real permanece especialmente na verdade dos corpos, que trazem em si o rastro desse mundo. Esses corpos carregam as marcas de sua singularidade, como também de um coletivo, da sociedade. E é isso que faz a potência do cinema documentário, acredita Comolli.

Para além da diversidade de formas, muito resumidamente expostas aqui, é importante uma renovação do olhar e das vozes. A tal aclamada pluralidade só se dará com a inclusão de miradas e falas invisibilizadas ou emudecidas. Não é à toa que os filmes indígenas se destacam nesses festivais na composição de um panorama do contemporâneo. Porque é preciso ouvi-los em sua integralidade sem polir as diferenças junto aos outros. Agregá-los é potencializar e multiplicar os discursos e as representações sempre insuficientes diante da complexidade da vida e do mundo.

Os filmes indígenas, além de apresentarem temas (o cotidiano, as histórias, os rituais, a tradição) que muitas vezes não circulam fora de circuitos segmentados, possuem o frescor e a intimidade que apenas o olhar endógeno é capaz de ter. Por exemplo, em *Karioka*, Takumã Kuikuro faz um divertido passeio em terras cariocas questionando os modos de vida ditos “civilizados”. No curta *O caminho com Mário* e no média *Kene Yuxi*, os cineastas confrontam a visão romantizada que a sociedade branca ocidental faz sobre os índios. Ao mesmo tempo, ao experimentar a criação de formas cinematográficas próprias, em termos espaciais, temporais ou rítmicos, o cinema indígena propõe outras maneiras de se ver e relacionar com um filme.

A escolha estética e política dos filmes desses festivais contribui para desenhar o seu perfil junto a um público ávido não por fórmulas prontas, testadas e já aprovadas, mas que busque no cinema um espaço onde se manifestem diferentes vozes e se arrisque outras maneiras para a arte pensar e criar. Mais do que exhibir filmes, o debate sobre as questões que eles levantam auxiliam na consolidação desses eventos como lugares de reflexão e celebração do cinema, além de formação de novas platéias.

## BIBLIOGRAFIA

- Andrade, Carlos Drummond de Andrade. 1981. *Contos Plausíveis*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Arthuso, Raul. S.d.. “O ilustre estranho: sobre a tiradentização do cinema brasileiro”. Disponível em <<http://revistacinetica.com.br/home/o-ilustre-estranho-sobre-a-tiradentizacao-do-cinema-brasileiro/>>. Acesso em 2 de Dezembro de 2015.
- Bernardet, Jean-Claude. 2003. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Catálogos do Festival do Filme Documentário e Etnográfico – Forumdoc.BH e do Festival de Documentários de Cachoeira – Cachoeiradoc, 2010 a 2015.
- Comolli, Jean-Louis. 2008. *Ver e poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Lins, Consuelo; & Mesquita, Cláudia. 2008. *Filmar o real*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar.
- Souto, Mariana. 2012. “O direto interno, o dispositivo de infiltração e a *mise-en-scène* do amator: Notas sobre *Pacífic* e *Domésticas*”. In: *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, pp. 66-85, jan./jun.
- Veiga, Roberta. 2015. “Do retrato ao autorretrato: notas aleatórias do espaço imagético em Mais do que eu possa me reconhecer sobre filme de Allan Ribeiro”. In: *Catálogo do Festival do Filme Documentário e Etnográfico – Forumdoc.BH 2015*. Belo Horizonte: Forumdoc.BH.

# **O FATO COMPLETO OU À PROCURA DE ALBERTO: PROPOSTA DE ANÁLISE DO DOCUMENTÁRIO FICCIONAL DE INÊS DE MEDEIROS**

Ana Catarina Pereira<sup>1</sup>

**Resumo:** *O fato completo ou à procura de Alberto* (Inês de Medeiros: 2002) é um filme dentro de um filme, questionador das dúbias fronteiras entre ficção e documentário. As personagens principais são jovens que, frente a uma câmara, narram as suas biografias: nascidos em Portugal, não são portugueses; nunca tendo estado em África, reconhecem que o Continente Negro faz parte da sua identidade. Na análise que propomos, teremos em conta este último conceito, trabalhado em autores como Sartre, Amartya Sen, Jacques Rancière e Joël Candau. Com uma base teórica essencialmente filosófica e sociológica, analisaremos os temas políticos do filme em diálogo com os elementos fílmicos da sua realização.

**Palavras-chave:** lusoafrikanos, identidade, indefinição.

**Contacto:** anacatarinapereira4@gmail.com

Em *Fato completo ou à procura de Alberto*, Inês de Medeiros realiza uma incursão por um género híbrido do cinema português, onde tantas e tão profícuas vezes já se situaram cineastas como Leitão de Barros, António Reis e Margarida Cordeiro, ou, mais recentemente, João Canijo, Miguel Gomes e Miguel Gonçalves Mendes. Numa definição genérica e necessariamente redutora, trata-se de um filme dentro do filme. Inicialmente, Inês de Medeiros havia pensado filmar uma curta-metragem de ficção, com dois personagens centrais. Alberto, um jovem de origem africana e de nacionalidade portuguesa, precisa de um fato para poder ir a entrevistas de emprego. Conhece Alice, uma senhora de raça branca, de idade avançada, saudosista dos tempos que viveu em Moçambique. Mas Alice só tem fardas militares, vestígios da guerra que a forçou a regressar a Portugal, um país onde não voltaria a ser feliz.

As primeiras imagens do filme (que se encontra disponível, na íntegra, no *youtube*) são da própria Inês de Medeiros, numa praia da linha do Estoril, que, deste modo, se autoidentifica e insere de forma permanente na evolução da narrativa. Ao primeiro minuto do filme, afirma:

---

<sup>1</sup> Professora Auxiliar na Faculdade de Artes e Letras, Universidade da Beira Interior. Investigadora do LabCom.IFP.



“Isto é o argumento que acabo de escrever e esta sou eu, ainda nessa euforia do trabalho acabado. Estou tão impaciente para ouvir dizer em voz alta os diálogos dos meus personagens. Mas falta-me encontrar um ator: um rapaz, ainda adolescente, de origem africana, mas que nunca lá foi, que seja capaz de se comover por um sonho. O sonho africano de uma mulher branca, muito mais velha do que ele, com um passado carregado de remorsos, saudades, incompreensões.”

Em comum, as duas personagens que a realizadora havia criado apresentam uma imagem idealizada de um continente que terá deixado de existir (se, alguma vez, chegou a ser real): a África colonial que retribui a Alice uma nostalgia e um romantismo simultâneos, não lhe permitindo sequer gostar da Lisboa onde agora reside: “Aquela casa... eu fui habituada ao calor. Qualquer vestidinho de seda era demais. Também fui habituada ao pó, mas a um pó livre. Um pó que o vento traz e leva todos os dias. Um pó diferente.” (min. 21 do filme) E a África colonial que simboliza a herança genética, a história e a saudade dos pais de Alberto. A família de um dos candidatos nascido em Lisboa, Wilson, de 16 anos, é originária de São Tomé e Príncipe. Wilson não conhece o país mas gostaria muito de o visitar: “É a terra dos meus pais, dizem que aquilo é bonito. E eu também acho que é a minha terra. Toda a minha família diz logo, quando lhes perguntam de onde são, ‘sou de São Tomé’ e não se fala mais no assunto.” (min. 29 do filme)

À partida, a cineasta já havia definido a atriz que desejava que interpretasse o papel de Alice: Isabel de Castro encarnaria a melancolia, em traços que lhe parecem permanentemente desenhados no rosto. Seria, portanto, apenas necessário iniciar o processo de *casting* para encontrar Alberto, o adolescente de traços africanos, consciente da valorização da imagem em entrevistas de trabalho. Em conversas com Patrícia Vasconcelos, frente a diversos *dossiers* com imagens de jovens que poderiam preencher os pré-requisitos, Inês de Medeiros vai limitando a sua escolha:

“O Alberto não é nem muito simpático, mas tem que ter muita presença. A gente pede sempre o melhor que puder: bonito, inteligente, sensível, ótimo ator, fantástico. Presença! Jeito, não posso prescindir, e que fosse bonito também não queria prescindir... Que seja um Marlon Brando, versão africana”. (mins. 9:25 a 10: 25 do filme)

Quando respondem ao anúncio, é solicitado aos candidatos ao papel de Alberto que tragam uma história, que pode ser autobiográfica, não os obrigando a uma representação formal. Nesse momento o filme começa a tornar-se em algo distinto do que Inês de Medeiros havia planeado. Na folha de sala que é habitualmente distribuída a quem assiste ao filme, a realizadora escreveu: “Como não eram atores, pedi aos candidatos que me contassem uma história à escolha. O que me deram foi um bocado de vida, e fizeram-no com uma tal generosidade e autenticidade que era eu quem estava em causa. Seria eu capaz de reencontrar a mesma força, a mesma emoção?”

Da dúvida provocada pela surpresa, surge um novo processo criativo. Da experiência sociológica, para si única e invulgar, Inês de Medeiros destaca um grupo de jovens nascidos em Portugal, mas que não são portugueses; que têm África no seu ADN, sem nunca terem vivido no *Continente Negro*. A indefinição viria assim a impossibilitá-la de falar *sobre e por* um grupo de pessoas, sem recorrer a elas. O casting passa a ocupar uma centralidade inesperada no filme, numa lição de cinema, de filosofia e de profundo reconhecimento do outro. Ao expor os mecanismos do próprio filme, com uma câmara à mão que gira à volta de Isabel de Castro e da própria Inês de Medeiros, ou com uma câmara fixa, num estúdio, frente aos candidatos a Alberto, a noção de verdade é questionável, pela densidade e importância dos testemunhos. Como lembrar aquilo que não foi vivido mas que constitui, de modo indubitável, parte da identidade de cada um? Isabel de Castro fala da personagem, vive-a, recorda outros personagens, e imiscui-os no seu percurso e na vida que levou. O potencial Alberto não sabe o que dizer ou parecer, tem objetivos que se tornam indefinidos em diversos momentos: ser ator, entrar num filme, re-conhecer-se, lembrar, usar uma máscara e retirá-la, calar, sentir, perceber.

De modo igualmente não previsível, o recurso dominante passa a ser o grande plano, o mesmo a que Gilles Deleuze chamaria “imagem-afeção”, por fazer do rosto o puro material do afeto. A história que é contada pelas linhas do rosto.

“Se um rosto é de natureza a exprimir tal singularidade melhor do que outras, é pela diferenciação das suas próprias partes materiais e da sua capacidade de fazer variar as suas relações: partes duras e partes tenras, sombreadas e iluminadas, mates e brilhantes, lisas e granuladas, irregulares e curvas, etc. Concebe-se pois que um rosto tenha a vocação para tal tipo de afetos ou entidades antes que para outros. O grande plano faz do rosto o puro material do afeto”. (Deleuze 2004, 145)

Os mesmos rostos que, um dia, quando a Guerra Colonial deixar de ser um período tão controverso na memória e na História de Portugal, poderão constituir testemunhos reais, reconhecendo-se a importância do ser individual que despoleta uma identificação coletiva. Através dos grandes planos dos seus rostos relacionamo-nos assim com estes jovens cuja identidade nasce precisamente do hibridismo dos seus progenitores, do desconhecimento do país de origem destes, da localização numa cidade ou região que os recebeu e procurou aculturar. E o que será mais importante neles? O local onde os pais terão nascido, o bairro onde vivem, a sua pretensão de serem atores, de “marcarem pontos com as miúdas”, de se vestirem de determinadas formas, de terem todos tons de pele distintos entre si, os seus diversos sotaques que enriquecem uma língua?

Dependendo dos contextos e das interações geradas, cada faceta da identidade poderá ser mais ou menos assumida. O que define um cidadão português ou uma cidadã portuguesa, na sua essência? A nacionalidade? Ser homem, mulher ou ter nascido num corpo que não define o seu género? O clube de futebol e o partido político de eleição? A profissão ou o desemprego? Ser mãe ou filho de...? A forma como passa os domingos à tarde? Ser muçulmano, cristão, judeu ou ateu? Ser sociável ou preferir a solidão da montanha? Amartya Sen, Prémio Nobel da Economia, com escritos diversos sobre a temática, entende que cada sujeito possui, em si, múltiplas identidades, postulando-se que qualquer construção do self será ilusória na sua unicidade. Na sua opinião, conflito e violência são hoje sustentados pelo engano de que os seres humanos se podem definir a partir de uma única identidade. O pressuposto segundo o qual o mundo é constituído por uma federação de religiões, culturas ou civilizações, implica, portanto, que se ignore a relevância de aspetos como o género, a profissão, a língua, a ciência ou a política.

O problema de “gueticizar” estes jovens residiria assim na impossibilidade de conhecer cada mundo seu individualmente. “Cada homem é uma raça”, relembra Mia Couto, em título de um dos seus livros de contos (1998). A própria Isabel de Castro, em diálogo auto-biográfico com a câmara de Inês de Medeiros, fala do suplício e da oportunidade simultâneos que tantas vezes representou ser atriz, bem como da diferença entre modos de olhar existentes: “Os olhos com que tu me vês não são os olhos com que outra pessoa me vê. Nós somos diferentes de pessoa para pessoa. Eu isso, acho

fascinante: esse mundo que as pessoas têm dentro. A quantidade de personagens... a quantidade de pessoas que uma pessoa é.” (min. 16 do filme)

Na procura de um ator para representar Alberto, Inês de Medeiros confrontou-se com expectáveis aspetos comuns que derivam da sua partilha de experiências. Não obstante, caso reunisse e conceptualizasse o grupo apenas como afrodescendentes deixaria de conhecer (e de dar a conhecer) a diversidade existente dentro de cada elemento. Confessando a dado momento que também aquelas memórias são suas, pelo que, na infância, a avó lhe contava da vivência em África, a realizadora reitera a posição sartriana sobre a autorreflexividade: “O olhar é, antes de mais nada, um intermediário que remete de mim a mim mesmo.” (Sartre 1997, 334)

Por outro lado, sendo a memória destes jovens central para a constituição de uma identidade (individual ou coletiva), é essencial que se aprofunde o conceito, bem como a necessidade humana da preservação de lembranças, mais ou menos reais, mais ou menos imaginadas. Segundo Joël Candau, autor do ensaio *Memória e Identidade* (2008), existem três níveis de memória:

- 1) O primeiro, a memória de baixo nível ou protomemória, é composto pelo saber e pela experiência socialmente partilhada. Insere-se na categoria de memória procedimental, adquirida pelo hábito ou pela repetição. No caso destes jovens, o discurso que apresentam é construído com base na imensidão de referências que formam o seu quotidiano: as famílias deslocadas do país de origem; a vivência numa cidade, bairro ou escola onde se encontram outros adolescentes em situações de deslocamento idênticas; o contacto com cidadãos e cidadãs nascidos e criados nos mesmos lugares, com educações, valores e uma consciência nacionalista.
- 2) O segundo nível apresentado por Joël Candau é a memória de alto nível, de lembranças ou de reconhecimento. Traduz-se na incorporação de vivências, saberes, crenças, sentimentos e sensações, podendo contar com extensões artificiais ou suportes de memória. Um dos jovens entrevistados, de origem angolana – António Eugénio, 25 anos, a residir em Portugal há sete – relembra a complicada situação política do seu país:

“Por precaução, os meus pais acharam melhor mandar-me para Portugal. Eu não tinha medo da guerra, mas os meus pais tinham. Naquela altura eu não sabia bem o que iria acontecer, mas penso que foi mais por isso (que eles me enviaram). Mas as

“pessoas estão sempre a encarar guerras. Eu fugi de lá, mas aí tem uma luta pela sobrevivência, aqui também. Lá seria pior, mas aqui eu vivo sozinho e tenho que lutar todos os dias para poder conseguir.” (mins. 39 a 40)

- 3) O terceiro nível ou a metamemória inclui a representação que cada um faz das suas lembranças, mas também aquilo que decide assumir. Na ligação estabelecida entre o indivíduo e o seu passado existe uma memória reivindicada, percepcionável nos discursos dos jovens que protagonizam o filme. Os espaços vazios ou indefinidos das suas lembranças são preenchidos com as histórias que os próprios (mas também os outros) formulam a partir de si: “Contaram-me que é bom viver lá, vive-se em paz”, garante Nilton Fernandes, de 14 anos, um dos entrevistados, cujos pais são nascidos em Cabo-Verde. E acrescenta: “Eu gostava de conhecer, de viver com os meus avós que nunca conheci.” (minuto 30 do filme)

No referido ensaio, Candau reitera que não existe memória sem identidade, e vice-versa, pelo que, para estes jovens, a busca de um sentido no somatório de vivências que relatam será fundamental para a formação da personalidade. Por mais metafóricas que possam parecer, as suas histórias são reais, enquanto justificação própria buscada e encontrada na existência e no quotidiano.

No mesmo sentido, Jacques Rancière sublinha que memória e informação não são sinónimos, nem sequer em cenários de excesso como os vividos na contemporaneidade:

“O reinado do presente da informação relega para fora da realidade aquilo que não faz parte do processo homogéneo e indiferente da sua auto-apresentação. Não se satisfaz em relegar imediatamente tudo para o passado. Faz do próprio passado o tempo duvidoso. A memória deve, pois, constituir-se, de modo independente, tanto do excesso como da escassez de informações”. (Rancière 2014, 256)

Os testemunhos individuais destes jovens que, de outra forma, dificilmente teriam adquirido voz e visibilidade, constituem portanto um meio eficaz de salvaguarda da memória. O cinema e a literatura, mesmo quando envoltos em ficção, têm assim compensado a não abordagem do tema “Guerra Colonial” nos manuais escolares, bem como o próprio silêncio daqueles que calam. Em *O retorno* (2012), romance de Dulce Maria Cardoso, reconhecem-se, finalmente, o meio milhão de mulheres, homens e

crianças que regressaram a Portugal no fim da Guerra, e que não se enquadraram em qualquer desnecessária definição: não eram brancos, nem pretos, portugueses ou africanos. *A costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge (e a adaptação homónima ao Cinema por Margarida Cardoso), ou *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes serão outros bons exemplos de reconstituição da memória. Em paralelo com estes autores, e regressando a Rancière, o filósofo chega a concluir que a memória é uma obra de ficção:

“Mas a ‘ficção’, em geral, não é a bela história ou a vil mentira que se opõem à realidade ou que se querem fazer passar por ela. A primeira aceção de  *fingere*  não é fingir, mas sim forjar. A ficção é a construção, por meios artísticos, de um “sistema” de ações representadas, de formas agregadas, de signos que respondem uns aos outros. Um filme “documentário” não é o oposto de um “filme de ficção”, porque nos mostra imagens saídas da realidade quotidiana ou de documentos de arquivos de acontecimentos confirmados, em vez de empregar atores para interpretar uma história inventada. Não opõe o já dado do real à invenção ficcional. Simplesmente, o real não é, para ele, um efeito por produzir, mas sim um dado por compreender”. (Rancière 2014, 257)

No filme, o abandono da ideia de construção da personagem Alberto e a manutenção da nostalgia de Alice, com o intuito de descobrir a complexidade da memória e todos os encadeamentos necessários ao prosseguimento da existência, é um processo que ultrapassa, de facto, a invenção ficcional, possibilitando uma identificação muito maior em quem assiste. Neste documentário, Inês de Medeiros, Isabel de Castro/Alice, cada jovem entrevistado individualmente, bem como cada transeunte filmado, representam uma complexidade e um mundo.

Neste sentido, diversos autores sublinham a importância (ao invés da relatividade) da indefinição ou subjetividade inerente aos processos mnemónicos. Jung, por exemplo, começou a redigir a sua auto-biografia, ou “o mito da sua vida” como lhe decidiu chamar, aos 83 anos, a partir do mote: “[...] posso fazer apenas constatações imediatas,  *contar histórias* . Mas o problema não é saber se são verdadeiras ou não. O problema é somente este:  *é a minha aventura a minha verdade?* ” (Jung 1986, 5-6). No exercício de escrita autobiográfica, o autor afirma não existirem medidas ou bases objetivas a partir das quais se possa chegar a um julgamento:

“Cada vida é um desencadeamento psíquico que não se pode dominar a não ser parcialmente. Por conseguinte, é muito difícil estabelecer um julgamento definitivo sobre si mesmo ou sobre a própria vida. [...] Em última análise: nunca se sabe como as coisas acontecem. A história de uma vida começa num dado lugar, num ponto qualquer de que se guardou a lembrança e já então tudo era extremamente complicado. O que se tornará essa vida, ninguém sabe. Por isso a história é sem começo e o fim é apenas aproximadamente indicado. A vida do homem é uma tentativa aleatória”. (Jung 1986, 6-7)

O ser humano é assim aquele que vive, experiencia, conhece e elege lembrar, manifestando-se, deste modo, a absoluta concordância com o ponto de vista sartriano: “O essencial não é o que se fez do homem, mas o que ele faz com o que dele foi feito.” (Sartre 1966, 95) Também nesse sentido, a própria realizadora questiona os sentimentos gerados a partir das (aparentemente) simples filmagens, com perfeita noção da responsabilidade social da sua arte:

“A saudade parece que se herda, mesmo que nunca se lá tenha ido. A ideia deste filme, no fundo, nasce disso. A questão que eu me ponho é: e se, com o Alberto, alguém manipula isso? Fazer dessa curiosidade uma razão de viver. E se ele fica prisioneiro de um sonho que não lhe pertence? Quantos destes rapazes é que iriam nesse jogo?” (mins. 30 a 32)

Mais tarde, acrescenta novas deambulações que podiam corresponder a uma definição de cinema, enquanto produto da visão e da inquietude de quem o gera:

“É sempre uma perda de controlo. É sempre um humanizar de qualquer coisa que pensávamos conhecer perfeitamente. É sobretudo sentir que, em vez de encontrar o ator que se vai moldar para fazer de Alberto, vamos ser obrigados a encontrar bocados do Alberto naquela pessoa que está ali à nossa frente e ficar sem saber se estamos a filmar aquela pessoa ou aquele personagem. É sermos confrontados com tudo o que ficou por fazer. Tudo o que não soubemos pensar. Tudo o que não soubemos escrever.” (mins. 34 a 35)

Na constatação da dificuldade, deixam-se mensagens políticas e discursos na primeira pessoa que revelam dificuldades e intolerâncias. Os jovens aqui representados recorrem a uma narrativa de origem ou pertença que só encontra bases e reforço na idealização feita do local onde nunca estiveram, ou que pouco conhecem. Essa falta de

identificação com o país europeu pode ser explicada, em parte, pela maneira como as identidades e a própria ideia de nação são hoje alteradas e estabelecidas. Um dos candidatos, que se considera ideal para o papel (Edson, de 18 anos), revela para a câmara de Inês de Medeiros que:

“(...) aqui há muitos rapazes como nós, que os nossos pais são africanos, mas nós somos daqui. E há muitos portugueses... portugueses? Brancos, que nasceram lá. Então, tipo, as raízes trocam. (...) Na vida real, parece que os portugueses que vêm de lá são mais... são menos fixos, para não dizer racistas, que é muito pesado. Aqueles que vêm de lá são menos fixos do que os que nasceram aqui. É difícil aquela connection entre os *blacks* daqui e os *whites* de lá.” (mins. 22 a 23 do filme)

O *fato completo* nasce assim, e em conclusão, da paisagem existencial única deste grupo de jovens. Artisticamente, os recursos cinematográficos utilizados pela cineasta jamais ultrapassam o realismo e a verosimilhança: a câmara à mão, a desimportância da *mise-en-scène*, a luz natural, os referidos grandes planos das personagens principais, a inscrição da realizadora na narrativa e as cenas de rua com pessoas anónimas que circulam quotidianamente. Mostra-se uma igualdade que exige respeito pelas diferenças culturalmente enriquecedoras. Uma História feita de mágoas e de desenganos. Demasiado presente para ser contada. Demasiado passada para ainda ser lembrada.

## **BIBLIOGRAFIA**

- Antunes, António Lobo. 1986. *Os cus de Judas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.  
Candäu, Joel. 2008. *Memoria e identidad*. Buenos Aires: Ediciones Del Sol.  
Cardoso, Dulce Maria. 2012. *O retorno*. Lisboa: Tinta da China.  
Couto, Mia. 1998. *Cada homem é uma raça*. Lisboa: Editorial Caminho.  
Deleuze, Gilles. 2004. *A imagem-movimento. Cinema 1*. Lisboa: Assírio & Alvim.  
Jorge, Lídia. 1995. *A costa dos murmúrios*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.  
Jung, Carl. 1986. *Memórias, sonhos, reflexões*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.  
Rancière, Jacques. 2014. *A fábula cinematográfica*. Lisboa: Orfeu Negro.  
Sartre, Jean-Paul. 1966. “Jean-Paul Sartre répond”. Em: *L’Arc*. Nº 30.  
Sartre, Jean-Paul. 1997. *O ser e o nada*. Petrópolis: Editora Vozes.  
Sen, Amartya. 2007. *Identidade e violência*. Lisboa: Tinta da China.

## **FILMOGRAFIA**

- Medeiros, Maria de. 2001. *O fato completo ou à procura de Alberto*. Filmes do Tejo.



## NARRATIVAS AUDIOVISUAIS: MEMÓRIA COMO REGISTRO E POTÊNCIA<sup>1</sup>

Marta R. Maia<sup>2</sup>

Andriza Andrade<sup>3</sup>

**Resumo:** Este trabalho problematiza a questão da memória e sua apropriação por parte de duas etnias indígenas, os Kisêdjê, da região do Parque Indígena do Xingu e os Huni Kui, do estado do Acre, a partir de duas produções audiovisuais. Os documentários *AMTÔ: A Festa do Rato* e *Xinã Bena: Novos tempos* conferem novas possibilidades de registro dos hábitos, costumes e rituais dessas etnias, além de servirem de instrumento de resistência pelo direito à memória desses grupos na luta contra o esquecimento de suas práticas ancestrais. O procedimento metodológico será viabilizado por intermédio da análise fílmica como registro e como potência.

**Palavras-chave:** Cinema indígena; Memória; Narrativas; Documentário.

**Contato:** marta@martamaia.pro.br; andrizaandrade@gmail.com

Após a revolução tecnológica os dispositivos de imagem foram se tornando cada vez mais populares e com isso, se tornaram mais um dos muitos instrumentos de busca pela autorrepresentação por grupos que possuem pouca visibilidade nos grandes veículos de comunicação. Mais do que isso, diversos polos de produção independente foram se configurando e ganhando espaço ao encontrar outros meios de circulação e difusão. Um desses projetos que surgiram foi o projeto *Vídeo nas Aldeias*, idealizado pelo indigenista Vincent Carelli que tem o objetivo de formar cineastas indígenas por todo o Brasil. Por meio de oficinas de formação, os índios definem temas e como será realizado o filme. Essas produções foram se tornando assim, mais uma possibilidade de registrar as memórias dos povos originários resguardando seus cotidianos e suas festas, rituais e costumes tradicionais. Nesse sentido, nos propomos a analisar os filmes de cineastas indígenas *AMTÔ: A Festa do Rato* realizado pela etnia Kisêdjê da região do Parque Indígena do Xingu e *Xinã Bena: Novos Tempos*, realizado pela etnia Huni Kui, do estado do Acre que vive atualmente no município de São Joaquim, no Rio Jordão. Os filmes trazem a história das aldeias, suas memórias ancestrais; suas relações com os hábitos e ritos praticados pelas etnias; o registro de velhos

---

<sup>1</sup> Este trabalho contou com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – Fapemig e com o apoio da Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP.

<sup>2</sup> Professora do curso de Jornalismo e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto (PPGCOM/UFOP).

<sup>3</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFOP.

hábitos e tradições das aldeias após a conquista de seus territórios. Tudo isso é explicitado pela relação que os cineastas estabelecem com os mais velhos, que seriam os guardiões da memória daquele povo, personagens que se tornam referência dos mais jovens para conhecer aspectos.

A relação com a memória fica evidente na construção da narrativa fílmica que se torna um registro de memória para as futuras gerações que darão continuidade a esses hábitos e ritos e para que tudo isso permaneça no imaginário coletivo das etnias. Diversas histórias são contadas pelos mais velhos, que têm ainda como hábito a tradição oral e a transmissão de conhecimentos ao contar histórias e na vivência cotidiana.

As produções audiovisuais desses povos trazem ainda sua resistência cultural, ao nos mostrar o quanto mudaram com a invasão cultural dos brancos, mas também como conseguiram manter sua cultura viva. Isso tudo aparece ao resgatarmos alguns rituais esquecidos, festas que há muito tempo não aconteciam, ou mesmo ao mostrar o cotidiano da aldeia. O audiovisual atua, nesse sentido, como um mediador da atualização de suas memórias que permite com que os indígenas possam reviver no presente seus passados, lutando contra o esquecimento.

### **Memória: a potência dos filmes indígenas.**

A expansão do capitalismo nas sociedades modernas aumentou significativamente as desigualdades sociais, culturais, raciais e étnicas. Sob a imposição de um modo de vida capitalista, baseado em uma lógica mercadológica e de dominação, os índios foram dominados vendo suas culturas serem sobrepostas por outras. Hábitos e ritos foram sendo deixados de lado, enquanto eles passavam a se preocupar com a demarcação de suas terras e outros elementos que faziam parte da lógica capitalista, as quais, não estavam habituados. Mesmo assim, a história do povo indígena não foi totalmente apagada, elas continuam vivas nos que sobreviveram, o imaginário social vive na memória coletiva desses povos e a memória de seus ancestrais ainda se faz presente nos costumes. São os mais velhos das aldeias que vêm auxiliando os mais jovens nesse caminho pela memória, pois como afirma, Maurice Halbwachs, “nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros” (Halbwachs 1990, 26).

Com a aproximação com outras culturas, os índios adaptaram seus costumes e hábitos. Foi assim que o audiovisual passou a fazer parte do universo simbólico deles e se tornou um aliado no registro de suas culturas. Nesse encontro com a memória revisitada pelo

audiovisual, os detalhes de suas culturas e os fragmentos de memórias que os jovens tinham se tornam presentes. Por meio dos filmes, os indígenas expressam o desejo de retornar às suas tradições, preenchendo espaços que estavam vazios até o momento. Nesse sentido, Beatriz Sarlo afirma que “Esses sujeitos marginais, que teriam sido relativamente ignorados em outros modos de narração do passado, demandam novas exigências de método e tendem à escuta sistemática dos “discursos de memórias” (...)” e assim “O passado volta como quadro de costumes em que se valorizam os detalhes, as originalidades (...)”. (Sarlo 2007, 17)

Em *AMTÔ: A Festa do Rato*, os cineastas iniciam o filme contando que, quando a festa foi realizada pela última vez, eles ainda eram crianças e não se recordavam da festa e desconheciam sua origem, e por isso, iam conversar com os mais velhos da aldeia para descobrirem por que os Kisêdjê celebravam a festa. Em *Xinã Bena: Novos Tempos*, o cineasta Huni Kui escolhe como personagens do filme as pessoas mais velhas da aldeia: o pajé Augustinho, sua esposa e seu sogro, que contam como foi o processo de demarcação de suas terras, a relação conflituosa com os não-índios, os novos e os antigos hábitos. Os cineastas recorrem aos mais velhos porque são esses personagens que podem atualizar a memória de suas comunidades. Para Ecléa Bosi há “para o velho uma espécie singular de obrigação social, que não pesa sobre os homens de outras idades: a obrigação de lembrar, e lembrar bem” (Bosi 1994, 63). Ainda sobre a importância dos velhos para as lembranças coletivas, a autora afirma que,

“Um verdadeiro teste para a hipótese psicossocial da memória encontra-se no estudo das lembranças das pessoas idosas. Nelas é possível verificar uma história social bem desenvolvida: elas já atravessaram um determinado tipo de sociedade, com características bem marcadas e conhecidas, elas já viveram quadros de referência familiar e cultural igualmente reconhecíveis: enfim, sua memória atual pode ser desenhada sobre um pano de fundo mais definido do que a memória de uma pessoa jovem, ou mesmo adulta, que, de algum modo, ainda está absorvida nas lutas e contradições de um presente que a solicita muito mais intensamente do que uma pessoa de idade.” (Ibidem, 60)

Notamos que, esse desejo de conhecimento pelos jovens das lembranças dos velhos, é um dever de memória, o dever de não permitir o esquecimento de suas histórias, que têm importância para entenderem o passado, o presente e o futuro das comunidades, pois “a memória se orienta para o passado e avança passado adentro por entre o véu do esquecimento. Ela segue rastros soterrados e esquecidos, e reconstrói provas significativas para a atualidade”

(Assmann 2011, 53). O termo de memória como “potência” da autora se torna importante nesse contexto por trazer novas dimensões das lembranças que surgem, diferenciando-as do que é recordação.

“A recordação procede basicamente de forma reconstrutiva: sempre começa do presente e avança inevitavelmente para um deslocamento, uma deformação, uma distorção, uma reavaliação e uma renovação do que foi lembrado até o momento da sua recuperação. Assim, nesse intervalo de latência, a lembrança não está guardada em um repositório seguro, e sim sujeita a um processo de transformação. A palavra “potência” indica, nesse caso, que a memória não deve ser compreendida como recipiente protetor, mas como uma força imanente, como uma energia de leis próprias. Essa energia pode dificultar a recuperação da informação – como no caso do esquecimento – ou bloqueá-la – como no caso da repressão. Porém ela também pode ser controlada pela inteligência, pela vontade ou por uma nova situação de necessidade, e proporcionar uma nova disposição das lembranças. O ato do armazenamento acontece contra o tempo e o esquecimento (...)”. (Ibidem, 33-34)

Dentro dos documentários indígenas, ainda podemos ver a memória como um espaço de afetividade, como possibilidade de resgatar hábitos, tradições e laços emocionais e afetivos. É na realização dos ritos, na organização das festas e no cotidiano que reafirmamos e estreitamos nossos laços afetivos com as comunidades em que estamos inseridos. Segundo Cassio dos Santos Tomaim, esses espaços de afetividade da memória se formam no documentário por “(...) permitir ao *outro* rememorar ou reler o seu passado, os seus traumas, as suas experiências.” em que “(...) não há regras de como representar o passado nos filmes documentários, há sim escolhas de como se dirigir a este passado, de como fazê-lo cintilar no presente.” (Tomaim 2009, 58).

Esse modo de olhar o passado, e a atualização do passado no presente, possui uma simbologia diferente para os jovens e velhos. Os velhos viveram essas experiências e conseguem hoje retornar ao passado vivido por suas memórias; os jovens, por sua vez, não possuem imagens desse passado e só conseguem visitá-lo pelos testemunhos dos velhos, ou seja, os jovens precisam interpretar esse passado para entendê-lo e construir suas simbologias. Para Aleida Assmann, “O que é o afeto para as recordações da juventude é o símbolo para as recordações da velhice” (Assmann 2011, 275).

Os documentários indígenas são, ainda, uma forma de nos fazer ver o “outro” com um olhar diferente, sem aquela visão do índio como um ser exótico, pois “Relatando-a do ponto de vista dos índios, o documentário inverte os papéis e faz de nós, “brancos civilizados”, o

“outro”.” (Lins & Mesquita 2008, 42). Essa inversão de papéis reflete não só nos não-índios, como nos próprios indígenas, um sentimento de identidade e reflexão da própria cultura, ao se verem em imagens. Em muitos filmes indígenas é comum que terminem com a aldeia assistindo e refletindo sobre a obra realizada. É importante ressaltar que, as imagens estão carregadas de símbolos, depoimentos e memórias, que conservam essa identidade indígena. Os documentários vêm ressignificar o passado na busca pela reconstituição de suas histórias, suas ligações com o passado, de entenderem suas origens, os ritos ancestrais, para que possam dar continuidade a essas tradições.

### **Os Kisêdjê e a busca pela memória ancestral**

A primeira cena em *AMTÔ: A Festa do Rato* são dos cineastas contando que a festa não era realizada desde 1999, tempo em que a etnia lutava pela conquista de seu território e que, como eram crianças nessa época, não se lembravam da festa nem de sua origem e, por isso, resolvem conversar com os mais velhos da aldeia. O que chama atenção nesse início é que, os primeiros idosos procurados pelos jovens, afirmam que não sabem a origem, nem o porquê dos Kisêdjê realizarem a celebração do *AMTÔ*, o que nos faz refletir sobre o armazenamento de nossas memórias, o quanto nos esquecemos de determinados assuntos quando nos distanciamos deles, pois o fato deles ficarem onze anos sem realizarem a festa os distanciou das memórias que possuíam sobre ela.

A fala inicial do filme, também nos chama atenção por outro motivo: o fato dos índios não se lembrarem da festa por serem crianças. O fato de não se lembrarem, como explica Maurice Halbwachs, é “porque nossas impressões não se podem relacionar com esteio nenhum, enquanto não somos ainda um ente social.” (Halbwachs 1990, 38). Isso torna as memórias dos velhos ainda mais importantes para os jovens, que começam a reconstruir e refazer esse passado. É por meio do depoimento de Mbeni que os jovens indígenas conseguem descobrir a origem do *AMTÔ*. A senhora relata que a festa surgiu quando um índio saiu para caçar e, ao chegar à mata, encontrou um rato que contou que seu grupo estava em festa. Em *off*, o cineasta conta que, ao realizarem a pesquisa para o filme, descobriram no livro do antropólogo Anthony Seeger, um relato de Mbeni contando que a festa começou a ser celebrada quando, um dia, uma mãe banhava seu filho no rio e um rato pulou em seu ombro e a ensinou a importância do milho e como se preparava o beiju, alimento muito consumido pelos indígenas. Os realizadores do filme encontram ainda na pesquisa imagens de outras celebrações do *AMTÔ* que aparecem para ilustrar o documentário.

Outra passagem importante é quando os índios começam a se organizar para a celebração da festa e um dos cineastas conta que não se lembravam qual grupo havia realizado o *AMTÔ* da última vez, já que cada vez que se celebra a festa um grupo fica responsável pela realização. Os Kisêdjê se dividem em dois grupos: os Piranha e os Periquito, e demoram a recordar que da última vez a festa foi realizada pelos Piranha e, portanto, era a vez dos Periquito.

É por meio do relato dos mais velhos que os mais jovens são apresentados ao *AMTÔ*. Eles explicam todo o ritual de entrada, de saída, de escolha do grupo, as músicas, quem canta primeiro, a dança, qual a posição do sol para realizar a dança, a relação de parentesco com os xarás, como os grupos se diferenciam e tradições que trouxeram da época em que viviam em outra terra. O documentário se encerra com a exibição do filme na aldeia, e alguns pontos são levantados pelos Kisêdjê. As reclamações, em geral, permeiam o conflito com a cultura dos não-índios: o uso de roupa, que a música não toca por completo, porque os não-índios não têm paciência para cenas longas. Um homem fala da importância de gravar as músicas por completo, uma fala que parece demonstrar o temor do esquecimento. Chegam à conclusão, que querem celebrar o *AMTÔ* novamente para fazer outro filme em uma versão que fique para a aldeia. Essa discussão nos confirma a importância que eles veem de realizarem seus próprios registros de memórias que permaneça para as futuras gerações.

### **Xinã Bena: o retorno à tradição no cotidiano Huni Kui.**

*Xinã Bena: Novos Tempos* é a celebração de um novo tempo para o povo Huni Kui, já que não precisam mais lutar pela demarcação de seu território e, agora, podem se dedicar às suas tradições, às festas e aos seus rituais. O documentário é protagonizado pelo pajé Augustinho, sua esposa e seu sogro, que são uns dos mais velhos da aldeia e, portanto, se tornam a referência dos mais jovens para descobrirem como era a vida, os hábitos e costumes tradicionais. O pajé conta a trajetória de exploração, a luta pela demarcação do território, como a etnia sobreviveu aos anos de exploração dos seringais na região amazônica e como se dava a relação com os não-índios. Enquanto constrói sua memória desses anos, Augustinho vai costurando também as mudanças que o contato com outras culturas trouxeram, como o uso de roupas e a devoção de santos católicos. O pajé relata, ao longo do filme, como eram os modos de vida dos Huni Kui e em muitas cenas ele e sua mulher estão acompanhados dos mais novos reconstruindo os detalhes das suas tradições.

Em uma passagem, o pajé Augustinho conta que ao conquistarem sua terra, seu povo queria ter um pajé para a aldeia como seus ancestrais, o que nos evidencia como alguns costumes do povo foram esquecidos e o desejo dos Huni Kui de retornarem essas tradições. É evidente a preocupação do pajé em ensinar a tradição aos mais jovens, por meio de pequenos gestos, ele compartilha seu conhecimento ancestral: ele mostra para as crianças como se pratica a pesca, como se fazem os balaios de cipó, como eles passavam pelas encruzilhadas antigamente, como eram seus ritos e danças. Mulheres aparecem mostrando como se faz a rede de pesca, como se trabalha o algodão, o jeito de fazer as pinturas dos artesanatos e relembando algumas de suas músicas.

É muito forte a relação com o passado nos testemunhos que se referem frequentemente aos “antigos”, ou seja, às pessoas que deixaram seus ensinamentos e conhecimentos que permanecem em suas lembranças e modo de vida. Por meio do audiovisual, os Huni Kui demonstram o desejo de que os jovens e crianças da aldeia e as futuras gerações conheçam a história da etnia, um desejo de preservação de suas memórias. O filme termina com a fala de Augustinho sobre a exploração que seu povo sofreu pela colonização e, posteriormente, pela investida capitalista, e ainda como essa imposição foi a causa de perderem parte de seus costumes. Mas, ainda assim, ele vislumbra uma perspectiva de mudança: o ensinamento dos jovens e crianças de suas festas, ritos e tradições, para que os hábitos e conhecimentos sobrevivam neles, “sem precisar mostrar isso para os brancos”.

### **Considerações finais**

Em ambos os filmes podemos notar o desejo das etnias em revisitar suas memórias após a conquista e demarcação de seus territórios. Fica claro, como esse tempo de luta fez com os povos não pudessem se dedicar à transmissão de seus conhecimentos, hábitos e costumes para os jovens. Suas culturas, que eram transmitidas pela tradição oral, passaram a contar com outras formas de registros. Notamos isso em *AMTÔ: A Festa do Rato*, quando o cineasta conta que descobriram a origem da celebração da festa por meio de um livro do antropólogo Anthony Seeger. Em *Xinã Bena: Novos Tempo* também percebemos isso quando Augustinho fala da importância do registro para “os nossos netos”.

A história das etnias se torna presente através das lembranças dos velhos que trazem uma nova relação com a memória, uma tranquilidade de agora viverem os seus costumes. Há, nos mais jovens, a busca pelo entendimento dos seus costumes. O audiovisual é assim, importante para o registro da história e das memórias das etnias, que aos poucos ressignifica a

relação dos jovens com o passado, fazendo reflorescer, dentro das aldeias, o desejo de viver a memória ancestral, de retornar os antigos ritos praticados pelas etnias resgatando as tradições, os ritos e os hábitos.

*AMTÔ: A Festa do Rato* traz aos mais jovens o conhecimento de uma festa tradicional em suas formas mais profundas: eles passam a entender toda a realização da festa, a importância que as músicas têm e seus significados. Sem dúvida, a festa passa a ter outro valor para eles e notamos isso, no engajamento dos jovens ao realizarem as entrevistas com os mais velhos. Observa-se isso também, quando ao final do filme, os Kisêdjê decidem realizar o *AMTÔ* novamente para realizarem outro registro que fique para a aldeia. Fica muito evidente, a importância da celebração das festas para os indígenas, e a necessidade de que elas permaneçam vivas nos jovens e nas crianças.

Em *Xinã Bena: Novos Tempos*, o pajé fala da importância de ensinar as festas e as tradições aos jovens e às crianças. Ele vive isso durante todo o filme, sempre acompanhado dos mais novos, ensinando os hábitos de seu povo. As mulheres também estão sempre acompanhadas dos mais jovens. A construção do filme se dá em cima da lembrança da história de seu povo.

Os documentários são construídos narrativamente de forma didática, construindo relatos bem explicados, nos explicitando a vontade de que nada seja esquecido. A presença dos mais jovens nos dois filmes também nos evidencia a importância deles para a continuação dos costumes e transmissão dos conhecimentos para as futuras gerações.

## **BIBLIOGRAFIA**

- Assmann, Aleida. 2011. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP.
- Bosi, Ecléa. 1994. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Halbwachs, Maurice. 1990. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice.
- Lins, Consuelo; & Mesquita, Cláudia. 2008. *Filmar o real: Sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Sarlo, Beatriz. 2007. *Tempo passado: Cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras/ Belo Horizonte: UFMG.
- Tomaim, Cassio dos Santos. 2009. "O documentário como chave para a nossa memória afetiva". In: *Intercom*, v. 32, n. 2, 53-69, jul/dez.
- Vídeo nas Aldeias*. S.d.. Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br>>. Acedido em 21 de agosto de 2015.



**FILMOGRAFIA**

Suya, Yaiku; Suya, Kambrinti; Kamikia P. T.; kisedje; Suya, Kokoyamãratxi; Suya, Winti. 2011. *AMTÔ: A Festa do Rato*. 2011. Olívia Sabino/Fábio Menezes/Renata Ribeiro/Milene Migliano.

Yube, Zezinho. 2006. *Xinã Bena: Novos Tempos*. Olívia Sabino.

## **ESTUDOS DE PRODUÇÃO E CRÍTICA**

## A RECEPÇÃO BRASILEIRA A FILMES PORTUGUESES DURANTE O ADVENTO DO CINEMA SONORO (OU A SEVERA CONQUISTA O BRASIL)

Carlos Roberto de Souza<sup>1</sup>

**Resumo:** Num mercado brasileiro dominado pelas distribuidoras norte-americanas, os filmes portugueses tiveram modesta presença durante o período silencioso. Com o advento do cinema sonoro, acreditava-se na impossibilidade de o público brasileiro aceitar filmes falados no português de Portugal. A exibição de *A Severa* (Leitão de Barros, 1931) deitou por terra a objeção. O filme não apenas teve um sucesso estrondoso como abriu espaço – pequeno e efêmero – para a exibição de outros filmes sonoros feitos em Portugal.

**Palavras-chave:** Cinema sonoro; cinema português; mercado exibidor; Brasil.

**Contato:** ca.roberto2012@gmail.com

Desde o final da década de 1910, encontramos registros de exibição de filmes longos portugueses no mercado cinematográfico brasileiro – já dominado pelas agências distribuidoras norte-americanas estabelecidas no Brasil a partir de meados dessa década. Poucos filmes, em geral da Invicta, e geralmente julgados medíocres pela revista *Para todos...* Escapa da classificação, exibido em 1921, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, considerado parâmetro para o cinema brasileiro. *Amor de perdição*, exibido em 1922, tem “grande sucesso”, segundo a mesma revista (*Para todos*, 5-VIII-1922).

A presença do cinema em *Para todos...* cresce tanto que, em 1926, sua casa editora resolve lançar uma revista exclusivamente cinematográfica: *Cinearte*, importante para a pesquisa sobre cinema no Brasil durante as décadas de 1920 e 30. *Cinearte* registrará e comentará vários filmes portugueses exibidos no Rio de Janeiro. “Muito regional”, “fraco e velho” são os termos mais encontrados nos comentários a esses filmes, alguns exibidos vários anos depois de sua produção. “É preciso que Portugal nos mande alguma coisa mais moderna e menos local” (*Cinearte*, 17-XI-1926). Na estética defendida pela revista, essas palavras significavam: filmes menos europeus e mais próximos da linguagem hollywoodiana.

Num comentário sobre os últimos filmes portugueses silenciosos exibidos no Rio de Janeiro, *Cinearte* destaca *Lisboa, crónica anedótica* (Leitão de Barros, 1930), “aceitável e de certa técnica”, que revela um diretor “conhecedor do assunto, embora

---

<sup>1</sup> Doutor pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Pós-doutorado pela Universidade Federal de São Carlos. Servidor público por quatro décadas na Cinemateca Brasileira.

dato à técnica europeia de fazer cinema”. A revista, contudo, que desde há tempos mantinha a seção “Cinema de Portugal”, seguia com atenção os acontecimentos cinematográficos lusitanos e demonstra alguma esperança: “Acreditamos que outros filmes portugueses, como *A Severa*, por exemplo, devolvam toda a confiança do público” (*Cinearte*, 1-IV-1931).

O comentário é relativo a filmes silenciosos portugueses. Mas isso não significa que até 1931 não houvesse no Brasil salas adaptadas para o cinema sonoro. A primeira sala sul-americana habilitada a exibir filmes sonoros – o cinema Paramount, em São Paulo – foi inaugurada em abril de 1929 e daí por diante salas foram abertas em outras capitais de estados brasileiros. Nesse mesmo ano foi realizado o primeiro filme sonoro brasileiro, ainda com discos comuns de 78 rotações por minutos. *Acabaram-se os otários*, de Luiz de Barros. Outros viriam depois, já com discos do sistema Vitaphone.

A adesão do público ao cinema com sons foi imediata. As reticências foram por parte da crítica. Além do preço caríssimo dos equipamentos, os cronistas se preocupavam com o problema da língua. Ainda não existiam a dublagem nem as legendas para os filmes, todos falados em inglês. Admitia-se o filme sincronizado – com músicas, ruídos e poucos diálogos – mas não o inteiramente dialogado em inglês.

Uma das primeiras providências da indústria de Hollywood para manter o domínio americano do comércio internacional foi a produção filmes com versões em diferentes línguas. A Paramount instalou na França uma sucursal encarregada da produção dessas versões. Trabalhando 24 horas por dia, equipes sucediam-se num mesmo cenário, trocando apenas elencos – e houve filmes rodados em até 14 línguas. Em português foram feitos três filmes: *A Canção do berço* (Alberto Cavalcanti, 1930), *A Dama que ri* e *Minha noite de núpcias* (ambos de 1931, dirigidos por Emerich W. Emo). Exibidos no Brasil no primeiro semestre de 1931, não há dados que nos permitam saber ao certo qual foi a sua recepção pública. Permaneceram uma semana nos cinemas lançadores – prazo habitual para os filmes de programa. Apenas *Minha noite de núpcias* dobrou a semana, e a explicação talvez seja que o intérprete principal era o brasileiro Leopoldo Fróes, de grande sucesso no teatro brasileiro de comédia.

Um editorial de *Cinearte* afirma que “os filmes que a Paramount preparou com artistas portugueses deixaram muito a desejar” e a questão principal é que nenhum brasileiro teria percebido “patavina do que diziam lá no português de Portugal os encarregados da falação”. A revista conclui: “nós até gostamos muito, deveras, dos

nossos irmãos de além mar. Mas é que não mais conseguimos entendê-los” (*Cinearte*, 12-VIII-1931).

Tempos depois, essa opinião é corroborada por uma citação da revista portuguesa *Cinéfilo*: “O nosso público suporta um filme falado em francês, inglês ou alemão e nunca os falados em brasileiro”. Afirmação com a qual *Cinearte* concorda:

“Nós por aqui também não suportamos os filmes falados em português porque não entendemos absolutamente o que dizem, através dos aparelhos de reprodução da voz, os canastrões d’além mar. [...]

Assim, concordamos em gênero, número e caso com o articulista de *Cinéfilo*, cuja franqueza louvamos.

Eles não nos suportam. É justamente o que nos acontece a seu respeito.” (*Cinearte*, 16-XII-1931)

Uma primeira notícia sobre a exibição de *A Severa* no Brasil aparece no jornal *Noite*, a 2 de maio de 1933, que informa a chegada ao Rio de Janeiro de dois representantes da Sociedade Universal de Superfilmes, que traziam consigo “a primeira película falada na língua de Camões”, toda filmada em Portugal e sonorizada em Paris.

“*A Severa*”, de Júlio Dantas, era uma peça muito conhecida no Brasil. Segundo o historiador e crítico de teatro Lafayette Silva, sua primeira apresentação no Rio de Janeiro, teria se dado no teatro Apolo em 1902, com Ângela Pinto, a criadora da *Severa* no palco (*Correio da Manhã*, 23-IX-1931).

Em meados de maio de 1933, Amélia Figueiroa e sua companhia apresentam a peça original de Júlio Dantas no teatro República, do Rio de Janeiro. Posteriormente, com *A Severa* percorrendo os cinemas, temos a apresentação de *A Severa* no Democrata Circo pela companhia da atriz Margarida Sper, que interpreta a personagem principal (*Correio da Manhã*, 26/27-VII-1933). Essas apresentações no Democrata continuaram durante agosto e aconteceram simultaneamente não só à carreira comercial do filme pelos bairros, como aos espetáculos de Dina Tereza no palco do Alhambra e a uma encenação da peça pela atriz portuguesa Maria Helena Matos, no teatro Carlos Gomes. Maria Helena fazia carreira teatral e também cinematográfica em Portugal.

*A Severa*, o filme, teve uma exibição especial para a imprensa no sábado, 13 de maio de 1933, no cinema Odeon do Rio de Janeiro. Os elogios foram unânimes.

O comentário do decano crítico de espetáculos Mário Nunes, do *Jornal do Brasil*, de certa forma resume todos os demais. Ao relatar o início da projeção, confessa

o desânimo de ver que “lá estava, logo no início o grande defeito da cinematografia de outros países que não os Estados Unidos, a lentidão inútil, o repisamento...” Tudo muda quando aparece a Severa e as outras personagens:

“(...) costumes se revelam, corações palpitam, a psicologia estranha da heroína se patenteia e tudo com tanta verdade, tamanha sinceridade, tão perfeito equilíbrio que nos surpreendemos por mais uma vez a bater palmas, palmas de aplausos e de contentamento por não termos de desgostar amigos, nem mentir!”

Ele destaca os fados “cantados com expressão e sentimento”; os “cenários cheios de poesia”; Dina Tereza, “lindo tipo de mulher, cantora de fados que fará a colônia portuguesa delirar no dia em que vier ao Brasil” e praticamente todos os atores, inclusive os já conhecidos por haverem estado no Brasil. Destaca também “a nota grandiosa”: “a Tourada, a festa popular” que compara ao Carnaval no Rio, e os “aspectos da Mouraria”. Na conclusão, declara-se satisfeito: “É realmente, um imenso prazer poder elogiar sem violentar a consciência...” (*Correio de Manhã*, 24-V-1933)

*Cinearte*, posteriormente ao lançamento, comentou longamente *A Severa*:

“(...) apresenta qualidades que justificam o grande sucesso alcançado entre nós. (...) um filme bonito e intensamente poético. Como cinema, nenhuma novidade há a assinalar. O seu valor é todo como folclore, aspectos e músicas típicas – e por sinal a música é esplêndida. E como filme típico, com muito colorido nos aspectos fixados e nas reconstituições históricas, ele agrada.

Há luxo e cor local nas reconstituições. (...) Na tourada, nota-se que Leitão de Barros tem vontade de imprimir algo de cinema no filme. (...)

*A Severa* é um filme tão bonito que se lhe desculpa os defeitos. O filme tem uma grande poesia que se contagia ao público por meio de sua música. Os fados enfeitam admiravelmente o filme, desde o amor e o tipo cigano da Severa até a vida boêmia da Mouraria. (...) Leitão de Barros deve continuar, mas se fizer filmes com mais cinema triunfará mais depressa ainda.” (*Cinearte*, 15-VIII-1933)

Curiosamente, nenhum dos comentários sobre o filme menciona qualquer dificuldade de compreensão dos diálogos do filme. E isso parece não ter constituído o menor obstáculo para seu sucesso extraordinário.

A campanha publicitária de *A Severa* foi bastante razoável, mas não comparável ao constante e enorme investimento das empresas norte-americanas que operavam no mercado brasileiro.

No dia de lançamento do filme, 5 de junho, segunda-feira, houve uma sessão festiva, com convidados escolhidos no “alto mundo das letras, de mãos dadas com a elite da colônia portuguesa e a alta sociedade do Rio de Janeiro [...] em homenagem ao dr. Martinho Nobre de Melo, digno embaixador de Portugal, que estará presente” (*Correio da Manhã*, 4-VI-1933).



Imagem 1 – *Correio da Manhã*, 21-VI-1933.

*A Severa* ficou em cartaz exclusivo no cinema Odeon por quatro semanas, até 2 de julho de 1931.

No sábado, 1 de julho, sob a manchete “*A Severa* batendo todos os records”, informava-se:

“(...) 131 sessões, e podemos dizer que todas elas cheias, a abarrotar. Assim, bate o recorde da permanência e o de bilheteria sobre qualquer outro filme apresentado no Rio de Janeiro. E vai bater mais um recorde no próximo domingo, amanhã, seu último dia de exibição no Odeon, em que começará a primeira sessão às dez horas da manhã, não cessando mais até à meia-noite, quando terminará a sétima sessão desse último dia – permanecendo assim na tela, sem cessar, por dezesseis horas, o que filme algum jamais fez!” (*Correio de Manhã*, 1-VII-1933)

A empresa exibidora, a Companhia Brasil Cinematográfica, de Francisco Serrador, explicou que pretendia manter o filme por mais uma semana em cartaz, “retardando por esse espaço de tempo a apresentação de *Cavalgade*. A Fox, porém, (...) não concordou com a ideia”. Então a empresa – ciente de que os espectadores “não conseguiriam lugar apenas no Odeon, tomou a providência de hoje exibir o filme português também no Império”, onde as sessões de *A Severa* começariam a partir da matinê (*Correio da Manhã*, 2-VII-1933).

Na verdade, a multidão que se acotovelou na Cinelândia carioca desde a manhã do domingo “tornou-se superior à com que se contava. Quando uma sessão começava, já estava esgotada a lotação da que seria dada a seguir e continuava o público a chegar dos bairros servidos pelos bondes, bem como da zona suburbana” (*Correio da Manhã*, 4-VII-1933). Cambistas ofereciam ingressos a preços altos. A alternativa foi solicitar à Metro-Goldwyn-Mayer, que programava o Palácio Teatro, que cedesse suas sessões noturnas para a exibição do filme português. “A corrida foi imediata e, quando se abriram as portas” do Palácio Teatro “a lotação ficou logo esgotada. Àquela hora, em três cinemas diferentes, sem um lugar vazio, em nenhum deles, exibia-se o mesmo filme! Era um fato único nos anais da cinematografia brasileira” (Ibidem).

O acontecimento mereceu de R. Magalhães Jr., da Academia Brasileira de Letras, o artigo “O sucesso de *A Severa* e sua significação”, onde ele considera o filme:

“(...) um acontecimento verdadeiramente sensacional na presente temporada cinematográfica. [...] não houve, nestes últimos anos, outra película que representasse um êxito tão completo de bilheteria. (...)

O êxito da *A Severa* tem uma significação especial. Constitui, antes de tudo, uma lição para os cineastas brasileiros, iludidos até agora nas suas tentativas e cujo esforço se desenvolve sempre no sentido de imitar o cinema americano.

(...) o aproveitamento inteligente das canções típicas, dos costumes populares, com a rudeza e ingenuidade características, sem nenhuma preocupação de embelezá-los artificialmente, interessa ao público mais que as aventuras de um almofadinha que dirige uma barata de 40 H.P. e de uma jovem enfatuada que se deixa seduzir sob a promessa de casamento futuro...” (*A Noite*, 4-VII-1933)

*A Severa* ficou no Eldorado, também no centro do Rio de Janeiro, 13 de julho até o final do mês e, em seguida, começou a percorrer as salas de bairros.



Em São Paulo, ficou a semana de lançamento na Sala Vermelha do cinema Odeon (de 19 a 25 de junho) e depois foi para o São Bento, no coração da cidade, onde ficou até o início de julho. O filme permaneceu em salas mais ou menos centrais até o final de agosto e, paralelamente, foi exibido no Brás Politeama. A presença de Dina Tereza na cidade provocou a reprise da fita em várias salas da Empresa Serrador, inclusive no Odeon. As reprises do filme serão constantes em São Paulo e no Rio de Janeiro nos anos seguintes.

De acordo com a programação publicada nos jornais, as rádios tocavam incessantemente os fados e as canções d'*A Severa*. Os anúncios de discos da Victor com músicas do filme, orquestradas ou cantadas pelos intérpretes da película, são constantes e lembram que os discos servem como “uma autêntica recordação da fita portuguesa” (*Correio da Manhã*, 6-VIII-1933). Além dos discos, a Casa Mozart, de partituras, anunciava os “Fados da Severa” em “edições portuguesas luxuosíssimas”<sup>2</sup>.

O sucesso do filme repercutiu mesmo nas páginas de turfe, onde se informou com destaque que a premiadíssima égua Lindóia passara a se chamar Severa (*Correio da Manhã*, 29-VIII-1933).

Em meados de agosto de 1933, com *A Severa* em plena carreira, anuncia-se que Dina Tereza iria ao Rio de Janeiro, contratada por Francisco Serrador para se apresentar no palco do cinema Alhambra (*Correio da Manhã*, 19-VIII-1933). A notícia informa que Dina Tereza, além de fados, “canta também lindas canções regionais portuguesas que, nos palcos de Lisboa, já lhe têm granjeado tantos aplausos” (Ibidem).

*A Noite*, jornal carioca associado à excursão de Dina Tereza ao Brasil, entrevista a atriz em Lisboa (*A Noite*, 23-VIII-1933) e seu suplemento ilustrado dedica páginas e uma capa a Dina Tereza, ainda antes de sua chegada ao Rio de Janeiro (*A Noite Ilustrada*, 23/30-VIII-1933).

Dina Tereza mereceu “recepção flamante” ao desembarcar no Rio de Janeiro, e “magniloquente” quando o comboio que a transportava do Rio chegou à Estação do Norte, em São Paulo (*A Noite Ilustrada*, 30-VIII-1933; *Correio de São Paulo*, 28-IX-1933).

O navio em que viajava foi recepcionado por “inúmeras embarcações embandeiradas e cheias de gente (...) aclamando a estrela do écran lusitano”. A multidão invadiu o cais. Ao desembarcar, a atriz foi recebida com uma chuva de “flores naturais” (*A Noite*, 25-VIII-1933).

---

<sup>2</sup> Um primeiro anúncio foi publicado no *Correio da Manhã*, 12-VIII-1933.

A temporada no Rio prolongou-se por um mês. Em São Paulo, mais um mês e meio. Em uma das noites cariocas, Dina Tereza foi homenageada pela Fábrica de Cigarros Sudan, que lançara no mercado os cigarros marca “Severa”, e recebeu uma valiosa joia confeccionada pela Joalheria A Rosa.

A festa de despedida de Dina Tereza do Alhambra do Rio, com a presença do embaixador de Portugal, reuniu o que havia de melhor na música popular do Rio de Janeiro, já então a capital do samba. Entre outros, Almirante e o Bando da Lua. Aurora Miranda, que dois anos depois gravaria o famosíssimo “Cidade maravilhosa” (André Filho), cantou com Dina Tereza a marchinha “Cai, cai balão”, de Assis Valente (*Correio da Manhã* 26-IX-1933).

A estreia de Dina Tereza em São Paulo provocou uma das poucas críticas encontradas sobre seus espetáculos ao vivo, crítica publicada sob o título “Dina Tereza, a inigualável”.

“(…) o Odeon, sala azul, foi ontem pequeno, muito pequeno mesmo, para conter a multidão que desejava rever a película e conhecer, em pessoa, a protagonista. Quando Dina Tereza apareceu no palco, decorado a caráter, e vestida à Severa, num rico traje prateado, o público prorrompeu numa salva de palmas, verdadeiro delírio apoteótico. E Dina Tereza cantou. Cantou e fez marejar olhos. (...) Foi um delírio. A sala azul do Odeon parecia movida por uma só força, força que estrugiu em palmas e aclamações. (...) Ao terminar, recebeu Dina Tereza flores, muitas flores.” (*Correio de São Paulo*, 29-IX-1933)

Dina Tereza foi homenageada em São Paulo por clubes da colônia portuguesa e pela Associação Nacional de Excursões e Turismo com uma recepção realizada no 26º andar do edifício Martinelli, o primeiro arranha-céu construído na América do Sul e motivo de incomensurável orgulho dos paulistas pela modernidade que simbolizava. De seu último andar – o 26º – podia-se ver praticamente toda a cidade “que mais crescia no mundo”.

Em São Paulo, tradicionalmente mais sisuda do que o Rio de Janeiro, a festa de despedida de Dina Tereza da sala Azul do Odeon contou com a participação do Orfeão do Clube Português e com a presença de Procópio Ferreira, ator brasileiro de imenso prestígio. Mas, mesmo em São Paulo, Dina Tereza não deixou de cantar a marchinha “Cai, cai balão” (*Correio de São Paulo*, 24-X-1933).

De volta ao Rio de Janeiro em meados de novembro de 1933, Dina Tereza apresenta-se novamente no Alhambra, agora em companhia de António Luiz Lopes, o intérprete do conde de Marialva n'A *Severa*, que estava no Brasil para apresentar seu *Campinos do Ribatejo* e tentar uma coprodução luso-brasileira, além de fazer espetáculos e dar aulas de tauromaquia.



Imagem 2 – *Correio da Manhã*, 23-XI-1933.

A 23 de novembro realiza-se a festa de adeus do Brasil de Dina Tereza<sup>3</sup>, e novamente a música popular brasileira se faz presente com o Bando da Lua e a menina Dirce de Oliveira, que se celebrizaria com o nome de Dircinha Batista.

Um texto que reflete sobre a espécie de coqueluche portuguesa que invadiu o Brasil no segundo semestre de 1933 em virtude do filme *A Severa* foi publicado num jornal de São Paulo, infelizmente sem assinatura. Diz ele a certa altura:

“Nós agora estamos patrioticamente portugalizados. É a Severa pra um lado, a Dina Tereza pra o outro, a Adelina Fernandes pra cá e o fado no rádio, que é uma *buleza a veira mare plantada*...

<sup>3</sup> Adeus provisório, porque muitos anos depois Dina Tereza se fixaria no Brasil, até sua morte, em 1984, em uma cidade do interior do Estado de São Paulo.

Houve um tempo em que quase nos havíamos esquecido das coisas boas de Portugal, e era só francês pra ali, americano pra acolá, inglês pra acolí e espanhol pra lá!

Agora não! Voltamos às coisas do velho país irmão e estamos todos babando pelos ovos moles d’Aveiro, pelo paio de Lamego e pelos pastéis de Santa Clara. É a gente amiga de todos os tempos, falando do mesmo modo e sentindo quase igualzinho”. (*Correio de São Paulo*, 9-IX-1933)<sup>4</sup>

De acordo com estatísticas divulgadas pelo então Ministério de Educação e Saúde, em 1933 existiam no Brasil 1600 salas de cinema. Dessas, 600 estavam aparelhadas para exibir filmes sonoros. Havia Estados sem nenhuma e em muitos as havia apenas nas capitais.

As pesquisas regionais ainda não foram feitas, mas muito provavelmente *A Severa* foi exibido em boa parte dessas 600 salas equipadas.

O estudo da recepção ao filme levanta várias questões. Comparando seu sucesso ao aparente fracasso das versões em português feitas pela Paramount, verifica-se que a relação do público com os filmes sonoros não era limitada pela diferença do português falado por atores – brasileiros ou portugueses – a despeito da opinião inicial dos críticos.

Por outro lado, o sucesso d’*A Severa* de certa forma abriu uma estreita e fugaz brecha para o cinema português no mercado brasileiro. Embora a iniciativa de António Luiz Lopes de produzir o primeiro filme luso-brasileiro não tenha resultado, os filmes falados portugueses exibidos depois d’*A Severa* tiveram boa recepção de público (e não apenas da colônia portuguesa) e de crítica: *A Canção de Lisboa* (Cottinelli Telmo, 1932), exibido em dezembro de 1933; *As Pupilas do senhor reitor* (Leitão de Barros, 1935), exibido a partir de maio de 1935; *Gado bravo* (António Lopes Ribeiro, 1934), exibido em setembro de 1935. Destes, apenas o novo filme de Leitão de Barros teve um sucesso comparável ao d’*A Severa*. Talvez fosse melhor dizer um sucesso maior, porque ficou seis semanas em exibição no cinema Alhambra, no Rio de Janeiro. A afirmação, em todo caso, necessita de confirmação por pesquisas ulteriores.

---

<sup>4</sup> O texto foi publicado na coluna “Traços e traças”, não assinada. O grifo é meu.

# A RECEPÇÃO DE SERGUEI M. EISENSTEIN NO BRASIL: ANOS 1920 E 1930, QUANDO A TEORIA CHEGOU ANTES DOS FILMES

Fabiola B. Notari<sup>1</sup>

**Resumo:** Este texto apresenta-se como parte da pesquisa de doutorado – A recepção do cinema de Serguei M. Eisenstein no Brasil de 1945 a 1989 –, iniciada em 2013 no Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Nesse texto pretende-se apresentar e refletir sobre os anos de 1920 e 1930, os quais antecedem as primeiras exposições dos filmes de Serguei M. Eisenstein (1898-1948) no Brasil. Tendo o cinema como uma linguagem artística nova, ele tornou-se rapidamente o centro de discussão de muitos grupos intelectuais. A crítica cinematográfica caminha em paralelo ao desenvolvimento do cinema e de suas teorias. É nesse ambiente de efervescência cultural que as teorias de Serguei M. Eisenstein alcançam terras tão distantes. *O Fan* e a *Cinearte* são os dois principais veículos impressos especializados a apresentarem e divulgarem as teorias do cineasta russo-soviético em língua portuguesa no Brasil. Por isso a importância em estudá-los, pois foi a partir deles que trechos dos textos de Eisenstein e do manifesto dos cineastas russos o grupo brasileiro pode acompanhar um debate mais amplo sobre teoria cinematográfica e discutir proximidades e distâncias sobre o que se pensava sobre cinema na União Soviética e no Brasil, mesmo que não tivessem acesso aos filmes russos.

**Palavras-chave:** Serguei M. Eisenstein; recepção; jornal *O Fan*; revista *Cinearte*; Iúri M. Lótman.

**Contato:** bionotari@gmail.com

## Introdução

Estruturada em capítulos, esta apresentação inicia-se com uma breve contextualização histórica, política e social do Brasil entre os anos de 1920 e 1930; no capítulo subsequente, discute-se a importância dos veículos impressos especializados em cinema, no caso o jornal *O Fan* e a revista *Cinearte*, os quais apresentaram e divulgaram as teorias cinematográficas, entre elas as de Serguêi M. Eisenstein. Nos

---

<sup>1</sup> Artista visual e pesquisadora brasileira, Doutoranda em Literatura e Cultura Russa no Departamento de Letras Orientais (DLO/FFLCH/USP) com bolsa FAPESP, mestre em Poéticas Visuais pela Faculdade Santa Marcelina (FASM/ASM) e bacharel em Artes Visuais pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Coordena o Grupo de Estudos “Livros de artista, livros-objetos: entre vestígios e apagamentos” na Casa Contemporânea.

demais capítulos buscou-se refletir sobre as possíveis relações entre as teorias publicadas, o público e a crítica num contexto onde seus filmes ainda não haviam sido exibidos. Na sequência, já com as primeiras exibições em salas comerciais, a recepção da teoria é retomada a partir da crítica publicada tanto nas revistas especializadas quanto em jornais e revistas de grande circulação, sendo possível fazer um levantamento histórico sobre quais filmes de Eisenstein foram exibidos, onde e quando, e principalmente a relação que poderia existir entre essas exibições e outras manifestações sociais, políticas ou artísticas do período. Na última parte da apresentação abordam-se possíveis aproximações entre a semiótica de Iúri M. Lótman (1922-1993) e a estética da recepção de Hans Robert Jauss (1921-1997) com o intuito de refletir sobre a maneira como o cinema de Eisenstein – suas teorias e filmes – é “apropriado” e “recebido” pela cultura brasileira, cujas reverberações nos alcançam até os dias de hoje.

### **Décadas de 1920 e 1930: Transformações rumo ao moderno**

Na década de 1920, além da crise da Primeira República Brasileira; amplos setores da sociedade brasileira passaram a manifestar uma profunda e crescente insatisfação, que, em alguns casos, resultou em episódios de rebeldia. Foram muitos os acontecimentos de ruptura do sistema. Com a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), agrava-se a crise estrutural da economia brasileira e da situação das massas urbanas. Segundo Anita Leocádia Benário Prestes no Brasil, o pós-guerra foi marcado por bruscas oscilações econômicas, decorrentes das altas e baixas dos preços de nossos produtos de exportação nos mercados externos. Ficava evidente que os mecanismos de poder vigentes não atendiam mais à sociedade brasileira e não mais correspondiam às exigências do próprio desenvolvimento capitalista.

O Brasil estava vivendo uma grave crise não apenas econômica, como também social, política, ideológica e cultural. Durante os anos de 1920, a situação política do país agravou-se, passando por várias etapas de um processo gradativo de contradições sociais e políticas, que terminaria por levar ao colapso final das instituições oligárquicas com a crise mundial de 1929-1930. Anita L. B. Prestes afirma diz que os anos 20 seriam marcados por incontáveis pronunciamentos e levantes militares que, mais tarde, passariam à História sob a denominação de Tenentismo, uma vez que seus participantes eram, em sua maioria, tenentes ou capitães do Exército.

Nesse mesmo período, a cultura passou por semelhante mudança. Uma ruptura que objetivou renovar o ambiente artístico e cultural da cidade de São Paulo, num

primeiro momento, para assim alcançar o resto do país buscando um ponto de vista atual, renovado pelas influências que artistas brasileiros tiveram ao estudarem na “nova” Europa. Realizada no Teatro Municipal entre os dias 11 e 18 de fevereiro de 1922, a Semana de Arte Moderna contou com a participação de escritores, artistas plásticos, arquitetos e músicos, que desejavam a derrubada dos velhos paradigmas estéticos. Como dissera Oswald de Andrade: “não sabermos o que queremos, sabemos o que não queremos” (Souza 1977, 253).

Entre 1922 e 1924, a atuação dos artistas foi marcada por uma postura panfletária. Revistas literárias como a *Klaxon*, lançada em 1922, representavam a ruptura com a estética habitual das letras brasileiras. Entre 1925 e 1927, os artistas viajaram pelo país para pesquisar sobre cultura e história brasileiras e reiterar a necessidade do encontro de uma expressão literária e artística “verdadeiramente nacional e moderna”. Entre 1929 e 1930, esse grupo amadureceu e o radicalismo de outrora se amenizaram, no entanto, a busca pela “identidade nacional” continuava.

Durante os anos de 1930, o meio artístico brasileiro trouxe para suas discussões o que havia de mais recente das vanguardas europeias e norte americanas. Em 1932 a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) é criada. Entre seus objetivos, o principal deles era promover manifestações artísticas orientadas para o modernismo do Brasil. A SPAM foi criada na cidade de São Paulo, pouco depois do Movimento Constitucionalista, segundo pelo caminho aberto, há 10 anos, pela Semana de Arte Moderna.

### ***O Fan e a Cinearte: Eisenstein em terras tropicais***

“O leitor tem de aceitar o inconformismo de Eisenstein e por isso, embora todo o verdadeiro estudioso do cinema deva ler Eisenstein, o prazer da leitura limitar-se-á às suas aventuras mentais. Apesar de excêntrico, era um pensador erudito, um apaixonado da filosofia, arte, política e filologia e o fruto destes estudos está bem aparente e visível em seus ensaios.” (Manvell 1964, 84)

Com essa citação, é possível ser introduzido ao universo eisensteiniano, cuja complexidade intelectual e artística se encontra em paralelo à complexidade da vida, como Iúri Lótman (1978, 45) afirma, “o mundo do cinema está extremamente próximo da vida”, da mesma maneira que Luiz Costa Lima situa a produção literária no prefácio

do livro *A Literatura e o Leitor*: “Como a palavra, como uma frase, como uma carta, assim é a obra literária não é escrita no vazio, nem dirigida à posteridade; é escrita sim para um destinatário concreto”.

No Brasil dos anos de 1920 e 1930, é de grande valia citar os dois principais meios impressos especializados em cinema em língua portuguesa, *O Fan* e a *Cinearte*, ambos com sede na cidade do Rio de Janeiro. Foram responsáveis pela divulgação das teorias cinematográficas russo-soviético, entre elas destacam-se as de Serguei M. Eisenstein.

O jornal *O Fan* (1928-1930) representava o pensamento dos cineclubistas do *Chaplin Club*. Segundo Constança Hertz, o cineclube realizava um rico debate em torno do que se identifica como aparato cinema e sobre a linguagem cinematográfica. As reflexões do grupo, que tinha Octávio de Faria como um ativo participante, eram sempre em torno do cinema e a partir de conceitos referentes à literatura. Mais ou menos no mesmo período, na União Soviética, teóricos do que se denominou Formalismo Russo estabeleceram um debate sincrônico ao do grupo carioca, um exemplo disse é o registro das discussões do grupo no momento em que o cinema “silencioso” dava lugar ao cinema “sonoro”.

Constança Hertz em seu artigo *Imagem e Palavra: a teoria do Chaplin Club*, afirma que a comparação entre os artigos russos e brasileiros revela-se bastante profícua, em função da abordagem teórica feita pelos dois grupos, pois ambos partem de elementos de metáforas e metonímias, de prosa e poesia, que identificam no cinema.

“Octávio de Faria, nos artigos de *O Fan*, demonstra acreditar na criação de uma nova linguagem, com o surgimento do cinema. A imagem cinematográfica, para ele, teria a capacidade de construir uma narrativa que poderia prescindir da palavra.”

Nos debates do *Chaplin Club*, o cinema russo ocupava espaço importante. Pudovkin e Eisenstein, dentre outros, foram temas de artigos calorosos do grupo. No entanto, no Brasil da época não se tinha acesso aos filmes destes cineastas, o debate ocorria a partir de leituras feitas em publicações europeias e americanas, em especial as publicações francesas ocupavam espaço importante para o embasamento teórico que marcava as discussões do cineclube.



No final da década de 1920 os textos ficaram praticamente voltados a críticas e perspectivas relacionadas à chegada do som. Como grande destaque de crítica e reflexão de cunho mais estético e criativo, temos dois documentos europeus: a *Declaração sobre o Futuro do Cinema Sonoro*, redigido, em conjunto pelos cineastas russos Sergei Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov, em 1928; e o manifesto *The Art of Sound*, produzido pelo jornalista e realizador francês René Clair em 1929.

Segundo Bernardo Marquez Alves A *Declaração sobre o Futuro do Cinema Sonoro* que foi primeiramente publicada na revista *Sovietski Ekran (Tela Soviética)* de Moscou, e no jornal *Zhinz Iskusstva (Arte Cinematográfica)* de Leningrado em 1928, logo circulou pelo mundo despertando discussões. As ideias contrapontísticas dos cineastas russos que prezavam por uma utilização do som nos filmes de forma diferenciada do então criticado padrão redundante do “cinema falado” norte-americano, foi reproduzido, em 1930, na oitava edição do jornal *O FAN*, cuja tradução foi feita da publicação de 1928 do jornal *New York Times* e da publicação de 1930 da revista francesa *Cinéa-Cine* (1930). Sob o título *O cinema sonoro e o manifesto dos três cineastas russos* são transcritos trechos do manifesto assinado por Eisenstein, Pudóvkin e Alexandrov.

Neste manifesto, os cineastas russos condenam o cinema sonoro, afirmando a importância de se aprimorarem as técnicas de montagem para enfatizar a linguagem das imagens, que no cinema mudo, seria universal, sem a necessidade de tradução, o que permitiria que os filmes pudessem ser compreendidos sem dificuldade pelas plateias de todo o mundo, ao contrário do que imaginavam que fosse acontecer com o cinema falado, que, segundo esses cineastas, traria muitas limitações para a exibição dos filmes.

Observando-se as datas, apesar de todas as diferenças, chama a atenção o fato de terem sido sincrônicos os esforços de, tanto o grupo brasileiro, quanto o soviético, a partir de uma ótica literária, elaborar questões de teoria cinematográfica. Através de trechos dos textos de Eisenstein e do manifesto dos cineastas russos, o grupo brasileiro pode acompanhar um debate mais amplo sobre teoria cinematográfica e discutir proximidades e distâncias sobre o que se pensava sobre cinema na União Soviética, mesmo sem acesso aos filmes russos.

Segundo Fabricio Felice, para o *Chaplin Club*, as produções cinematográficas de Hollywood traziam as marcas de uma exploração mercadológica que deveria ser combatida, no entanto, ao mesmo tempo, não apoiavam a defesa da produção cinematográfica europeia, a qual possuía um discurso contrário e de resistência às

desvirtuações que a indústria norte-americana impunha ao cinema com a popularização dos *talkies*. Já os filmes russos - Eisenstein, Vertov e Pudóvkin - tiveram boa recepção, pois apresentavam o cinema como uma combinação entre trabalho teórico e prático, as teorias desses cineastas atraíram os cineclubistas, que mais uma vez encontravam argumentos teóricos para confirmar a primazia da imagem na criação cinematográfica.

Com o objetivo de discutir, refletir e divulgar a cinematografia brasileira a revista *Cinearte* nasce, num contexto cultural de rupturas, de buscas pela identidade nacional e da autonomia do cinema como uma linguagem artística. Segundo Adhemar Gonzaga, um de seus fundadores:

“Pugnamos sempre pelo saneamento dos programas oferecidos ao público. Nosso zelo jamais se arrefeceu nem arrefecerá nesse sentido. Tal razão da nossa seção de crítica, tão malsinada pelo que não enxergam, pelos que não compreendem o alto escopo que visamos, mantendo um estudo, algo severo às vezes, sobre o que nos oferecem importadoras de filmes, agências das produtoras e por fim os exibidores” (*Cinearte*, 3-III-1926: 3)

“Formar mentalidades cinematográficas” (Gonzaga; Aquino 1989, 16), assim justificou-se a criação da Revista *Cinearte*, cujo início foi uma pequena seção da Revista *Para todos...* . Foi publicada pela Sociedade Anônima *O Malho*, detentora do maior parque gráfico da época, ficando sob-responsabilidade de Adhemar Gonzaga e Mário Behring,

A revista *Cinearte* é um periódico voltado ao público frequentador das salas de cinema de todo o país, trazendo reportagens sobre filmes em exibição, fotos de atores e atrizes, informações sobre as técnicas cinematográficas e a organização da indústria ao redor do mundo. O debate acerca da implantação da indústria cinematográfica no Brasil pode ser acompanhado através das páginas da *Cinearte* do primeiro até sétimo exemplar. Segundo Taís Campelo Lucas em sua dissertação, *Cinearte: O cinema brasileiro em revista (1926-1942)* reflete sobre a importância da revista anos depois de seu fim:

“Não é surpreendente, portanto, que essa revista seja citada nos estudos sobre cinema. Aliás a literatura que contempla o cinema brasileiro trata com especial atenção o período compreendido entre as décadas de vinte e quarenta. São Trabalhos realizados, em sua maioria, por pesquisadores da área

de comunicação social, a partir dos anos sessenta. Nesse contexto, que é também o da criação dos primeiros cursos universitários de cinema e do reconhecimento internacional da produção cinematográfica brasileira através do Cinema Novo (...)" (Lucas 2005, 16)

Junto com o jornal *O Fan*, a *Cinearte* é um dos marcos do nascimento da crítica cinematográfica no jornalismo brasileiro. No entanto, o início dessa crítica ocorre anos antes, quando Adhemar Gonzaga e Álvaro Rocha, ainda muito jovens, acompanhavam as produções cinematográficas e as críticas publicadas. Segundo Pedro Lima:

“Antes da revista *Cinearte* já existia uma crítica honeste a verdadeira, mas constituía a minoria. A praxe era a seguinte: o crítico escrevia no jornal e, ao mesmo tempo, era publicista de uma companhia cinematográfica, fazendo comentários de acordo com o valor comercial dos filmes e com o sucesso de bilheteria. Era mais uma promoção do que uma orientação para o público.”

Taís Campelo Lucas (2005, 10) afirma que a crítica de cinema sofria uma forte pressão das companhias cinematográficas, que estabeleceram escritórios no Brasil para distribuição dos filmes já na década de 1910. Os comentários pessoais sobre as películas não eram visto com bons olhos e eram comuns os boicotes.

“Rompendo com essa tradição da crítica, Gonzaga e Lima, foram vistos como intelectuais que atuavam como mediadores culturais, agentes cujo papel é estabelecer pontes entre diferentes grupos sociais, permitindo a interação entre as visões de mundo.” (Velho; Kuschnir 2001, 20.)

Com essa proposta, a *Cinearte* foi a primeira revista do mundo a ter correspondente efetivo em Hollywood. Em julho de 1932, Gilberto Souto estreia a sessão *Hollywood Boulevard*, dando continuidade ao trabalho iniciado por L.S. Marinho, representante da revista desde 1927. Em 1930, L.S. Marinho entrevistou Serguei M. Eisenstein em sua breve estada em Hollywood. Alguns anos antes, em 1926, seu filme *Encouraçado Potemkin* foi eleito um dos melhores filmes do mundo pela Academia Americana de Artes.

Sendo uma entrevista, o jornalista mescla curiosidades da intimidade do cineasta russo com assuntos pertinentes à sua ida os Estados Unidos da América, os quais

envolviam a pesquisa que Eisenstein faria sobre os *talkies* norte-americanos, as novas tecnologias do cinema falado e a possibilidade de dirigir.

“O diretor de ‘Potemkin’, ‘Dez Dias’ e, recentemente ‘Velho e Novo’, está em Holywood. Trouxe-o, a Paramount que, por intermédio de Jesse L. Lasky, assignou com elle um contracto para longo praso de grandes films.” (*Cinearte*, 8-VIII-1930).

Entusiasmado com a “aparente” liberdade foram propostos: a biografia do magnata das Munições Vicker, Sir Basil Zaharoff e uma versão para o cinema de *Arms and the Man* (1894) de George Bernard Shaw. Por fim, o filme *Sutter’s Gold*, baseado na romance de Blaise Cerdrar de 1925. Para este último Eisenstein preparou o roteiro com o auxílio de Igor Montagu e Grigori Alexnadrov e fez os primeiros esboços/croquis da película.

“Contou-me elle que já estava com o assumpto do seu primeiro film em trabalhos. Disse-me elle que será um filme de assumpto de interesse internacional e que ‘não será cem por cento falado’.” (*Cinearte*, 8-VIII-1930)

As propostas sugeridas pelo cineasta não impressionaram os produtores dos Estúdios Paramount. Como parte do investimento, fora proposta uma versão para *An American Tradegey* (1925), romance de Theodore Dreiser. Animado por já ter lido Dreiser e por tê-lo conhecido em Moscou, Eisenstein completou um roteiro até o início de outubro de 1930. No entanto, mais uma vez, não agradou os investidores da produtora. Com viagem marcada para Moscou, e após conversa com Charlie Chaplin, Eisenstein procurou Upton Sinclair, autor muito lido na URSS e simpatizante do socialismo. Sinclair conseguiu a permanência do cineasta russo e permissão para viajarem para o México, com o intuito de filmarem um filme produzido por Sinclair e sua esposa mostrando o “verdadeiro” México.

Na edição de 15 de outubro de 1930 publicaram a tradução da entrevista intitulada *Messias ou Ameaça?*, que Dorothy Calhoun fez a Eisenstein, Nessa entrevista o cineasta russo afirma a importância que o cinema tem no movimento de transformação da Rússia, sendo reconhecido pelos Soviets como “expressão de sentimentos ao povo”.

“Chamem minhas fitas: ‘Velho e Novo’, ‘10 dias que abalaram o mundo’, propaganda, se quiserem. Mas o que chama de propaganda, nada mais é do que uma ideia, uma ideia tão pujante que precisa de uma forma artística para expandir. O ‘inferno’ de Dante, nada mais foi, para a sua época, do que propaganda política contra os seus inimigos de partido. Muitas obras de arte do mundo, nascem na propaganda. Os Americanos, no entanto, empregam esta palavra como se a temessem!”  
(*Cinearte*, 8-VIII-1930)

Como citado anteriormente, tanto *O Fan* quanto a *Cinearte*, cada qual com sua abordagem específica, buscavam apresentar os diferentes pontos de vista da linguagem cinematográfica com o intuito de refletir e questionar o desenvolvimento do cinema brasileiro, cuja crítica, paralelamente, afinou-se às produções nacionais e internacionais. Segundo Paulo Emílio Gomes Sales:

“É desse momento em diante [entre 1923 e 1933] que se manifesta uma verdadeira tomada de consciência cinematográfica: as informações e os vínculos estabelecidos por essas revistas, o estímulo do diálogo e a propaganda teceram uma organicidade que se constitui como um marco a partir do qual já se pode falar em movimento de cinema brasileiro”  
(Gomes 1996, 51)

### **Em cartaz nas salas de cinema: a recepção do público**

Como apresentado anteriormente, a teoria de Serguei M. Eisenstein chegou ao Brasil antes de seus filmes, tornando-se alicerce para as discussões sobre a linguagem cinematográfica que ocorriam em cineclubes. Tanto os textos traduzidos quanto as discussões foram publicadas nos impressos especializados da época, no caso, inicialmente, numa seção sobre cinema na revista *Para Todos* (22-XII-1928), no jornal *O Fan* e na revista *Cinearte*. De maneira oposta à crítica de cinema apresentada nos impressos especializados, em outros meios impressos, o que imperava eram as informações que os distribuidores e exibidores anunciavam ao público em geral, ou notas traduzidas de outros jornais.

No jornal *A Gazeta* de 31 de janeiro de 1931, era anunciada a tão esperada exibição do aclamado cineasta russo Serguei M. Eisenstein, a empresa responsável por sua distribuição era a Sociedade Anônima Empresa Serrador. Fundada por Francisco Serrador no início do século XX, distribuía, exibia e financiava filmes com investimentos de industriais, banqueiros e doutores. Buscando ampliar seus negócios,

Serrador adquiriu teatros e salas de cinema pelo território nacional, o Cine Odeon foi desses espaços, arrendado pela Sociedade Anônima Empresa Serrador foi inaugurado em 11 de outubro de 1928.

Segundo o livro *The Film Industry in Brazil* de Randal Johnson (1987, 32), os filmes norte americanos ocupavam mais de 80% do mercado brasileiro em 1920, concorrendo com as produções europeias, pois a produção brasileira diminuía drasticamente. Não é a toa que Eisenstein em entrevista a Dorothy Calhoun (*Messias ou Ameaça?*) afirmou que o Brasil precisava desenvolver mais seu cinema. Dessa maneira, é possível observar que o cinema russo não era frequente nas salas de cinema, logo a visão norte americana da história e política russas predominava. Segundo Hernani Heffner, diretor do acervo da Cinemateca do MAM-RJ em entrevista cedida em 28 de maio de 2015, afirmou que filmes sobre a Revolução de 1917, condenando o comunismo, eram feitos nos Estados Unidos da América e distribuídos pelo mundo como uma forma educativa de preservação dos princípios de “liberdade” do capitalismo, da religião e dos bons costumes.

Grupos militantes (operários e anarquistas) manifestavam-se nas salas onde eram exibidos filmes com temática russa. Por essas e outras agitações, muitos filmes de produção norte-americana com temática russa, foram proibidos. É importante contextualizar historicamente que no Brasil, o anticomunismo surgiu logo após a Revolução de 1917. Segundo Rodrigo Patto de Sá Motta (2002), temerosos com o poder que a proposta comunista teria sobre a massa proletariada, que estava num quadro de instabilidade ligado às dificuldades pós-guerra, o governo empenhou-se na repressão e propaganda anticomunista (Motta 2002, 2).

Com esse ambiente manipulado pela política e pelos distribuidores, o público tinha acesso aos filmes que lhes eram permitidos, logo, seus critérios de avaliação eram superficiais, apegados apenas ao enredo, não acessando as camadas mais profundas, as quais apresentavam discussões sobre a linguagem cinematográfica e as relações humanas.

O formalismo, movimento de onde Eisenstein advém, valoriza a realidade material do texto literário em detrimento da reflexão sobre a realidade social, demonstrando a maneira pela qual o artista concebe a realidade, desautomatizar a percepção dos indivíduos. Por conta disso, Eisenstein e outros contemporâneos vanguardistas não foram compreendidos naquele momento.

Ao final da entrevista que L.S. Marinho fez a Eisenstein em Hollywood para a Revista *Cinearte*, ele traduz a crítica de Michel Gibbons sobre *Velho e Novo*, que diz “Bilheteria: Este film, a não ser para os Cinemas de pura ‘arte’, não tem a menor parcella de bilheteria”. Segundo Robert Hans Jauss (1994, 28), em sua segunda tese sobre teoria da recepção, afirma que o saber prévio de um público, ou o seu horizonte de expectativas, determina a recepção, e a disposição desse público está acima da compreensão subjetiva do leitor. A nova obra suscita expectativas, desperta lembranças e “conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão”. Sendo assim, a recepção se torna um fato social e histórico, pois as reações individuais são parte de uma leitura ampla do grupo ao qual o homem, em sua historicidade, está inserido e que torna sua leitura semelhante à de outros homens que vivem a mesma época.

Nos jornais e revistas de grande circulação, neste período, a partir de 1931, após as primeiras exhibições de *O Encouraçado Potemkin*, não foram encontradas manifestações do público. Na Revista *Cinearte* de 14 de outubro de 1931 é possível analisar a postura de um leitor do *Cinearte*, logo, um frequentador de salas de cinema.

“Assisti ao Couraçado Potemkin, Film russo de renome mundial. Eis a minha opinião sobre o mesmo, amigo Operador. O Couraçado Potemkin, de Serge M. Eisenstein, talvez o mais discutido Film de todo mundo, foi aqui exhibido. (...) Sou apenas um simples leitor de CINEARTE, nada mais. Faço parte do grosso publico. Mas como, pelas theorias communistas, todos são iguaes, eu embora não seja communista, applico essa theoria em relação à este Film (...). O Film só tem isso: movimento, movimento, movimento. (...) Para quem vae ao Cinema para sonhar, para buscar ilusão, para encher o espírito de emoções estheticas, este Film não serve. E como tal classe é composta de 99% dos que vão ao Cinema...”

### **Considerações finais: a recepção e as suas especificidades**

A terceira tese de Jauss postula que o texto pode satisfazer o horizonte de expectativas do leitor ou provocar o estranhamento e o rompimento desse horizonte, em maior ou menor grau, levando-o a uma nova percepção da realidade. A distância entre as expectativas do leitor e sua realização é denominada por Jauss de “distância estética” e determina “o caráter artístico de uma obra literária”. (Jauss 1994, 31) Como o horizonte de expectativas varia no decorrer do tempo, uma obra que surpreendeu pela novidade, pode tornar-se comum e sem grandes atrativos para leitores posteriores; por

isso, o autor entende que as grandes obras serão aquelas que conseguirem provocar o leitor de todas as épocas, permitindo novas leituras em cada momento histórico.

Estudando mais especificamente a recepção cinematográfica, Mahomed Bamba afirma que “o universo da recepção é configurado e formado por diversos tipos de objetos, realidades e fenômenos de caráter subjetivo, coletivo, cultural, político, social, etc. Encontram-se nele, sobretudo, além dos tradicionais lugares-cinema, eventos cinematográficos e formas de ‘mediações’ através dos quais os públicos e os espectadores entram em contato com as obras fílmicas e se relacionam diversamente com seus conteúdos narrativos.” (Bamba 2013, 8)

Sendo assim, o crítico, um espectador a princípio, torna-se testemunho de uma época, de um mero leitor, torna-se produtor de uma leitura mais apurada e atenciosa, sua crítica torna-se alicerce histórico para os filmes. Ao mesmo tempo, essa crítica é um objeto estético, um produto simbólico, segundo David Bordwell (1991), a crítica é cognitiva e retórica que se molda pelas instituições que a albergam, seja ela um ensaio acadêmico ou uma resenha de jornal.

## **BIBLIOGRAFIA**

- Alves, Bernardo Marquez. 2013. *Os estudos do som no cinema*. São Paulo: Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- Bamba, Mahomed. 2013. *A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos*. Salvador: EDUFBA.
- Bordwell, David. 1991. *Making meaning: interference and rhetoric in the interpretation of cinema*. USA: Harvard University Press.
- Fausto, Boris. 2001. *História do Brasil*. São Paulo: Editora EDUSP.
- Santos, Fabrício Felice. 2011. "Contra a palavra: manifestações do antitalkismo no Chaplin-Club". In: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo.
- Gomes, Paulo Emílio Sales. 1996. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra.
- Gonzaga, M. Alice; Aquino, Carlos. 1989. *Gonzaga por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Editora Record.
- Hertz, Constança. 2014. "Imagem e palavra: a teoria do Chaplin Club". In: XI Simpósio de Pós-graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, Rio de Janeiro.
- Jauss, Hans Robert. 1994. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática.
- Johnson, Randal. 1987. *The Film Industry in Brazil: culture and the State*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.



- Lucas, Thais Campello. 2005. *Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926-1942)*. Niterói: Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense.
- Manvell, Roger. 1964. *O filme e o público*. Lisboa: Editorial Aster.
- Motta, Rodrigo Patto Sá. 2002. *Em guarda contra o perigo vermelho*. São Paulo: Perspectiva.
- Prestes, Anita Leocádia. 1997. *A Coluna Prestes*. São Paulo: Paz e Terra.
- Souza, Antônio Candido de Mello e. 2000. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T.A. Queiroz.
- Velho, Gilberto; Kuschnir, Karina (org). 2001. *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

## O ICA E O(S) CÂNONE(S) DO CINEMA PORTUGUÊS

Cláudia Moreira<sup>1</sup>

**Resumo:** O objectivo deste texto será analisar a atribuição de subsídios por parte do Instituto do Cinema e Audiovisual (ICA) entre 2004 e 2014, identificando os produtores e realizadores contemplados pelos seus concursos públicos. Em última análise, interessa compreender que política pública é promovida pelo ICA, nomeadamente que tendências e padrões têm contribuíram para a consolidação de um(ns) cânone(s) para o cinema português.

**Palavras-chave:** Instituto do Cinema e Audiovisual, Cinema Português, cânone cinematográfico, políticas públicas.

**Contacto:** cff.moreira7@gmail.com

O Instituto do Cinema e Audiovisual (ICA) é o sucessor do IPC (Instituto Português do Cinema), criado em 1973. Com o nome de Instituto de Cinema e Audiovisual existe desde 2007 até aos dias de hoje e é dotado de autonomia administrativa e financeira própria, embora tutelado pelo Ministério da Cultura. Tendo como missão apoiar o desenvolvimento das actividades cinematográficas e audiovisuais e apoiar o Governo na definição de políticas públicas para os sectores cinematográficos e audiovisuais, o ICA é actualmente o principal financiador de cinema em Portugal. À semelhança dos que sucedeu com os seus predecessores (IPC, IPACA e ICAM), desde 2007 que o ICA também tem sido acusado por vários agentes de beneficiar certos autores e produtores em relação a outros, instalando uma “ditadura estética” na história do cinema português.

Esta investigação, realizada para a disciplina de Cinema Português do Mestrado em Cinema da Universidade da Beira Interior, regida por Paulo Cunha, tem por objectivo analisar apenas os concursos de apoio à produção promovidos pelo ICA entre 2007 e 2014, desconsiderando os outros apoios, nomeadamente apoios à pré-produção e pós-produção, assim como apoios para a distribuição e exibição.

Em linhas gerais, os concursos de apoio à produção do ICA estão divididos em três categorias: longas-metragens; curtas-metragens de ficção e curtas-metragens de animação; e documentários. Dentro de cada uma destas categorias existem ainda

---

<sup>1</sup> Licenciada e Mestranda em Cinema pela Universidade da Beira Interior.

algumas subdivisões, como as coproduções com outros países (PALOP, Protocolo luso-brasileiro, Co-produção minoritária com países europeus e, desde 2014, o Protocolo Luso-francês).

Ao longo dos oito anos desta análise, e tendo em conta que num deles (2012) não abriram os habituais concursos de apoio à produção, o ICA financiou 330 projectos, dos quais 4 foram cancelados (com um valor total de 397 500€), distribuindo um total de 52 729 293,53 € (cinquenta e dois milhões, setecentos e vinte e nove mil, duzentos e noventa e três euros e cinquenta e três cêntimos).

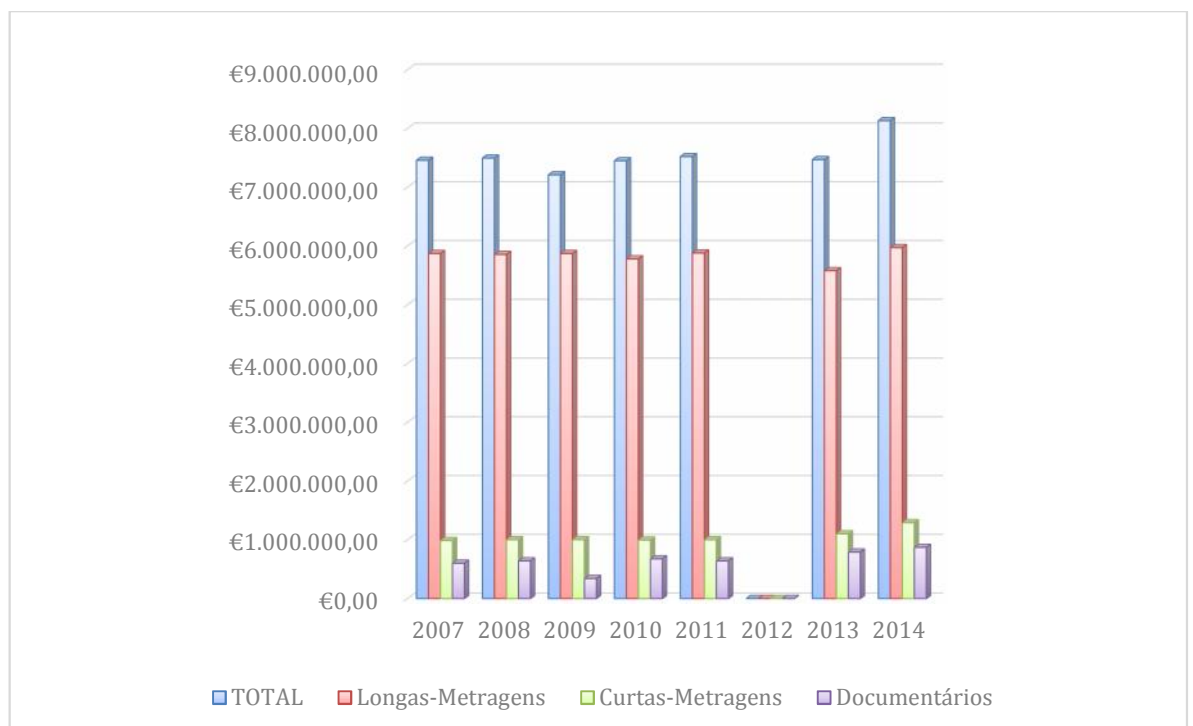


Gráfico 1 - Total de Dinheiro Atribuído, por ano, a Longas-Metragens, Curtas-Metragens (Ficção e Animação) e a Documentários e no seu conjunto.

Como demonstra cabalmente o gráfico anterior, a maioria do dinheiro é atribuído a projectos de longas-metragens. Anualmente, o valor concedido a apoios de produção ronda os sete milhões e meio de euros, dos quais pelo menos cinco milhões são atribuídos a longas-metragens (quase 70%).

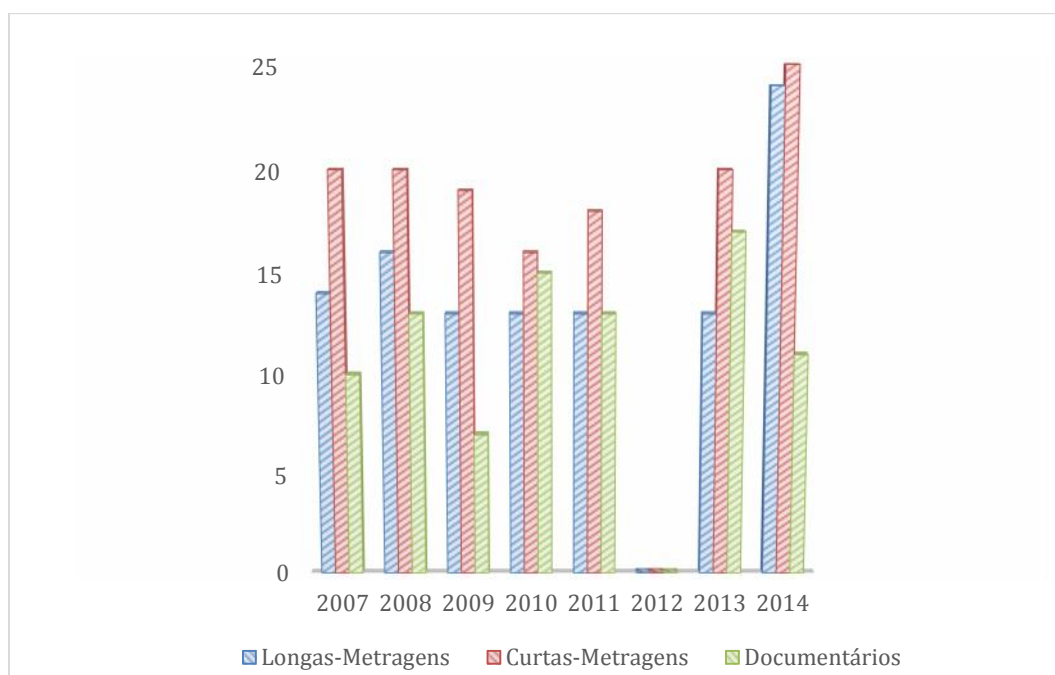


Gráfico 2 - Quantidade de Projectos Apoiados, por ano, para Longas-Metragens, Curtas-Metragens (de Ficção e de Animação) e Documentário

Também por ano, são cerca de 40 projectos apoiados, de onde apenas um terço são longas-metragens, isto é cerca de 30%. A categoria dos documentários, à excepção de 2010 e 2013, é por norma a categoria com menor número de projectos apoiados. No pólo oposto, a categoria das curtas-metragens de ficção e de animação é a categoria que vê anualmente mais projectos apoiados. Este é um dado bastante interessante, por esta ser precisamente a categoria com mais candidaturas e com uma média de montante por projecto mais reduzida. Ao longo do período em análise, apenas nos dois últimos anos é que esta categoria ultrapassou o montante simbólico do milhão de euros.

Mas um dos dados mais impressionantes desta análise é relevado pela seguinte tabela, onde o montante total é distribuído pelos produtores.

Produtores	Projectos	Montante
O Som e a Fúria	29	6 245 613.38 €
Filmes do Tejo II	22	4 616 300.00 €
MGN Filmes	6	3 502 071.64 €
Alfama Filmes	7	2 817 000.00 €
Clap Filmes	8	2 492 000.00 €
Fado Filmes	13	2 172 693.70 €

David & Golias	13	1 865 500.00 €
CRIM	17	1 812 500.00 €
Ukbar	10	1 753 265.04 €
Terratreme	17	1 681 500.00 €
	142	28 958 443,76 €

Tabela 1 – Número de Projectos financiados e montante às 10 produtoras que receberam mais fundos, entre 2007-2014.

Em relação ao número de projectos que foram financiados, entre estas produtoras, podemos afirmar que representam 142 filmes de um total de 330 apoiados, num montante total de cerca de 55% dos apoios atribuídos neste período.

Relativamente aos projectos que cada uma destas produtoras viu apoiados pelo ICA, esse número varia muito. Enquanto O Som e a Fúria teve apoiados 29 projectos (sendo assim, além da que recebeu mais dinheiro e que teve mais projectos apoiados), a MGN Filmes apenas teve seis projectos financiados, ficando no entanto em terceiro lugar das produtoras com mais dinheiro recebido. Para se consolidar como a produtora com mais projectos apoiados e mais financiamento amealhado, O Som e a Fúria desenvolveu uma consistente política de diversificação na sua acção: começou por ser sobretudo uma produtora que se destacava nos projectos de curta-metragens, mas foi conquistando espaço nas categorias de longa-metragem com projectos de cineastas como Miguel Gomes (*Tabu; As Mil e Uma Noites*), João Nicolau (*A Espada e a Rosa; John From*), Ivo M. Ferreira (*Cartas da Guerra*), Salomé Lamas (*El Dorado*) e Manoel de Oliveira (*O Gebo e a Sombra*), mas também graças a uma política de internacionalização que trouxe até Portugal importantes cineastas internacionais (o francês Eugene Green ou o brasileiro Filipe Bragança) ou a garantir financiamento estrangeiro para cineastas portugueses, nomeadamente o caso Miguel Gomes.

Não deixa de ser significativo que, no *top5*, três das produtoras tem um perfil mais “clássico”, ou seja, que receberam quase exclusivamente apenas apoios na categoria das longas-metragens (MGN Filmes, Alfama Filmes e Clap Filmes). A propósito destas duas últimas convém ressaltar que se trata de duas produtoras detidas por Paulo Branco (a Clap Filmes sucedeu à Alfama Filmes, que encerrou a sua actividade) que, se somados os montantes recebidos em ambas as produtoras, seria o

segundo produtor com mais dinheiro atribuído, com pouco mais de cinco milhões de euros.

No que toca aos realizadores, a situação é semelhante, como poderemos ver nas tabelas subsequentes.

Realizadores	Montante	Projectos
António-Pedro Vasconcelos	2 000 000.00€	3
Luís Filipe Rocha	1 627 813.38€	5
Teresa Villaverde	1 530 000.00€	4
Manoel de Oliveira	1 400 000.00€	2
Joaquim Leitão	1 400 000.00€	2
João Canijo	1 370 000.00€	4,5
João Botelho	1 369 500.00€	5
Raúl Ruiz	1 345 000.00€	2
Fernando Lopes	1 330 000.00€	2
Edgar Pêra	1 289 500.00€	4

Tabela 2 – Dez Realizadores com mais financiamento, entre 2007-2014.

Dos cerca de 210 realizadores apoiados, não deixa de ser significativo que o *top10* tenha recebido 14 661 813,38€ (catorze milhões, seiscentos e sessenta e um mil e oitocentos e treze euros e trinta e oito cêntimos), mais de um quarto do valor que foi atribuído entre 2007 e 2014.

O realizador que recebeu mais dinheiro por parte do ICA nos consuros de apoio à produção durante os oito anos em análise foi António-Pedro Vasconcelos, que com apenas três projectos – *A Bela e o Paparazzo*; *Os Gatos não têm vertigens*; *Morrer por Amor* (entretanto estreado com o título de *Amor Impossível*) – conseguiu obter a soma de dois milhões de euros.

Tirando Edgar Pêra, que sempre teve um lugar à parte no cinema português, e Raul Ruiz que é estrangeiro, a generalidade dos realizadores mais apoiados pertenceram ao núcleo do Novo Cinema Português (António-Pedro Vasconcelos, Fernando Lopes) ou a cineatas posteriores que se inscreveram nessa tendência estética (João Botelho, João Canijo, Teresa Villaverde).

Desta lista, destaca-se também os nomes de João Botelho e João Canijo. Ao primeiro foram atribuídos cinco apoios: as longas de ficção *Filme do Desassossego* e *Os Maias*; os documentários *Para que o Mundo não acabe* e *Quatro*; e a curta de ficção *A*

*Valsa*. Canijo recebeu cinco, igualmente diversificados: as longas de ficção *Sangue do Meu Sangue* e *Caminhos da Alma*; os documentários *Fantasia Lusitana* e *Guia de Portugal* (que estrearia com o título *Portugal – Um dia de cada vez*) e a curta ficcional *No dia do meu casamento*, co-realizada com a actriz Anabela Moreira.

Também interessante é o caso de Manoel de Oliveira, o realizador português mais conhecido e falado. Entre 2007 e 2014, o decado no cinema português obteve financiamento apenas para dois projectos (*O estranho caso de Angélica*; *O Gebo e a Sombra*), numa soma certa de 1 milhão e 400 euros, sendo setecentos mil euros para cada um deles. No entanto, neste mesmo período, o cineasta teve uma actividade menos regular e recebeu vários apoios privados e públicos para outros projectos, nomeadamente de curta-metragem: Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura financiou a curta ficcional *Conquistador Conquistado*; Fundação de Serralves financiou a curta ficcional *Painéis de São Vicente de Fora – Visão Poética*.

Outro indicador possível é a lista ordenada pelo número de projectos aprovados:

Realizador	Projectos	Financiamento
João Botelho	5	1 369 500.00€
Joana Toste	5	135 480.00€
João Pedro Rodrigues	5	1 004 500.00€
Luís Filipe Rocha	5	1 627 813.38€
João Mário Grilo	4	792 500.00€
João Nicolau	4	1 090 000.00€
João Salaviza	4	669 000.00€
João Canijo	4	1 370 000.00€
Edgar Pêra	4	1 289 500.00€
Rodrigo Areias	4	187 000.00€
Teresa Villaverde	4	1 530 000.00€
Manuel Mozos	4	786 000.00€
Marco Martins	4	1 199 000.00€

Tabela 3 – Treze Realizadores com mais projectos financiados, na totalidade dos anos.

Nesta lista, não deixa de se destacar os casos dos realizadores Joana Toste e Rodrigo Areias. Apesar de ter sido dos realizadores com mais projectos apoiados, Joana Toste conseguiu obter financiamento para 5 projectos (*Voa Voa*, *Num Prédio de Lisboa*; *R-XYZ*; *Quem é Este Chapéu?*; *Ana (Um Palíndromo)*; *A Gruta de Darwin*), mas apenas a soma de cerca de 135 mil euros, já que se trataram de projectos de curtas-metragens

de animação. Por outro lado, Rodrigo Areias venceu 4 concursos de apoio à produção (*Estrada de Palha; O Cinema Morreu!; Na Memória do Presente; Hálito azul*) e recebeu apenas 187 mil euros, uma vez que três eram curtas-metragens de ficção e o último será um documentário. Curiosamente, o projecto *Estrada de Palha* acabaria por ser convertido em longa-metragem por iniciativa do realizador.

Curiosamente, fora destes dois *tops*, ficaram alguns dos nomes mais internacionais do cinema português: Miguel Gomes recebeu apoio para dois projectos de longa-metragem (*Tabu e As Mil e Uma Noites*), os únicos que solicitou nesse período, conseguindo com esses projectos um financiamento de 1 milhão e 200 mil euros; Pedro Costa recebeu três apoios (para os documentários *Ne Change Rien* e *Cem Mil Cigarros*, e a longa *Lamento da Vida Jovem*, estreado como *Cavalo Dinheiro*), totalizando cerca de 700 mil euros.

### **Algumas conclusões**

Através da análise destes dados, acho que fica claro que há uma discrepância nos valores atribuídos tanto a certas produtoras como a certos realizadores. É perceptível que há um conjunto de realizadores ausentes destes apoios à produção do ICA entre 2007-2014, entre os quais os realizadores dos filmes ditos “comerciais”, como Leonel Vieira ou Nicolau Breyner, que só foram apoiados uma única vez neste período (para a longa *A Grande Jogada/Arte de Roubar* e a curta de ficção *Onde tá a tia?*, respectivamente), ou Carlos Coelho da Silva (realizador de *Amália – O Filme*, que somou 380 mil espectadores), Hugo de Sousa (realizador de *Morangos com Açúcar – O Filme*) e José Sacramento (realizador de *Filme da Treta*), que nunca receberam qualquer apoio.

Em relação às produtoras, acontece um fenómeno semelhante: a Stopline, produtora de Leonel Vieira, para além do apoio à longa *A Grande Jogada/Arte de Roubar*, só conseguiu apoio para dois projectos de co-produção com o Brasil como parceiro minoritário (*A Montanha*, de Vicente Ferraz; e *Budapeste*, de Walter Carvalho); a Jumpcut, de Miguel Gonçalves Mendes, só recebeu um apoio, no caso à produção do documentário *O Sentido da Vida*.

Concluindo, acho que é possível dizer que os apoios atribuídos pelo ICA são, em grande parte, parciais no que toca as suas escolhas. Também é claro que não houve uma evolução na gestão de contas do ICA, nem um aumento de dinheiro disponível para



distribuir por projectos. Uma vez que o seu orçamento provém de uma taxa aplicada à publicidade feita pela RTP1, SIC e TVI, será que essa falta de evolução acontece devido à crise económica e da retração do mercado publicitário nacional? Independentemente das alterações na inflação ou no valor da moeda, o valor financeiro que foi atribuído pelo ICA sempre se manteve, e a quantidade de projectos também sempre foi regular, apenas mostrando um ligeiro aumento, nos dois casos, no último ano.

Assim, torna-se evidente que o ICA, através dos concursos de apoio à produção, é o principal financiador de cinema em Portugal. Sendo um organismo público, o ICA acaba por ser também o principal instrumento de políticas públicas para o cinema. Ainda que se reconheça uma orientação, que tem vindo a privilegiar, *grosso modo*, os cineastas portugueses que mais reconhecimento internacional tem merecido, quer seja através da presença em festivais ou através de recepção crítica dos principais circuitos cinéfilos.

## **BIBLIOGRAFIA**

ICA. (2004-2015). Sítio oficial do Instituto de Cinema e Audiovisual. Disponível em <<http://www.ica-ip.pt/>> . Acedido em 27 Novembro de 2015.

## O ENSAIO AUDIOVISUAL: PROBLEMAS METODOLÓGICO-POLÍTICOS

Carlos Natálio<sup>1</sup>

**Resumo:** Nos últimos anos, com a explosão da cinefilia digital, tem crescido a importância prática e teórica dos ensaios audiovisuais. Desde cineastas, críticos até teóricos da área dos *film studies*, ou mesmo meros amadores, todos têm praticado o gesto ensaístico com imagens em movimento. O que este artigo se propõe é salientar a importância de um esforço de clarificação conceptual dos ditos objetos, assim como pensar na sua relevância em termos políticos. O esboço de uma futura tipologia tem como propósito o de criar uma distância analítica face aos objetos audiovisuais, que possibilite a sedimentação de uma “linguagem” ensaística com o uso de imagens e sons. Este esforço contextualiza-se num quadro de imanência mediática e do audiovisual, na crescente tarefa iluminista de anotação, arquivo e manipulação desta matéria-prima que herdámos do cinema e que, em prolongamento do vasto processo da expansão e fragmentação do dispositivo cinematográfico, se afirma hoje como prática maioritária de expressão do indivíduo. Nesta tarefa não pode ser esquecida, no interior do que seria a formação de uma crítica imanente das imagens em movimento, a posição do “entre arte e ciência” do formato ensaístico (Adorno), mas também o “dilema” encerrado pela própria dinâmica dos ensaios audiovisuais. Esta coloca o seu autor entre a *proximidade* háptica e editorial face às imagens, e a necessidade de encontrar (ou reformular) a conceção de crítica como discurso feito a partir de um “fora”, isto é, de um *distanciamento* face ao objeto (Blanchot).

**Palavras-chave:** Crítica; ensaio audiovisual; imanência; tipologia.

**Contacto:** carlosnatalio1@gmail.com

Os objetos digitais que vêm sendo cunhados com a nomenclatura “ensaio audiovisual”, palavra do dia na boca do crítico, do teórico dos *film studies*, do cinéfilo, têm tido o condão de agitar as águas em múltiplos sentidos. Se a fragmentação do cinema converte a questão bazaniana “o que é o cinema?” num *perpetuum* de definição ontológica acerca da natureza do media, este novo fenómeno ameaça fazer o mesmo ao estatuto da crítica: o que é a crítica? Ou melhor, o que vem sendo?

Mas esta separação de questões surge precipitada exatamente pois o dito ensaio audiovisual obriga a repensar não só a relação teoria-crítica mas também a relação de ambas com a arte. Em 1958, num ensaio intitulado *The Essay as Form*,

---

<sup>1</sup> Doutorando na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas na Universidade de Lisboa, investigador do Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens (CECL).

Theodor Adorno vem precisamente “defender” o ensaio como uma forma de escrita que se encontra entre a arte e a ciência. O ensaio seria assim algo que não atingiria nada cientificamente autónomo, nem produziria uma criação artística a partir do nada, mas sim algo que refletiria uma “liberdade infantil” de jogo e resposta ao que outros criaram, num espelho em que se refletiria o que amamos e odiamos (Adorno 1984, 152). Esta proximidade do ensaio à arte (não como análise de uma obra, mas enquanto constituinte de um objeto artístico próprio) dá-se, segundo Adorno (1984, 153), pelo facto deste possuir uma “autonomia estética” que é comumente criticada por ser tomada da arte. Sobre esta autonomia Adorno diz o que sempre disse a grande crítica de cinema, que é impossível separar conteúdo da forma, impossível falar da “estética inesteticamente”.

Outros exemplos existem que procuram aproximar a crítica da arte, numa espécie de ponto de contacto que devém fusão indiscernível. Jean Douchet em *A Arte de Amar* (1961) refere que a verdadeira crítica “inventa” uma obra como se faria com um tesouro”, ou que “Ela [a crítica] pertence indissolúvelmente ao domínio da criação e, arte ela própria, torna-se criativa.” (Douchet 2003, 24). Ainda outra opinião. Em 1950, num ensaio de nome *La Condition Critique*, Maurice Blanchot fala da crítica como aquela forma que deve “contrariar” a obra de arte, submete-la ao teste e exame do presente e da ação, até ao “momento em que a crítica e arte se confundem”. (Blanchot 1992, 142).

Mas o ensaio enquanto “forma subversiva” não se aproxima do domínio da arte no que concerne ao seu carácter conceptual ou à sua intenção de libertação face a uma pura aparência estética. Nem se atém ao domínio da pura teoria uma vez que traz para o seu centro a particularidade subjetiva da obra, que, regra geral, é excluída dos discursos académicos (a não ser que a sua individualidade seja integrada num sistema científico e universalista) (Adorno 1984, 151). Adorno considera o ensaio a forma crítica por excelência na medida em que processa as teorias, tende a liquidar as opiniões pessoais que são o impulso inicial das mesmas e trabalha os objetos. A sua função seria assim “o da crítica imanente dos artefactos culturais” (Ibidem, 166), tornando visível no objeto algo que normalmente está invisível. Essa mostragem prende-se com o trabalho sobre o significado como uma construção na relação entre natureza e cultura.

Chegados aqui talvez convenha fazer um ponto da situação para lentamente introduzir a especificidade do “ensaio audiovisual” nas observações que fizemos

acerca da forma ensaística. Esta forma então acaba por funcionar como terceiro termo crítico, fazendo a ponte entre o domínio da arte e a teoria académica. Como funciona essa suposta triangulação – ciência-arte-crítica- no caso do cinema? Aproveitemos ainda mais uma deixa de Blanchot que, no já referido ensaio, ausculta uma contradição entre o carácter íntimo da obra de arte [uma “intimidade violenta”, referindo-se às palavras de Rainer Maria Rilke, que cita (Blanchot 1992, 140), e o facto desse interior sentir necessidade de se tornar obra, isto é, de se exteriorizar. Se, como refere Blanchot, a crítica faz esse trabalho de trazer a obra dessa interioridade para uma prova de exterioridade (ou de, pelo seu movimento, dissolver a solenidade, o carácter abrupto e fechado da obra, dando-a à reflexão da vida) então temos dois pontos de apoio para reforçar a utilidade dos ensaios audiovisuais no que concerne ao cinema.

Primeiramente porque se a obra de arte tem um impulso fundamental de exterioridade em si, ainda o terá mais, por maioria de razão, na arte que encena o mundo e a sua materialidade a partir de um fora (com a qual tem inclusive que fazer passar toda a abstração ou dimensão interior). Secundariamente, se a crítica opera esse “transporte de dentro para fora”, então, ainda mais o podemos dizer face ao movimento que opera o “ensaio audiovisual” na sua partição e anotação da materialidade do filme. Levando-o inclusive a fenómenos como os que se veem hoje de utilização avulsa de determinados planos de uma obra, num sistema de infinitas e espiraladas citações.

Como pode dizer-se então que estas novas práticas reconfiguram, em relação ao cinema essa triangulação ciência-arte-crítica?

Do lado da história do cinema, mesmo que fizéssemos o esforço de excluir a dimensão meta-reflexiva de quase todo o cinema experimental, ainda ficaríamos com objetos explícitos, como o de *Rose Hobart* (1936), de Joseph Cornell que são um impulso precursor da atividade crítica audiovisual. De Cornell a *Histoires du Cinéma* (1988-1998) de Jean-Luc Godard erguer-se-á todo um percurso que - partindo do impulso do cinema se chegar a si próprio, “dobrando-se” sobre as suas potencialidades – acaba a trabalhar criticamente o cinema como um arquivo dinâmico. Simultaneamente como testemunho de um século do cinema e com uma dimensão performativa de uma evolução no trabalho crítico com as imagens em movimento.

Também do lado da crítica de cinema escrita o impulso é idêntico. Desde cedo que vários críticos, textos e experiências mostraram essa tentativa da aproximação à obra, de corpo a corpo com os filmes e de expressão de um certo “pensamento audiovisual”.

Os ensaios audiovisuais vieram assim trazer uma prática que possibilitou a expansão do campo material quer da crítica, quer da investigação científica. No caso da crítica cinematográfica pode dizer-se que trouxeram os meios tecnológicos materiais de concretização de um seu impulso primordial. Um artigo de 2013 de Nicole Brenez intitulado *La critique como concept, exigence et praxis*, não se referindo diretamente aos ensaios audiovisuais, mostra como a temperança materialista com que autores como Karl Marx, o já referido Theodor Adorno e Walter Benjamin conceptualizam a crítica pode ser vista já como um sintoma de que esta apenas necessitava das imagens e sons para se imanentizar. Brenez aborda os casos da denúncia da ordem do mundo indissociável da crítica discursiva e do saber para Marx, o carácter dialético da crítica imanente em Adorno ou a noção de “crítica mágica” e o trabalho sobre a citação e o comentário em Benjamin. Este pode muito bem ser visto como o verdadeiro precursor de uma crítica imanente.

Entremos agora numa problematização de natureza mais política no que concerne o uso destes ensaios audiovisuais. Em nossa opinião urge fazer um esforço de conceptualização e tipologia destes gestos que dão origem a ensaios de natureza muito diferente. A este propósito podem juntar-se outras questões conexas. Será pertinente e como se poderá separar o ensaio audiovisual num contexto de academia, de outro no contexto da crítica? Que passos devem ser dados para sedimentar conceitos e práticas que juntem o encontro de um antigo “modus do pensamento” com um novo “modus da prática”? Como encontrar os espaços da distância crítica numa relação de total proximidade e fusão com a imagem e suas práticas?

A explosão das totalidades sistemáticas do estruturalismo levadas a cabo pelo projeto dos dispositivos do pós-estruturalismo veio criar uma nova totalidade. Um sistema de rede de citações, sem fora, onde a *téchne* passa, primeiro implicitamente, depois de forma clara, a rivalizar pela ocupação de um espaço fundante e constituinte do Logos humano. Deste “novo projeto ontológico” fez parte o recuo da fratura homem/imagem, com a constituição do universo dos simulacros do real (Baudrillard), do problema da eficiência higiénica e total do digital, da possível matematização integral do mundo, etc. Estas conceções, que problematizam a oposição entre o atual e

o virtual, acabam por dar lugar a uma outra “oposição”. De um lado, a visão utópica, que defende a fusão ideal e redentora do humano com a história e a recriação perfeita daquele fora de si próprio (no cinema, tal aproximar-se-ia do “mito cinema total” e do “realismo integral”, que numa paisagem multimidiática está já muito além das preocupações do André Bazin). Do lado oposto, a visão pós-apocalíptica que vê esta progressiva aproximação entre a lógica da técnica e a carne humana como espaço de puro caos, de indistinção e distância crítica do eu face ao objeto que terminará, triunfalmente, a “reinar” sobre nós.

É neste jogo de distâncias e aproximações que deve ser contextualizado o problema dos ensaios audiovisuais digitais no cinema e, pela nossa parte, defendida a sua tipificação. Pode defender-se que a natureza impura do cinema cedo ditou que o cumprimento do perfeito e imparável movimento das imagens apenas se faria abandonando uma só materialidade específica. Desta forma, um livro como *Expanded Cinema* (1970) de Gene Youngblood apenas veio explicitar aquilo que já era claro há muito: a mutabilidade genético-ontológica do cinema. É neste processo de individuação do cinematográfico que o cinema se portabiliza - primeiro pela televisão, depois pelo DVD e agora pela internet – e se fragmenta. Nesta lógica do fragmento e da citação, o potencial da montagem vê hoje na palavra “fim” de cada obra uma paragem abusiva (mantida ainda apenas pelo lado ideológico, que agrega em torno de uma obra, uma noção de fecho), procurando obedecer a novas lógicas de articulação do real com a imagem. Quer na sua fusão com a lógica da arte contemporânea, quer com os sistemas de anotação e montagens do utilizador do cinema (cada vez menos espectador dessas outras totalidades chamadas filmes), montando uma rede de citações e planos portáteis.

Curiosamente, há medida que aquilo que chamamos cinema se parte e se multiplica em formatos e dispositivos, aperfeiçoam-se os discursos sobre a imanência dos media e do tempo do pós-cinematográfico como o tempo da imanência do próprio cinema. Gilles Deleuze, num texto de prefácio à compilação de Serge Daney *Ciné Journal 1981-1986* dizia que o desafio já não seria “o que há a ver por detrás da imagem?”, como no cinema clássico, nem sequer “o que há a ver na superfície da imagem?” como no período moderno. A questão seria hoje como entrar na imagem, uma vez que cada uma dá acesso a outra e por detrás de uma imagem está sempre outra imagem. (Deleuze 1995). Esta noção de não haver nada para lá da imagem a não ser outra imagem desemboca nesta noção da omnipresença do cinema e do

audiovisual. Patricia Pisters (*apud* Hagener 2008, 20) parafraseia Deleuze: “We now live in a metacinematic universe that calls for an immanent conception of audiovisuality and in which a new camera consciousness has entered our perception.”

Esta importância do cinema, no interior da total mediação, leva Malte Hagener, por sua vez a admitir no seu ensaio *Cinephilia in the Age of the Post-Cinematographic*:

“(...) cinema has penetrated the fabric of everyday life to such a degree that it appears senseless to talk of the relationship between reality and cinema in any traditional way (real/copy, signifier/signified, sign/referent, condition/symptom). We can no longer claim that there exists on the one hand a reality untouched by media while on the other hand there is the media, which is depicting or representing this world. We live in an age of the immanence of media in which there is no transcendental horizon from which we can evaluate the ubiquitous mediated expressions and experiences.” (Hagener 2014)

Esta relevância do cinematográfico pode explicar-se genericamente pelo movimento de aproximação do humano à natureza da técnica, evidenciada quer pela explosão acelerada da inovação tecnológica do século XX, quer por trabalhos, como o de Gilbert Simondon, que procuraram redefinir e compreender o papel da técnica na relação eu-objeto. E depois, mais especificamente, essa relevância encontra-se no trabalho de Bergson sobre a natureza cinematográfica da percepção e do pensamento, continuada por autores como o próprio Deleuze que encontrava no cinema enquanto “autómato espiritual” a tradução tecnológica de um modo de pensamento, ou por Bernard Stiegler que vê o fluxo consciência como um processo de *inserts* e montagem de retenções fenomenológicas. Todos estes permitem perceber que existe qualquer coisa na forma de funcionamento do cinema que “coincide” com a dimensão do pensamento humano.

Se unirmos estes dois movimentos temos justificado, por um lado, todo o impulso háptico (que vem animando uma parte específica dos *media studies*) no sentido de tocar as imagens, de lhes quebrar a aura e de as fazer nossas, e, por outro, a tradução material em modos operativos que nos permitem trabalhar e manipular essas imagens. Tal é o que acontece hoje com a crescente importância da fabricação de discursos críticos através da montagem de objetos audiovisuais sob o formato ensaio.

Esta explosão contém em si simultaneamente um anseio e uma esperança. O anseio é ainda, de certa forma, a continuação do velhinho problema: como é que o cinema me permitirá pensar aquilo que eu quero? A continuidade temporal do cinema, que, como refere Bernard Stiegler, captura e solicita o fluxo de consciência do espectador (Stiegler 2001, 34), tem, na questão da repetitividade e do fluxo capitalista, sem paragem, sem lado de fora (por exemplo, Crary 2013) a incapacidade do distanciamento crítico. Perante o imanente cinema, pergunta-se, como será possível ao trabalho de proximidade com a materialidade do cinema (que ameaça indistinguir-se com a nossa) criar um espaço de afastamento ou distanciamento no qual se possa operar a operação crítica? Operação esta que sempre precisa do corpo-a-corpo com o objeto, mas ainda mais de criação de um espaço de distanciamento reflexivo, de criação de condições de possibilidade de testar o próprio objeto. Distanciamento que é herdeiro da tradição milenar de um pensamento filosófico que privilegia o Logos como pensamento simbólico - que opera uma fratura eu/objeto, uma fratura entre o profano e o sagrado - e que remete para um segundo momento a dimensão puramente icónica do pensamento.

Neste paradoxo de um objeto, que aproxima a ciência da arte, num tipo quasi -imersivo, mas que necessita de um espaço de afastamento, existe a esperança que os ensaios audiovisuais digitais sejam um ponto intermédio, um sintoma de novo estado de individuação de próprio cinematográfico e da viragem a um verdadeiro paradigma audiovisual. Nesse sentido, uma tipificação destes objetos (e sobretudo deste gestos) é fundamental na tarefa de sedimentação, categorização, aprendizagem e complexificação das operações de significação que entabulamos hoje com as imagens em movimento. Os ensaios audiovisuais, ao mesmo tempo que desenvolvem uma nova possibilidade de estabelecer um pensamento crítico com as potencialidades puras da imagem, dotam o utilizador de uma capacidade de análise e de aprendizagem, indispensável de uma nova era de passagem da literacia a uma nova escrita audiovisual, uma “audiovisualcy” conforme o termo cunhado por Catherine Grant<sup>2</sup>.

Não falta quem aplique hoje aos novos formatos *Youtube*, ou a estes ditos ensaios, a expressão “novo primitivismo”. Douchet ainda no ensaio *A Arte de Amar* escreve que é “no começo de uma arte, ou do renascimento de uma arte, que a crítica

---

<sup>2</sup> Cf. <https://vimeo.com/groups/audiovisualcy>



e arte se confundem.” (Douchet 2003, 29) Tal não podia ser mais verdade no caso destes ensaios que ora se valorizam como objetos críticos e de partição analítica do cinema, ora são exibidos e valorizados como objetos artísticos. Mas sabemos, aliás recorda-nos Serge Daney no seu seminal ensaio *Função Crítica* (1973-74), que “as formas não são neutras” (Daney 2000). E tal vale para a arte mas também para a forma da crítica, que, como referia Adorno, não pode não ser estética.

Estamos portanto a viver uma explosão das práticas de manipulação, anotação e criação de significados com imagens em movimento. Como referem Deleuze e Guattari no seu texto de 1991, *O que é a filosofia?*, neste campo do saber, o “plano de imanência” é fundamental à criação de conceitos filosóficos e funciona por “experimentação tateante, e seu trabalho recorre a meios pouco confessáveis, pouco racionais e razoáveis (...)” (Deleuze 1992, 58). Arriscando uma comparação mais sugestiva do que certamente efetiva, diríamos que vivemos estas experiências de manipulação ensaística como “um corte do caos” sendo este caracterizado pela “velocidade infinita com a qual elas [as determinações] se esboçam e se apagam” (Ibidem, 59). Certamente a imanência dos media e do cinema poderá ser equiparado a este caos das imagens, e estas práticas do ensaio audiovisual, a um tímido recorte de um plano de potencialidade e imanência. O que a observação destes *modus operandi* permite, juntamente com um esforço de tipologia e do traçar de gestos recorrentes, é o de contribuir (num sub-sub capítulo de uma vasta tarefa de um novo iluminismo digital) para a sedimentação de práticas e criação conceptual neste novo quadro de gestos técnicos e modos de pensamento (estes fundem precisamente uma forma de fazer e uma forma de pensar que tem de se alterar, dialeticamente). Essa almejada criação conceptual criará uma maturação do gesto e das práticas com ele, alcançando uma distância necessária na avaliação e na manipulação neste ambiente de proximidade das imagens. Essa distância acaba por ter de ter em conta a proximidade genética da técnica ao homem, e dentro dela, do cinema, e das imagens em movimento que, enquanto objetos, a nós se vêm chegando.

A construção de uma tipologia de ensaios audiovisuais, no quadro de uma categorização contributiva (para empregar um termo de Bernard Stiegler e onde a criação de objetos, mas também a sua tipificação são ambas tarefas coletivas) tem assim um claro alcance político: o de clarificar o caminho do uso das imagens em movimento, de libertação de espartilhos, sejam eles simbólicos ou outros, aprofundando intuições que no passado já indicavam esta mesma direção. Penso, por

exemplo, na ideia de serem os filmes, eles próprios, a criarem as estruturas conceituais, como no pensamento deleuziano Deleuze, ou na importância do figural em Nicole Brenez, como uma fuga icônica à analogia e à interpretação narrativa.

## **BIBLIOGRAFIA**

- Adorno, Theodor W. 1984. "The Essay as Form". *New German Critique*, 32. (Spring-Summer), 151-171.
- Blanchot, Maurice. 1992. "La condition critique". *Traffic*, 12, Primavera, 140-142.
- Brenez, Nicole. 2013. "La Critique comme concept, exigence et praxis". *La Furia Umana*, 17. <http://www.lafuriaumana.it/index.php/29-archive/lfu-17/1-la-critique-comme-concept-exigence-et-praxis>. Acedido em 1 de maio de 2016.
- Daney, Serge. 2000. "The Critical Fonction". Disponível em <<http://home.earthlink.net/~steevee/function.html>>. Acedido em 1 de maio de 2016.
- Deleuze, Gilles. 1992. *O que é a Filosofia?*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. 1995. "Letter to Serge Daney: Optimism, Pessimism and Travel". Disponível em <<http://www.diagonalthoughts.com/?p=1525>>. Acedido em 12 de Abril de 2016.
- Douchet, Jean. 2003. "L'art d'aimer". In *L'Art d'aimer*. Paris: Petite bibliothèque des Cahiers du cinema, 22-30.
- Hagener, Malte. 2014. "Cinephilia in the Age of the Post-Cinematographic". *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 18, Julho-Dezembro. Disponível em <[http://www.photogenie.be/photogenie\\_blog/article/cinephilia-age-post-cinematographic](http://www.photogenie.be/photogenie_blog/article/cinephilia-age-post-cinematographic)>. Acedido em 15 de Abril de 2016.
- Hagener, Malte; Valck, Marijke de. 2008. "Cinephilia in Transit." In Kooijman, Jaap; Pisters, Patricia; Streuven, Wanda (ed.). *Mind the Screen Media Concepts According to Thomas Elsaesser*. Amsterdão: Amsterdam University Press, 19-32.
- Pisters, Patricia. 2003. *The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory*. Stanford: Stanford University Press.
- Stiegler, Bernard. 2001. *La Technique et le Temps 3. Le Temps du Cinéma et la Question du Mal-Être*. Paris: Galilée.
- Youngblood, Gene. 1970. *Expanded Cinema*. Nova Iorque: P. Dutton & Co.

## **INTERMEDIALIDADES E INTERTEXTUALIDADES**

**QUEM DESPERTOU A BELA ADORMECIDA?  
SUBVERSÃO DE UM CONTO TRADICIONAL  
NUM FILME DE JULIA LEIGH**

João de Mancelos<sup>1</sup>

**Resumo:** Para onde vamos quando dormimos? Pode o sono ser uma forma de escape da realidade? Por que motivo alguns homens pagam para partilhar o leito com raparigas adormecidas? São algumas questões intrigantes colocadas por *Sleeping Beauty/Beleza Oculta* (2011), o filme de estreia da talentosa cineasta australiana Julia Leigh. Nesta comunicação examino, em primeiro lugar, como são representadas as etapas do processo de crescimento interior e despertar para a vida de Lucy; em segundo lugar, analiso como esta película subverte intertextualmente a conhecida narrativa folclórica. Para tal, recorrerei ao filme de Leigh, ao conto dos Grimm, a diversos estudos e recensões sobre *Sleeping Beauty*, ao trabalho de folcloristas e psicólogos.

**Palavras-chave:** *Beleza Oculta*; Julia Leigh; intertextualidade; adaptação; somnifolia.

**Contacto:** mancelos@outlook.com

Como enxotar a morte  
esse animal sonâmbulo dos pátios da memória?  
Eugénio de Andrade, *Véspera da Água* (1973)

### **Laços intertextuais**

Para onde vamos quando dormimos? Pode o sono ser uma forma de escape da realidade? Por que motivo alguns homens pagam para partilhar o leito com raparigas adormecidas? São algumas questões intrigantes colocadas por *Sleeping Beauty/Beleza Oculta* (2011), o filme de estreia da romancista e cineasta australiana Julia Leigh. Entre outras narrativas, a realizadora inspira-se em *The House of Sleeping Beauties*, de Yasunary Kawabata, *Memories of my Melancholy Whores*, de Gabriel Garcia Márquez, ou o conto “A Bela Adormecida”, registado por Charles Perrault e posteriormente reescrito pelos Grimm, com o título “A Rosa Espinhosa”.

No meu estudo, concentrar-me-ei apenas na história tal como foi escrita pelos irmãos alemães, para examinar, em primeiro lugar, como são representadas cinematograficamente as etapas do processo de crescimento interior e despertar para a vida de Lucy; e, em segundo lugar, para analisar como esta película subverte, com

---

<sup>1</sup> Professor auxiliar convidado, com agregação, na Universidade da Beira Interior.

imaginação e espírito crítico, a célebre narrativa folclórica, no âmbito da intertextualidade. Para tal, recorrerei ao filme de Leigh, ao conto dos Grimm, a diversos estudos e recensões sobre *Sleeping Beauty*, ao trabalho de folcloristas e psicólogos e, naturalmente, à minha opinião.

### **Somnofilia, ou a síndrome da Bela Adormecida**

O enredo do filme *Sleeping Beauty* é singelo, sem engendramentos ou surpresas para os espetadores, seduzindo sobretudo pela qualidade estética da imagem, estranheza da história e concomitante reflexão que suscita junto dos espetadores mais atentos aos numerosos pormenores desta narrativa perturbadora. Lucy, a protagonista, é uma jovem e bela estudante que procura sobreviver, labutando em diversos empregos, todos eles precários e sem objetivos, para recolher a sua parca remuneração. Logo no início do filme, revela-se que trabalha como voluntária de um teste médico experimental, que implica engolir parte de um tubo com um medicamento; tira fotocópias num grande escritório; por fim, é empregada a tempo parcial num café. No seu conjunto, estas tarefas mal lhe permitem pagar a renda e as despesas diárias com que se confronta.

Até que surge uma nova oportunidade, anunciada sucintamente num jornal. Aquando da entrevista de emprego, Lucy troca impressões com Clara, uma gerente de uma espécie de bordel de luxo ou um clube seletivo de cavalheiros. Esta convida-a para servir homens abastados, em jantares formais, juntamente com outras empregadas, todas elas seminuas. A ideia não desagrada a Lucy — que deverá agora adotar o nome de Sara — pelos proventos daí resultantes.

Após o jantar, Clara, impressionada pela beleza e maneiras da jovem, propõe-lhe outro emprego erótico, mais arriscado: tornar-se numa espécie de bela adormecida, para homens idosos, quase todos impotentes, que se deitarão a seu lado. Clara estabelece regras bem definidas para os clientes: não poderá, em caso algum, haver sexo com penetração, nem deixadas marcas no corpo de Lucy/Sara. Sedada com um medicamento dissolvido num chá, Lucy tombará num sono profundo, num quarto de luxo, à mercê dos caprichos dos clientes.

Os indivíduos que visitam Lucy sofrem da chamada somnofilia ou síndrome da bela adormecida. Trata-se de um termo cunhado em 1986, pelo sexólogo John Money, para descrever uma forma de parafilia ou um tipo de fetichismo, no qual um indivíduo se sente sexualmente excitado pela companhia de alguém inconsciente ou adormecido (Corsini 2001, 747).

Neste contexto, é possível estabelecer um paralelo imediato entre Lucy e o seu alter-ego, Sara. A primeira passa pela vida desapaixonadamente, despida de emoções, numa existência próxima à alienação, reduzindo a sua atividade social a um amigo, Birdmann, e a encontros esporádicos com homens que apenas a desejam no plano sexual. Já a segunda dorme profundamente, sem saber o que os diversos clientes lhe fazem. Para acentuar esta ideia, a interpretação de Emily Browning é fria e despojada, até perto do término da película. Basta dizer que, no funeral de Birdmann, a jovem pede um homem em casamento, de forma casual, sem revelar qualquer resquício de paixão. Em suma, Lucy leva uma existência à deriva, desperdiçada em sexo, drogas e álcool, transmitindo a ideia de que receia tanto a morte que opta por não viver.

Por contraste, pelo menos um dos idosos que dorme com ela, procura desesperadamente evocar a vida, seja através de memórias do seu casamento, seja por esta história, uma paráfrase de *The Thirtieth Year*, de Ingeborg Bachmann, que partilha com Clara:

“(…) I started to reread one of those stories. It was about a man who one morning wakes up and cannot bring himself to get out of bed. He shuts his eyes in self-defense. He reexamines his life. He’s seized with a restlessness. He packs his bags, cuts all ties, he can no longer live among the people he knows. They paralyze him. He’s monied, he goes to Rome. He wants to burrow under the earth like a bulb, like a root. But even in Rome he cannot escape people from his former life. So, he decides to return to the city where he was born and educated, but which he can’t quite bring himself to call home. Well, the move doesn’t help. He feels he has no more right to return than a dead man. What can he do? He desires an extreme solution to his conundrum. He aches for nothing less than a new world, a new language. Nothing changes. Out of indifference, and because he can’t think of anything better to do, he decides once more to leave his hometown, to do some hitching. A man picks him up, they ride off into the night when bang, the car smacks into a wall. The driver dies, our man is hospitalized, broken up. Months pass, his wounds heal. Now he wishes for life. He has a confidence in himself, in things he doesn’t have to explain. Things like the pores in his skin, all things corporeal. He can’t wait to get out of the hospital, away from the infirm and the moribund. ‘I say unto thee, rise up and walk. None of your bones are broken’. The end.” (Leigh 2011, 7)

Não é inocente que o idoso olhe de frente para a câmara enquanto tece este relato: está a dirigir-se não apenas à madame, mas também ao espetador, que alerta para a

necessidade de viver, enquanto se é saudável, evitando tombar numa mórbida autocomiseração.

Esteticamente, o filme evidencia a alienação de Lucy: a paleta de cores suaves remete para as longas noites de sono da protagonista; os diálogos esparsos e minimalistas contribuem para mostrar a falta de comunicação e o isolamento social da jovem; os planos longos e quase estáticos permitem perceber a cadência monótona, elíptica, da vida de Lucy; os cenários tranquilos, sobretudo do quarto e da sala de jantar da mansão, conferem ao filme uma atmosfera de estranheza onírica, que serve perfeitamente a mensagem de *Sleeping Beauty*. Na globalidade, o *design* de Anne Beauchamp adequa-se ao enredo e sublinha de forma primaz os estados de espírito das personagens, no seu vazio e carência de força anímica.

Significará isto que o filme é monótono ou desprovido de vida? De forma alguma: por um lado, a estranheza das situações não deixa de cativar os espetadores; por outro o que sucede a Lucy, durante os períodos de sono, é francamente perturbador. A audiência sobressalta-se quando um cliente transgride todas as regras de Clara, insulta a jovem adormecida com linguagem ordinária, penetra-a brutalmente, e queima-lhe a orelha com um cigarro.

Mais ainda, a película suscita uma série de questões pertinentes, ultrapassando largamente um mero exercício de estilo ou um filme erótico de pendor artístico. Num plano simbólico, será Lucy o epítome de uma juventude adormecida, num mundo materialista, onde o amor se reduz, tantas vezes, à atividade sexual? Representará uma geração à deriva, entre empregos precários, relações ocasionais, e sem um projeto de vida consistente e esperançoso? Constituirá esta jovem submissa, cujo corpo é propriedade temporária de homens sedentos de sexo, uma mulher ainda inconsciente da sua identidade e valor? São interrogações debatíveis, prova da qualidade polissémica desta obra fílmica, que intriga o espetador e o faz refletir.

### **O despertar da Bela Adormecida**

Ironicamente, o que desperta esta bela adormecida dos tempos modernos é a morte, mais precisamente o suicídio do seu único amigo, Birdmann, que consumiu um excesso de drogas. Em vez de telefonar para um número de urgências ou de procurar auxílio, Lucy despe-se e faz-lhe companhia na cama, como se ele fosse mais um cliente. Contudo, surge uma primeira fenda na protetora muralha de alheamento que Lucy construiu em seu redor, quando a jovem se desfaz em soluços.

Há ainda um segundo indício de que a jovem se preocupa, pela primeira vez, com aquilo que lhe sucede durante o sono, no avesso da realidade, quando compra uma câmara com a intenção de filmar as sessões com os clientes. Clara desaprova a ideia, receosa de que o material recolhido possa ser empregue para chantagear alguém ou comprometer a sua privacidade. A curiosidade prevalece, e Lucy consegue posicionar a câmara, de forma a conhecer o que lhe sucede. O que as imagens lhe revelam é profundamente perturbador: o cliente habitual ingere um chá com uma dose maior de sedativo, talvez com a intenção de cometer suicídio, terminando os seus dias junto a Lucy, símbolo evidente de beleza. Em minha opinião, tal representa o fechar do círculo, em que a juventude equilibra a velhice do homem, ou talvez transite para ele, numa espécie de osmose, em que o leito representa o palco da existência.

Quando Clara vem, de manhã, abrir as persianas do quarto, depara-se com o homem sem pulso. A sua reação é de uma melancolia quase fria e não demonstra surpresa, limitando-se a uma tentativa débil de fazer respiração boca a boca. Já Lucy reage com gritos e agitação à descoberta, no que interpreto como um violento despertar, no duplo sentido do termo: a jovem acorda do sono, mas também da paralisia e da alienação em que surgira imersa durante a maior parte da película. Trata-se do clímax e despertar de uma bela adormecida, para a vida — através, ironicamente, da morte.

Nesta espécie de processo prolongado de ressurreição começa a ser nítida a personalidade de Lucy, embora só em certos momentos e sempre comedidamente, devendo o espetador recorrer ao trabalho de dedução. Numa das cenas mais simbólicas da película, a jovem repara numa mulher adormecida, que viaja com ela no comboio. Observa-a, segura-lhe a revista que desliza das suas mãos e, após uma pausa hesitante, retira-lhe uma migalha dos lábios. Em minha opinião, o gesto é representativo porque associa duas mulheres dormentes e frágeis, através de um ato de gentileza ou compaixão.

### **Do conto folclórico ao filme**

O conto “A Rosa Espinhosa”, título que os Irmãos Grimm deram à narrativa tradicional “Bela Adormecida”, é um dos mais conhecidos da riqueza folclórica europeia, tendo inspirado diversas versões, na pintura, música e sétima arte, com particular destaque para o filme homónimo, um musical de Walt Disney, datado de 1959, que conquistou o público e a crítica.

Resumidamente, os Grimm relatam a história de um rei e de uma rainha que



tiveram uma menina. Para o batizado, um acontecimento esplendoroso, decidiram convidar as fadas do reino. Porém, estas eram treze e o serviço de pratos de ouro constava de apenas doze peças, pelo que uma delas foi excluída. A dita fada surge de surpresa, e interrompe o batizado para lançar uma maldição: “Quando a princesa completar quinze anos, picar-se-á com um fuso de tear envenenado e cairá morta”. Atónita, mas incapaz de desfazer o feitiço, uma das fadas tentou minimizar o risco e disse: “A sua filha não morrerá, mas dormirá um sono profundo que durará mil anos”. Os reis tomaram providências para que os fusos fossem destruídos, mas a princesa encontrou uma velha a tecer, picou-se e adormeceu. A maldição só será desfeita um século depois, quando um príncipe a beija e traz de regresso à vida.

Bruno Bettelheim, em *Psicanálise dos Contos de Fadas*, examina a história tradicional, tanto na versão do escritor francês do século XVII, Charles Perrault, como na dos contadores alemães dos séculos XVIII e XIX, Jacob e Wilhem Grimm. Em seu entender, o sono de um século da Bela Adormecida equivale à fase de latência, em que a pré-adolescente medita introspectivamente, procurando encontrar a identidade. Nas suas palavras: “A *Bela Adormecida* diz que um longo período de sossego, de contemplação, de concentração em si próprio, pode conduzir aos maiores feitos” (Bettelheim 2011, 345).

O acesso ao corpo e às tentações dos homens é impedido pela sebe de espinhos, um elemento também simbólico. Só bem mais tarde, quando a menina se torna mulher, essa barreira é suprimida e o príncipe, representando o namorado, tem acesso à princesa. Segundo Bettelheim:

“Isso é um aviso à criança e aos pais de que o despertar sexual antes do espírito e o corpo estarem prontos pode ser destrutivo. Mas quando, finalmente, a Bela Adormecida obtém tanto a maturidade física e a emocional e está pronta para o amor e, portanto, para o casamento, então aquilo que parecia impenetrável cede.” (Bettelheim 2011, 355)

Shuli Barzilai não deixa de assinalar outra característica importante desta história popular: a passividade da bela adormecida, correspondendo ao estereótipo patriarcal da mulher submissa, por oposição ao dinamismo do príncipe, que representa o homem ativo, o redentor, que procura, encontra e desperta a mulher para uma vida conjugal (Barzilai 2014, 60). Nas palavras de Madonna Kolbenschlag: “Sleeping Beauty is most of all a symbol of passivity, and by extent a metaphor for the spiritual condition of

women — cut off from autonomy and transcendence, from self-actualization and ethical capacity in a male-dominated milieu” (Kolbenshlag 1979, 5). Sem dúvida que, no filme em análise, as personagens masculinas dominam Lucy, tiram partido da sua dormência e abusam fisicamente dela, sobretudo quando se encontra mais vulnerável, explorando intimamente o seu corpo.

Jack Zipes, um dos mais proeminentes especialistas em histórias tradicionais, perfilha da mesma opinião, ao afirmar, em *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-Tale Films*, que a passividade da Bela Adormecida, quase um estado de coma, constitui uma construção patriarcal. Segundo esta, todas as mulheres permanecem em coma até serem despertadas por um homem, neste caso, através de um beijo não consentido, talvez à escassa distância de uma violação (Zipes 2011, 89).

Para além das semelhanças referidas, Leigh atualiza intertextualmente o conto tradicional, ao fazer a ação decorrer numa metrópole hodierna. A protagonista já não é uma criança ingénuo, mas sim uma jovem sexualmente experiente. A bela do filme desempenha funções de prostituta de luxo, e o príncipe foi substituído por vários homens abastados, os seus clientes.

Em ambas as narrativas, existe um adormecimento — real e mágico no conto, metafórico e alienado no filme. No epílogo, ambas as personagens despertam para a vida, após um longo período de sono. Na história popular, quebra-se o encantamento e a princesa ressuscita, mercê da intervenção de um príncipe que pode simbolizar o sopro da vida. Na película, é sobretudo o choque do contacto com a morte do amigo e de um cliente, que fazem acordar Lucy. A jovem percebe que a existência, apesar de todos os traumas, fracassos e efemeridade, merece ser vivida. Neste sentido, adquirem particular relevância as palavras da narrativa do homem idoso, uma paráfrase do já citado conto de Bachmann: “I say unto thee, rise up and walk. None of your bones are broken” (Leigh 2011, 7).

## **Conclusões**

*Sleeping Beauty* suscitou recensões díspares, ora eufóricas, ora negativas, mas nunca indiferentes. Pela positiva, salientaria as alterações da história tradicional, atualizada com imaginação, para os tempos modernos. O filme prima também por denunciar os abusos sofridos pelas mulheres, sobretudo as mais fragilizadas. Ao mesmo tempo, transmite uma lição clara: ninguém se pode eximir de viver, apenas pelo receio da morte, nem tombar numa existência quase catatónica. Pela negativa, todas estas

ideias, passíveis de desenvolvimento, surgem de forma quase elíptica ou desarticulada. Torna-se evidente a necessidade de uma narrativa mais coesa e de uma exploração aprofundada dos temas presentes na história (Berardelli 2011, 1).

Terá valido a pena o esforço de estreia de Julia Leigh? Ou caiu num exercício artístico, no seu melhor, e soporífero, no pior? Quanto a mim, tratou-se de uma viagem conseguida, pelos espaços do sono, decadência existencialista e alienação pós-moderna. Cabe ao público, também ele um construtor do texto, através da interpretação e da capacidade dedutiva, estabelecer a ponte, entre aquilo que o filme *diz*, o que poeticamente *sugere* e o que fica nimbado no *silêncio* do sono.

### **BIBLIOGRAFIA**

- Bachmann, Ingeborg. 1987. *The Thirtieth Year*. New York: Holmes & Meier.
- Barzilai, Shuli. 2014. “While Beauty Sleeps: The Poetics of Male Violence in *Perceforest* and Almodóvar’s *Talk to Her*.” In *The Cambridge Companion to Fairy Tales*, edited by Maria Tatar, 60-78. Cambridge: Cambridge University Press.
- Berardelli, James. 2011. “*Sleeping Beauty*: A Movie Review.” *Reelviews*. Disponível em <<http://www.reelviews.net/reelviews/sleeping-beauty>>. Acedido em 1 de janeiro de 2016.
- Bettelheim, Bruno. 2011. *Psicanálise do Conto de Fadas*. Lisboa: Bertrand.
- Corsini, Raymond J. 2011. “Predatory paraphilias”. In *The Dictionary of Psychology*, edited by Raymond J. Corsini, 747. New York: Routledge.
- Irmãos Grimm. 2013. *Contos Completos*. Trad. de Teresa Aica Barros; coord. científica de Francisco Vaz da Silva. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores.
- Kolbenschlag, Madonna. 1979. *Kiss Sleeping Beauty Good-Bye: Breaking the Spell of Feminine Myths and Models*. Garden City: Doubleday.
- Zipes, Jack. 2011. *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-Tale Films*. New York: Routledge.

### **FILMOGRAFIA**

- Leigh, Julia. 2011. *Sleeping Beauty*. Transmission Films/Magic Films.

# SOB O SIGNO DE BEETHOVEN: ANÁLISE DO FILME-TRIBUTO A MAURICE SCHÉRER DE JEAN-LUC GODARD

Marina Takami<sup>1</sup>

**Resumo:** Em 2010, Jean-Luc Godard apresenta um breve filme na noite de homenagens ao cineasta Éric Rohmer organizada na Cinemateca Francesa. Trata-se de um tributo ao companheiro e amigo, falecido na ocasião, referido exclusivamente pelo seu verdadeiro nome Maurice Schérer. Realizado a pedido da produtora *Les films du losange*, da qual Rohmer foi sócio fundador, o filme apresenta um conteúdo denso de citações seguindo assim a linha de *Histoire(s) du cinéma* de seu realizador. Esta apresentação propõe analisar o filme-tributo de Godard a Schérer no qual identifica-se elementos do companheirismo dos dois aprendizes de cineasta nos anos 1950, época da descoberta conjunta da música de Beethoven, que foi fundamental para o desenvolvimento da obra cinematográfica de ambos. A trilha sonora do filme-tributo, a *Sonata a Kreutzer* de Beethoven, nos permite examiná-lo associado ao curta-metragem *Sonate à Kreutzer*, realizado por Rohmer em 1956 e inspirado no romance homônimo de Leon Tolstoi. Esta sonata do compositor alemão é tema do curta de Rohmer, que revela o trabalho colaborativo entre os críticos da redação dos *Cahiers du cinéma* na época: Jacques Rivette assina a fotografia e a montagem; Claude Chabrol, François Truffaut e André Bazin aparecem nas imagens; Godard é creditado como produtor e é também ator. Por meio deste pequeno filme propomos revisitar aspectos da história do cinema francês, do cinema de autor e dos cinemas de Rohmer e de Godard.

**Palavras-chave:** *Sonate à Kreutzer*; Godard; Rohmer; Beethoven; *Histoire(s) du cinéma*.

**Contato:** marinatakami@yahoo.com.br

Une marche fait marcher, une danse fait danser, la musique sacrée nous conduit à l'autel, tout cela a un résultat... Ici, l'excitation, excitation pure, sans but. C'est de là que viennent les dangers de la musique et ses conséquences parfois épouvantables.

Leon Tolstoi, *Sonate à Kreutzer*.

C'est une chose terrible que la musique. On dit qu'elle apaise, qu'elle ennoblit. Ce n'est pas vrai. Elle se borne à vous communiquer une certaine excitation, une excitation pure, une excitation sans issue. Elle multiplie votre tourment intérieur, sans vous apporter l'aliment propre à vous satisfaire.

Éric Rohmer, *Sonate à Kreutzer*.

---

<sup>1</sup> Doutora em Artes com especialidade em História e Estética do cinema pela *Université Paris VIII*, participa do Grupo de Pesquisa CNPq “História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação” da Universidade de São Paulo. Acesso ao CV lattes no link <http://lattes.cnpq.br/2602929039797346>.

Parte da pesquisa de doutoramento sobre a música como modelo ideal na obra de Éric Rohmer (1920-2010), a análise deste pequeno filme-tributo de Jean-Luc Godard dedicado a Maurice Schérer (o verdadeiro nome de Rohmer) está diretamente associada à produção do curta-metragem *Sonate à Kreutzer* realizado em 1956 a partir da adaptação livre da novela homônima do escritor Leon Tolstoi (1828-1910). O título por sua vez foi tirado da *Sonata n.9* para piano e violino do compositor Ludwig van Beethoven (1770-1827), que é tema da obra. Neste pequeno filme de 3 minutos e 25 segundos a *Sonata a Kreutzer* foi utilizada como banda sonora, o que nos remete ao curta dos anos 1950 e nos permite abordar como a música do compositor alemão se inscreve na trajetória tanto de Rohmer como de Godard enquanto cineastas.

No dia 8 de fevereiro de 2010, na ocasião de uma noite de homenagens a Rohmer em razão de seu falecimento no dia 11 de janeiro do mesmo ano, organizada na Cinemateca Francesa, Godard apresenta este filme-tributo realizado a pedido da produtora *Les films du losange*. Trata-se de uma homenagem de Godard a seu companheiro dos tempos em que ambos compunham a equipe de críticos da redação da revista *Cahiers du cinéma*, tal como vemos imortalizado nas imagens do curta de 1956 (Imagem 1). O filme-tributo é composto de lembranças pessoais de seu realizador e citações diversas relacionadas às experiências vividas em conjunto nos anos 1950 e começo dos anos 1960.



Imagem 1 – sequência filmada na redação da revista *Cahiers du cinéma*. Na imagem: Godard, Rohmer, Jean-Claude Brialy, Claude Chabrol, Lydie Mahias, Charles Bitsch, François Truffaut e André Bazin. (*Sonate à Kreutzer*, Éric Rohmer, 1956)

Na forma, o filme se inscreve na linha de *Histoire(s) du cinéma* de Godard (1988-1998), ainda que tenha objetivos e funções diversas. Este híbrido entre filme de autor e filme doméstico, apresenta narração em voz *off* e música sobrepostas sob as quais vemos aparecer inscrições na tela referentes a título de artigos, uma imagem fixa que corresponde a um retrato de Rohmer e uma imagem em movimento que enquadra o rosto de Godard como narrador. Esta última é a única sequência filmada que compõe o filme na qual vemos na tela a imagem de Godard enquanto lê o seu texto nos segundos finais; ele é o narrador e o autor do filme (Imagem 2). Assim, o realizador de *O Acochado* se faz presente pelo estilo, pela voz e pela autoimagem. Ele se apresenta com o rosto alongado numa imagem condensada à esquerda devido à deformação provocada pela captação em formato 16/9 e a utilização da imagem final em 4/3. Esta simples intervenção faz referência à anamorfose do cinemascópio que Schrérer-Rohmer abordou no texto de 1954 “Vertus cardinales du cinemascope” que aparece entre os letreiros do filme. Esta deformação evidência ao mesmo tempo a proporção de predileção de Rohmer na organização do espaço do filme; ele utilizava frequentemente o formato quase quadrado do 4/3.



Imagem 2 – Imagem propositalmente deformada de Godard enquanto narra o filme (*Film-hommage à Maurice Schérer*, Jean-Luc Godard, 2010)

Esta imagem de Godard aparece logo antes dele enunciar a citação literária de Gustave Flaubert (1821-1880) com a qual ele conclui o filme e que explicita o caráter memorial e intimista do conjunto. As duas últimas frases do filme são tiradas do final do romance *A Educação sentimental* do escritor francês no qual dois amigos rememoram momentos passados juntos: voz *off* (Godard) - “‘Ah, c’est ce qu’on a eu de meilleur !’, dit Frédéric. ‘Oui c’est ce qu’on a eu de meilleur !’, dit Deslauriers”. O realizador cita esta passagem provavelmente de memória, ou mesmo com modificações propositais a fim de mudar a linguagem<sup>2</sup>. Esta recitação é a homenagem final de Godard a este tempo passado compartilhado com Rohmer. A esta citação de Flaubert sobrepõe-se uma citação do texto *O Narrador* de Walter Benjamin (1892-1940), que cita por sua vez esta mesma passagem do romance. O filósofo alemão utiliza o exemplo dos dois amigos a fim de demarcar uma oposição entre narrativa e romance. Frédéric e Deslauriers rememoravam um episódio vivido no passado, “um completando as lembranças do outro”. A partir da frase citada, Benjamin sintetiza assim a sua ideia: “o romance chega talvez a seu fim, um fim que lhe pertence, para ser franco, mais que a qualquer narrativa. Com efeito, não existe narrativa em que a pergunta - e o que aconteceu depois? - não seja rigorosamente justificada<sup>3</sup>” (2014, 27-28). Com a mesma frase tirada da obra de Flaubert, Godard encerra o filme (tal qual o romance), porém deixa aberta a sua narrativa construída com Rohmer e convida assim o espectador “a refletir sobre o sentido de uma vida” (Benjamin 2014, 28).

Godard refere-se ao companheiro exclusivamente pelo seu verdadeiro nome Maurice Schérer, o que circunscreve o filme no período específico onde ambos iniciavam-se na carreira de crítico de cinema e em seguida cineasta. O retrato de Rohmer sob a inscrição de seu verdadeiro nome aparece algumas vezes no minuto final do filme e reforça a sua inscrição nesse tempo passado que é rememorado nesta produção audiovisual (Imagem 3).

Começamos a ouvir a *Sonata a Kreutzer* e a narração de Godard após a aparição da inscrição de apresentação do filme que figura na tela nos 5 segundos iniciais (Imagem 4): “Foi quando. / Não. / Tinha o que. / Sim.” Mostrado em silêncio como num filme dos tempos do cinema mudo, o conteúdo do letreiro enfatiza a importância dispensada mais aos acontecimentos - o “o que” seguido do “sim” - que a datação dos

<sup>2</sup> A frase exata de Flaubert é: “‘C’est là ce que nous avons eu de meilleur!’ dit Frédéric. / ‘Oui, peut-être bien ? C’est là ce que nous avons eu de meilleur !’, dit Deslauriers” (Flaubert 1965, 427).

<sup>3</sup> Tradução livre da autora a partir da edição francesa.

fatos - o “quando” ao qual acompanha uma negativa. Após esta inscrição, e sob o som da voz *off* de Godard e da música de Beethoven continuamente sobrepostas, começam a aparecer sucessivamente na tela letreiros contendo títulos de escritos de Rohmer. Na ordem de aparição, seguido da data de publicação, vemos:

“La semaine du cinéma soviétique [‘La fille du capitaine de Vladimir Kaplounovski’ (ER<sup>4</sup>, *Cahiers du cinéma*, N° 96 - 1959)]”

“L’hélice et l’idée [‘Sueurs froides d’Alfred Hitchcock’ (ER, *Cahiers du cinéma*, N° 93 - 1959)]”

“La terre du miracle [‘Voyage en Italie de Roberto Rossellini’ (MS, *Cahiers du cinéma*, N° 47 - 1955)]”

“Redécouvrir l’Amérique [(ER, *Cahiers du cinéma*, N° 54 - 1955)]”

“Naissance de la musique [‘Hallelujah ! de King Vidor’ (ER, *Cahiers du cinéma*, N° 53 - 1955)]”

“Le meilleur des mondes [‘Les Hommes préfèrent les blondes de Howard Hawks’ (MS, *Cahiers du cinéma*, N° 38 - 1954)]”

“Le celluloïd et le marbre V : architecture d’apocalypse [(ER, *Cahiers du cinéma*, N° 53 - 1955)]”

“Le celluloïd et le marbre III : de la métaphore [(ER, *Cahiers du cinéma*, N° 51 - 1955)]”

“Vertus cardinales du CinémaScop [Godard escreve no singular (MS, *Cahiers du cinéma*, N° 31 - 1954)]”

“Le celluloïd et le marbre I : le bandit philosophe [(ER, *Cahiers du cinéma*, N° 44 - 1955)]”

“À qui la faute ? [‘Alfred Hitchcock’ (MS, *Cahiers du cinéma*, N° 39 - 1954)]”

“Isou ou les choses telles qu’elles sont [(MS, *Cahiers du cinéma*, N° 10 - 1952)]”

“La robe bleue d’Harriet [‘Le Fleuve de Jean Renoir’ (MS, *Cahiers du cinéma*, N° 8 - 1952)]”

“Vanité que la peinture [‘Robert Flaherty et F. W. Murnau’ (MS, *Cahiers du cinéma*, N° 3 - 1951)]”

“Génie du christianisme [‘Europe 51 de Roberto Rossellini’ (MS, *Cahiers du cinéma*, N° 25 - 1953)]”

“Le cinéma, art de l’espace [(MS, *La Revue du cinéma*, n. 14 - 1948)]”

“La Roseraie [sinopse de roteiro, em colaboração com Paul Gégauff (ER, *Cahiers du cinéma*, N° 5 - 1951)]”

Estes textos evocados por Godard foram publicados na revista *Cahiers du cinéma*, sendo a única exceção o artigo “*Le cinéma, art de l’espace*” (1948) publicado na *Revue*

---

<sup>4</sup> “ER” indica que o texto foi publicado sob o pseudônimo Éric Rohmer e “MS” indica que o texto foi publicado com o verdadeiro nome Maurice Schérer.



*du cinéma* n.14, penúltimo título citado. São artigos de crítica de filme ou de reflexão teórica sobre o cinema, exceto o último “*La Roseraie*”, publicado em 1951, que é uma sinopse de um roteiro escrito em colaboração com o romancista Paul Gégauff (1922-1983). Nota-se ainda que este texto já é assinado com o pseudônimo Éric Rohmer que aparecerá como autor de textos teórico-críticos somente a partir de 1955 com a série de artigos *Le Celluloïd et le marbre*.

A ordem de aparição dos títulos segue uma cronologia decrescente e não muito rigorosa que vai de 1959 a 1948; estas inversões na cronologia dos textos confirmam o interesse de Godard em apresentar o homem Maurice Schérer que o seu pseudônimo famoso. Os títulos centralizados, em letras brancas sobre fundo preto, aparecem um a um sob a voz de Godard que evoca ao mesmo tempo uma série de lembranças pessoais compartilhadas com Rohmer nos anos de juventude. Estas memórias, que podem ser verdadeiras ou mais ou menos inventadas, estão ligadas à época de formação dos cineastas, época esta em que eles se frequentavam sistematicamente.

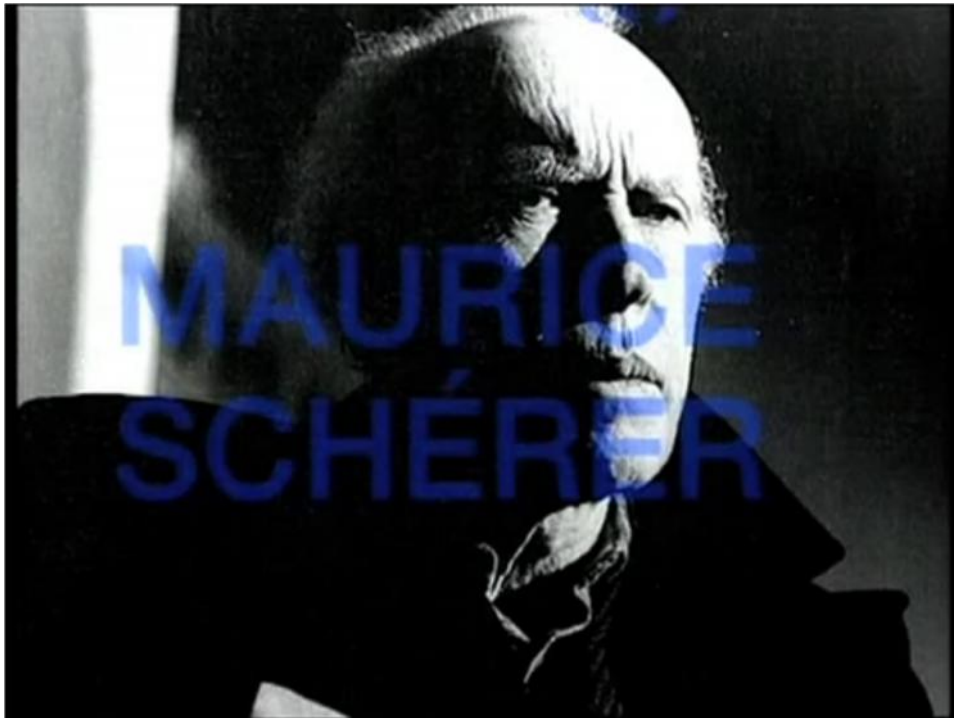


Imagem 3 – retrato de Éric Rohmer (*Film-hommage à Maurice Schérer*, Jean-Luc Godard, 2010)

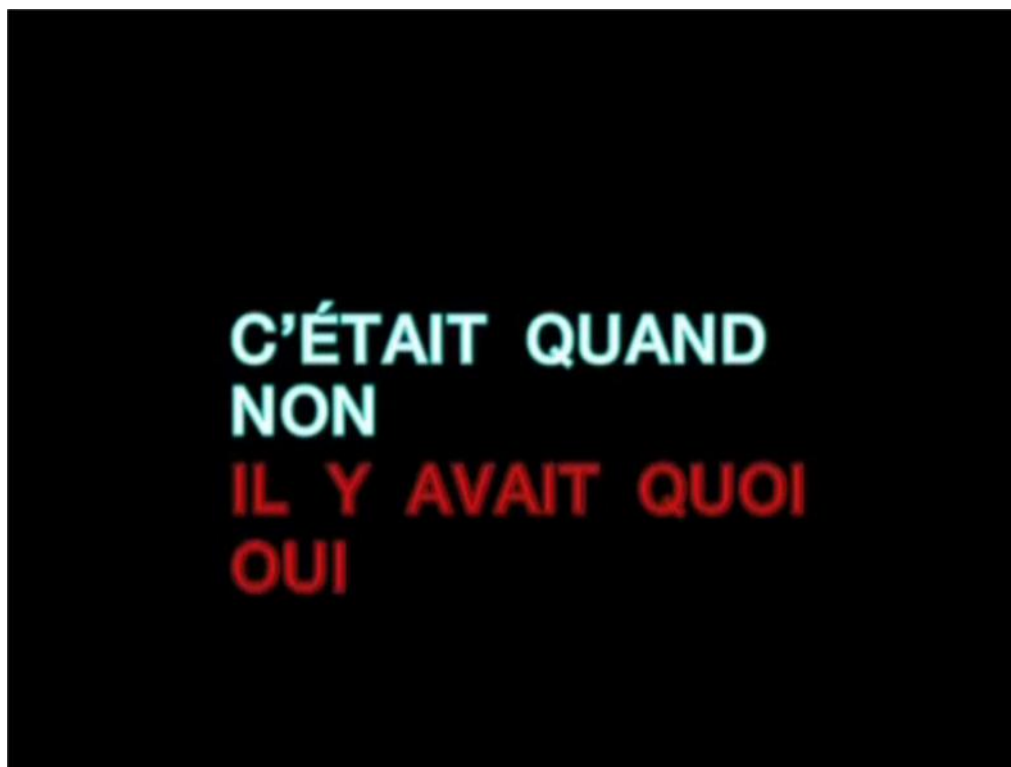


Imagem 4 – letreiro de abertura (*Film-hommage à Maurice Schéerer*, Jean-Luc Godard, 2010)

Podemos decodificar diversos elementos das atividades do grupo no período evocado. A narração em voz *off* menciona o “CCQL” que é a sigla do *Ciné-Club du Quartir Latin* animado por Rohmer entre 1948-1949. Foi por meio deste cineclube, que organizava também um Boletim informativo, que Jacques Rivette e Godard começaram suas colaborações com Rohmer. O Boletim deu origem à ambiciosa e efêmera publicação *Gazette du cinéma* em 1950, também dirigida por Rohmer.

Ainda em relação ao cineclube, Godard evoca o nome de Antony Barrier, um cineasta inventado cuja aparição se dá num dos números do Boletim do *Ciné-Club du Quartir Latin*. No Fundo Éric Rohmer/IMEC<sup>5</sup> encontra-se um argumento de filme não-realizado assinado por Barrier; trata-se de “Fausto: adaptado da peça de Goethe” e datado de outubro de 1951<sup>6</sup>. Segundo os biógrafos de Rohmer, nesta data ele já havia realizado a título de ensaio pequenos filmes mudos sob este pseudônimo (Baecque and Herpe 2014, 59). Entre 1949 e 1951 ele filmou os curtas *Journal d'un scélérat*

<sup>5</sup> Por sua própria vontade, os documentos pessoais do cineasta que encontravam-se no seu escritório na sede da produtora *Les Films du Losange* foram transferidos e depositados no *Institut mémoires de l'édition contemporaine* – IMEC em julho de 2010.

<sup>6</sup> Dossiê RHM 79.1- *Textes réunis par Éric Rohmer* do Fundo Éric Rohmer/IMEC.

(1949/1950) estrelado por Gégauff e *Présentation ou Charlotte et son steak* (1951, sonorizado em 1960) estrelado por Godard e que integra a série de filmes *Charlotte et Véronique* idealizada juntamente com este último. A localização do argumento assinado por este cineasta fictício no fundo documental de Rohmer, assim como a sua temática – o cineasta era um grande leitor de Goethe e em 1972 defende uma tese de doutorado sobre “a organização do espaço em *Fausto* de Murnau” –, nos permite inferir que Barrier é um dos diversos pseudônimos adotados por Rohmer ao longo da vida. Além de Éric Rohmer, são conhecidos: Gilbert Cordier (que assina seu único romance publicado em 1942), Dirk Peters (cineasta que aparece creditado no filme para a televisão educativa *Les Histoires extraordinaires d'Edgar Poe* de 1965) e Sébastien Erms (compositor, co-autor de pequenas músicas para os filmes de Rohmer juntamente com Mary Stephen que surge a partir de 1991)<sup>7</sup>.

O nome do escritor e jornalista Jean Parvulesco (1929-2010) é evocado na narração do filme-tributo. Tanto Rohmer como Godard tiveram uma certa relação com este conservador de extrema-direita assumido, provavelmente por ele ter se dedicado a escrever artigos sobre a *Nouvelle Vague*. Assim, ele aparece como personagem (Jean-Pierre Melville) no filme *O Acossado* de Godard e figura no filme *A árvore, o Prefeito e a mediateca* de Rohmer.

Ainda que após a menção a cada uma dessas três referências evocadas acima Godard acrescenta uma negativa, estas informações permitem conhecer pormenores da formação da cinefilia parisiense nos anos 1950 ligada ao grupo de *Cahiers du cinéma*.

Em sua narração *off* Godard refere-se a uma série de lugares frequentados à época, desde locais públicos como o cinema *Le Cluny*, o Boulevard Saint Germain (via emblemática do Quartier Latin), a Sorbonne e o *Jardin du Luxembourg* que fazem parte do imaginário dos filmes do grupo, até a *Place Monge* onde Rohmer, já casado, vivia com a família em Paris e Tulle, a sua cidade natal: voz *off* (Godard) – “E este almoço em Tulle... Os dois amigos na sala de refeições. E a mãe que come na cozinha. Sim. E depois na praça Monge... A mulher que come na cozinha. Os dois amigos na sala de refeições. Sim.” Estas passagens sobre a vida privada mostram o caráter tradicionalista do amigo, assim como a existência de momentos de intimidade compartilhados.

São mencionados também nomes de pessoas que os dois companheiros conheceram juntos como Frédéric Froeschel - fundador do *Ciné-Club du Quartier Latin*

---

<sup>7</sup> Outras identidades inventadas podem ser associadas ao cineasta como: Anthony Barrier, Chantal Dervey, Annie Balkarash e Lazare Garcin.

- e Guy de Ray - produtor da época da filmagem de *Les Petites filles modèles* (1950), o primeiro longa-metragem de Rohmer que ficou inacabado -, ou ainda o vendedor de discos Raoul Vidal.

Os curtas-metragens *Bérénice* (1954) e *Sonate à Kreutzer* (1956) de Rohmer são lembrados por Godard, em ambos a música de Beethoven tem presença marcante. Tratam-se de filmes amadores em 16mm sonorizados com o gravador de fita magnética emprestado da redação da revista *Cahiers du cinéma*. Eles foram reconstituídos digitalmente em 2013, quando passaram então a ser acessíveis com som e imagem sincronizados num mesmo suporte. Esta menção nos remete ao período e ao fato de Rohmer, Godard e Paul Gégauff<sup>8</sup> praticarem conjuntamente uma “escuta ativa” da música (Maisonneuve 2007, 50) por meio das primeiras gravações em disco que começavam a ganhar o mercado nestes anos (Baecque and Herpe 2014, 48). É assim que entende-se a evocação do toca-discos citado pela voz *off* do narrador. Godard descobre neste momento os últimos quartetos de corda de Beethoven, conhecimento e interesse por esta música que ele aprofundará e que aparecerá no seu cinema como em *Prénom Carmem* (1983). Passados os anos de juventude, o diálogo e as trocas entre os dois cineastas se estabelece primordialmente através das suas respectivas criações artísticas, a escolha da *Sonata a Kreutzer* de Beethoven como trilha sonora deste filme-tributo é neste sentido reveladora.

É sob a égide da música de Beethoven que Godard constrói sua homenagem em confluência com o seu cinema. Ainda que a relação de Rohmer com a música transpareça timidamente em seus filmes, este assunto era para ele uma preocupação constante no seu processo de criação e reflexão sobre cinema. O que provam os seus ensaios de cineasta precoces com o uso da música de Beethoven: a sonata n.9 (a Kreutzer) para violino e piano e as 33 variações sobre o tema de uma valsa de Diabelli para piano presentes no curta *Sonate à Kreutzer* e o kyrie da Missa Solemnis e o 2º e o 7º movimentos do 14º Quarteto de cordas presentes em *Bérénice*.

Se existe uma imagem da cinefilia parisiense representada no filme *Sonate à Kreutzer*, ela figura não somente por meio da presença dos críticos na imagem como passa primordialmente pela música de Beethoven. Esta é a visão que Rohmer expressa

---

<sup>8</sup> Gégauff era um pianista amador de alto nível, um melômano de caráter ousado e provocador, que impressionava muito Rohmer. Ele aparece tocando seu instrumento na cena da festa do curta *Sonate à Kreutzer* e sua vida inspirou a criação do protagonista Pierre do longa-metragem *O Signo do Leão* (1962). Ele inspirou ainda personagens de filmes de Godard e Chabrol, sendo que com este último ele colaborou como roteirista inúmeras vezes.

no filme sobretudo quando ele metamorfoseia o personagem protagonista da novela de Tolstói, que é originalmente músico, em crítico de cinema. Ele retomará estas ideias em notas manuscritas para o curso sobre cinema que ministrou na Universidade Paris I (1969-1993), onde esboça sua teorização sobre a influência do compositor no cinema, particularmente no cinema francês de sua geração (*Nouvelle Vague*)<sup>9</sup>.

Este filme-tributo é construído no tempo passado, dado reforçado pela data (20 de julho de 2009) que aparece à direita da imagem de Godard na sequência final, propositalmente modificada ou não, que antecede o desaparecimento de Rohmer. Godard quis com o seu filme nos dar a sua leitura do homem Maurice Schérer, por isso inverte a cronologia dos textos do companheiro na seleção que propõe.

“Aquilo que ninguém nunca concebeu, aquilo que ninguém nunca viu, nunca experimentou, surge imediatamente sob os nossos olhos: nós o vemos, nós o percebemos, graças à amplitude nova que, em Beethoven, reveste a criação.”

Richard Wagner, *Beethoven*

## BIBLIOGRAFIA

- Baecque, Antoine de., and Herpe, Noël. 2014. *Éric Rohmer : biographie*. Paris: Stock.
- Benjamin, Walter. 2014. *Le raconteur : à propos de l'oeuvre de Nicolas Leskov*, Traduzido por Sibylle Muller. Strasbourg: Circé.
- Flaubert, Gustave, 1965. *L'éducation sentimentale*. Paris: Éditions Garnier frères.
- Godard, Jean-Luc. 2006. *Histoire(s) du cinéma*. Paris: Gallimard.
- Maisonneuve, Sophie. 2007. “L'avènement d'une écoute musicale nouvelle au XXe siècle”. *Communications* 81:47-59.
- Tolstoï, Léon. 1906. *Sonate à Kreutzer*. Paris: Flammarion.

## FILMOGRAFIA

- Godard, Jean-Luc. 2010. *Film-hommage à Maurice Schérer*. Les Films du Losange.
- Rohmer, Éric. 1956. *Sonate à Kreutzer*. Jean-Luc Godard.

---

<sup>9</sup> Dossiê RHM 106.6 – *Cours sur le cinéma (1978-1991)* do fundo Éric Rohmer/IMEC.

## REGRESSO AO *QUARTO 666*: O CINEMA DO TEMPO DO DIGITAL

Marta Pinho Alves<sup>1</sup>

**Resumo:** O cinema, tal como foi habitualmente definido, pelo menos na sua formulação dominante, existe agora em paralelo com diversas outras modalidades. Este não mais depende da película e dos seus equipamentos próprios, é distribuído e visto em plataformas e espaços diversos e requer posturas que se distanciam da atitude convencional associada à sala escura. Mais intervenientes participam na sua construção e difusão e novas tipologias estéticas e narrativas são identificadas nos objetos que daí resultam. A reestruturação desta forma de expressão e de todos os seus elementos convencionais tem suscitado um amplo questionamento entre os seus teóricos e aqueles que têm contribuído para todas as etapas da sua construção e apresentação, acerca do que pode ser hoje entendido como pertencente ao território do cinema. O presente artigo propõe-se analisar os escritos recentes que têm sido dedicados a este tema, procurando identificar os seus principais argumentos e posições.

**Palavras-chave:** fim do cinema; digitalização.

**Contacto:** mpinhoalves@gmail.com

### ***Requiem para o cinema***

É conhecida a declaração atribuída a Antoine Lumière, pai dos autores do cinematógrafo e produtor dos seus espetáculos, alegadamente proferida na génese da então nova tecnologia: “O cinema é uma invenção sem futuro”. Esta descrença na continuidade do cinema, tão precocemente assinalada, tem sido recorrente ao longo da história desta forma de expressão, justificada, primordialmente, pelas suas várias etapas de reconversão tecnológica, observadas como originadoras de mudanças determinantes na sua organização, administração e estética e, como tal, suscetíveis de causar ruturas com os modelos antecedentes. A transição do cinema mudo para o sonoro foi identificada como uma destas primeiras grandes reestruturações. Uma outra grande e duradoura crise do cinema parece ter sido a suscitada pela massificação da televisão, logo nos anos 1950, e pelo posterior desenvolvimento e expansão do vídeo analógico, nos anos 1980. O surgimento das imagens electrónicas, e a sua

---

<sup>1</sup> Doutora em Sociologia da Comunicação e da Cultura pelo Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa e professora do Departamento de Ciências da Comunicação e da Linguagem da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Setúbal. Tem desenvolvido investigação sobre o cinema do tempo do digital.

introdução no campo do cinema, originou um forte questionamento acerca da sua continuidade. Pela primeira vez na história do cinema, a transformação foi motivada não por alterações provenientes do seu interior, mas por elementos exteriores, que pareceram declarar a sua obsolescência.

Foi partilhando desta perspetiva que, no *Festival de Cannes* de 1982, Wim Wenders lançou o documentário com o significativo título *Quarto 666*. Neste, Wenders pediu a cineastas de diferentes nacionalidades e de distintas modalidades de produção e sensibilidades estéticas para refletirem sobre o futuro do cinema: estaria este em risco de extinção? – era a pergunta que lhes dirigia. As entrevistas aconteceram num cenário minimalista, construído num quarto de hotel: uma cadeira para o entrevistado, no primeiro plano, e um televisor ligado, em pano de fundo, que pretendia simbolizar a omnipresença dos *media* eletrónicos que, naquele período, aparentavam ameaçar o cinema. O lugar do entrevistador foi ocupado por uma câmara de 16 mm e por um gravador de som; as questões orientadoras estavam escritas num papel.

A maioria dos realizadores entrevistados no filme considerou que o cinema, assim como a sua estética, linguagem e modos de organização específicos, estavam em vias de se extinguir em virtude da emergência do vídeo analógico e das possibilidades de registo, edição e receção que este inaugurava. Esta era, aliás, a intuição de Wenders, expressa no prólogo do mesmo filme.

Perante as transformações resultantes da imbricação do cinema com a cultura digital, muitos retomam a mesma preocupação, declarando a iminência do desaparecimento do cinema. Os argumentos para este posicionamento são baseados na supressão dos elementos que, até ao momento da transição do analógico para o digital, acompanharam frequentemente o cinema, pelo menos no quadro da sua expressão predominante.

A exclusão da película de todas as etapas de elaboração e circulação cinematográfica é um dos fatores mais referidos. O suporte fotográfico fez parte do cinema desde a sua génese e, no decurso do seu primeiro século de existência, deu corpo, de modo quase exclusivo, às suas manifestações. Por essa razão, entre cinema e película estabeleceu-se uma ligação de estreita proximidade, de interdependência. Esta noção está expressa no próprio facto de o objeto resultante da expressão cinematográfica, o filme, ter assumido essa designação a partir da denominação do seu suporte. A partir daquele material definiram-se várias das características plásticas

e narrativas dos filmes: o grão, a luz e a cor, a profundidade e a definição, a dimensão e a forma do enquadramento, a duração do plano. O mesmo determinou as especificidades das maquinarias cinematográficas – as câmaras, os equipamentos de montagem e os projetores – e várias das práticas associadas à gestão e administração do cinema, desde a fase do registo do filme até à da sua conservação. Hoje, com a substituição da película fotoquímica pelo suporte digital, quebrou-se este vínculo entre uma forma de expressão particular e o material que permitia e determinava a sua concretização. Para alguns autores, por esta razão, a própria identidade do cinema está posta em causa. As concretizações cinematográficas decorrentes de outros suportes, argumentam, são possuídas uma natureza distinta – a este propósito, afirmou recentemente o cineasta húngaro Bela Tarr (2012, 17): “A tecnologia digital não é filme. (...) Chamem-lhe outra coisa, *digital pictures* ou assim”.

Tacita Dean, artista plástica que trabalha essencialmente com película, tem defendido a mesma conceção no seu trabalho recente. Após ter sido informada pelo laboratório onde costumava tratar os seus filmes, propriedade da *Deluxe*, que o mesmo iria deixar de trabalhar com película de 16 mm, escreveu um apaixonado artigo sobre o tema para o jornal *The Guardian*, intitulado “Salvem o celuloide, pelo bem da arte”. Neste, a autora tentava explicar que a vantagem da película sobre o digital não era apenas de ordem tecnológica, mas algo mais profundo, poético (Dean 2011a). Foi isto que procurou representar pouco tempo depois, numa instalação criada a partir do convite que lhe foi dirigido pela *Tate Modern*. Intitulada *FILM* – termo alusivo ao suporte fotográfico das imagens em movimento – a instalação consistiu numa sucessão de imagens filmadas em 35 mm, projetadas no mesmo formato, num ambiente escurecido, sobre uma tela vertical de treze metros de altura (a largura convencionada para um ecrã de cinema regular). Na construção do filme que a compunha, com a duração de onze minutos e apresentado em contínuo, a autora recorreu ao registo em película, à utilização de técnicas analógicas de produção de efeitos visuais e à montagem analógica. Dean quis, deste modo, expor as formas de manipulação exclusivas daquele meio e os resultados visuais que este permite obter. O seu propósito era mostrar a película como “um meio independente e insubstituível” e evidenciar “a perda incalculável que será para o nosso mundo cultural e social se [a] deixarmos (...) desaparecer” (Dean 2011b, 77; a tradução é minha).

A noção de um elo de ligação entre as imagens em movimento e a realidade e a ameaça da sua rutura, em consequência da digitalização, tem sido outro fator



identificado como potenciador da morte do cinema. Com o registo analógico, a construção das imagens resultava sempre dos elementos colocados em frente à câmara ou da ação direta sobre o material sensível à luz, posteriormente projetado no ecrã. O “ato inaugural do cinema” consistia, como refere Arlindo Machado, “nesse instante de confrontação direta da câmara com a realidade que se [impunha] a esta, cabendo à película cinematográfica funcionar como a comprovação desse momento de verdade” (2008, 208). Com a digitalização, contudo, nem têm de existir vestígios materiais do registo (este pode ser transformado em linguagem abstrata), nem a realidade tem de servir de matéria-prima para as imagens (estas podem ser desenhadas informaticamente). Quer isto dizer que, enquanto o registo analógico estava dependente de uma informação material – de um contexto profílmico – para poder atuar, o registo digital pode construir-se exclusivamente a partir da simulação, isto é, utilizando imagens que não têm correspondência no mundo concreto.

Outro aspeto é ainda evocado para justificar o desaparecimento do cinema. Este diz respeito ao modo de relacionamento do espectador com a obra. Raymond Bellour, no âmbito da reflexão que conduziu ao seu mais recente livro, *La querelle des dispositifs*, afirma que a natureza própria do cinema reside no seu dispositivo. De acordo com o autor, este é formado pelo conjunto constituído pela “sala, o escuro, a projeção, e a reunião dos espectadores que assistem, por contrato, a um filme do início ao fim” (2012, 30; a tradução é minha). Bellour assinala que tudo o que não se enquadre nesses limites não poderá ser definido como cinema. Jacques Aumont que discorreu também há pouco tempo sobre estas questões, no âmbito do seu ensaio *Que reste-t-il du cinéma?*, apresenta uma posição próxima da do autor anteriormente citado. Ambos manifestam, em primeira instância, a necessidade de definir o cinema ou, pelo menos, encontrar as suas fronteiras, para refletir sobre a sua continuidade. Aumont salienta que, na sua perspetiva, aquilo que determina o que o cinema é não reside na forma como este se elabora, nos seus atos de produção, mas antes na forma como o espectador experiencia as imagens. Assim, uma obra constituída por imagens em movimento será, para Aumont, considerada cinema, quando concebida como um filme (o autor admite que este termo, apesar de etimologicamente associado à película, sofreu uma dilatação do seu significado que é hoje comumente aceite), por um cineasta, para um público de cinema (2012, 23). Deste âmbito estão excluídos – os exemplos são do autor – os vídeos criados para o *YouTube*, as instalações de Douglas Gordon ou de Pierre Huyghe, os *videoclips* de Michel Gondry (Aumont 2012, 21-24),

e muitas outras imagens em movimento contemporâneas, que competem com os objetos cinematográficos e frequentemente ocupam o seu lugar. Embora Aumont admita a permanência do cinema (e não o seu desaparecimento), este afirma, através da forma como o define, não apenas a transformação dos modos de receção habituais mas, mais importante do que isso, a crescente diluição dos seus usos sociais convencionais. Onde está o cinema, de que forma se manifesta, quando os elementos que o compõem, que permitem reconhecê-lo como tal, estão em vias de desaparecer?

### **O negócio habitual; como habitualmente, um negócio**

Em 2008, a questão de *Quarto 666* foi novamente colocada, agora motivada pela ubiquidade da tecnologia digital. O cineasta brasileiro Gustavo Spolidoro filmou *De Volta ao Quarto 666* (2008) e, desta vez, o entrevistado foi Wim Wenders. Este apareceu em cena dirigindo-se à câmara – agora digital – ao lado de um computador portátil. Neste filme, o discurso do cineasta alemão evidenciava que a sua atitude de descrença em relação à continuidade do cinema face às novas tecnologias fora ultrapassada.

Logo em 1989, no filme de sua autoria *Notas Sobre Moda e Cidades* Wenders transformara uma reflexão sobre a indústria da moda, encomendada pelo *Centre Pompidou*, num manifesto pessoal sobre a identidade do cinema permeabilizado pelas imagens eletrónicas. Num complexo *mise en abyme* elaborado por múltiplos ecrãs de vídeo de dimensões distintas, o autor aceitou a nova forma de registo como a mais adequada ao tema que pretendia retratar. Numa das cenas do documentário, confessou à câmara:

“De repente, nas turbulentas ruas de Tóquio, percebi que uma imagem válida desta cidade poderia ser eletrónica, e não apenas as minhas sagradas imagens de celuloide. Na sua linguagem própria, a câmara de vídeo captava adequadamente a cidade... Fiquei chocado. A linguagem das imagens não era já privilégio do cinema. Não seria então necessário reavaliar tudo?” (2008 [1989]).

Wenders passou, desde aí, a integrar o vídeo analógico e, posteriormente, a tecnologia digital no seu trabalho. Após várias outras experiências com imagens vídeo, em 1999, o realizador filmou *Buena Vista Social Club* integralmente em digital, sendo um dos primeiros cineastas profissionais a usar este tipo de registo para

uma longa-metragem para cinema. Em seguida esteve envolvido em várias produções que tiveram o digital como pano de fundo. Em 2011, realizou *Pina*, o filme tributo a Pina Bausch, filmado em estereoscopia digital. Face a este trajeto, o autor afirmou em *De Volta ao Quarto 666*:

“De facto parece-me incrível quando penso o quão pessimista era a nossa visão em 1982. É incrível como o cinema se manteve tão bem. Ele não só ultrapassou as nossas mais elevadas expectativas no período posterior – nos anos 1990 e hoje, no século XXI – como saiu sozinho do buraco em que se encontrava. O cinema está mais vivo do que nunca”.  
(Wenders 2010)

Se, como vimos, vários autores admitem a morte do cinema ou, pelo menos, de um certo tipo de cinema, outros há que assinalam a sua continuidade. Admitindo o efeito do digital no cinema no que diz respeito ao seu suporte e maquinaria, estes afirmam a continuidade e prevalência de aspetos particulares do seu modo clássico. Thomas Elsaesser sistematizou as posições que defendem a inalterabilidade do cinema face ao digital, apontando que os seus defensores propõem que a indústria cinematográfica distribuí, há cerca de cem anos, o mesmo produto e que, apesar de as mudanças tecnológicas sempre terem estado presentes, as mesmas foram permanentemente integradas, “possivelmente reconfigurando a economia de produção”, mas deixando “intacto o contexto de receção e a forma de programação” (Elsaesser 2008, 227-228). Na perspetiva destes, a digitalização, tal como outras tecnologias anteriores, não causa alterações no território do cinema (Elsaesser 2008, 227-228). Neste âmbito, Elsaesser inclui a reflexão de David Borwell e Kristin Thompson, que defendem persistir no tempo do digital a mesma estrutura e modalidades narrativas provenientes do cinema clássico, e a de Tom Gunning, que considera existir contemporaneamente, por via da tecnologia digital, um regresso ao cinema dos primórdios, ou seja, um *cinema de atrações* que insiste nos efeitos de espetáculo, de choque, e na produção de sensações fortes no espectador, em vez de na narrativa.

O pensamento de Lev Manovich é também aqui inserido. Este autor considera que o elemento fundamental que caracteriza o cinema do tempo do digital é a simulação. Na sua perspetiva, esta está presente, não apenas na possibilidade de criar imagens exclusivamente no computador, sem recurso à filmagem, mas também

no facto de todas as imagens, mesmo as que resultam de um referente pró-filmico, poderem ser integralmente transformadas em linguagem digital e servir de matéria-prima para a composição de novas imagens. Isto leva-o a definir este cinema como “um tipo particular de animação que faz uso da imagem real como um dos múltiplos elementos” (Manovich 2001, 259). Para o autor isto significa, não uma novidade, mas a reintrodução de características que estiveram presentes nos primórdios do cinema – e mesmo nas experiências com imagem em movimento que o antecederam – e que, durante grande parte da sua história, foram relegadas para segundo plano. Não obstante a admissão desta possibilidade de retorno do cinema a uma panóplia de escolhas mais alargada, Manovich destaca que, no contexto do cinema industrial, se opta ainda por manter o estilo realista clássico, o que é visível na narrativa e na procura de ocultação da natureza construída da edição e dos efeitos visuais (Manovich 2001, 263-264). Manovich crê, portanto, numa dupla continuidade. Uma que consiste na replicação, no momento da digitalização do cinema, da abertura de várias vias para esta forma de expressão, tal como ocorrera nos seus primórdios. Outra, que deriva da assunção de alguns modelos convencionais, apesar das múltiplas outras oportunidades que se anunciam.

### **O cinema está morto. Viva o cinema**

O artista multimédia Peter Greenaway tem dedicado os seus últimos trabalhos teóricos e artísticos à reflexão acerca da possibilidade de reinvenção do cinema. Este faz, aliás, recurso frequente ao aforismo que usámos como título deste segmento e que declara: “O cinema está morto. Viva o cinema” (Greenaway 2010). O projeto iniciado em 2003, *The Tulse Luper Suitcases* – que combina um *website*, um jogo *online*, quatro longas-metragens e múltiplas sessões de cinema ao vivo –, é a sua tentativa de expressar uma visão acerca do futuro do cinema. Na sua perspetiva, o cinema, na sua lógica convencional, tende a desaparecer, assim como os seus modos de produção, distribuição, exibição e receção clássicos. No entanto, considera que um novo emerge que é não-narrativo, situado no tempo presente, multimediático e interativo. Para que este se possa manifestar, propõe o cineasta, deve estar liberto das quatro tiranias que ao longo do tempo foram impostas ao cinema: a do enquadramento, a do texto, a do ator e a da câmara (2010). Libertar-se do enquadramento significa encontrar outras dimensões e formatos para a sua construção e exibição. Romper com o texto implica abdicar do hábito de contar histórias. Acabar com a tirania do ator pressupõe assumir

que o ator não é essencial ao cinema. Por fim, recusar a câmara simboliza rejeitar o objeto que deposita o seu olhar mecânico sobre o real e, conseqüentemente, dispensar a matriz realista. Greenaway defende que a introdução das tecnologias digitais não significa, pois, uma fascinação acrítica, mas antes o reconhecimento de que as novas tecnologias podem ser catalisadoras de novos recursos imaginativos. Para Greenaway, os 115 anos passados da história do cinema foram o seu prólogo, e é agora chegada a altura de iniciar um novo ciclo (2010).

Na perspetiva de Phillippe Dubois, coorganizador da obra com o título provocatório *Oui, c'est du cinéma/ Yes, It's Cinema* (2010, 8), estamos presentemente face a uma nova etapa do cinema, o pós-cinema, que compreende todas as formas de imagens em movimento. Com o surgimento das imagens eletrónicas, o termo filme já assumira uma conotação mais elástica, servindo para designar diversos produtos audiovisuais concebidos em suportes e formatos diversificados e destinados a ser exibidos em múltiplos meios e contextos. Foi tendo esta ideia em mente que Noël Carroll propôs a substituição daquele por *imagens em movimento*. Para Carroll, enquadrar o cinema na categoria das imagens em movimento permite “caracterizar os artefactos cinematográficos em termos da sua função – em vez da sua base material – que consiste, resumidamente, em transmitir a impressão do movimento” (2008, 64, a tradução é minha). “Esta função”, afirmou, pode “ser implementada por um número indefinido de meios”, entre os quais se incluem os filmes em película, mas também o vídeo, as transmissões televisivas, os brinquedos óticos, o CGI e outros formatos que venham a ser criados no futuro (2008, 64).

Talvez seja, então, como refere Arlindo Machado, uma conceção de cinema que encontra o seu fim (2008, 210). Mas isso não significa, para o cinema, o fechamento de todos os seus percursos possíveis. Trata-se, como propõe o mesmo autor, de deixar de pensar o

“(...) cinema como um modo de expressão fossilizado, paralisado na configuração que lhe deram Lumière, Griffith e os seus contemporâneos, mas como um sistema dinâmico, que reage às contingências da sua história e se transforma em conformidade com os novos desafios que lhe lança a sociedade”. (2008, 213)

## BIBLIOGRAFIA

- Aumont, Jacques. 2012. *Que reste-t-il du cinéma?* Paris: Vrin.
- Bellour, Raymond. 2012. *La querelle des dispositifs: Cinéma – Installation, Expositions*. Paris: P.O.L.
- Carroll, Noël. 2008. *The Philosophy of Motion Pictures*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Dean, Tacita. 2011a. “Save Celluloid, For Art's Sake.” *The Guardian*, 22 de Fevereiro. Disponível em <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/feb/22/tacita-dean-16mm-film>>. Acedido a 20 de julho de 2012.
- Dean, Tacita. 2011b. “Tacita Dean: Artist.” In: Cullinan, Nicholas. *Film: Tacita Dean (The Unilever Series)*. Londres: Tate Publishing, 77–86.
- Dubois, Philippe. 2009. “Présentation/Introduction” In: Dubois, Philippe; Monteiro, Lúcia Ramos & Bordina, Alexandro (eds.). *Oui, c'est du cinéma/ Yes, It's Cinema: Formes et espaces de l'Image en mouvement/Forms and Spaces of the Moving Image*. Pasion di Prato: Campanotto, 5-16.
- Elsaesser, Thomas. 2008. “Afterword - Digital Cinema and the Apparatus: Archaeologies, Epistemologies, Ontologies.” In: Bennett, Bruce; Furstenau, Marc & Mackenzie, Adrian (eds.). *Cinema and Technology: Cultures, Theories, Practices*. Hampshire/Nova Iorque: Palgrave MacMillan, 226–241..
- Greenaway, Peter. 2010. “New Possibilities: Cinema is Dead. Long Live Cinema”. comunicação apresentada em University of California Berkeley, Berkeley, 13 de setembro. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=u6yC41ZxqYs>>. Acedido a 15 de dezembro de 2010.
- Machado, Arlindo. 2008. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Campinas: Papirus.
- Manovich, Lev. 2001. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press.
- Tarr, Bela. 2012. “O Insustentável Peso do Ser.” *Ípsilon, Público*, 15 de junho.

## FILMOGRAFIA

- Dean, Tacita. 2011. *FILM*. Tacita Dean.
- Greenaway, Peter. 2003. *The Tulse Luper Suitcases*. ABS Production/Delux Productions/Focusfilm Kft./Gam Films/Intuit Pictures/Kasander Film Company.
- Spolidoro, Gustavo. 2008. *De Volta ao Quarto 666*. V2 Cinema.
- Wenders, Wim. 1989. *Notas Sobre Moda e Cidades (Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten)*. Centre Pompidou, Centre de Creation Industrielle & Road Movies Filmproduktion.
- Wenders, Wim. 1999. *Buena Vista Social. Club*. Road Movies Filmproduktion.
- Wenders, Wim. 2011. *Pina*. Neue Road Movies.
- Wenders, Wim. 1982. *Quarto 666 (Chambre 666)*. Chris Sievernich Filmproduktion/ Films A2/ France 2 (FR2)/ Gray City/ Wim Wenders Productions/Wim Wenders Stiftung.

# CAI GUO-QIANG E A APROPRIAÇÃO DE MOMENTOS CINEMATOGRAFICOS

Susana Rocha<sup>1</sup>

**Resumo:** A transversalidade das diferentes áreas artísticas é uma realidade no universo contemporâneo tendo nascido de um entrosamento (logo à partida) entre artes plásticas, fotografia e cinema, que se concretiza em obra a diferentes velocidades temporais. Se inicialmente o cinema se constrói a partir da imagem estática tendo como referência a pintura e a fotografia, agora podemos identificar um trabalho inverso no contexto da arte contemporânea. Usando o cinema como uma nova forma de realidade, alguns artistas desconstruem o seu movimento, através da pintura, da fotografia, do vídeo ou da instalação apresentando obras onde a velocidade e o movimento são manipulados, e onde a quietude do desenrolar de momentos é instrumentalizada com vista ao encontro e à intensificação de um momento único: um clímax.

Neste contexto será apresentado o caso do artista chinês Cai Guo-Qiang, onde a procura desta ideia de um clímax é fortemente sentida, oferecendo-nos pela simulação de uma ação tornada espetáculo e concentrada num só momento, a intensidade visual do que podemos identificar com um momento cinematográfico.

**Palavras-chave:** Cai Guo-Qiang; clímax; arte contemporânea.

**Contato:** susanavrocha@gmail.com

O encontro entre duas disciplinas não acontece quando uma reflete sobre a outra, mas quando uma disciplina compreende que tem que resolver, por si mesma e através dos seus meios, um problema similar a um confrontado pela outra disciplina.

Gilles Deleuze

No início da história do cinema, a pintura e a fotografia enquanto modelos inspiracionais marcaram profundamente a animação das imagens. Houve uma forte presença da imagem estática, a quem foi dada vida e uma narrativa completa, muitas vezes inspirada na Literatura, que sustentou o desenrolar da imagem em movimento que o cinema nos seus primórdios nos oferece.

Porém, e logo desde cedo, o cinema também permitiu, a aparente manipulação da realidade, e abriu novos universos visuais e narrativos, de uma forma muito característica: 17 anos depois do seu nascimento, a reprodução da realidade não bastava, tendo Georges Méliès criado o que se pode chamar de primeiro filme de ficção

---

<sup>1</sup> Doutoranda na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, investigadora do Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA-FBAUL), bolsreira FCT.

científica, *A Viagem à Lua* (de 1902). Em suma, o cinema autonomizou-se, desdobrou-se em universos novos e enriqueceu a nossa imaginação, de uma forma tão característica que ainda hoje nos seduz a sua magia.

Com esta abertura de novos mundos visuais, era inevitável que o próprio cinema se tornasse um referente para as artes plásticas, que anteriormente o tinham inspirado. E depois de um longo caminho de partilhas várias, a arte contemporânea não tardou a encontrar na sedução do cinema, ou da imagem em movimento “lato senso”, um mote para a estetização de momentos que passamos a intuir como “cinematográficos”.

Isso foi evidente em correntes artísticas como o futurismo, ou na década de 60 com as obras de Warhol e Lichtenstein e é ainda hoje notório em obras contemporâneas de Cindy Sherman (por exemplo: *Untilted Film Stills*, 1977-80), Sam Taylor-Wood, Peter Doig (por exemplo: *Echo Lake*, 1998), onde o cinema é, pelo menos, intuído.

A perspetiva aqui apresentada não terá origem na teoria do cinema, da dança, do vídeo, ou tão pouco da imagem em movimento. Nasce de um pressentimento de transversalidade que é originado por uma obra plástica, no contexto multidisciplinar da arte contemporânea. E é neste domínio da influência pressentida do cinema, mas nem sempre clara ou evidente, que Cai Guo-Qiang se encontra.

Há na obra deste autor um percurso aparentemente inverso (ou pelo menos uma inversão de referências) onde é a estética e a dinâmica do cinema que contaminam a obra plástica, originando obras apelativas a um público de massa, aproximando-se de uma ideia de entretenimento.

Mark Lewis, um artista conhecido sobretudo pelas suas vídeo-instalações afirmou que a arte imitou tudo sobre o cinema: o tamanho, a escala, os meios de produção. O que remete para a ideia do impulso mimético na arte, e a sua insistente ideia de se parecer com outra coisa, dissolvendo fronteiras definidas entre as diferentes disciplinas artísticas, ou criativas, e as suas intenções.

É importante sublinhar que quando refiro o cinema, especialmente no caso de Cai Guo-Qiang, não pretendo evocar o cinema artístico, ou ao cinema de autor, onde as preocupações estéticas e textuais são de uma outra ordem. Estou a referir-me ao cinema enquanto a “arte popular do séc. XX”, ao cinema para grandes públicos, que criou uma espectacularização da narrativa e da imagem e com isso conseguiu a adesão incondicional de público geral. Esse cinema criou uma cultura que obedece a parâmetros que conseguimos imediatamente intuir: nomeadamente a rápida sedução do



olhar. E entre os artistas que fazem uso dessa estética exacerbada pelo cinema comercial, está Cai Guo-Qiang. Porém, a sua obra não se esvazia nesse mero paralelismo.

Cai Guo-Qiang é um artista chinês, nascido em 1957, e tendo por isso assistido, na sua adolescência, aos efeitos da chamada Revolução Cultural Chinesa, um período conturbado da história da China, governada por Mao Tsé-Tung. Durante este período, o artista assistiu a explosões diárias e ao uso sistemático de pólvora, tanto com motivos bélicos como com fins celebrativos. Isto marcará toda a sua obra, e a pólvora será por si encarada como um material holístico, que origina a explosão, e que é simultaneamente uma força criativa e destrutiva, com origem na própria criação do universo.

Com pouco mais de vinte anos, Guo-Qiang participou, enquanto ator, em vários filmes de artes marciais sendo os mais conhecidos *The Spring and Fall of a Small Town* (1978) e *Real Kung Fu of Shaolin* (Yang Kao, 1980). Após a queda do governo de Mao, e a adoção da chamada “política de portas abertas” instaurada na China, intrigado pelas formas de arte ocidental, o artista ingressou no curso de *design* cénico da Academia de Teatro de Shanghai, tendo assim desenvolvido um conhecimento interno das artes de palco, dos seus arranjos espaciais e desenvolvido um forte sentido de uma estética de espetáculo.

Fundindo todas estas experiências, Cai Guo-Qiang cria uma obra transtextual, onde a tradição chinesa e a cultura cinematográfica, chinesa mas também americana, se relacionam de forma coesa porém peculiar. A isso acrescenta uma visão particular do mundo onde elementos da cultura oriental e ocidental se misturam, traduzindo-se num panorama de interesses invulgares: a física, o tempo, o espaço, a vida extraterrestre, a explosão e a pólvora, a guerra, a espiritualidade, a natureza, e os paradoxos de duas culturas.

O desenvolvimento económico da China, bem como uma progressiva abertura à cultura ocidental, criaram um fascínio por tudo o que era novo e do qual a China se tinha visto privada. É assim natural que um certo sentido de espetacularidade se tenha instalado nas obras de Cai Guo-Qiang, onde a explosão se torna um paradoxo de tradição e efeito especial, de trauma e libertação, de adrenalina e estatização no tempo da imagem em movimento, de fantasia e de realidade socialmente consciente, sempre com uma aura cinematográfica presente. Sempre com preocupações espaciais,

tipicamente orientais, onde a composição no espaço, impacta a forma como nos relacionamos com ele.

Consideremos *Inopportune: Stage One* (2004). A obra simula a explosão de um único carro, como se observássemos diversos *frames* de uma ação numa só imagem. Para além disso oferece ao público um espetáculo de violência que atrai pela beleza abstrata da destruição, jogando novamente com o paradoxo da explosão enquanto símbolo positivo e negativo simultaneamente. Oito carros americanos são posicionados em várias fases de voo, enquanto um nono é mantido inerte, no chão. Trespasados por luzes coloridas e intermitentes, os carros brilham simulando diferentes temperaturas, e induzindo uma vez mais a um sentido de progressão na imagem que se dilata no espaço.

A obra foi apresentada em diferentes composições, sendo uma das mais divulgadas a da nave central do Guggenheim em Nova Iorque. Porém estas premissas, da progressão espacial e da autópsia do movimento da explosão, mantiveram-se.

Passemos à obra *Black Ceremony* (2011), uma de muitas obras pirotécnicas de Cai Guo-Qiang, onde a explosão deixa, necessariamente, de ser simulada. Neste caso assistimos a uma série de 10 explosões no Qatar, para celebrar a inauguração de uma exposição do artista no Arab Museum of Modern Art. Explosões áreas, negras, ou com todas as cores do arco-íris, que dificilmente se confundem com qualquer outro acontecimento.

O que parece mais interessante neste fogo-de-artifício diurno de Cai Guo-Qiang, é a forma como a ação se desenvolve: um surgir, quase mágico, ou pelo menos surpreendente, de formas quase estáticas, que de seguida se dissipam, deixando de ser, tornando-se apenas uma névoa.

Para além do evidente paralelismo com os efeitos especiais do cinema, próprios de tantos filmes de ficção ou de ação, há uma certa ironia neste quase paralisar de uma forma aérea, que é uma imagem em movimento em três dimensões. É como se a passagem da imagem bidimensional enquanto influência para a imagem em movimento tivesse sido, como já referi, invertida, e agora fosse a imagem em movimento que subitamente é suspensa, dando a impressão de que o tempo também o é, e que portanto a realidade do tempo é manipulável.

A ideia de celebração e agressão está uma vez mais presente, na completa transfiguração de significado, de uma explosão negra e outra colorida, e outra negra e

mais outra... Não sabemos se estamos perante uma comemoração ou um ataque, porque visualmente estas explosões, não correspondem nem a uma coisa, nem a outra.

Vindos da mesma necessidade de estatizar a ação e o movimento da explosão, Cai Guo-Qiang criou também diversos desenhos com pólvora seca, que faz explodir. O processo é relativamente rápido, mas apresenta claramente um crescente de expectativa, e um clímax de ação, que fica gravado no papel.

Habitualmente este não é um momento aberto ao público porém, em alguns registos tornados públicos, vemos uma pequena plateia convidada a assistir, e o seu comportamento é de quem espera puro entretenimento - o que é relativamente comum nos acontecimentos criados pelo artista, mas também nas suas instalações, que independentemente se serem imagens de fácil digestão são de uma beleza notável.

Essa beleza torna-se evidente em obras como *Sky Ladder* (2015), a última obra a referir, e talvez aquela com maior sentido poético. Havendo sido tentada 3 ou 4 vezes, sem sucesso, *Sky Ladder* talvez não tenha o impacto do movimento explosivo que é habitual na obra de Cai Guo-Qiang, mas possui uma qualidade de grande produção, de efeito especial, e simultaneamente de encantamento que a torna visualmente entusiasmante. Uma escada (de pólvora) é içada no ar, por um balão, numa aldeia piscatória chinesa. Progressivamente arde contra a escuridão noturna do céu, iluminando levemente a paisagem.

Não sabemos necessariamente o que está a acontecer, para além do facto do artista contar que esta é uma imagem de um sonho de criança, mas o impacto que uma imagem assim causa é certamente algo que pertence ao domínio do inconsciente, do sonho, ou ... naturalmente, do reino de infindáveis possibilidades, do cinema.

Cai Guo-Qiang, explora, nesta e em todas as obras comentadas na comunicação apresentada no encontro da AIM, a imagem da explosão, e a sua ação em toda a extensão, colocando questões que são de tal forma transversais que parecem conciliar pólos opostos ou paradoxais, tanto simbólicos como estéticos.



Imagem 1 – Cai Guo-Qiang, *Inopportune: Stage One*, 2004.



Imagem 2 – Cai Guo-Qiang, *Black Ceremony*, 2011.



Imagem 3 – Cai Guo-Qiang, *Desire for Zero Gravity*, 2012



Imagem 4 – Cai Guo-Qiang, *Sky Ladder*, 2015

**BIBLIOGRAFIA**

- AA.VV. 2002. *Cai Guo-Qiang: An Arbitrary History*. Milão: 5 Continents.
- Company, David. 2007. *Cinematic*. Londres/Massachusetts: Whitechapel Gallery/MIT Press.
- Guo-Qiang, Cai. 2010. *Cai Guo-Qiang: Fallen Blossoms*. Philadelphia: Fabric Workshop and Museum.
- Krens, Thomas. 2008. *Cai Guo-Qiang: I Want To Believe*. Nova Iorque: Guggenheim Museum.
- Uroskie, Andrew V. 2004. *Between the Black Box and the White Cube*. Chicago: University of Chicago Press.

## **POLÍTICAS DA IMAGEM EM MOVIMENTO**

## **CENSURA EM TEMPOS DE EXCEÇÃO: O INTERDITO NAS TELAS DE CINEMA DO BRASIL (1964-1985)**

Meize Regina de Lucena Lucas<sup>1</sup>

**Resumo:** O trabalho se debruça sobre o arquivo da censura de diversões públicas no Brasil. Seu foco é a censura e, mais especificamente, a censura cinematográfica durante o período da ditadura civil-militar (1964-1985). O fundo de censura cinematográfico é composto por mais de trinta e cinco mil processos. A apreciação de cada filme pelos censores visava à emissão de um selo de exibição para o cinema e outro para a televisão. No caso dos filmes nacionais, era necessário um terceiro selo para exportação e exibição no exterior.

O objetivo da pesquisa é analisar a especificidade da censura aos filmes, pois se entende que o estatuto da imagem cinematográfica e a escala de exibição no Brasil guardavam particularidades em relação ao livro, ao teatro, à música. Se todas essas produções eram avaliadas e censuradas a partir de critérios comuns, cada uma tinha (e tem) suas próprias redes de circulação e produção. Para este estudo centra-se a análise nos documentos que compunham o processo de censura: sua organização como discurso, as chaves de leitura fornecidas aos censores, as mudanças operadas nos documentos (suas estruturas e linguagem dos censores, por exemplo) ao longo dos anos. Ao mesmo tempo, não se pode deixar de analisar a forma como os censores seguiam tais chaves e criavam outras. Não se trata de, por meio do documento, discutir os critérios de qualidade dos filmes, mas a grade a partir da qual foram interpretados, apreendidos, vistos e as ações daí decorrentes.

Busca-se romper com uma perspectiva dominante nos estudos sobre a censura, que tende a considerar os censores como pessoas destituídas de senso estético ou artístico. Partindo dessa premissa, muitos estudos se concentram em filmes considerados de qualidade artística segundo critérios da crítica nacional e estrangeira. Dessa forma, a ênfase das pesquisas nestes filmes dificultou a compreensão histórica sobre a diversidade de mecanismos, critérios e práticas que organizavam a censura cinematográfica. A censura era uma ação articulada com instâncias governamentais, setores da sociedade civil e baseada em um pensamento que fundamentava a ideologia de Estado.

**Palavras-chave:** Censura; ditadura; cinema; Brasil.

**Contato:** meizelucas@gmail.com

O artigo aborda a censura e, mais especificamente, a censura cinematográfica durante o período da ditadura civil-militar (1964-1985) no Brasil. Ao contrário do que se pode imaginar, no Brasil os períodos da censura e da ditadura civil-militar (1964-

---

<sup>1</sup> Professora do Departamento de História da Universidade Federal do Ceará. Autora dos livros *Imagens do moderno – o olhar de Jacques Tati* e *Caravana Farkas – itinerários do documentário brasileiro* (Editora Annablume).

Lucas, Meize Regina de Lucena. 2016. “Censura em tempos de exceção: O interdito nas telas de cinema do Brasil (1964-1985)”. In *Atas do VI Encontro Anual da AIM*, editado por Paulo Cunha, Susana Viegas e Maria Guilhermina Castro, 304-314. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-6-9.



1985) não coincidiram integralmente. Extinta somente em 1988, pela nova Constituição, três anos após o término da ditadura, a censura tem uma longa trajetória no país, que pode ser remontada ainda ao período do Império. Tal longevidade não nos deve deixar esquecer que em tempos de repressão, controle e perseguição, a censura se presta a novos e singulares papéis. A ação censória também encontrou novos objetos e sujeitos sobre os quais exercer seu poder nos idos de 1960, quando os meios de comunicação de massa se expandiram pelo território, especialmente as salas de exibição cinematográfica e a televisão.

A abordagem busca trazer ao debate três questões. A primeira diz respeito à relação memória e história, pontuando em que medida a memória tem constituído um norte para os recortes e enquadramentos de pesquisa. Em segundo lugar, a discussão sobre o conceito de censura ainda merece mais algumas reflexões pela comunidade de investigadores. Por fim, a última questão gira em torno das fontes que permitem estudar a censura e suas práticas, não apenas refletindo sobre o conjunto de documentos disponíveis para a pesquisa, mas inferindo sobre a problemática da natureza específica da constituição desse tipo de arquivo.

Os estudos sobre períodos de exceção se constituem a partir de uma relação tênue de convergências e tensões entre a memória e a história. No caso brasileiro, desde os anos de 1970, teve início a construção de uma memória em torno das prisões, perseguições, prisões, torturas e desaparecimentos, nos campos da literatura e do jornalismo a partir de relatos dos envolvidos direta ou indiretamente. Caso de *Em câmera lenta*, de Renato Tapajós, publicado em 1977, pela Editora Alfa-Omega.

A censura também não escapou ao campo da memória e, mesmo hoje, entre as sagacidades daqueles que se tornaram vítimas da ditadura, há uma desqualificação do outro (no caso o censor), identificado como representante do Estado. A pretensa ignorância desses sujeitos, os censores, ajuda a compor um conjunto de historietas cômicas que, desfiadas, buscam colocar em xeque a superioridade desse outro. Alguns exemplos: o cantor e compositor Chico Buarque de Holanda muda de nome e passa a divulgar seus discos sob o pseudônimo de Julinho da Adelaide, livros com capa vermelha são apreendidos por tratarem de temas marxistas e livros sobre cubismo são identificados com livros sobre Cuba. Se esse repertório garante aos relatos presentes em filmes, como em *Vocacional, uma aventura humana* (Brasil, 2011), de Toni Venturi, os momentos de descontração – o uso do riso como arma que desqualifica e expõe o outro

– no campo das investigações, tais memórias funcionam sob outra lógica e acabam dificultando uma compreensão histórica acerca da censura e seu arco de atuação. Encobre mesmo o quanto esta ação, em parte, definiu a cultura visual de uma época.

Desqualificar a censura, por meio de uma presumida ação equivocada dos censores, oculta o lugar que esta teve no arranjo das forças e poderes colocados em ação pelo Estado e por setores da sociedade civil. Seu aparelhamento incontestado ao longo dos anos, bem como as mudanças na formação dos censores, dificilmente pode ser dimensionado se visto por esse prisma que apequena a dimensão da censura (Stephanou 2004). É dificultada também a compreensão dos objetivos da ação censória num regime de exceção. É preciso ficar claro, desde partida, que não são os critérios artísticos, culturais ou estéticos que guiam a ação censória. Um último problema diz respeito aos recortes de pesquisa. Ao considerar os censores como pessoas destituídas de senso estético ou artístico, os estudos têm se concentrado em filmes considerados de qualidade artística segundo critérios da crítica nacional e estrangeira<sup>2</sup>. Dessa forma, a ênfase das pesquisas nestes filmes dificultou a compreensão sobre a diversidade de mecanismos, critérios e práticas que organizavam a censura cinematográfica.

Exemplo contundente neste sentido é apresentado por Caroline Gomes Leme a partir do filme *E agora, José? Tortura do sexo* (Brasil, 1980), dirigido por Ody Fraga, reconhecido diretor da Boca do Lixo:

“O filme pouco conhecido por pertencer ao âmbito da Boca do Lixo, a uma modalidade de cinema cuja produção e consumo pode ser denominada “marginal”, já que se realizava à margem do circuito cinematográfico “oficial”, socialmente consagrado. Essas características também podem ter colaborado para a liberação do filme pela censura, pois *E agora, José?* com sua precariedade de produção, ficaria circunscrito ao público da Boca do Lixo, formado por consumidores de cinema erótico; não concorreria em festivais nacionais e internacionais e não seria “digno” de debates, não tendo repercussão na imprensa” (Leme 2013).

O enredo do filme é semelhante ao de *Pra frente Brasil* (Brasil, 1982), conhecido filme de Roberto Farias, lançado três anos depois. Nas duas tramas um homem branco, “apolítico” e de classe média é preso e torturado após algum acontecimento banal envolvendo o personagem e um outro personagem militante de

---

<sup>2</sup> Caso dos seguintes trabalhos: Pinto 2001; Simões 1998.

esquerda. O filme de Ody Fraga foi liberado sem cortes, enquanto o outro teve um longo percurso pela censura. O tratamento distinto dado aos dois filmes leva necessariamente a incluir o estudo das diferentes comunidades de espectadores e da crítica estabelecidos à época, pois eram elementos constituintes da ação censória.

Nesses estudos é possível identificar dois conceitos de censura predominantes. Um primeiro defende que toda e qualquer censura é política, visto que implica em cerceamento das possibilidades de expressão. Num contexto de repressão, a censura se afina com os objetivos do Estado e agiria de maneira a conformar mais uma forma de ação política (Kushnir 2004).

Já outra linha de estudos afirma a existência de duas censuras: uma moral e outra estritamente política (Fico 2002). A primeira poderia ser inserida numa tradição que remonta ao século XIX e à forte atuação da Igreja católica no país. Em tempos de mudanças comportamentais e de expansão dos meios de comunicação, a censura encontraria respaldo em parcelas consideráveis da população, ansiosa por manter ausente dos livros, revistas, jornais, filmes, novelas, as representações alinhadas a essas mudanças. Podemos citar como exemplos a presença da mulher em espaços públicos e no mundo do trabalho, mudanças na família a partir da separação entre casais, rebeldia juvenil, homossexualidade, relações sexuais mais livres. A censura política estaria ligada ao veto e vigilância de abordagens estritamente políticas em textos e imagens. Por vezes, elas se confundiriam, mas o uso da censura moral ocorreria como mera instrumentalização ou pretexto para os interesses políticos em jogo.

A análise das fontes – que inclui os processos de censura, cartas da sociedade civil, documentos do Ministério da Justiça, da Escola Superior de Guerra (caso do seu Manual Básico) e da Comissão de Moral e Civismo – permitem pensar que a censura política não se distingue da censura moral. Observa-se que moral e política compõem um mesmo movimento de construção do inimigo, no caso um inimigo interno<sup>3</sup>, e dos modelos positivos a serem forjados. A conduta errada ou equivocada, aos olhos da censura e de certos setores civis e militares, não deixava de constituir igualmente uma maneira desviante das formas de convivência e de partilha em sociedade.

---

<sup>3</sup>A violência e a cultura constituíram duas instâncias a que a ditadura recorreu para construir seus alicerces e legitimação. No primeiro caso, houve a construção de um inimigo comum contra o qual lutar e manter vigilância, o que acarretou a perda das singularidades dos diferentes grupos de oposição e a mobilização de medos e temores presentes no imaginário. Em nome do anticomunismo, a Doutrina de Segurança Nacional suprimiu diferenças sociais, ideológicas e culturais dos setores resistentes ao governo e contra eles mobilizou de forma arbitrária os diversos poderes disponíveis (incluindo a propaganda), pois o inimigo seria interno (ao contrário das guerras clássicas) e teria por objetivo a instabilidade da economia e da segurança interna e externa do país.

Beatriz Kushnir pondera sobre o artigo 3º da lei 5.536/68:

“(...) ao sentenciar que nenhuma manifestação poderia ser contrária às questões de política e de segurança da nação, como também aos elementos da moral e dos bons costumes, expõe que a censura, nesse momento, era percebida sempre como um ato político, e não restrito apenas ao universo das diversões públicas” (Kushnir 2004, 105).

Assim, o ato de avaliar, proibir, classificar, cortar, liberar era considerado pelo próprio Estado como ato político. As figuras da mulher, do jovem, da criança, constituíram elementos a serem pensados pelo Estado e, sendo assim, suas condutas deveriam ser estritamente observadas, vigiadas e controladas. O mesmo se pode dizer em relação à representação em imagem e texto de comportamentos considerados desviantes. O sujeito a ser perseguido e vigiado, no caso, o inimigo interno, deveria sofrer uma avaliação na qual sua figura atuante no campo político não se descola de uma avaliação moral. O comunista é sempre um ser inapto à hierarquia e à ordem. Nisso converge com o hippie, apesar de ambos possuírem bem pouco em comum além da contestação ao sistema político e a alguns dos valores sociais. A ambos eram igualmente associados a recusa ao modelo familiar, à monogamia e aos valores sociais. No entanto, a falta de distinção entre os diferentes sujeitos e a constituição de um processo de homogeneização dos mesmos integra a elaboração do inimigo interno. Longe de tratar o Estado com um discurso que paira acima da sociedade, é preciso entender que eram vários os discursos em circulação que alimentavam medo de uma instabilidade social causada por meio de condutas consideradas “anormais”. Discursos convergentes que, naquele momento, encontraram guarida na ação da censura conduzida pelo Estado.

Desde os primórdios da República (1889), a censura se constituiu como assunto de polícia e assim permaneceu nos anos seguintes. A urbanização dos grandes centros no início do século XX, em especial da capital federal, a cidade do Rio de Janeiro, representou igualmente uma transformação nas formas de diversão e de ocupação do espaço. Impor uma ordem a este espaço foi prioritário para os poderes públicos: “ficaria a cargo da polícia tratar da lisura das transações empresariais, além da moralidade do

espetáculo” (Kushnir 2004, 86)<sup>4</sup>. Dessa forma, somava-se ao ato censório a função administrativa, que perduraria pelas décadas posteriores<sup>5</sup>.

No caso específico do cinema, alvo da censura policial e da Igreja católica desde muito cedo, já em 1932 fora estabelecida a nacionalização do serviço de censura cinematográfica<sup>6</sup>. Os certificados eram emitidos pelo Ministério da Educação e Saúde Pública, cuja comissão de censura era composta “a) de um representante do Chefe de Polícia; b) de um representante do Juízo de Menores; c) do diretor do Museu Nacional; d) de um professor designado pelo Ministério da Educação e Saúde Pública; e) de uma educadora, indicada pela Associação Brasileira de Educação.” Neste decreto, em que se ressaltam as qualidades do cinema, destaca-se que ele teria como função se constituir como um elemento de formação educativa e cultural da sociedade. Estaria longe, portanto, de ser mero entretenimento.

O controle dessa produção, cujos objetivos estão presentes não só nas leis como também nas políticas de Estado<sup>7</sup>, permaneceu atrelado à esfera policial. O decreto-lei n. 8.462, de 26 de dezembro de 1945, por meio do art.1º, criava no Departamento Federal de Segurança Pública o Serviço de Censura de Diversões Públicas, diretamente subordinado ao Chefe de Polícia.

Após o golpe militar, em 1966, o serviço se centralizou em Brasília e se sobrepôs às censuras estaduais que existiam paralelamente à nacional. Em 1972 foi criada a DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas), também subordinada à Polícia Federal e cujos funcionários eram membros da polícia<sup>8</sup>. Mas a legitimação e o exercício da censura encontraram ainda outros abrigos.

Desde cedo, o Vaticano tomou o cinema como um de seus alvos de reflexão e atuação. A forte tradição católica brasileira permitiu que a Igreja, por meio de publicações como jornais e revistas, bem como dos sermões de seus párocos, não só exercesse a censura junto aos fiéis, indicando ou interditando filmes, como também fornecesse parâmetros de avaliação. Sua importância está presente nas páginas das

---

<sup>4</sup> Essa característica permaneceu, visto os processos de censura cinematográfica serem compostos por pareceres dos censores e pela documentação burocrática dos filmes, a exemplo de comprovantes de taxa de importação e de pagamentos de impostos.

<sup>5</sup> Para uma discussão sobre a censura no Brasil desde o período colonial até a ditadura (1064-1985) ver Carneiro 2002.

<sup>6</sup> Decreto n. 21.240 de 24 de abril de 1932.

<sup>7</sup> As primeiras políticas de proteção e incentivo à produção brasileira direcionaram-se ao filme de não ficção. Cabe lembrar ainda a criação do INCE (Instituto Nacional do Cinema Educativo) em 1936. Ao longo de trinta anos, o instituto realizou mais de quatrocentos filmes entre curtas e médias-metragens.

<sup>8</sup> Sob esta rubrica encontram-se os documentos sobre censura depositados no Arquivo Nacional de Brasília.

primeiras revistas brasileiras de cunho teórico, as mineiras *Revista de Cinema* (1954-1957, 1961-1964) e *Revista de Cultura Cinematográfica* (1957-1963). O padre Guido Logger foi um dos mais constantes críticos na *Revista de Cinema*, cuja qualidade fez que circulasse por outros estados, contasse com a contribuição de jornalistas de diferentes localidades e fosse amplamente elogiada na imprensa do Rio de Janeiro e de São Paulo. Já a origem da RCC esteve ligada aos cineclubes católicos que, aliás, não eram privilégio das cidades mineiras, pois se espalhavam por todo o país. Em seu primeiro número o periódico exibiu a encíclica papal e suas diretrizes para o cinema. Os jornais católicos ou de apoio aos ideais da Igreja, disseminados por todo país, não só mantinham colunas de avaliação cinematográfica como também reforçavam o discurso da ordem e da moralidade, muitas vezes embasados em discursos científicos, valendo-se dos estudos de médicos, psicólogos e mesmo oftalmologistas (Lima 2012; Almeida 2011).

José Murilo de Carvalho, em sua obra *Forças armadas e política no Brasil*, faz uma observação que permite compreender o alcance do poder eclesiástico no país. A visão imperante do positivismo nos meios militares no final do Império e início da República encobre o crescente movimento de catolicização dos oficiais que predominaria já ao final dos anos 1930. Essa tendência deixou vestígios substanciais no pós-guerra: as frequentes referências à defesa da Igreja, de Deus e da religião feitas nas produções textuais relativas à Doutrina de Segurança Nacional (caso, por exemplo, do *Manual Básico* da Escola Superior de Guerra), nos manuais de civismo, nos discursos políticos e nos documentos sobre o governo, remetem à manutenção do catolicismo, mesmo que tal alusão nunca esteja clara ou mesmo quando invoca a liberdade religiosa prevista e assegurada pela Constituição<sup>9</sup>. Não é demais lembrar que o Brasil deixou de ser um Estado confessional em 1891, a partir da nova Constituição republicana. No entanto, convém ressaltar a dura perseguição política, policial e social sofrida, após essa data, pelas religiões de matriz africana juntamente com suas manifestações culturais.

Os filmes exibidos no Brasil, em sua totalidade, passaram pelo crivo da censura. Independentemente de sua origem ou circuito de exibição (cineclubes, salas comerciais, embaixadas, festivais). Assim, de maneira orgânica e automática em virtude de sua natureza – seu uso cotidiano e burocrático, seguindo assim a reflexão de Arlette Farge

---

<sup>9</sup> “Para bem exercemos os nossos deveres nas coletividades PÁTRIA e FAMÍLIA, devemos cultivar uma RELIGIÃO, qualquer que ela seja, e amar o TRABALHO. A Constituição, tendo base religiosa, assegura a liberdade de crença e o exercício dos cultos religiosos.” *Expressão de civismo* 1967, 21.

(2009) – foi constituído o arquivo de censura no Brasil cuja desmesura o faz se constituir como um lugar ao mesmo tempo privilegiado e árduo para o trabalho do historiador.

“Uso imediato, aquele de que o século XVIII necessitava para a alocação de sua polícia; uso diferido, talvez inesperado, para aquele ou aquela que decide tomar o arquivo como testemunha mais de dois séculos depois... O arquivo não se parece nem com os textos, nem com os documentos impressos, nem com os “relatos”, nem com as correspondências, nem com os diários, e nem mesmo com as autobiografias. É difícil em sua materialidade. Porquanto desmesurado, invasivo como as marés de equinócios, as avalanchas ou as inundações” (Ibidem, 11).

Diferente do trabalho desenvolvido pela historiadora francesa Arlette Farge nos arquivos policiais parisienses, em que os pobres e trabalhadores surgem somente por meio da fala do outro, nestes processos a escrita do outro é uma constante. Os recursos, as solicitações e as negociações levadas a cabo por cineastas, produtores e distribuidores estão presentes em diversos processos. São falas cultas e regradas pela ordem do escrito e do conhecimento das leis que constituem relações de força postas em movimento.

No entanto, o mesmo uso imediato está aqui presente. Assim, em números, significa que falamos de um universo de 35.916 processos somente de censura cinematográfica. Somam-se a este universo os documentos administrativos, as manifestações da sociedade civil, o Fundo SNI do Ministério da Justiça e os processos de censura em relação à televisão para ficarmos no campo das imagens.

Tomando como ponto de partida Roger Chartier, os processos constituem o ponto de partida da investigação e não somente os pareceres a partir do que dizem. Afinal, a mudança na configuração dos documentos, seus parâmetros, suas classificações indicam que a censura não foi um bloco imutável e homogêneo. O que não significa a crença ingênua num aperfeiçoamento necessário dos mecanismos. Trata-se sim de pensar como os documentos se constituem em sua organização discursiva, sua materialidade e poder: “... já que os documentos não são mais considerados somente pelas informações que fornecem, mas são também estudados em si mesmos, em sua organização discursiva e material, suas condições de produção, suas utilizações estratégicas” (Chartier 2002, 13).

Tal perspectiva orientou dois momentos do meu trabalho no arquivo. Num primeiro momento, o recorte incidiu sobre filmes conhecidos e sobre aqueles que, pelos

trabalhos da memória, ficaram conhecidos em virtude de suas querelas com a censura. Compreende-se que eles chegavam a DCDP, fossem estrangeiros ou nacionais, já envolvidos em disputas prévias. Caso dos filmes de Nelson Pereira dos Santos, Costa-Gavras, e de títulos como *Último Tango em Paris* (França, 1972) e *Laranja Mecânica* (Inglaterra, 1971).

O trabalho braçal com as caixas, que contêm, em cada uma, de quarenta a sessenta processos, configurou a etapa seguinte. Ela revela as marcas da presença e da ausência do historiador. Filmes de Glauber Rocha ou de Jean-Luc Godard, diretores visados pelo governo como realizadores de filmes “subversivos”, “comunistas” e portadores de “mensagem subliminar”, por exemplo, encontram-se quase que invariavelmente no início ou no final da caixa. Não é preciso sequer o trabalho de procurar entre as dezenas de processos o filme desejado. Ele se encontra à vista e o processo revela mais que as marcas do tempo, ao descortinar as inúmeras manipulações, leituras e cópias que o papel já sofreu. Já a abertura de outras caixas se inscreve de maneira diversa no corpo do pesquisador: a poeira que se acumula por entre os processos em poucos minutos tinge de outra cor a luva outrora branca e a organização das pastas, com sua papelada impecável, contrasta com o desgaste e as ranhuras de outros exemplares. Somente nessa etapa de manipulação foi possível conhecer filmes banidos, mutilados ou totalmente aceitos. O que, diga-se de passagem, era raro e constituía queixa frequente dos exibidores.

Antes de finalizar, cabe uma última reflexão sobre o conceito de censura. Creio ser a partir da ampliação do arco de processos analisados que será possível refletir sobre a censura como um elemento que atuou na cultura visual brasileira. Pois, entre os objetivos de sua ação, estava o controle das representações. Para além da família, do jovem, da criança, da mulher e dos comportamentos sexuais, outro nicho a ser vigiado estava ligado aos conflitos de natureza social. Caso do racismo e lutas sindicais, por exemplo. Outro nó sensível estava relacionado às diferentes práticas religiosas, figuras de autoridade, como padres, delegados, políticos, policiais, militares, juízes, e violência física.

Somente pela leitura dos pareceres presentes nos processos é possível identificar como tais representações foram tratadas ao longo dos anos<sup>10</sup> e também em que medida as mudanças na sociedade brasileira foram refreadas ou expressas pelas imagens

---

<sup>10</sup> Para este trabalho foram analisados 420 processos de censura cinematográfica.



cinematográficas. Essa mesma leitura permitirá pensar as chaves de leitura postas em ação pelos censores.

Não se libera ou interdita uma imagem de um casal nu, por exemplo. O gênero do filme, a condição dos personagens (casados, amantes, namorados), a faixa etária prescrita, a origem da película (nacional ou internacional), o público a que se destina, são vários os elementos considerados no exercício da censura. Outras representações são lidas a partir de lentes mais estritas, caso de filmes de temática política com referência às ditaduras latino-americanas.

E, por fim, a pesquisa que venho realizando indica que, se o número de interdições e restrições é grande, torna-se urgente pensar nos filmes cancelados como livre. Quais seriam as imagens que precisariam e deveriam forçosamente circular pelo país?

## BIBLIOGRAFIA

- Almeida, Cláudio Aguiar. 2011. “A igreja católica e o cinema. Vozes de Petrópolis, A Tela e o jornal A União entre 1907 e 1921”. In: Capelato, Maria Helena *et al.* *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 315-332.
- Alves, Maria Helena Moreira. 1984. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Petrópolis: Vozes.
- Carneiro, Maria Luiza Tucci (org.). 2002. *Minorias silenciadas – história da censura no Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/FAPESP.
- Carvalho, José Murilo. 2006. *Forças armadas e política no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Chartier, Roger. 2002. *À beira da falésia – a história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: Ed. UFRGS.
- Expressão de civismo – o serviço militar*. (1967). Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura.
- Farge, Arlete. 2009. *O sabor do arquivo*. São Paulo: EDUSP.
- Fico, Carlos. 2002. “Prezada Censura. Cartas ao Regime Militar”. *Revista Topoi*, 5: 251-86.
- Kushnir, Beatriz. 2004. *Cães de guarda - jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição*. São Paulo: Boitempo.
- Leme, Caroline Gomes. 2013. *Ditadura em imagem e som*. São Paulo: UNESP.
- Lima, Francisco Gildemberg. 2012. *Os cinemas católicos: moral e decência na cidade de Fortaleza (1913-1930)*. Fortaleza: Dissertação de Mestrado em História. Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Ceará.
- Pinto, Leonor Souza. 2001. *La résistance Du cinema brésilien face à la censure imposée par le régime militaire au Brésil - 1964 / 1988*. Toulouse: Tese de Doutorado. Université Toulouse – Le Mirail.
- Simões, Inimá. 1998. *Roteiro da intolerância - a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC; Editora Terceiro Nome.

Stephanou, Alexandre Ayub. 2004. *O procedimento racional e técnico da censura federal brasileira como órgão público – um processo de modernização burocrática e seus impedimentos (1964-1988)*. Porto Alegre: Tese de doutorado em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

**“É PROIBIDO FALAR EM ANGOLA”:  
ESTRATÉGIAS DISCURSIVAS DO JORNALISMO ALTERNATIVO EM  
AUDIOVISUAL PARA DESINVISIBILIZAR O AUTORITARISMO EM  
ANGOLA AOS OLHOS DO BRASIL**

Kamila Fernandes<sup>1</sup>

**Resumo:** O processo de globalização e de intensa midiaticização da sociedade em rede não tem significado uma igualdade no acesso aos processos de produção e difusão da informação (Castells, 2005). Partindo do pressuposto de que o sistema comunicacional é desigual e excludente, grupos que propõem realizar um jornalismo alternativo têm se estabelecido com uma proposta de dar relevo a acontecimentos e personagens tidos como preteridos pelos meios tradicionais (Atton & Hamilton, 2008; Harcup, 2013). Neste trabalho, proponho analisar a iniciativa de uma dessas organizações jornalísticas alternativas do Brasil, a Agência Pública. O grupo produziu um webdocumentário intitulado *É proibido falar em Angola*, dividido em quatro capítulos (introdução e três partes) e propagado pelas redes sociais, o qual será objeto de análise a partir da percepção das estratégias discursivas (Charaudeau, 2005) utilizadas em sua construção narrativa. Como conclusões iniciais, percebe-se que a produção jornalística alternativa procura se diferenciar do jornalismo tradicional não só pelo enquadramento (*framing*) da temática abordada, mas sobretudo pelo uso de estratégias discursivas diferenciadas, como narração em primeira pessoa e uso do silêncio e da ausência de imagens, quando necessário. A ênfase em elementos que remetem às emoções (*pathos*) em detrimento das informações (*logos*) é outra característica percebida na análise.

**Palavras-chave:** Jornalismo alternativo; discurso; *framing*; Angola.

**Contato:** kamila.fernandes@gmail.com

A fragmentação das produções midiáticas tem motivado alterações nas práticas e no discurso jornalísticos, ao mesmo tempo em que mantém desigualdades e assimetrias nas mais diversas relações sociais que envolve. No cerne dessa percepção de que persiste uma desigualdade na sociedade em rede (Castells 2005) e, portanto, no sistema comunicacional, grupos que propõem uma prática jornalística diferenciada têm ganhado força, com uma proposta de mostrar situações de potencial injustiça social, a partir do ponto de vista dos sujeitos subjugados. Tal jornalismo, denominado de diferentes

---

<sup>1</sup> Doutoranda do Programa FCT (Fundação para a Ciência e a Tecnologia) em Estudos de Comunicação, coordenado pela Universidade do Minho (UM), Universidade da Beira Interior (UBI), Universidade Lusófona de Humanidades e ISCTE-IUL. Bolsista da FCT.

Fernandes, Kamila. 2016. “‘É proibido falar em Angola’: Estratégias discursivas do jornalismo alternativo em audiovisual para desinvisibilizar o autoritarismo em Angola aos olhos do Brasil”. In *Atas do VI Encontro Anual da AIM*, editado por Paulo Cunha, Susana Viegas e Maria Guilhermina Castro, 315-325. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-6-9.

formas (alternativo, independente, radical, cidadão, público), busca se estabelecer com mais ênfase por meio da Internet como forma de superar as antigas restrições físicas de circulação da informação.

Neste artigo, proponho analisar uma dessas produções alternativas, o webdocumentário *É proibido falar em Angola*<sup>2</sup>, produzido pelo grupo jornalístico brasileiro Agência Pública. Produção em audiovisual que foi ao ar pelas redes sociais em novembro de 2015. Buscar-se-á responder as seguintes questões: que enquadramentos podem ser destacados na produção? Quais as estratégias discursivas utilizadas nesta produção? Que elementos se sobressaem: os informativos, que buscam reforçar os efeitos de verdade, ou os afetivos, que buscam constituir uma empatia com o receptor? O objetivo do artigo não é dar respostas definitivas a estas questões, mas trazer pistas sobre uma prática jornalística diferenciada, que aborda uma temática invisível, e que tem se legitimado como porta-voz de grupos fragilizados e minoritários.

### **Estratégias discursivas do jornalismo**

O jornalismo, enquanto prática social institucionalizada, constituiu, ao longo do tempo, uma série de valores que passaram a vincular seus agentes e produtos a pressupostos tidos como inquestionáveis. Estabeleceu-se uma verdadeira ideologia do jornalismo (Deuze 2005), que sugere certos valores como “universais”. Deuze elenca cinco categorias típico-ideais que de certo modo são acionadas pelo jornalista, seja em que meio de comunicação ele trabalhe: 1. A ideia de que o jornalismo presta um serviço público; 2. A percepção de que o verdadeiro jornalismo tem objetividade; 3. O jornalista real é e precisa ser sempre autônomo, livre e independente; 4. O ideal de que a iminência do fato é prioridade; 5. O que guia o jornalista é a ética (Ibidem, 447).

Valores de uma prática que visa se estabelecer como mediadora transparente entre o público e a esfera pública, um “espelho da realidade”, e que se manifesta em concreto não só nos procedimentos organizacionais dos meios de comunicação, mas, e sobretudo, na linguagem. Tanto que foram estabelecidos certos procedimentos, como o *lead*<sup>3</sup>, o uso do discurso direto e da narração em terceira pessoa com o enunciador suprimido, a preferência por verbos de ação com restrições aos adjetivos e advérbios. Quando há imagens, convencionou-se que estas devem reforçar o que diz o discurso

<sup>2</sup> A série webdocumentário pode ser acedida em <http://apublica.org/assunto/especial-angola/>

<sup>3</sup> Primeiro parágrafo do texto jornalístico, que busca responder às seguintes questões referentes ao fato: quem, onde, quando, como e por quê. É utilizado como forma de dar objetividade ao relato.

verbal, em uma sequência de falas que não deixa margem para se questionar se o fato noticiado aconteceu da forma enunciada ou não.

Contudo, todas essas características não significam que o discurso jornalístico seja transparente. Ao estruturar sua ação com referência direta ao que é considerado “o real”, o discurso jornalístico busca constituir efeitos de verdade, nos dizeres de Charaudeau (2006), os quais são estabelecidos sobretudo pela utilização de evidências (“provas de verdade”) ao longo da construção discursiva. Não se trata de provar que algo é necessariamente verdadeiro, mas de fazer *crer* que é verdadeiro.

Além dos elementos descritivos inerentes ao fato, são acionadas as emoções (*pathos*). Neste processo, busca-se representar o inesperado, o insólito, o inaudito, o enorme, o trágico, emoções que se materializam no tom da narrativa. Assim, mais do que meramente transmitir uma informação, ou *fazer saber*, os *media* informativos buscam *fazer sentir* (Charaudeau 2006, 86), de modo a gerar sentimentos no público não só referentes à credibilidade, mas também empatia, compaixão, revolta, como efeitos alcançados pela dramatização dos fatos.

Para além da instância discursiva, o texto jornalístico estabelece outro nível em seu processo de produção de sentido, o qual também depende de escolhas, mas estas ideológicas: o do enquadramento (*framing*). Segundo Entman (1993), o enquadramento envolve dois processos, o de *seleção* e o de *saliência*, o qual destaca certos aspectos do acontecimento em detrimento de outros. O autor destaca quatro funções dos enquadramentos: os quadros *definem problemas*, *diagnosticam causas*, *fazem julgamentos morais* e *sugerem soluções* (Ibidem, 52). Ao acionar tais quadros, o comunicador também busca certos efeitos de sentido.

### **Jornalismo alternativo em perspectiva**

Com a popularização das novas tecnologias portáteis de comunicação, que acabaram por intensificar a fragmentação da realidade, levando a uma forte segmentação dos meios de comunicação, começaram a se difundir mundo afora meios de comunicação informativos que se definem como alternativos, independentes ou contra-hegemônicos. A existência de meios com esse viés editorial não é propriamente uma novidade. Atton & Hamilton (2008) demonstram, a partir da pesquisa de Raymond Williams, que há uma ironia histórica na composição do que hoje é tido como mídia dominante, em oposição ao que é considerado alternativo. Isso porque originalmente, no

início do século XIX, quando surgiram as primeiras publicações informativas, o que predominava na Inglaterra, por exemplo, era a mídia operária, cujas características se aproximam muito mais do que hoje é tido como alternativo, por seu posicionamento político e social de oposição. A ascensão do capitalismo levou ao estabelecimento do que Williams chamou de um jornalismo burguês, o que acabou por culminar no estabelecimento dos valores tidos como universais do jornalismo, como a objetividade e o profissionalismo.

Justamente tais valores estão entre os aspectos que passaram a ser questionados pela recente onda de produção de jornalismo alternativo, vivenciada principalmente a partir dos anos 1990 (Atton & Hamilton 2008; Harcup 2013). Porém, quando falamos em jornalismo alternativo, nos referimos a quê?

Uma das respostas é que este é um jornalismo “contra-hegemônico”, como define Moraes (2013) ao se ater aos conceitos de hegemonia e contra-hegemonia de Gramsci. O autor argumenta que o contra-hegemônico se vincula especialmente a práticas de resistência cultural, na busca por se constituir “uma nova forma ético-política”. Já para Peruzzo (2009, 132), não é possível associar a comunicação alternativa necessariamente à “contra-hegemonia”. A autora considera que se trata, sim, de uma contra-comunicação, ou uma “outra comunicação”, que visa “contribuir para a transformação social”. Atton (2013) segue nessa mesma linha. O autor rejeita a ideia de constituir uma definição única e homogênea do jornalismo alternativo. Ele argumenta que, pelo contrário, uma das características percebidas nas práticas jornalísticas que ele denomina alternativas é a possibilidade de escolher, por sua natureza sempre experimental. Atton (2013) elenca entre as principais características desta prática a busca por construir narrativas não convencionais e o exercício da crítica. Harcup (2013, 13) também ressalta as múltiplas formas e possibilidades de conteúdo do jornalismo alternativo, mas enumera algumas de suas recorrências: segundo ele, são “práticas tipicamente conduzidas de uma forma relativamente participativa, não-profissionalizada e não-comercial, envolvendo reportagem e/ou comentários sobre fatos e/ou certos eventos”.

### ***É proibido falar em Angola***

A Agência Pública se apresenta como um grupo de jornalismo investigativo independente com atuação no Brasil. O grupo iniciou seus trabalhos em 2011 e atua sem

fins lucrativos, financiado por organizações não-governamentais e pela arrecadação de recursos via *crowdfunding*. Suas reportagens possuem características multimídia. A principal estratégia de publicidade é pelo Facebook, ambiente virtual em que o grupo recebeu 122.542 curtidas (*likes*) até 2 de maio de 2016. A partir das características apontadas por Atton (2013), é possível perceber que o grupo se adequa à conceituação de jornalismo alternativo, por ser experimental, estabelecer narrativas não convencionais e pelo exercício da crítica. O caso do especial *É proibido falar em Angola* reforça essas características.

A produção do webdocumentário *É proibido falar em Angola* foi realizada por duas jornalistas, Eliza Capai e Natália Viana. O trabalho priorizou o vídeo, com o lançamento de uma série dividida em três partes, que totalizam 37 minutos. Os vídeos foram levados ao ar nos dias 18, 19 e 20 de novembro de 2015, disponibilizados às 20h, por meio da *fanpage* da Agência Pública no Facebook.

Os três vídeos foram precedidos por um *teaser*<sup>4</sup> introdutório, usado tanto para divulgar o lançamento da reportagem, como para contextualizá-la. Com 2 minutos e 39 segundos, a introdução explica que a reportagem da Agência Pública havia ido a Angola para investigar as relações do país com uma grande empreiteira brasileira, envolvida em escândalos de corrupção no Brasil. Contudo, ao saberem da situação de ativistas angolanos, presos por terem protestado contra o governo, as repórteres alegam que a pauta teve que ser trocada. A contextualização serviu ainda para trazer números da própria Angola, país pouco conhecido no Brasil, apesar dos vínculos sócio-históricos: 500 mil mortos civis desde o início do governo de José Eduardo dos Santos, no poder desde 1979; maior crescimento econômico do mundo, mas maiores índices de mortalidade infantil; filha do presidente é mulher mais rica do continente africano, mas mais da metade da população vive abaixo da linha da pobreza.

O primeiro episódio, de 12 minutos e 22 segundos, reforça a ideia de que apenas em Luanda as jornalistas souberam da situação dos ativistas angolanos – e a partir de então elas se tornam personagens centrais do documentário até o final. A narrativa começa de modo convencional, com entrevistas com ativistas livres, mas logo tem seu ritmo alterado, com o relato de uma possível perseguição do carro onde estavam as jornalistas e uma ativista por um possível funcionário do serviço secreto do governo angolano. O segundo episódio, de 15 minutos e 42 segundos, retoma essa perseguição, e

---

<sup>4</sup> Recurso usado em produções audiovisuais como meio de divulgação, ao estimular a curiosidade do público sobre o restante do material que será exibido.

segue com outras situações vivenciadas pelas duas jornalistas brasileiras ao tentar falar sobre Angola. O ápice se dá nos momentos finais, quando as duas tiveram a mochila com os equipamentos roubados, enquanto tentavam registrar uma manifestação. O terceiro capítulo, com 8 minutos e 29 segundos, relaciona diretamente os acontecimentos que envolveram as jornalistas com a fala dos ativistas entrevistados. O episódio segue com relatos sobre o medo vivido pelas duas brasileiras nos últimos dias em Luanda, até que pediram ajuda à Embaixada do Brasil, que as acolheu até o embarque para sair de Angola.

### ***Especificidades discursivas***

#### *a) Voz*

A narração se deu em primeira pessoa do plural, em *off*<sup>5</sup>, complementada, sempre que necessário, por cartelas informativas que possibilitavam a explicação de uma sigla ou de um personagem. A fala seguiu um fluxo menos ritualizado, se comparado ao que se consagrou no telejornalismo, em que o repórter segue um ritmo e um tom que busca tornar homogêneos. Neste caso, a elocução por vezes era entrecortada propositadamente por um suspiro, tornava-se, em seguida, mais lenta ou mais rápida, de acordo com a sequência de acontecimentos. Mesmo erros de fala foram mantidos, reforçando uma ideia de que o relato foi feito em direto, instantaneamente ao que estava sendo vivenciado (ainda que isso não tenha acontecido).

#### *b) Fontes*

Ao longo do documentário, foram ouvidos, em entrevistas, ativistas que não tinham sido presos, familiares de ativistas presos, moradores de áreas bastante pobres de Luanda e um jornalista considerado um dos maiores denunciadores dos abusos do Estado. Todos foram referenciados com créditos que indicavam nome completo e profissão. O embaixador do Brasil em Luanda chegou a ser ouvido, como foi mostrado em uma imagem, mas a fala dele não foi utilizada nem o nome foi exposto na tela. Outras vezes que apareceram – de policiais, pessoas que ameaçaram as jornalistas e vizinhos do prédio onde elas estavam alojadas – não tiveram os rostos expostos nem os nomes referenciados. Autoridades do governo ou da Justiça angolana não foram ouvidas, nem foi mostrada qualquer tentativa de buscar ouvir qualquer fala oficial.

---

<sup>5</sup> Narração feita sobre imagens, sem que o locutor apareça.



*c) Texto*

A narração assumiu um tom informal, dialogado, estabelecendo uma relação causal estruturada em eventos cronologicamente concatenados. A informalidade é percebida pelo uso de termos do discurso oral cotidiano, com a supressão de partes de palavras (“pra”, “tava”) e o uso de alcunhas (“o cara”). Marcadamente, buscou-se estabelecer uma interação, tanto com a fala dos entrevistados, ao se constituir no *off* um texto que questionava, respondia ou reforçava o que havia sido dito pelas fontes, como em relação ao receptor, com perguntas que tinham como objetivo estabelecer um diálogo virtual com o público.

*d) Imagens*

Em grande medida, a captação e a edição de imagens diferiram do que se acostumou ver no jornalismo televisivo. A começar pela opção por se estabelecer um enquadramento cinematográfico para as entrevistas. Em vez do close (em que é priorizado o rosto do entrevistado) habitualmente utilizado na TV, neste foi utilizado o primeiro plano, com um recorte que captava também parte do corpo e dava relevo ao cenário por trás do falante – em geral locais entre destroços, lixo ou paredes grafitadas. Também buscou-se transgredir a ordem de que o entrevistado só aparece de frente, com um trecho de entrevista em que o falante aparecia de costas, para demonstrar com o corpo o que estava falando. Plano aberto – em que se prioriza o cenário – também foi usado em entrevistas.

Nem sempre a imagem usada para cobrir os *offs* ou parte de entrevistas coincidiam com as informações ali trazidas. Durante uma determinada fala sobre a violência policial, por exemplo, foram usadas imagens de uma área repleta de escombros de casas derrubadas, com crianças correndo e brincando entre o lixo, no litoral de Luanda.

As imagens captadas pelas repórteres não tiveram uma qualidade homogênea. Foi mantido o efeito de câmera na mão, com imagens tremidas, desfocadas e fora de quadro, especialmente nas situações de tensão e conflito. Além disso, na edição foram aplicados efeitos em determinadas situações, como pausa e aproximação (*zoom*). A ausência de imagens também não inviabilizou trechos, como o do roubo da mochila e

dos equipamentos, em que se manteve o som ambiente, a narração em *off* que descrevia as falas e a sequência dos fatos, sob a tela preta.

### **Análise**

#### *a) Provas do fazer crer*

As entrevistas foram a principal matéria-prima informativa dos vídeos. Os relatos, com a visão dos ativistas e de seus familiares, foram usados para situar o receptor sobre os acontecimentos que levaram às perseguições e às prisões dos envolvidos. Ter acesso a essas pessoas, que relatavam suas próprias experiências de vida, contribuiu para reforçar o efeito de verdade da narrativa. Dados sobre Angola foram usados sem referências, de um modo genérico, o que, por sua vez, poderia fragilizar a informação, mas por outro lado também reforça a verossimilhança do relato, como se tais dados fossem unânimes e inquestionáveis.

Outro elemento informativo utilizado foram as imagens (ou a ausência delas) e o som ambiente, com as falas dos agentes de segurança com ameaças contra as repórteres brasileiras. Mesmo sem uma boa qualidade, tais gravações serviram para reforçar o testemunho das jornalistas. Mais do que isso, foram a prova da repressão sofrida pelos ativistas, e usadas nesse sentido ao serem articuladas com o relato deles.

Imagens de arquivo, obtidas pela Internet, também foram utilizadas para confirmar o relato dos ativistas, contextualizar e historicizar o acontecimento, de modo a reforçar seu caráter de verdade, ao mesmo tempo em que demarcavam a invisibilidade de todos esses fatos aos olhos do público brasileiro.

#### *b) Estratégias do fazer sentir*

O uso da voz em primeira pessoa por si só já leva a uma construção subjetiva do discurso, uma vez que impressões, sentimentos, opiniões são incorporados à narrativa sem constrangimentos, mesmo que a finalidade do texto tenha caráter informativo. E essa subjetividade acabou por se tornar central na narrativa, já que, mais do que relatar os acontecimentos que envolviam os ativistas angolanos, o relato principal passou a ser a situação das jornalistas brasileiras ao tentar “falar sobre Angola”.

A própria construção do enredo foi similar a uma narrativa ficcional novelística – e não jornalística, moldada pelo *lead* e pela pirâmide invertida, em que o fato principal é utilizado como mote para ordenar o restante do relato. Isso porque a

sequência dos acontecimentos se estabeleceu na edição de tal modo a criar um suspense sobre os próximos atos, reforçado tanto pelas imagens (que se tornavam mais dramáticas ao perderem o foco, o quadro ou mesmo quando se ausentavam), como pela narração, que tinha o ritmo alterado, trazia à tona suspiros e erros de fala, que conotavam não o profissionalismo do jornalismo, mas cansaço, persistência e medo, sentimentos humanos.

*c) Enquadramentos perceptíveis*

A produção partiu de determinados quadros de valores, os quais foram enfatizados ao longo do vídeo:

1. Foi estabelecido como padrão ideal um valor de democracia transplantado do Ocidente (iluminista), em que são vigentes os valores de liberdade plena de expressão, de imprensa, e o direito ao contraditório, com o respeito aos direitos humanos e civis;

2. Partiu-se do pressuposto de que o Estado angolano é repressor, violento e injusto, o que foi reforçado ao não se tentar sequer ouvir qualquer fala oficial do governo nem da Justiça;

3. Salientou-se, ainda, a visão dos ativistas como naturalmente verdadeira, ao expô-los como vítimas e heróis por natureza, já que se arriscam em nome do bem público maior, a democracia. Visão que reforça o alinhamento a valores políticos de esquerda, progressistas, os quais romantizam o caráter revolucionário de sua militância.

Tais quadros são perceptíveis não apenas pelo que foi salientado, em imagens e texto, mas pelo que foi omitido. Afinal, o que o governo diz sobre tais acontecimentos? Como as organizações internacionais, tais como a ONU (Organização das Nações Unidas), se posicionam sobre o fato? Que ações estão em curso, tanto em nível nacional, como internacional, para modificar toda essa situação vivenciada em Angola? Nada disso foi respondido, ou sequer perguntado.

**Considerações finais**

Nos vídeos analisados é possível perceber como enquadramento preponderante uma visão essencialmente marxista, que vislumbra as relações sociais a partir de um forte embate entre duas classes, o Estado, que representa o interesse econômico violento, e um proletariado que visa encontrar meios de viabilizar o bem comum

pacificamente. Um olhar que assume a luta dos perseguidos como legítima e que propõe como solução a própria resistência.

Em termos discursivos, é possível destacar uma forte ênfase na busca pela empatia, por meio de estratégias discursivas que remetem aos afetos (*pathos*), em detrimento ao caráter informativo da produção (*logos*). O uso de imagens tremidas, distorcidas, a tela preta e a narração pausada e entrecortada com suspiros são alguns dos elementos que reforçam o *fazer sentir* como um elemento mais enfático do que o *fazer crer*. O próprio formato narrativo, similar a uma novela, também contribui para reforçar o *pathos*. Nada do que é falado tem provas efetivas, além das falas dos personagens, mas estabelece-se um efeito de verdade legitimado pelo testemunho das jornalistas brasileiras, que “sentiram na pele” o que os ativistas angolanos relataram.

Como efeito de sentido mais nítido, estabeleceu-se como valores preponderantes a coragem e a justiça, que são claramente relacionáveis aos princípios de um jornalismo romântico, que busca informar como forma de efetivar seu papel social de exercer um serviço público. Estabelece-se, assim, um sentido de heroísmo para essa prática alternativa, que se arrisca para levar a informação ignorada pelos meios tradicionais.

Enfim, a Agência Pública teve êxito ao propor desinvisibilizar a tensão política vivida em Angola aos olhos do público brasileiro. Mais do que isso: a proposta coloca em questão novas possibilidades da prática jornalística, que não necessariamente precisam corresponder à ideologia construída sobre o ideal do fazer jornalístico na sociedade democrática contemporânea. Ao mesmo tempo, é possível perceber que o uso, tantas vezes condenado, de estratégias discursivas do campo do entretenimento por um meio informativo não é exclusividade dos grandes meios de comunicação. A complexidade das construções comunicativas, seja por qual viés ideológico for, é muito maior do que meros rótulos podem indicar.

## BIBLIOGRAFIA

- Atton, Chris & Hamilton, James. 2008. *Alternative Journalism*. Londres: Sage.
- Atton, Chris. 2013. “Local journalism, radical reporting and the everyday”. In Harcup, Tony. *Alternative journalism, alternative voices*. Londres/Nova Iorque: Routledge.
- Castells, Manuel. 2005. “A Sociedade em rede: do conhecimento à política”. In Castells, Manuel & Cardoso, Gustavo (ed.). *A Sociedade em Rede: do conhecimento à ação política*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Charaudeau, Patrick. 2006. *Discurso das Mídias*. São Paulo: Contexto.
- Correia, João. 2004. *Comunicação e Cidadania – Os media e a fragmentação do espaço público nas sociedades pluralistas*. Lisboa: Livros Horizonte.

- Deuze, Mark. 2005. "What is journalism? Professional identity and ideology of journalists reconsidered". *Journalism* (6), 442-463. Disponível em <<http://jou.sagepub.com/cgi/content/abstract/6/4/442>>. Acedido em 27 de novembro de 2015.
- Entman, Robert M. 1993. "Framing: Toward Clarification of a Fractured Paradigm". *Journal of Communication*, 43 (4). Disponível em <[https://www.attorneygeneral.jus.gov.on.ca/inquiries/cornwall/en/hearings/exhibits/Mary\\_Lynn\\_Young/pdf/05\\_Entman.pdf](https://www.attorneygeneral.jus.gov.on.ca/inquiries/cornwall/en/hearings/exhibits/Mary_Lynn_Young/pdf/05_Entman.pdf)>. Acedido em 14 de novembro de 2015.
- Harcup, Tony. 2013. *Alternative Journalism, Alternative Voices*. Londres/Nova Iorque: Routledge.
- Moraes, Dênis de. 2013. "Agências alternativas em rede e democratização da informação na América Latina". In: Moraes, Dênis de; Ramonet, Ignacio; Serrano, Pascual (ed.). *Mídia, Poder e Contrapoder: da concentração monopólica à democratização da informação*. Rio de Janeiro: Editora Faperj/Boitempo Editora.
- Peruzzo, Cicilia. M. K. 2009. "Aproximações entre a comunicação popular e comunitária e a imprensa alternativa no Brasil na era do ciberespaço". *Galáxia* (17), 131-146, junho. Disponível em <<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/2108>>. Acedido em 25 de novembro de 2015.

# DA PRODUÇÃO FÍLMICA AO EXERCÍCIO CARTOGRÁFICO, UMA COOPERAÇÃO ENTRE AMIGOS<sup>1</sup>

Alice Fátima Martins<sup>2</sup>

**Resumo:** O Sistema CooperAção Amigos do Cinema, liderado pelo cineasta Martins Muniz, em Goiânia, tem produzido ampla filmografia com algumas marcas diferenciais, dentre as quais destacam-se o baixíssimo orçamento, a ação colaborativa em atuação coletiva, a natureza artesanal das narrativas produzidas, a cartografia cultural da cidade e região resultante das produções. Neste trabalho, partindo da noção de cartografia, com base em seis filmes realizados pelo coletivo entre 2011 e 2015, são referidos os pontos culturais e artísticos da cidade tomados como locações, documentados nas narrativas ficcionais.

**Palavras-chave:** Coletivo de cinema; cinema artesanal; cartografia.

**Contato:** profalice2fm@gmail.com

As reflexões apresentadas neste trabalho integram o projeto de pesquisa *Outros fazedores de cinema*, que conta com financiamento do CNPq e da Fundação de Apoio à Pesquisa de Goiás/FAPEG, cujo objetivo é compreender as dinâmicas de produção e relação com o público de filmes com as seguintes características: orçamentos baixos ou baixíssimos, dinâmicas de produção e divulgação fora dos circuitos comerciais e também dos festivais e mostras oficiais de cinema, forte inserção na comunidade. A ênfase deste texto recai no aspecto cartográfico de uma parte da coleção de filmes do Sistema CooperAção Amigos do Cinema, liderado pelo cineasta Martins Muniz, em Goiânia, a partir das locações definidas para seis produções realizadas entre 2011 e 2015. Mesmo sendo filmes ficcionais, resultam em documento relevante de pontos culturais e artísticos da cidade, e configuram trânsitos importantes de seus agentes que participam como atores, técnicos, ou dando suporte às produções.

O desejo de produzir imagens em movimento habita a humanidade desde antanho, nos exercícios de linguagem, nos processos de relação com o mundo (Machado 2011). Daí que uma possível história do cinema não se inicia quando da invenção dos aparatos técnicos por meio dos quais foi possível captar e projetar as

---

<sup>1</sup> Pesquisa financiada pela FAPEG (Edital Universal) e CNPq (Bolsa de Produtividade).

<sup>2</sup> Professora no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual e no curso de Licenciatura em Artes Visuais (Faculdade de Artes Visuais, UFG, Brasil), Editora da Revista Visualidades, Pesquisadora da FAPEG, Bolsista de Produtividade do CNPq.

primeiras imagens em movimento. Tampouco essa história restringe-se ao modo de realização propiciado por esses primeiros aparatos e seus descendentes mais diretos, frutos do desenvolvimento tecnológico testemunhado no decurso do século XX.

Não é difícil de compreender porque, nestas primeiras décadas do século XXI, muitos teóricos do cinema, em cujas escolas de formação debruçaram-se sobre os mestres clássicos da filmografia, sintam-se perplexos com a fragmentação dos modos de produção de narrativas audiovisuais, bem como de suas veiculações e compartilhamento. As demarcações teóricas e conceituais com as quais aprenderam a operar parecem já não dar conta dessa multiplicação dos modos de contar histórias por meio das imagens em movimento sonorizadas.

É necessário desenvolverem-se estudos no sentido de compreender as dinâmicas desses trabalhos que, escapando aos centros irradiadores da produção, veiculam narrativas outras, com vozes quase sempre situadas fora dos circuitos dominantes de realização. Nesses termos, as demarcações entre o que seja cinema e o que não seja, do ponto de vista das categorias estéticas e conceituais, observam muito mais balizamentos territoriais, que respondem a relações de poder, do que propriamente a uma compreensão mais profunda das dinâmicas implicadas nas narrativas construídas a partir de imagens moventes sonorizadas, nos mais diversos contextos.

Nesses termos, o projeto de pesquisa ao qual se vincula este texto encontra em Walter Benjamin a força motriz deflagradora das perguntas e estratégias de investigação. Particularmente, busca referenciar-se na sétima das *Teses sobre História*, de Benjamin (1994), na qual o autor destaca que, em geral, historiadores constroem suas narrativas com base nas relações de empatia com os vencedores, que detêm o poder político, econômico e bélico. Para Benjamin, os bens culturais devem sua existência não somente ao esforço de gênios ou poderosos, mas também (é de se supor que, sobretudo) “à corvéia anônima dos seus contemporâneos” (Ibidem, 225). Por isso mesmo, o autor convoca à tarefa de “escovar a história a contrapelo”, desde o ponto de vista dos oprimidos, ou dos vencidos, lançando-se em insurgência não só contra a tirania, mas contra a própria corrente histórica.

Assim, o eixo desta pesquisa reporta-se ao trabalho de cidadãos comuns que, movidos por paixão ao cinema, buscam assegurar, não só para si, como também para suas comunidades, o acesso a histórias contadas pelo cinema, e também à aventura de contar suas próprias histórias, em exercícios estéticos e narrativos formulados a despeito

das condições precárias, e à revelia dos sempre onerosos orçamentos das produções cinematográficas disponíveis no mercado do entretenimento.

São *outros fazedores de filmes*, ou de narrativas audiovisuais *outras*, que atuam em contextos diferenciados, ocupando – quase sempre de modo precário – lacunas deixadas tanto pelo sistema das artes, do mercado cultural e de entretenimento, quanto pelas políticas públicas do Estado no tocante às artes e à cultura de um modo geral. Ao ocupar essas lacunas, também transitam em ambientes situados além delas. Esse tema tem despertado o interesse de estudiosos das mídias e do cinema. Como tendência que prevalece nessas análises e discussões, encontra-se a referência à estética de periferia, ou à localização dessas produções na *borda*, ou em *bordas*. (Lyra & Santana 2006; Santana 2008).

Nas análises que pensem (mesmo quando pretendam ressaltar qualidades e potencialidades) numa *estética da periferia*, ou no *cinema de bordas*, a base sobre a qual são formuladas é o binômio centro-periferia, ou centro-borda. E a referência à periferia ou à borda é feita desde, ou a partir de um centro. O centro é catalizador das forças, desde onde se difundem informações e modelos, normas de procedimentos, protocolos a serem seguidos, critérios de avaliação e análise. A mais, ao qualificar alguma produção como de periferia ou de borda, mais do que informar sobre essa produção, informa a localização de quem analisa a produção e sentencia a qualificação. Há uma espécie de compartilhamento de convicções nem sempre declaradas entre aqueles que ocupem algum centro, em seus diversos papéis, no tocante às discussões sobre as bordas, e suas relações, ou não, com o centro. O mesmo pode ser observado quando o binômio em questão não seja composto pela borda, mas pela noção de periferia, em relação a algum centro.

Os pesquisadores Bernadette Lyra e Gelson Santana (2006) ressaltam que a referência à noção de *cinema de bordas* evoca um modo de produção cinematográfica ou audiovisual paralelo ao mundo do cinema legitimado pela historiografia tradicional. É realizado à margem desse circuito. Por isso, nas *bordas*. Ou seja, tomando como ponto de vista os discursos legitimados sobre o cinema, sua teoria e história, o *cinema de bordas* inclui aquilo que, em tese, é desprezado, considerado *trash*, de segunda mão, ou de segunda categoria. Nas *bordas*, apesar das adversidades, produções dessa natureza continuam a pulsar e a estabelecer seus modos próprios de produção e veiculação.



A base binomial na qual essa análise opera tem propiciado algumas distorções, dentre as quais, a possibilidade de se supor que possa haver alguma homogeneidade nessas produções. A categoria criada pelo grupo de pesquisa pode, e tem sido interpretada como um gênero a mais na prateleira do mercado cinematográfico: filmes de ação, drama, suspense, cinema nacional, cinema de bordas, por exemplo.

Além disso, a própria noção de *borda* pode, em alguma medida, funcionar, ainda que provisoriamente, como categoria conceitual no contexto dos estudos sobre cinema, contudo, não cabe se pensada nas tramas das relações de produção e atualização contínua da cultura. Ao considerar a inserção dessas produções em seus próprios meios, desde esse ponto de vista não é difícil compreender que a noção de borda sofre um deslocamento, conquanto seus agentes ocupem, no mais das vezes, posições de centralidade nas dinâmicas da vida sociocultural de suas comunidades.

O trabalho do Sistema CooperAção Amigos do Cinema, liderado por Martins Muniz, em Goiânia (Goiás/Brasil), alimenta as reflexões apresentadas neste texto. Seu modo de produção é de baixíssimo custo, autorreferido como *cinema artesanal*, pensado como espaço para construção de saberes práticos sobre cinema. A filmografia assim realizada estabelece uma rede sempre crescente de relações que envolve integrantes mais ou menos estáveis e colaboradores circunstanciais, ocupações de espaços referenciais no cenário artístico e cultural da comunidade, e a constituição de uma coleção de histórias que, embora ficcionais, tratam de seus contextos de concepção, de suas gentes e seus lugares, de seus fazeres, de seus sonhos.

A coleção dos filmes realizados pelo coletivo propicia a organização de um painel em processo, um mapa onde se possam demarcar lugares, relações, trânsitos e fluxos artísticos desse lugar-território de atuação. Para Rolnik (1989), além de paisagens geográficas, contextos políticos e econômicos, também é possível cartografar paisagens psicossociais. O cartógrafo está atento aos movimentos de seu tempo, seguindo pistas, rastros, seguindo fluxos, esboçando percursos, num esforço para localizar a si e suas redes de relações. E, conquanto esteja sempre em movimento, bem como suas relações, é necessário que se façam continuamente os ajustes nesses esboços, cujo processo resulta parte integrante da própria narrativa. Ou narrativas.

O recorte trazido a este trabalho compreende os anos de 2011 a 2015, período em que Martins Muniz, com o Sistema CooperAção Amigos do Cinema, realizou seis filmes. Cada qual teve como locações pontos que ancoram a atuação de artistas, artífices

e *outsiders*, e contou com a participação de agentes da cultura com inserção efetiva em suas comunidades. São eles:

1. *Pé de pano*. (2011). Comédia. Direção: Martins Muniz. Produção: Sistema CooperAção Amigos do Cinema. Duração: 20 min. Digital, colorido. Brasil.

O argumento do filme baseia-se numa anedota a respeito de uma espécie de Don Juan goiano, que acaba se saindo mal em uma de suas investidas sobre uma jovem recém-casada. As locações para o filme foram todas no Centro Cultural Gepetto, uma casa oficina, que reúne artesãos e artistas, para a oferta de pequenos cursos e o exercício laboratorial de produção, além de ter uma programação regular com música e teatro. Anualmente, o Centro realiza o projeto Galhofada, quando ocupa a avenida central do bairro em que está instalado, oferecendo à comunidade uma programação gratuita com teatro, dança, oficinas diversas, durante um final de semana. Ao eleger esse espaço como locação, o coletivo passou a integrar o conjunto de artistas que produzem no Gepetto, ao mesmo tempo em que trouxe para a cena do filme, como personagem que toma parte da história, seus ambientes, luminosidades, espacialidades da estrutura arquitetônica construída também de modo artesanal. O lançamento do filme foi feito nesse mesmo local, reunindo artistas e interessados, dentro da programação cultural do Centro.

2. *Fora de padrão: o filme*. (2012). Ação e drama. Direção: Martins Muniz. Produção: Sistema CooperAção Amigos do Cinema. Duração: 50 min. Digital, colorido. Brasil.

A história trata dos desdobramentos a partir de um crime cometido por homofobia. As cenas foram tomadas na Casa das Artes, no centro da cidade, e no Centro Cultural Gustav Ritter, no bairro de Campinas. A Casa das Artes consistia num espaço vinculado à administração municipal, e abrigava grupos artísticos sem acesso aos aparelhos mais nobres da arte e da cultura locais. Suas dependências eram usadas para ensaios, produções, festas. Com o crescimento dos empreendimentos imobiliários na região, também cresceram as reclamações ao tipo de ocupação do prédio, com denúncias quanto ao seu uso por moradores de rua, e como ponto de consumo de drogas. Foi demolido ainda em 2012, para ser cedido à construção de um empreendimento residencial de 34 andares. Assim, o filme constitui um registro relevante, talvez o último, dos vários ambientes internos e externos, bem como dos painéis de grafite que ocupavam os muros do espaço. O Centro Cultural Gustav Ritter pertence à Secretaria de

Educação, Cultura e Esporte de Goiás. Nele, funcionam Escolas de Dança e Música, e a Orquestra de Violeiros.

3. *O capitão do mato*. (2014). Drama. Direção: Martins Muniz. Produção: Sistema CooperAção Amigos do Cinema. Duração: 50 min. Digital, colorido. Brasil.

Neste filme, é trazido à pauta um fragmento da história social de Goiás, no tocante à escravidão negra e à formação dos quilombos. Parte das cenas foi realizada em ambiente fechado, no palco de um teatro, com cenários que foram montados no decurso das filmagens. Essa locação foi no Ponto de Cultura Cidade Livre, num bairro na periferia de Aparecida de Goiânia, cidade contígua à cidade de Goiânia. Esse Ponto de Cultura mantém atividades abertas à comunidade, oferece oficinas, além de acolher grupos em suas produções artísticas. As cenas do filme gravadas em espaço aberto foram realizadas no pequeno vilarejo Cedro, na região rural próxima à cidade de Trindade, a cerca de 30 km de Goiânia. As tomadas foram feitas tanto em campo aberto, entre as manchas de mato fechado e o cerrado, na sede de uma das fazendas, em estilo colonial, e no próprio vilarejo, em casas feitas com adobe.

4. *Parkinson... e agora?* (2015). Drama. Direção: Martins Muniz. Produção: Sistema CooperAção Amigos do Cinema. Duração: 20 min. Digital, colorido. Brasil.

Embora este filme aborde a condição física do próprio cineasta Martins Muniz, portador de quadro severo do mal de Parkinson, teve todos os papéis performados por atores sob sua direção. A maior parte das cenas foi tomada nas dependências de sua residência, e no galpão onde estão guardados os materiais usados para a confecção de cenários e adereços. Foram também feitas gravações na pequena sala onde se encontram os equipamentos (quase todos obsoletos, mas ainda em uso...) para a edição de filmes. As demais cenas foram locadas no Teatro de Goiânia, e na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás.

5. *Egotismo*. (2015). Drama. Direção: Martins Muniz. Produção: Sistema CooperAção Amigos do Cinema. Duração: 20 min. Digital, colorido. Brasil.

A história acompanha os passos de uma personagem na iminência de ter seu comportamento desestabilizado radicalmente ante qualquer contrariedade ou sentimento de insegurança. O filme foi todo gravado nas dependências do Instituto Catedral das Artes, ponto de cultura e residência do artista Noé Luiz da Mota, também responsável pelo *making of* do filme. Trata-se de um espaço com arquitetura singular, no qual são realizadas exposições de artistas que têm pouco acesso ao sistema da arte e seus

aparelhos principais, tais como museus, galerias, centros culturais públicos, dentre outros. Além da residência do artista e família, o espaço integra dois salões expositivos, um café que também funciona como oficina, uma biblioteca, um mirante, e uma sala de cinema que abriga a programação de um cineclube. Participaram do elenco e do corpo de produção do filme pessoas ativas na cena cultural da cidade, além de voluntários e membros do coletivo. O argumento e roteiro baseiam-se num espetáculo de teatro com mesmo nome realizado pelo próprio diretor, nos anos 70. Posteriormente, nos anos 80, ele teria produzido um filme a partir desse espetáculo, em película, que se perdeu. Dessa forma, esta edição do filme resulta de uma terceira variação sobre a mesma temática, cujo exercício se prolonga por quatro décadas. O filme foi lançado na sala de cinema do Instituto Catedral das Artes, com uma exposição de fotos feitas durante as filmagens.

6. *Nó na tripa*. (2015). Comédia. Direção: Martins Muniz. Produção: Sistema CooperAção Amigos do Cinema. Duração: 20 min. Digital, colorido. Brasil.

O filme foi realizado numa fazenda de pequeno porte localizada no limite do espaço urbano de Goiânia, explicitando a natureza rural da metrópole, que ainda imprime fortes feições à cidade, a despeito de seus mais de dois milhões de habitantes. Com temática que trata de invasão de terras e da expulsão dos pequenos produtores de suas propriedades, em todas as tomadas, a ambientação não fornece qualquer indício da intimidade da locação com o espaço urbano e seus edifícios.

A multiplicação de aparatos tecnológicos que possibilitam o registro de imagens em movimento ampliou as possibilidades de realização de narrativas audiovisuais nos mais diferentes formatos, duração, temáticas, qualidades técnicas e estéticas, a serem veiculadas em diversos suportes, desde a clássica sala escura do cinema às telas medidas em polegadas dos aparelhos móveis. Diante desse cenário, autores como André Gaudreault e Philippe Marion (2015) questionam se um filme visto na tela de um monitor de vídeo é cinema, tendo em vista as profundas transformações trazidas pela tecnologia digital no âmbito das imagens e dos sons. O cenário que se abre, em franca expansão, impõe revisões profundas sobre o que se entenda por cinema, bem como seus marcos teóricos e conceituais. Acompanhando o pensamento dos autores, ao tratar do assunto, de um lado encontram-se muitos críticos catastróficos, que lamentam a implosão do cinema, e de outro os mais entusiastas em defesa da cultura digital e, nela, do cinema pensado e realizado a partir de parâmetros renovados.

Ora, desde as primeiras imagens em movimento, o cinema tem experimentado transformações em suas narrativas, tanto de ordem técnica, quanto no exercício da linguagem. Neste momento, a expansão de formato, suporte, meios, e a viabilização para que um número cada vez maior de pessoas possa produzir narrativas, aponta para uma transformação significativa das paisagens configuradas pelas imagens em movimento e sonorizadas. Nesses termos, passam a integrar essas paisagens, cenários que não fazem parte dos grandes centros de produção ou das redes de distribuição da filmografia do grande mercado de entretenimento. As produções realizadas nesses termos caracterizam-se por uma penetração também regional, que dialoga de modo mais direto com suas comunidades, e apresentam pouco acesso a outros contextos. No entanto, é a popularização no uso dos aparatos tecnológicos digitais que propicia a produção de um conjunto de narrativas capaz de traçar pistas, esboçar mapas culturais de ambientes geralmente fora dos circuitos hegemônicos. Mesmo quando essas narrativas tenham reverberações mais localizadas, cumprem papel agregador, a partir das histórias que contam, junto às comunidades às quais se referem, cujos percursos e espaços ganham protagonismo, deixando marcas para o esboço de uma cartografia possível, e desejável.

Essa pode ser apontada como uma das características fundantes da produção artesanal do Sistema CooperAção Amigos do Cinema, com direção de Martins Muniz. A cartografia potencial esboçada por essa filmografia descortina paisagens humanas, culturais e artísticas dinâmicas, cujas histórias informam sobre os tempos e espaços por elas configurados, e as relações neles estabelecidos.

Finalmente destacam-se as dimensões política e estética da natureza do trabalho realizado. Na ação orientada pela amizade, que dá nome ao coletivo, localiza-se um dos traços políticos mais fortes. Num contexto sócio e cultural marcadamente competitivo, pautado pelas relações de consumo, adotar os princípios colaborativo e fraterno na produção fílmica ganha contornos subversivos, de resistência. Reside aí, também, o elo que estabelece diálogo com uma das dimensões estéticas importantes desse trabalho, qual seja o aspecto lúdico que preside as narrativas, desde a sua produção até a relação com a audiência. Finalmente, o princípio de produzir o máximo a partir de um mínimo de condições infraestruturais resulta num estilo próprio de contar histórias no cinema, no qual entrecruzam-se aspectos éticos e estéticos irrefutáveis.

## **BIBLIOGRAFIA**

- Benjamin, Walter. 1994. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense.
- Gaudreault, André & Marion, Philippe. 2015. *The end of cinema? A medium in crisis in the digital age*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- Lyra, Bernadette & Santana, Gelson (orgs.). 2006. *Cinema de bordas*. São Paulo: A Lápis.
- Machado, Arlindo. 2011. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Editora Papyrus.
- Rolnik, Suely. 1989. *Cartografia sentimental, transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Editora Estação Liberdade.
- Santana, Gelson. (org.). 2008. *Cinema de bordas 2*. São Paulo: A Lápis.

## **FILMOGRAFIA**

- Muniz, Martins. 2011. *Pé de pano*. Sistema CooperAção Amigos do Cinema.
- Muniz, Martins. 2012. *Fora de padrão: o filme*. Sistema CooperAção Amigos do Cinema.
- Muniz, Martins. 2014. *O capitão do mato*. Sistema CooperAção Amigos do Cinema.
- Muniz, Martins. 2015. *Egotismo*. Sistema CooperAção Amigos do Cinema.
- Muniz, Martins. 2015. *Nó na tripa*. Sistema CooperAção Amigos do Cinema.
- Muniz, Martins. 2015. *Parkinson... e agora?* Sistema CooperAção Amigos do Cinema.

# DA REPRESENTAÇÃO DO VISÍVEL: ARTES VISUAIS E DIREÇÃO DE ARTE NO AUDIOVISUAL BRASILEIRO

Milena Leite Paiva<sup>1</sup>

Anderson dos Santos Paiva<sup>2</sup>

**Resumo:** Este trabalho apresenta uma investigação das relações entre o universo estético das artes visuais e a construção de visualidades no audiovisual brasileiro, considerando o repertório histórico, teórico e conceitual que correlaciona os referidos campos artísticos. A partir das reflexões de Jacques Aumont acerca das aproximações formais entre o cinema e a pintura (2004) e sobre a essência da imagem (1993), pretende-se discutir a especificidade de conceitos compartilhados por ambas as áreas, tais como espaço, quadro, cor, luz e *mise-en-scène*, que nas imagens em movimento se expressam nos domínios conceptivos da materialidade cênica e na sua projeção nos planos das obras. Com base nesta sistematização, definimos então a função da direção de arte - como esta se configura na produção audiovisual brasileira - como uma das instâncias criativas (junto à direção de fotografia) que manipulam esse conjunto de elementos, atuando no desenvolvimento das potencialidades plásticas do meio e na concepção de visualidades fílmicas e televisivas. Para sublinhar a discussão, o estudo apresenta uma análise visual da telenovela *Meu Pedacinho de Chão* (2014) do diretor brasileiro Luiz Fernando Carvalho, cujo projeto de arte, estruturado por um princípio artificialista de experimentação de linguagens, se circunscreve em um intenso diálogo do audiovisual com as artes visuais. Uma perspectiva projetual que potencializa a construção de visualidades singulares na televisão brasileira.

**Palavras-chave:** artes visuais, audiovisual, direção de arte.

**Contato:** milenaleite@hotmail.com

Uma análise das imagens de *Meu Pedacinho de Chão* (2014) aponta para distintas questões sobre a atual produção teledramatúrgica brasileira, instigando-nos desde as abordagens temáticas até as possibilidades de experimentação narrativa decorrentes dos avanços da tecnologia digital. Neste artigo, interessa-nos, em particular, uma discussão acerca da recorrente estetização dessas imagens, que inseridas no panorama televisual contemporâneo, se caracterizam por um frequente diálogo com a linguagem

---

<sup>1</sup> Designer Visual, diretora de arte e figurinista. Doutoranda em Artes Visuais e Mestra em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Atualmente desenvolve uma pesquisa acerca das relações projetuais entre a direção de arte no audiovisual, as artes visuais e o design.

<sup>2</sup> Artista visual e investigador. Doutorando em Arte Contemporânea pela Universidade de Coimbra e Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia. É professor efetivo do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Roraima.

cinematográfica, pela experimentação formal e por um “abuso” dos procedimentos da pós-produção, tais como de efeitos visuais e de correção cromática.

A estetização em *Meu Pedacinho de Chão*, apesar de se definir também por uma gama de intervenções nas suas imagens finais, decorre principalmente de um projeto experimental da materialidade cênica: a composição de cenários, de figurinos e de maquiagens que, nesta obra, são expressivamente projetadas na superfície da imagem. Os contornos formais inusitados e o cromatismo expressivo destes elementos determinam uma proposição singular da visualidade, cuja intensidade conceitual se expande no desenho dos planos e define um protagonismo do projeto visual nos processos de produção.

A pesquisa sobre o imaginário infantil é o que dá o tom visual à novela, cuja plasticidade remete à ludicidade e à poesia pueril. A obra teve como principais referências as pinturas surrealistas pop americanas, o *Vaudeville*, a *Commedia Dell’Arte*, a Ópera, os mangás japoneses, as histórias em quadrinhos, os contos de fadas, o circo e o *Bang Bang*; uma miscelânea imagética determinante na criação de um conceito coeso e denso que direciona todo o processo criativo da equipe de arte. O contexto espacial da narrativa - uma pequena vila rural situada no interior do Brasil, na qual os acontecimentos são narrados pelo ponto de vista de uma criança -, é estilizado e a cidade cenográfica da novela toma as feições de um mundo “de brinquedo”, cujas peças teriam sido criadas e montadas pelo menino/protagonista.

Toda a materialidade cênica é então pensada de forma a expressar artificialidade, definindo-se o plástico e a sucata como as principais matérias-primas da produção. A maior parte dos elementos compositivos de cenários, objetos de cena e figurinos resultam do reaproveitamento de lixo e artefatos em desuso, por vezes da própria emissora, reciclados pela equipe de arte. Todo o processo criativo revela uma cuidadosa composição de planos, o que se expressa na visualidade e delinea novas possibilidades estéticas no audiovisual brasileiro: de investimento em espacialidades, cromatismos e materialidades inovadoras ao contexto de produção nacional.

Uma obra transgressora, mas fatalmente polêmica, as opiniões da crítica e do público sobre as cenas, os figurinos e as cores da telenovela se dividiram. Mas houve quem a definisse como uma “obra de arte”. *Meu Pedacinho de Chão* suscita, neste sentido, uma reflexão sobre o processo de estetização de produtos televisivos e uma



questão em especial: qual o nível da influência das artes visuais na concepção estética de obras audiovisuais? Esta se mantém nos processos práticos da criação audiovisual?

### **A direção de arte e o “pensamento da arte”**

No contexto da produção audiovisual ficcional, a direção de arte é uma das principais instâncias estéticas da concepção de visualidades. A função, responsável por criar uma correlação visual entre cenários, figurinos e caracterização das personagens, a partir de conceitos referenciados pelo roteiro e pela proposta de *mise-en-scène*, concebe toda a configuração material e visual do espaço diegético - suas formas, volumes, cores e texturas; englobando essencialmente a criação da paleta de cores e da materialidade cênica. À direção de fotografia cabe o registro deste arranjo a partir de um trabalho de manipulação de luz e de tonalidades, e da criação de pontos de vista particulares sobre o espaço da representação.

“Quando falamos em direção de arte, estamos referindo-nos à concepção do ambiente plástico de um filme, compreendendo que este é composto tanto pelas características formais do espaço e objetos quanto pela caracterização das figuras em cena. A partir do roteiro, o diretor de arte baliza as escolhas sobre a arquitetura e os demais elementos cênicos, delineando e orientando os trabalhos de cenografia, figurino, maquiagem e efeitos especiais. Colabora, assim, em conjunto com o diretor e o diretor de fotografia, na criação de atmosferas particulares a cada novo filme e na sua impressão de significados visuais que extrapolam a narrativa.” (Hamburger 2014, 18)

No universo produtivo da direção de arte, o diretor de arte é o responsável por coordenar a equipe de profissionais atuantes na criação material e visual da obra - cenógrafos, figurinistas, maquiadores e técnicos em efeitos especiais, entre outros, - a partir das orientações do que normalmente se denomina de projeto de arte: uma sistematização dos conceitos e das diretrizes técnicas que vão orientar todo o processo criativo, em alinhamento às questões de ordem orçamentária e de cronograma. A concepção do projeto de arte é orientada pela sistemática da pesquisa de referências e da criação do conceito visual que irá perpassar todo o arranjo cênico e se desdobrar na

composição da imagem. A força conceitual de uma obra define visualidades instigantes, agregando profundidade ao discurso audiovisual.

Luiz Fernando Carvalho, diretor brasileiro reconhecido por trabalhos que rompem com padrões estéticos na televisão, constrói em *Meu Pedacinho de Chão* a sua obra de visualidade até então mais radical, o que a define como de grande relevância estética no panorama da direção de arte brasileira. É interessante pontuar, contudo, que na referida telenovela não há créditos para um diretor de arte. E neste sentido, a análise do aspecto visual da obra e o acesso às anotações publicadas pelo diretor acerca do seu processo criativo e da equipe apontam Carvalho como o responsável não somente pela direção geral, mas também por uma direção de arte latente na produção. Considerando nesta pesquisa que a direção de arte, ainda que não creditada, se apresenta em obras cuja força expressiva da visualidade é estruturada por conceitos visuais que norteiam todo o processo da criação, pode-se subentender que há um “pensamento da arte” em um amplo domínio de formatos audiovisuais, seja da ficção ou do documentário.

Se há uma seleção de materialidades e visualidades de forma a definir atmosferas cênicas específicas, há então um direcionamento visual sobre a configuração de imagens, ou seja, uma direção de arte. Destas constatações, interessa-nos ainda refletir que nas diretrizes visuais que norteiam toda a composição material, sensorial e cromática de uma obra e que se desdobram nas imagens construídas, é subentendida uma aproximação formal entre o audiovisual e as artes visuais. E neste ponto, lançamos algumas indagações: Como se dá a influência das artes visuais na construção da imagem no audiovisual? Quais as implicações históricas e estéticas desta relação? Por referências diretas, em citações a obras de artistas visuais, ou por relações subjetivas instauradas nos processos do fazer audiovisual?

Na medida em que ambas as perspectivas de criação artística se alimentam do mundo como matéria-prima expressiva, extraem deste, recortes visuais reestruturados por narrativas particulares, em que a conjuntura de espaços, formas, cores e texturas constrói um universo regido por leis e matérias próprias. Neste sentido, demonstrou ser interessante iniciarmos um debate com apontamentos acerca da correlação entre as artes visuais e o audiovisual, entendendo a direção de arte como o lugar de encontro entre ambos os campos artísticos. Um debate deslocado das estruturas textuais das obras, mas focado em uma análise do visível dos planos.

### **A direção de arte, as artes visuais e o audiovisual: aproximações estéticas**

Ao traçar um paralelo histórico e plástico entre o cinema e a tradição pictórica, Aumont (2004) define Lumière<sup>3</sup> como “o último pintor impressionista”, pois, para o autor, ao inventar o cinema, mais especificamente o dispositivo cinematográfico, e ressaltar os seus efeitos de realidade, tal personagem traz a resolução de um problema pictórico, pois computa o real de forma impecável, enquanto os pintores mais virtuosos se esmeravam tanto em termos de tempo quanto de técnica para alcançar este objetivo.

Segundo Aumont, a pintura, especialmente a pintura acadêmica do século XIX, tinha como principais questões norteadoras da representação visual: *o impalpável*, tal qual a luz atmosférica; *o irrepresentável*, tal como as nuvens; e *o fugidio* “(...) enfim, o infinitamente lábil, e portanto, em profundidade, a irritante questão do tempo.” (Aumont 2004, 35). O cinematógrafo resolve visualmente estes problemas. Os efeitos de realidade são alcançados principalmente por conta da natureza técnica do cinema de registro e reprodução automática da realidade. Uma possibilidade inicialmente viabilizada com a invenção da fotografia, mas ampliada com as imagens cinematográficas, tanto que após a sua popularização, os pintores vanguardistas do início do século XX não mais se dedicarão a pintar realisticamente os elementos e fenômenos da natureza, mas passam a ironizá-los ou parodiá-los em suas obras, vide as pinturas de Salvador Dalí e Magritte.

“É tudo isso que o cinematógrafo vira de cabeça para baixo, que ele ultrapassa definitivamente com seus efeitos de realidade, *inocentes*, e inocentemente perfeitos. A atmosfera continua aí impalpável, e, se se quiser, irrepresentável; mas não deixa de estar presente no cintilar das folhas (agitadas pelo vento, pelo ar, concluem infalivelmente os críticos: é mesmo o vento que eles querem *ver*). Mas sobretudo, é claro, o fugidio é enfim fixado, e sem labor. É de acordo com o trabalho pictórico que se mede o melhor do milagre do cinematógrafo: ele substitui, com efeito, as centenas de folhas duramente pintadas, uma por uma, em um Théodore Rousseau, pelo aparecimento imediato de *todas* as folhas. E além do mais, elas se mexem...” (Ibidem, 36)

Além de concretizar os anseios estéticos da pintura, o cinema se alinha ainda à tradição pictórica nos aspectos formais que tangem a representação visual. E é nesta

---

<sup>3</sup> No seu livro, o autor se refere aos pioneiros do cinema apenas como Lumière e não define no texto se é uma referência a Auguste ou a Louis Lumière, ou a ambos.

perspectiva que encontramos um primeiro ponto de contato entre a direção de arte no audiovisual e as artes visuais. Para além das diferenças processuais, a formatação visual de um filme ou produção televisiva de fato se aproxima da lógica criativa da pintura e dos artefatos artísticos pela similaridade dos elementos visuais manipulados na concepção de uma composição ou quadro final.

Nos processos audiovisuais, a direção de arte atua na formatação do arranjo visual da obra, ou seja, de elementos cênicos dotados de linhas, formas, cores e texturas, cuja interação formal ocupa e define o espaço da encenação, inserindo movimento e ritmo na narrativa visual e estruturando os quadros audiovisuais, sua atmosfera e expressividade. Esses quadros criados em parceria conceitual com a direção de fotografia determinam a linguagem e a visualidade que será inscrita na composição da imagem.

“Ao desdobrar para a prática da criação cinematográfica o conceito de que sua estruturação é conformada em dois níveis, pode-se afirmar que ao primeiro nível corresponderia o trabalho da direção de arte e ao segundo nível o trabalho da direção de fotografia. Estas práticas integram um intrincado processo que configura como a imagem cinematográfica será vista em sua forma final, ou seja, sua visualidade (...)” (Butruce 2005, 20).

A imagem é definida neste contexto como um objeto visual que carrega em si uma representação de espaço e tempo a partir das intenções dramáticas de uma narrativa. Este espaço e tempo são de natureza diegética e o trabalho de representação atua na transformação destes elementos diegéticos em imagem (Aumont 1993, 259). Para Aumont (Ibidem), a “(...) diegese é uma construção imaginária, um mundo fictício que tem leis próprias mais ou menos parecidas com as leis do mundo natural, ou pelo menos com a concepção, variável, que dele se tem”. Consideramos aqui que a visualidade é uma expressão da diegese construída na obra, e se alinha a uma determinada opção estética de manipulação dos componentes visuais básicos da imagem, com vistas à construção de uma plasticidade particular. Esses componentes visuais básicos seriam: *espaço, linha, forma, tonalidade, cor, movimento e ritmo* (Block 2010), que essencialmente constituem ou se articulam aos elementos da direção de arte.

“Esses componentes visuais são encontrados em todas as imagens que vemos, sejam elas fixas ou em movimento. Os atores, as locações, os acessórios, os figurinos e os cenários são formados por esses componentes visuais. Um componente

visual transmite estados de ânimo, emoções, ideias e, mais importante ainda, proporciona estrutura visual às imagens.” (Ibidem, 1)

Podemos considerar um entendimento do nível de interação dos elementos visuais no âmbito das três dimensões formais principais da representação audiovisual: *espaço da representação, luz e cor* e *quadro fílmico*. O espaço é um conceito complexo compreendido como um produto da percepção humana. Trata-se de uma construção baseada na nossa interação visual com o mundo real e concreto, na qual espaço e tempo estão entrelaçados, pois a percepção espacial não é contínua, mas se relaciona a uma ocupação em volume por um corpo móvel, o que se traduz em profundidade.

Ocupado por objetos, o espaço se transforma então em um lugar, dotado de uma linguagem específica. As equipes de cenografia são as responsáveis pela concepção do desenho e da materialidade do espaço da encenação, construindo uma representação específica do universo delineado pela narrativa. Assim, as suas ações práticas corroboram diretamente a construção do espaço diegético da obra. O campo é o recorte do espaço imaginário em três dimensões que é delimitado pela tela ou quadro. “O quadro é, antes de tudo, limite de um *campo* (...). O quadro centraliza a representação, focaliza-a sobre um bloco de espaço-tempo onde se concentra o imaginário, ele é a reserva desse imaginário (...) ele é o reino da ficção (...)” (Ibidem, 36).

“(...) este espaço estruturado primeiramente pela direção de arte, ou seja, o espaço cenográfico, sofre a ação de um elemento durante seu registro que atua de maneira significativa nesta operação: a luz. A luz que incide sobre este espaço e seus objetos constituintes determinará uma relação de consonância com a direção de arte ou não. A direção de arte visa uma intenção plástica, de certa forma inerente dado seus elementos de trabalho, essencialmente visuais, que pode ser desestruturada ou não de acordo a uma determinada atuação da iluminação.” (Butruce 2005, 32)

A luz e a cor praticamente definem a visualidade de uma obra audiovisual. “Estritamente falando, toda a aparência visual deve sua existência à claridade e cor. Os limites que determinam a configuração dos objetos provêm da capacidade dos olhos em distinguir entre áreas de diferentes claridade e cor” (Arnheim 2004, 323). As cores interagem diretamente com a luz construída para o espaço cênico e seus valores de matiz, brilho e saturação corroboram a estruturação espacial através da criação de

nuances, contrastes e afinidades formais e texturais. Assim, a luz e a cor são elementos de grande relevância na estruturação do espaço cênico, embora haja outros aspectos que definam diferenças perceptivas e compositivas, determinando diferentes formatos e sentidos.

A função da direção de arte é a responsável por compor a matéria visual do espaço da representação, e se transforma em instância imagética na medida em que as suas escolhas são a essência estrutural da composição do quadro. Portanto, assim como na pintura e nos demais artefatos artísticos, os artistas atuantes nesta área do audiovisual tanto seguem diretrizes conceituais com o propósito de alcançar um resultado visual específico, como manipulam os mesmos elementos na criação de um arranjo imagético. Ambas as áreas se definem por processos criativos densos e fundamentados na pesquisa, seguem a influência de contextos internos e externos, e vivenciam um fluxo contínuo de inovações e de renovações tecnológicas.

### **Considerações Finais**

O entendimento da correlação entre a direção de arte e as artes visuais no fazer audiovisual é uma abordagem que demanda um amplo período de investigação e um espaço maior de discussão. Neste trabalho, apenas pontuamos alguns direcionamentos teóricos e sinalizamos algumas questões, ainda a serem respondidas e debatidas. Mas, de fato, atuando a partir de referências a trabalhos ou artistas oriundos do campo das artes visuais, ou carregando em suas práticas e processos os traços de um alinhamento histórico e formal, é na direção de arte que estes dois universos artísticos dialogam e se convergem. Uma relação construída no visível dos planos.



Figura 1 – *Meu Pedacinho de Chão*: radicalização expressiva da direção de Arte.

#### **BIBLIOGRAFIA**

- Arnheim, Rudolf. 2004. *Arte & percepção visual. Uma Psicologia da Visão Criadora*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning.
- Aumont, Jacques. 1993. *A imagem*. Campinas: Papirus.
- Aumont, Jacques. 2004. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac e Naify.
- Block, Bruce A. 2010. *A narrativa visual: criando a estrutura visual para cinema, TV e mídias digitais*. São Paulo: Elsevier.
- Butruce, Débora Lúcia Viera. 2005. *A Direção de arte e imagem cinematográfica. Sua inserção no processo de criação no cinema brasileiro dos anos 1990*. Niterói: Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Imagem e Informação, Universidade Federal Fluminense.
- Carvalho, Luiz Fernando. 2014. *Meu pedacinho de chão*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- Hamburger, Vera. 2014. *Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac/Edições Sesc.
- Paiva, Milena L. 2015. *A direção de arte no audiovisual brasileiro: uma abordagem sobre Subúrbia*. Campinas: Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas.