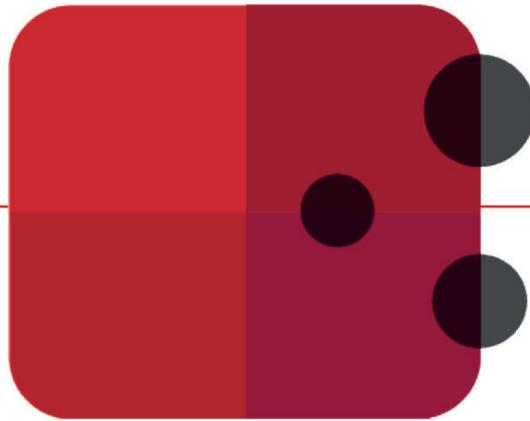


# rebecca



revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual



## Rebeca: Trajetória, Conquistas e Expectativas

### Dossiê

cinema, baixo orçamento e inovação

Julho • Dezembro 2015 | Ano 4 | Edição 8

ISSN: 2316-9230



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

---

Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual  
Publicação da Socine - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual  
Semestral – segundo semestre de 2015  
ISSN:  
2316-9230  
1. Comunicação 2. Cinema 3. Documentário 4. Cinema brasileiro 5. Cinema  
internacional 6. Audiovisual

---

CDD – 21.ed. – 302.2

A Rebeca - revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual, editada pela Socine, publica artigos, entrevistas, resenhas e trabalhos criativos inéditos de doutores e doutorandos nas áreas de cinema e audiovisual.

---

A Rebeca é uma revista acadêmica com periodicidade semestral

---

Site  
<http://www.socine.org.br/rebeca>

E-mail  
[rebeca@socine.org.br](mailto:rebeca@socine.org.br)

Período  
Julho | Dezembro de 2015

Foto da capa  
**Excertos da coreografia de Fred Astaire e Ginger Rogers no filme *Swing Time* (*Ritmo Louco*, em português), dirigido por George Stevens em 1936, utilizados no filme *Sem Título #1: Dance of Leitfossil*, do cineasta independente brasileiro Carlos Adriano (finalizado em 2014).**

Projeto gráfico  
Pedro Neto e Débora Rossetto sobre modelo de Paula Paschoalick

Secretaria editorial  
Débora Rossetto

Revisão  
Lia Amâncio

ISSN  
2316-9230

## SOCINE

### Diretoria

Afrânio Mendes Catani (USP) - Presidente  
Antonio Carlos Amancio da Silva (UFF) - Vice-Presidente  
Mauricio R. Gonçalves (Senac) - Tesoureiro  
Alessandra Brandão (UNISUL) - Secretária Acadêmica

### Conselho Deliberativo

Erick Felinto - UERJ  
Esther Hamburger - USP  
Fabio Uchoa - USP  
Gilberto Alexandre Sobrinho - Unicamp  
Gustavo Souza - UFSCar  
Luiz Augusto Rezende Filho - UFRJ  
Luíza Beatriz Melo Alvim - UNIRIO  
Marcel Vieira Barreto Silva - UFPB  
Mariana Baltar - UFF  
Patrícia Rebello - UERJ  
Rafael de Luna Freire - UFF  
Ramayana Lira de Souza - UNISUL  
Rodrigo Octávio D'Azevedo Carreiro - UFPE  
Marina Costa - UFSCar - discente  
Jamer de Mello - UFRGS - discente

### Conselho Fiscal

Paulo Menezes - USP  
Rogerio Ferraraz - UAM  
Rubens Machado Jr - USP

### Comitê Científico

Alexandre Figueirôa - UFPE  
César Guimarães - UFMG  
Genilda Azeredo - UFPB  
Maria Dora Mourão - USP  
Miguel Pereira - PUC-Rio  
Sheila Schvarzman - UAM

### Secretária

Débora Rossetto

## REBECA

### Editores-Chefes

Anelise R. Corseuil  
Tunico Amâncio

### Editores Executivos

João Guilherme Barone e João Luiz Vieira - Seção Dossiê  
Laura Cânepa e José Gatti - Seção Temáticas Livres  
André Piero Gatti e Mariana Baltar - Seção Entrevistas  
Alexandre Figueirôa e Rogério Ferraraz - Seção Resenhas e Traduções  
Rubens Machado Jr. e Fábio Uchoa - Seção Fora de Quadro

### Conselho Editorial

Afrânio Mendes Catani  
Ana Isabel Soares  
Bernadette Lyra  
Catherine L. Benamou  
Cecília Sayad  
Randal Johnson  
Rosana Soares  
Stephanie Dennison

### Conselho Consultivo

Anna McCarthy  
Arthur Autram F. de Sá Neto  
Carlos Roberto de Souza  
Consuelo Lins  
Ella Shohat  
Fernão Pessoa Ramos  
Ismail Xavier  
Lauro Zavala  
Lúcia Nagib  
María De La Cruz Castro Ricalde  
Oliver Fahle  
Robert Burgoyne  
Robert Stam  
Susana de Sousa Dias  
Tamara Falicov

## Sumário

12 **REBECA: Trajetória, Conquistas e Expectativas**

### Dossiê – cinema, baixo orçamento e inovação

24 **JOE DANTE, O HORROR E O BAIXO ORÇAMENTO: PIRANHAS, GRITOS DE HORROR E DESENHOS ANIMADOS**

SÉRGIO EDUARDO ALPENDRE DE OLIVEIRA

50 **A experimentação latente no cinema e o experimental como estratégia de superação**

Natália Aly Menezes

68 **O CINEMA (EM) COMUM DE MORRO DO CÉU**

Scheilla Franca de Souza

95 **Guimarães 2012, Capital Europeia do Cinema de Baixo Custo?**

Paulo Cunha e Helyenay (Nay) Araújo

### Temáticas Livres

125 **Leituras de *Santiago* a partir da crítica cinematográfica**

Luiz Antonio Mousinho Magalhães e Suéllen Rodrigues Ramos da Silva

155 **Chris Marker e a perdição do tempo**

Pedro Henrique Trindade Kalil AUAD

173 **O cinema nacional contemporâneo em perspectiva comparada: uma análise filosófica de *Meu nome não é Johnny***

Deise QUINTILIANO PEREIRA

202 **Fazer um filme em São Paulo nos anos 1920: o caso de *"Às Armas"* de Otávio Gabus Mendes**

Sheila Schvarzman

- 232 **A trajetória fílmica do cangaceiro urbano: de Lima Barreto a Eduardo Coutinho**  
Gilvan de Melo Santos
- 264 **Territórios afetivos em *Cinema, aspirinas e urubus*: a articulação de códigos como sedução poética**  
Genilda Azerêdo
- 277 **“A PELE QUE HABITO” E A BIOTECNOLOGIA: ANÁLISE FÍLMICA DE UMA ONTOLOGIA INDETERMINADA**  
Fabio Zoboli, Renato Izidoro da Silva, Joseneide de Amorim Santos e Elder Silva Correia

### Entrevista

- 308 **Béla Tarr, o cineasta do tempo e do cotidiano**  
Lídia Mello
- 321 **Víg Mihály, o compositor de sonoridades lentas**  
Lídia Mello

### Resenhas e Traduções

- 330 **“Poética Histórica”, Narrativa e Interpretação**  
Ira Bashkar, com tradução de Cid Vasconcelos
- 368 **De Pessoa a Personagem: as singulares performances e o estilo Coutinho de fazer cinema**  
Fernanda Aguiar Carneiro Martins
- 375 **Em busca de uma fronteira mais porosa e aberta à interlocução**  
Belisa Figueiró
- 381 ***O Estilo Sergio Leone no faroeste italiano***



Filipe Falcão

## **Fora de Quadro**

- 390**      **De repente, uma paixão**  
**Sem Título #1: Dance of Leitfossil de Carlos Adriano**  
**Scott MacDonald**

## Content

12 **Presentation**

### Special Section

24 **Joe Dante, the horror-movie and the low-budget cinema: Piranha, The Howling and cartoons.**

SÉRGIO EDUARDO ALPENDRE DE OLIVEIRA

50 **Latent experimentation in cinema and the experimental as overcoming strategy**

Natália Aly Menezes

68 **THE CINEMA (IN) COMMON OF MORRO DO CÉU**

Scheilla Franca de Souza

95 **Guimarães 2012, European Capital of Low Cost Cinema?**

Paulo Cunha e Helyenay (Nay) Araújo

### General articles

125 **Reading Santiago from film criticism**

Luiz Antonio Mousinho Magalhães e Suéllen Rodrigues Ramos da Silva

155 **Chris Marker and the bane of time**

Pedro Henrique Trindade Kalil AUAD

173 **The National Contemporary Cinema in Comparative Perspective: A Filmsophical Analysis of the Film My Name Ain't Johnny**

Deise QUINTILIANO PEREIRA

202 **Making movies in São Paulo in the 20's: the case of "Às Armas " by Octavio Gabus Mendes**

Sheila Schvarzman

232 **The filmic trajectory of urban cangaceiro: from Lima Barreto to Eduardo Coutinho**

Gilvan de Melo Santos

- 264 **Affective territories in Cinema aspirins and vultures: articulating codes as poetical seduction**

Genilda Azerêdo

- 277 **"THE SKIN I LIVE IN" AND BIOTECHNOLOGY: ANALYSIS OF A FILMIC ONTOLOGY OPEN ENDED**

Fabio Zoboli, Renato Izidoro da Silva, Joseneide de Amorim Santos e Elder Silva  
Correia

### **Interview**

- 308 **Béla Tarr, the filmmaker of the time and the daily life**

Lídia Mello

- 321 **Víg Mihály, composer of slow sonorities**

Lídia Mello

### **Reviews and Translations**

- 330 **"Historical Poetics," Narrative, and Interpretation**

Ira Bashkar, translated by Cid Vasconcelos

- 368 **From person to character: the singular performances and Coutinho's filmmaking Style**

Fernanda Aguiar Carneiro Martins

- 375 **Looking for a more porous frontier and open to dialogue**

Belisa Figueiró

- 381 ***The Sérgio Leone style in the Italian western***

Filipe Falcão

### **Out of frame**



- 390**     **A sudden passion**  
**Carlos Adriano's *Sem Título #1: Dance of Leitfossil***  
**Scott MacDonald**

## **REBECA: Trajetória, Conquistas e Expectativas**

Ao completarmos quatro anos como editores de *REBECA*, e finalizando nossa gestão, gostaríamos de registrar aqui os caminhos que trilhamos, realizações e perspectivas. Neste período, foram publicados oito volumes. Queremos ressaltar o trabalho coletivo que realizamos, desde o planejamento da revista, iniciado em 2010, como projeto editorial, até a sua execução, a partir de 2011, com a primeira publicação em janeiro de 2012. *REBECA* foi concebida como um novo espaço para a publicação de pesquisas acadêmicas na área de estudos de cinema e audiovisual, com as seguintes seções: **Temas Livres**, que apresenta artigos sobre temas variados; **Dossiê**, com temática própria; **Entrevistas**; **Resenhas e Traduções**; e, sem deixar de oferecer aos seus leitores uma seção criativa, com perfil menos acadêmico, a seção **Fora de Quadro**.

A primeira equipe de editores, constituída na diretoria da SOCINE gestão 2009-2013, sob a presidência e vice-presidência de Maria Dora Mourão e Anelise R. Corseuil, respectivamente, contou com os seguintes editores: Anelise R. Corseuil, editora-chefe; e os editores associados Laura Cánepa, na seção de **Temas Livres**; João Guilherme Barone, **Dossiê**; Rubens Machado Jr., **Fora de Quadro**; André Gatti, **Entrevistas**; e Alexandre Figueiroa, **Resenhas e Traduções**. A partir de 2013, sob a direção de Afrânio Coutinho e Tunico Amancio, presidente e vice-presidente, respectivamente, a equipe editorial se expandiu com a inclusão dos seguintes nomes: Tunico Amancio, editor-chefe; José Soares Gatti, seção **Temas Livres**; **Dossiê**, João Luiz Vieira; **Entrevista**, Mariana Baltar; **Resenhas**, Rogério Ferraraz; e **Fora de Quadro**, Fabio Uchoa. Os editores-chefes trabalharam com suas equipes em números alternados.

Cabe aqui ressaltar o esmerado projeto de concepção de *REBECA*, em 2010, sob a coordenação de Mariana Baltar. Igualmente importante foi o trabalho de nossa primeira secretária-executiva, a nossa querida Paula Paschoalick, cuja dedicação e atenção tornaram possível a publicação da revista. Posteriormente, contamos com os cuidadosos trabalhos da secretária-executiva Débora Rossetto.

Além destas pessoas, nossos pareceristas, revisores e tradutores foram parte fundamental de nossa equipe. Nosso conselho editorial e consultivo conta hoje com 35 pesquisadores e dezenas de pareceristas de várias regiões do Brasil e de vários continentes. Os artigos submetidos incógnitos são analisados por dois pareceristas antes de qualquer publicação, e em caso de empate, temos um terceiro parecerista. Na CAPES, a classificação QUALIS da *REBECA*, na área de avaliação Letras/Linguística, é A2. Nosso trabalho coletivo, o caráter transdisciplinar da revista e o reconhecimento da qualidade editorial possibilitaram a consolidação de *REBECA* como canal de divulgação das pesquisas e trabalhos criativos dos estudos de cinema e do audiovisual e áreas afins.

Nos últimos quatro anos, publicamos um total de 96 artigos, distribuídos entre o **Dossiê** e a seção **Temas Livres**, com uma média de 12 artigos por volume. O **Dossiê**, ao longo destes anos, contemplou assuntos variados, cobrindo os seguintes temas: *o cinema da década de 2000*; *os gêneros cinematográficos*; *a memória da expressão audiovisual*; *documentário* (tema publicado em dois volumes); *cinema latino-americano*; e, neste volume atual, *cinema, baixo orçamento e inovação*. Nas outras seções publicamos nove entrevistas, 23 resenhas, duas traduções e 25 ensaios criativos na seção **Fora de Quadro**.

Desde 2012, tivemos uma média de 1/3 de artigos oriundos de pesquisadores do exterior, sendo que no volume 7 de *REBECA* alcançamos 50% de publicações de pesquisadores do exterior – um forte indicador do processo de internacionalização do periódico, que alcança também excelente representatividade no Brasil, com artigos de todas as regiões do País, inclusive do Norte, mas com preponderância do Sudeste. Neste volume 8, por exemplo, a região Nordeste foi responsável por mais de 50% dos artigos.

A excelente distribuição de nossas publicações demonstra a importância de *REBECA* como um canal de publicações da área de Estudos de Cinema e do Audiovisual. Igualmente importante é registrarmos que nestes últimos quatro anos, além do trabalho intenso com as publicações semestrais, buscamos dar visibilidade à publicação em bases confiáveis, como o QUALIS. *REBECA*, assim como centenas de outros periódicos, não foi incluída na avaliação QUALIS de 2014 da CAPES, quando a plataforma SUCUPIRA substituiu o Coleta CAPES.

Também incluímos *REBECA* no Latindex, outra importante base de dados de indexação. Durante todo o período de gestão, mantivemos a periodicidade e conseguimos divulgar os trabalhos em nível nacional e internacional.

Em relação ao fator de impacto de *REBECA*, ferramenta necessária para a sua internacionalização, acreditamos que em um futuro próximo os editores devam priorizar a necessidade de incluir *REBECA* em indexadores internacionais e nacionais, como SCOPUS, Web of Science e SciELO. Estes indexadores dão visibilidade às suas publicações, colocando-as em patamares internacionais de fator de impacto relevante. Os índices bibliométricos projetados por base de dados, tais como o SJR – SCImago Journal & Country Rank; Web of Science; o Fator de Impacto (I.F.), criado pelo Institute for Scientific Information (I.S.I.) e gerado pelo Science Citation Index (SCI); e o Journal Citation Report (JCR) são importantes por permitirem a circulação da informação publicada nos periódicos.<sup>1</sup> Tais indexadores adequam o periódico não apenas às demandas sugeridas em sistemas de avaliação, como o QUALIS, mas a demandas de um cenário internacional. Talvez este seja o grande desafio dos editores que assumem a gestão do periódico, para

---

<sup>1</sup> Para uma análise da importância dos índices bibliométricos, ver o artigo “Fatores de Impacto, outros índices bibliométricos e desempenhos acadêmicos”, publicado em *Arquivos Brasileiros de Oftalmologia*, Arq. Bras. Oftalmol. vol.65 nº 2, São Paulo, mar.-abr. 2002, disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0004-27492002000200001&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0004-27492002000200001&script=sci_arttext), acesso em 22/12/2015. Os autores esclarecem que além do fator de impacto, temos ainda dois outros índices, “o *immediacy index* calculado pelo número de citações aos artigos durante o mesmo ano em que eles são publicados, representando a ideia da rapidez com que são referidas as produções daquele órgão; e o da *vida média de citações*, dado pelo número de anos retrospectivos em que o número de citações se reduz à metade de seu total inicial, dando assim a noção de quanto tempo os artigos dessa revista continuam sendo citados, após suas publicações. Mas dos três, o mais usado e, por isso, importante, é o ‘fator de impacto’, que calcula essencialmente o número de vezes que um artigo, ou uma revista é citado, e que, embora proposto para quantificar a influência ou a qualidade da publicação (artigo ou revista), passou a ser aplicado à avaliação da produção de autores, cursos e instituições”. O artigo “Comparação entre o QUALIS/CAPES e os Índices h e g: o Caso do Portal de Periódicos UFSC” também apresenta um panorama sobre a importância dos índices bibliométricos e suas relações com a avaliação do QUALIS, especificamente para as áreas de ciências humanas e artes. Londrina, v. 20, n. 1, p. 70 - 91, jan.-abr. 2015. <http://www.uel.br/revistas/informacao/>. Autoria de Aline Borges de Oliveira et al.

além dos conceitos auferidos pelo QUALIS. Qual o lugar das pesquisas dos estudos de cinema e do audiovisual hoje no Brasil e sua inserção em um cenário internacional de circulação de informação? Arriscamos algumas respostas: para tornarmos a revista competitiva em nível internacional, precisamos melhorar o índice bibliométrico, manter a periodicidade de *REBECA*, bem como expandi-la para o regime quadrimestral, e, principalmente, investir na indexação em bases como a SCOPUS, SciELO e Web of Science.

#### **Volume atual**

Apresentamos aqui um relato dos editores de cada seção e introduzimos os trabalhos publicados neste oitavo volume de *REBECA*.

#### **Dossiê**

Editar um **Dossiê** para a *REBECA* foi um enorme desafio, desde a primeira edição. Recortar e propor um tema e aguardar a resposta traduzida em artigos encaminhados para seleção não é algo assim tão simples quanto parece. A proposta de um **Dossiê** tem que ser suficientemente provocativa para fazer aflorar as inquietações de uma boa parte da comunidade. É importante poder contar com os editores para uma discussão que traga realmente alguma certeza sobre essas escolhas temáticas. Mas é fato que é a incerteza que move a ciência, e nos dossiês da *REBECA* não poderia ser diferente. Tivemos um bom resultado qualitativo, transitando por temas que incluíram os gêneros cinematográficos, memória, o documentário, para citar alguns, e os artigos publicados certamente trouxeram suas contribuições. Foi uma experiência das mais estimulantes.

O **Dossiê** desta edição é dedicado aos fenômenos relacionados a um tipo de cinema que ganhou a denominação genérica de “baixo orçamento”, em oposição ao cinema industrial voltado para as grandes audiências. Proposta das mais provocativas, o objetivo era trazer à tona algumas reflexões sobre um tipo de cinema feito de relações colaborativas, numa dimensão mais artesanal, e mesmo artística, respondendo por uma certa renovação estética e narrativa. Os artigos selecionados resultam num panorama dos mais estimulantes, começando por “Joe Dante, o horror e o baixo orçamento: piranhas, gritos de horror e desenhos

animados”, de Sérgio Eduardo Alpendre de Oliveira, onde os dois primeiros longas do diretor são analisados em suas tipologias referentes aos filmes ambientados em situações decorrentes de catástrofes naturais e o clássico filme de lobisomem. Em “A experimentação latente no cinema e o experimental como estratégia de superação”, de Natália Aly Menezes, o objetivo é mostrar qual a importância do cinema experimental, para dar seguimento a importantes ramificações do audiovisual na contemporaneidade, livre do mercado e da indústria do cinema. Nada mais adequado à proposta da seção. Há também “O cinema (em) comum de Morro do Céu”, de Scheilla Franca de Souza, voltado para analisar as formas de expressão do comum, sobretudo no que tange à realização compartilhada e coletiva, característica marcante deste longa realizado em 2009 por Gustavo Spolidoro. Finalizando a seleção, “Guimarães 2012, capital europeia do cinema de baixo custo?”, de Paulo Cunha e Helyenay Araújo, apresenta revelações importantes sobre a atenção dos europeus a este cinema de custos menores e suas contribuições para o que seria um ecossistema cinematográfico mais saudável. O artigo traz também dados pouco conhecidos sobre o cinema português e seus embates institucionais.

### **Temas Livres**

A seção de **Temas Livres** pautou-se desde o início pela variedade e pela amplitude de temas, autores e abordagens, compondo um retrato de tendências e espaços existentes nos estudos de cinema e audiovisual. Ao funcionar em fluxo contínuo, recebeu dezenas de textos a cada edição da *REBECA* e contou com a colaboração de pareceristas da área, que deram uma contribuição fundamental para a qualidade e coerência da revista.

Nesta edição, a tradição da seção está mantida. Temos um estudo sobre a crítica cinematográfica no texto “Leituras de Santiago a partir da crítica cinematográfica”, de Suellen Rodrigues Ramos da Silva e Luiz Antonio Mousinho; uma análise de filmes experimentais e ensaísticos em “Chris Marker e a perdição do tempo”, de Pedro Trindade Kalil; reflexões sobre o cinema brasileiro em “O cinema nacional contemporâneo em perspectiva comparada: Uma análise filosófica de *O meu nome não é Johnny*”, de Deise Quintiliano Pereira; uma

reconstituição histórica em "Fazer um filme em São Paulo nos anos 1920: o caso de *Às Armas*, de Otávio Gabus Mendes", de Sheila Schvarzman; uma abordagem dos estudos culturais em "A trajetória fílmica do cangaceiro urbano: de Lima Barreto a Eduardo Coutinho", de Gilvan Melo Santos; um estudo sobre afeto e poesia em "Territórios afetivos em *Cinema, aspirinas e urubus*: a articulação de códigos como sedução poética", de Genilda Azeredo; e uma reflexão sobre o cinema e o pós-humano em "*A pele que habito* e a biotecnologia: análise fílmica de uma ontologia indeterminada" realizada pela equipe de Fabio Zoboli, Josineide de Amorim dos Santos, Renato Izidoro da Silva e Elder Silva Correia.

Este grupo de textos escritos por pesquisadores de diferentes instituições e regiões é uma amostra da abrangência e do alcance da SOCINE – algo que a seção de **Temas Livres** da *REBECA* sempre buscou reproduzir e incentivar.

### Entrevistas

A seção **Entrevistas** tem buscado a interlocução entre o meio acadêmico e a produção cultural no Brasil e no mundo, com o relato de diretores, artistas do audiovisual e intelectuais. Ressaltamos e listamos os trabalhos até agora realizados: em nosso último número, pesquisadores da PRALA (Plataforma de Reflexão sobre o Audiovisual Latino Americano) - grupo de pesquisas situado na UFF, que se dedica especialmente ao desenvolvimento de estudos comparados sobre o cinema latino – entrevistaram o crítico e pesquisador Paulo Antonio Paranaguá. Em 2014, na Cinemateca, um grupo de pesquisadores do cinema e do audiovisual, coordenado pelo professor José Gatti, entrevistou Ismail Xavier, o primeiro pesquisador da área de cinema e do audiovisual a receber a Ordem do Mérito Cultural, láurea outorgada a ele em 2012 pelo Ministério da Cultura. Tivemos também as seguintes entrevistas publicadas nos primeiros volumes de *REBECA*: Melanie Einzig, entrevistada por Susana Dobal; Maurice Capovilla, por Reinaldo Cardenuto; Tsai Ming-liang, por Cecília Antakly Mello; João Batista de Andrade, por Gilberto Alexandre Sobrinho; e Gustavo Dahl, por Arthur Autran. As entrevistas abriram um espaço marcadamente diferenciado em uma revista acadêmica, mas que busca sempre abrir o diálogo com a produção cultural em nível nacional e internacional. Dentro desta perspectiva, publicamos em nosso

volume 8, as seguintes entrevistas: “BélaTarr e sua estética do cotidiano, seu cinema do tempo” e “Víg Mihály, o compositor de poucos acordes”, ambas realizadas pela pesquisadora de cinema Lídia Mello.

### **Resenhas e Traduções**

Neste período, a seção **Resenhas e Traduções** intensificou a publicação especialmente de resenhas, tendo em vista o avanço das publicações na área dos estudos de cinema e audiovisual. O objetivo foi o de gerar a reflexão e apresentar um breve panorama sobre importantes obras publicadas, no Brasil e no exterior, nos últimos anos. Obras que abarcassem essa vasta área em seus mais diversos campos, do cinema à televisão, dos vídeos online aos games, a partir das mais variadas perspectivas, da produção autoral à de gênero, das análises de narrativas ficcionais ao pensamento sobre o documentário, entre outras.

Nesse número, a seção **Resenhas e Traduções** apresenta artigos de Fernanda Martins sobre o livro *A personagem no documentário de Eduardo Coutinho*, de Cláudio Bezerra; Belisa Figueiró sobre a coletânea *Argentina-Brasil no cinema: diálogos*; e Filipe Falcão, em torno do livro *Era uma vez no Spaghetti Western - O estilo de Sergio Leone*, de autoria de Rodrigo Carreiro; além da tradução do artigo "Poética histórica, narrativa e interpretação", de Ira Bashkar, feita por Cid Vasconcelos.

O livro *A personagem no documentário de Eduardo Coutinho* é fruto da tese de doutorado do professor Cláudio Bezerra, da Universidade Católica de Pernambuco (Unicap) e é mais um trabalho a se debruçar sobre a obra de um dos nomes mais importantes do documentário brasileiro. Em sua resenha, Fernanda Martins aponta, no estudo realizado, o poder de apreensão do autor sobre o estilo Coutinho de fazer cinema.

A coletânea organizada pelo professor e pesquisador da Universidade Federal Fluminense (UFF) Tunico Amancio é composta por artigos de pesquisadores brasileiros e argentinos. Em sua resenha, Belisa Figueiró destaca como o livro busca uma aproximação entre as duas maiores cinematografias sul-americanas, englobando as mais diferentes perspectivas, sem deixar de convergir para um propósito em comum muito bem delineado.

A terceira obra resenhada é do professor da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) Rodrigo Carreiro, onde ele aborda um tema ainda pouco explorado por pesquisadores: o *spaghetti western*, focado sobretudo na obra do cineasta Sérgio Leone. No texto sobre o livro, Filipe Falcão observa o relato apaixonado de Carreiro sobre o tema e o precioso documento analítico por ele produzido.

Por fim, temos o artigo de Ira Bhaskar, professora da School of Arts and Aesthetics, da Jawaharial Nehru University, em Nova Delhi, que, embasada nas teorias de Mikhail Bakhtin, defende que a “poética histórica” pensada por David Bordwell, ao se centrar efetivamente em aspectos formais e relativos ao modo de produção do cinema, constrói uma proposta neo-formalista, incapaz de se abrir para dimensões de sentido que as transcendem. Segundo Bhaskar, elas estariam vinculadas a significações culturais e ideológicas incapazes de serem adequadamente contempladas pelo método empregado pelo autor.

### **Fora de Quadro**

A seção **Fora de Quadro** nasceu de uma preocupação nossa com a crescente *padronização* (no mau sentido) dos modos de se exprimir e da linguagem empregada nos estudos de nossa área, principalmente se cotejados com as áreas de humanidades em geral. Mesmo com a recente voga das questões do ensaio entre nós, se assevera cada vez mais a invariância de estilos na maneira de contemplar os mais diferentes assuntos, como se a singularidade das experiências e dos objetos tratados nada exigisse de singular também no seu tratamento. Partimos da ideia de que a história da reflexão e da crítica em cinema e audiovisual está longe de se realizar apenas por estudos acadêmicos especializados; ou mesmo pelas convencionais colunas de críticos do periodismo impresso ou eletrônico — ainda que esta última permita de fato uma liberdade muito maior. Em distintas épocas, cronistas, ilustradores, chargistas, poetas, humoristas, escritores e artistas diversos, com frequência, enriqueceram o debate sobre a produção audiovisual de modo inspirador, para não falarmos dos próprios cineastas – sim, os realizadores! E sabemos todos que o cinema refletiu e criticou o próprio cinema, supõe-se até que as formas audiovisuais se autocriticam mesmo

quando não pretendem fazê-lo. **Fora de Quadro** destina-se à tentativa de ampliar os meios e procedimentos da reflexão sobre cinema e audiovisual. Essa hoje sofre, de par com a sua expansão, uma relativa limitação no que se refere tanto ao material analisado (além das obras audiovisuais, apenas as tradicionais referências bibliográficas de teoria, crítica ou ainda a entrevista), quanto aos estilos de discurso praticado em nossos próprios textos habituais, cada vez mais *padronizados* em suas linguagens menos inventivas e menos capazes de dar conta da riqueza inspirada pelo material estudado. Nesse sentido, buscamos nestes quatro anos a diversificação de um outro olhar sobre o cinema, apresentando matérias de diferentes tamanhos, épocas, suportes, linguagens: publicamos charge, poema, diálogo, foto, nota de projeção, argumento, crônica jornalística ou literária, artigo de intervenção, excerto de fita, homenagem, a boa e velha crítica de filme, depoimento pessoal, breve análise, manifesto, miniensaios etc. É bem verdade que somente cerca de 20% do que publicamos na seção nos chegou pelo sistema de submissão, o que se traduziu em editores que fossem atrás; verdadeiros editores-pesquisadores abertos a toda modalidade de reflexão crítica fora dos formatos acadêmicos vigentes. Isso torna a persistência da seção bem mais dificultosa, e algo quixotesca (dada a ventania unidimensional-produtivista), muito embora prazerosa e satisfatória. Nessa tarefa colaboraram nomes famosos e desconhecidos, como Airton Paschoa, Albert Elduque, Andrea Tonacci, Anselm Jappe, Carlos Eduardo Pereira, Carlos Felipe Moisés, Edgard Navarro, Eric Rohmer, Fábio Camarinho, Fábio Uchôa, Fabrício Corsaletti, Felipe de Moraes, Francis Vogner dos Reis, Gabriela Wondracek Linck, Glauber Rocha, Guilherme de Almeida, Inácio Araujo, Jaguar, Jean-Claude Bernardet, Jomard Muniz de Britto, King Vidor, Margarida Maria Adamatti, Marina Takami, Olgária Mattos, Paulo Emilio Sales Gomes, Pedro Plaza Pinto, Tiago Mata Machado, Marcelo Lyra, Marco Dutra, Rubens Machado Jr., Rubens Rodrigues Torres Filho, Scott MacDonald, Vinícius Dantas, Waldemar Lima.

Num contexto em que a crítica cede o lugar ao exercício de erudição que mostra cada vez mais dificuldades em analisar as obras, ofuscando-as com um brilho bem maior dos conceitos escolhidos a dedo, neste oitavo volume de *REBECA*, apresentamos o texto “De repente, uma paixão *Sem Título #1: Dance of*

*Leitfossil* de Carlos Adriano por Scott MacDonald”. Nele ocorre o contrário: o filme brilha tanto ou mais que os conceitos que se tenta aproximar do filme, como sói acontecer na boa crítica imanente. O historiador, crítico e curador analisa o filme do cineasta experimental, expondo suas articulações formais confrontadas comparativamente a outros filmes do mesmo autor e a outras de Bruce Conner e Hollis Frampton, apontando as suas singularidades de expressão e conteúdo. O analista revela a sua própria experiência diante do filme que investiga, e a coloca em diálogo com o repertório de seu ambiente estadunidense, sem descuidar de uma busca de interlocução com o realizador e seu meio.

Desejamos a todos uma boa e produtiva leitura!

Anelise R. Corseuil, Tunico Amancio (editores-chefes), João Guilherme Barone e João Luiz Vieira (seção **Dossiê**), Laura Cánepa e José Gatti (seção **Temáticas Livres**), André Piero Gatti e Mariana Baltar (seção **Entrevistas**), Alexandre Figueirôa e Rogério Ferraraz (seção **Resenhas e Traduções**), Rubens Machado Jr. e Fábio Uchoa (seção **Fora de Quadro**).

### Referências

OLIVEIRA, Aline Borges de et al. “Comparação entre o QUALIS/CAPES e os Índices h e g: o Caso do Portal de Periódicos UFSC”. Londrina, v. 20, n. 1, p. 70 - 91, jan./abr. 2015. Acesso <http://www.uel.br/revistas/informacao/> em 20/12/2015.

BICAS, Harley E. A.; ROTHER, Edna Terezinha; BRAGA, Maria Elisa Range. “Fatores de Impacto, outros índices bibliométricos e desempenhos acadêmicos”. *Arquivos Brasileiros de Oftalmologia*, vol.65 no.2 São Paulo mar./abr. 2002, [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0004-27492002000200001&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0004-27492002000200001&script=sci_arttext). Acesso em 22/12/2015.



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

**Dossiê - cinema, baixo orçamento e inovação**

**JOE DANTE, O HORROR E O BAIXO ORÇAMENTO:  
PIRANHAS, GRITOS DE HORROR E DESENHOS ANIMADOS**  
SÉRGIO EDUARDO ALPENDRE DE OLIVEIRA<sup>1</sup>

---

*1 Sérgio Alpendre é crítico de cinema, professor, pesquisador e jornalista. Colaborador da Folha de S. Paulo desde 2008. Doutorando em comunicação pela Anhembi-Morumbi; Mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA – USP. Coordenador do Núcleo de História e Crítica da Escola Inspiratorium. Edita a Revista Interlúdio ([www.revistainterludio.com.br](http://www.revistainterludio.com.br)) e o blog Chip Hazard ([chiphazard.zip.net](http://chiphazard.zip.net)). Fundou e editou a Revista Paisà, publicação impressa sobre cinema (2005-2008). Foi redator fixo da Contracampo (revista eletrônica de crítica de cinema - 2000-2010). Foi curador das mostras Retrospectiva do Cinema Paulista e Tarkovski e seus Herdeiros, editando também os catálogos de tais mostras. Participa de seleções e júris em festivais de cinema, além de ministrar cursos de história do cinema e oficinas de crítica por todo o Brasil.*

**email: [sealpendre@gmail.com](mailto:sealpendre@gmail.com)**

### Resumo

Neste artigo estudaremos os dois primeiros longas que Joe Dante realizou após *Hollywood Boulevard* (codirigido por Allan Arkush), sua estreia no cinema: *Piranha* (1978) e *Grito de horror* (1981). São dois longas de horror, de baixo orçamento, que exploram duas vertentes distintas do gênero: catástrofes naturais (provocadas por experimentos genéticos) e o filme de lobisomem. O primeiro teve produção da New World Pictures, de Roger Corman; o segundo, da Avco Embassy. Ambos mostraram o talento que o diretor iria desenvolver em projetos futuros, trabalhando com maior orçamento.

Palavras-chave: Cinema; EUA; Exploitation; Horror; Joe Dante.

### Abstract

In this article we study the first two feature films directed by Joe Dante after his debut *Hollywood Boulevard* (a collaboration with Allan Arkush): *Piranha* (1978) and *The Howling* (1981). Both are horror films, made with low budget, exploiting two distinct aspects of the genre: natural disasters (caused by genetic experiments) and the werewolf movie. The first was produced by New World Pictures of Roger Corman; the second, by Avco Embassy. Both showed the talent that Dante would develop in future projects, working with larger budget.

Keywords: Cinema; USA; Exploitation; Horror; Joe Dante.

## Introdução

Entre as inúmeras injustiças na historiografia de uma arte tão rica como a cinematográfica está o esquecimento, ou a subvalorização, de alguns cineastas que mereciam maior destaque de críticos e historiadores. Isso é ainda mais evidente com aqueles que trabalharam principalmente com orçamentos baixos, como é o caso de Edgar G. Ulmer, Joseph H. Lewis, Jack Arnold, Budd Boetticher, entre muitos outros. Dos anos 60 em diante, temos sobretudo dois diretores que, de certa maneira, mereciam maior reconhecimento. Um deles é certamente Roger Corman, que, além de diretor, era produtor. Cultuado em certos círculos, mas até hoje subestimado, é considerado por uma pequena parcela da crítica um inventor de formas, sobretudo pelos filmes que dirigiu na série de adaptações de Edgar Allan Poe, ou por *Massacre em Chicago*. Outro é Joe Dante, autor de obras políticas, de crítica à sociedade americana e ao capitalismo, como *Gremlins* (1984), *Gremlins 2* (1990), *A Segunda Guerra Civil* (feito para a TV, 1997) e *Pequenos guerreiros* (1998) – e principal objeto deste artigo.

Martyn Bamber escreveu uma defesa do diretor na revista eletrônica *Senses of Cinema*, com a qual é difícil discordar:

Embora seja mais conhecido por *Gremlins* e *Viagem Insólita* (1987), os dois filmes que dirigiu para a Amblin Entertainment de Steven Spielberg nos anos 1980, Joe Dante está longe de ser um simples diretor de encomenda, ou um carbono de Spielberg. Apesar de seus filmes compartilharem algumas similaridades superficiais com o trabalho de Spielberg (locações suburbanas transtornadas por eventos fantásticos, protagonistas infantilizados no centro da história), Dante é um dos mais distintos cineastas *mainstream* dos anos 1980. (BAMBER, 2003)<sup>2</sup>

"Joe Dante, no fundo, é talvez a versão sombria de Steven Spielberg, o 'duplo' noir desse Walt Disney 'dinossauro-schindleriano'." diz Louis Skorecki no *Libération*, a propósito de uma exibição de *Gremlins 2* na TV francesa. Mais que isso, completamos: Joe Dante é a versão sombria do *american way of life* oitentista temperado ao molho Reagan.

---

<sup>2</sup> <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/dante/> (Acessado pela última vez em 21/08/2015). As traduções livres presentes neste artigo, exceto quando indicadas, são minhas.

Quando pensamos em seu cinema, comparações com outros cineastas facilmente vêm à tona. Isso se deve ao seu pendor para a alusão, prática bem comum desde os anos 1960<sup>3</sup>. Dante é frequentemente comparado a Quentin Tarantino (Martyn Bamber também o faz em seu texto), pelo acúmulo de alusões a outros filmes, sobretudo os de produção barata, que apenas cinéfilos menos assoberbados conhecem. Mas o fato é que seu cinema é muito mais crítico que o de Tarantino, e sua postura política é muito menos óbvia, fugindo da demagogia, enquanto o diretor de *Pulp Fiction* raramente a renega. Vejamos, por exemplo, os dois últimos longas de Tarantino: *Bastardos inglórios* e *Django livre*. Ambos procuram uma vingança histórica que os insere dentro do que é esperado pelo espectador de seus filmes. Não há matizes, nuances nas caracterizações, tampouco confronto. Tarantino (exceto, talvez, em *Jackie Brown*) não tem a dose de ambiguidade, de contradições, que normalmente faz uma grande obra de arte.<sup>4</sup> Dante é sutil onde Tarantino grita, e por isso seu cinema quase sempre é confundido e mal visto por espectadores que esperam uma visão menos ambígua, mais claramente anti-establishment do que as que Dante entrega (como aqueles que veem em *Gremlins* uma celebração da sociedade de consumo, quando é justamente o contrário).

O primeiro longa de Joe Dante é de 1976, tem codireção de Allan Arkush e se chama *Hollywood Boulevard*. Trata-se de uma sátira aos filmes B que o formaram na adolescência. É ainda, e principalmente, uma crítica irônica ao realismo perseguido pelos diretores da Nova Hollywood. Dante inicia, então, ironizando, nas figuras do diretor interpretado por Paul Bartel (ele mesmo um diretor de filmes de baixo orçamento, que nada tinha a ver com os *movie brats* da Nova Hollywood) e do agente interpretado por Dick Miller (ator constante nos filmes de Dante), a procura pelo realismo a qualquer custo, uma vez que esses personagens fazem

---

<sup>3</sup> Ver CARROL, Noel. "The Future of Allusion: Hollywood in the seventies (and beyond)". In.: October 102, 1982: 51-81.

<sup>4</sup> Ver WOOD, Robin. Hollywood from Vietnam to Reagan... and beyond. p. 241. No início de seu ensaio sobre O Franco Atirador, de Michael Cimino, Wood faz uma reflexão sobre o casamento entre ideologia e obras de arte, que pode nos servir imensamente nesta discussão.

comentários sobre uma suposta valorização do realismo em suas produções que, contudo, pouco tinham de realismo (ao contrário da maior parte dos filmes da Nova Hollywood). Era uma volta ao cinema B dos anos 60, da geração de Roger Corman - que, aliás, por meio de sua New World Pictures, produziu o filme. *Hollywood Boulevard*, portanto, tem as marcas de Corman: orçamento diminuto, criatividade para driblar a falta de dinheiro, temas controversos que normalmente são evitados pelas grandes produções, amadorismo nas atuações e, no aspecto técnico, visão crítica e sarcástica (muitas vezes de maneira imperceptível numa primeira visão) do cinema e do mundo.

A oposição ao cinema da Nova Hollywood é explicada de maneira um pouco diferente por Noel Murray, Keith Phipps e Scott Tobias no site A.V.Club. Na verdade, não encaram como uma oposição, mas como uma diferença de princípios. Para eles,

Quando os *film-school brats* Steven Spielberg, George Lucas, Brian De Palma e Martin Scorsese tomaram de assalto Nova York e Los Angeles nos anos 70, alguns críticos reclamaram que o que todos aqueles diretores da Nova Hollywood estavam fazendo era pegar um material que antes era destinado a filmes B vagabundos, e filmando-o como se fosse arte. Essa acusação nunca caiu sobre Joe Dante, porque Dante nunca se colocou dessa maneira blasé – sua carreira inteira é uma celebração da "baixa cultura americana" (*american cheese*).<sup>5</sup>

Essa celebração do pop, do desenho animado, dos seriados e da produção barata nunca excluiu (os autores do A.V.Club reconhecem isso) uma visão muito crítica da sociedade americana, explorada em todas as suas manias e contradições dentro de uma embalagem geralmente juvenil, sobretudo a partir de *Gremlins* (1984).

A experiência com *Hollywood Boulevard*, quando demonstrou saber trabalhar em condições precárias desde que tivesse liberdade, permitiu a Dante realizar sozinho outro filme, novamente para Roger Corman, com a mesma liberdade, mas com orçamento um pouco maior (minúsculo, contudo, para os padrões

---

<sup>5</sup> <http://www.avclub.com/article/a-guide-to-the-fantastical-work-of-joe-dante-82968> (acessado pela última vez em 20/08/2015). Tradução minha.

hollywoodianos). Esse filme, um longa-metragem associado ao gênero horror, chama-se *Piranha* (1978). Nele, encontramos uma série de elementos que serão perseguidos por Dante em toda sua carreira: adoração por desenhos animados, citados com frequência e geralmente como um comentário irônico relativo à narrativa; um trabalho inteligente com um certo maniqueísmo no retrato dos personagens, que será desmontado parcial ou integralmente conforme a ação se desenvolve; o combate à ordem e à hipocrisia de políticos e empresários; percepção da mídia televisiva como a grande coordenadora das reações da sociedade.

Essas características são confirmadas em *Grito de horror* (1981), história de lobisomens que inaugura, junto de *Um lobisomem americano em Londres*, de John Landis, um novo ciclo com o famoso monstro<sup>6</sup>; e em seu episódio para *No limite da realidade* (1983), em que um menino com poderes mágicos subjuga a própria família e transforma tudo e todos segundo sua predileção por videogames e desenhos animados. *Grito de horror* foi realizado sem o apadrinhamento de Corman (que, entretanto, faz uma ponta especial), e com maior orçamento que *Piranha*, embora a Avco Embassy, produtora do filme, trabalhasse com orçamentos modestos para os padrões hollywoodianos.<sup>7</sup>

Era uma nova geração de inquietos que viria para substituir os inquietos da geração anterior no coração da indústria. Landis, Dante, Cameron, Carpenter, são diretores que brilharam a partir do final dos anos 70, e fizeram nos anos 80, década do *reaganite entertainment*, o avesso da América: um cinema cáustico, crítico, mas disfarçado de entretenimento.

Consta que Spielberg viu *Piranha* e adorou, e com isso conseguiu demover a Universal da ideia de processar Dante por plagiar *Tubarão*. Depois, Spielberg viu

---

<sup>6</sup> Ciclo cujos exemplares mais notórios são *Teen wolf: o garoto do futuro* (Rod Daniel, 1985) e, do outro lado do Atlântico, *A companhia dos lobos* (Neil Jordan, 1984).

<sup>7</sup> Consta no site [imdb.com](http://imdb.com) (acessado pela última vez em 29/08/2015), que o orçamento de *Piranha* foi de 600 mil dólares; o de *Grito de horror*, de um milhão de dólares; e o de *Gremlins* foi de 11 milhões de dólares, comprovando a escalada orçamentária da carreira do diretor. Um milhão de dólares, mesmo orçamento de *Rocky*, já era considerado pouco em 1976. Em 1981, após a inflação dos orçamentos pós *Star Wars* e pela crise econômica não contornada por Jimmy Carter, era ainda mais pobre.

*Grito de horror* e chegou à conclusão que deveria convidar Dante para sua trupe – o que aconteceu primeiro com *No limite da realidade*, depois com *Gremlins* (1984), o maior sucesso da carreira do diretor. Mas isso fica para outro momento.

Este artigo vai procurar entender esse começo de carreira de Dante, com os dois longas que lhe abriram as portas de Hollywood: *Piranha* e *Grito de horror*, nos quais trabalhou com orçamento muito menor que os dos filmes que o tornaram conhecido. Um diretor movendo-se no terreno do fantástico, reorganizando temas e referências dos filmes, livros, gibis, desenhos e séries que o formaram na infância e na adolescência.

### **Horror americano nos anos 70**

Em *Hollywood from Vietnam to Reagan... and beyond*, Robin Wood afirma que "existem duas chaves para se entender o desenvolvimento de Hollywood nos anos 70: a onipresença do Vietnã na consciência ou na inconsciência nacional e a incrível evolução do filme de horror". (WOOD, 2003: 44). Essa evolução se acentua em meados da década, sobretudo a partir de 1976, quando uma série de filmes, apoiados pelo estrondoso sucesso de *O exorcista* (William Friedkin, 1973), pinta com cores sombrias o imaginário americano: *Irmãs diabólicas* (Brian De Palma, 1973), *O massacre da serra elétrica* (Tobe Hooper, 1974), *Nasce um monstro* (Larry Cohen, 1974), *Tubarão* (Steven Spielberg, 1975), *Carrie* (Brian De Palma, 1976), *Foi Deus quem mandou* (Larry Cohen, 1976), *A profecia* (Richard Donner, 1976), *Martin* (George A. Romero, 1977), *Eaten alive* (Tobe Hooper, 1977), *The car* (Elliott Silverstein, 1977), *Quadrilha de sádicos* (Wes Craven, 1977), *O exorcista II: o herege* (John Boorman, 1977), *A fúria* (Brian De Palma, 1978), *Halloween* (John Carpenter, 1978), *O despertar dos mortos* (George Romero, 1978), entre outros menos cotados. É nesse contexto que surge *Piranha*, o primeiro filme dirigido unicamente por Joe Dante.

O contexto segue favorável ao gênero nos anos seguintes. Um cinema de horror diferente daquele realizado até meados dos anos 60, e seria ingenuidade ignorar o quanto as duas sentenças expostas por Wood se relacionam. Porque, com a violência trazida pelas transmissões televisivas da Guerra do Vietnã, em horário nobre, ficava difícil evitar imagens mais fortes, apenas para se enquadrar

ao nefasto Código Hays. Hollywood viu, em 1967, dois filmes que traziam banhos de sangue nunca antes vistos fora do contexto *gore* (o *gore* de nomes como Hershell Gordon Lewis, por exemplo). Com *Os doze condenados*, de Robert Aldrich, e *Bonnie & Clyde*, de Arthur Penn, o cinema americano entrava numa outra etapa em matéria de representação da violência, e o Código Hays, por consequência, começava a se tornar obsoleto. Daí para a intensificação de um gênero com propensão a mostrar imagens de violência, como o horror, é um passo muito curto.

Robin Wood aponta uma diferença principal na representação do horror setentista: após décadas de psicanálise e da popularização de Lacan nos anos 1960, e baseando-se em Freud, Marcuse e Gad Horowitz, este cinema se baseava no conceito do eterno retorno do reprimido. Ou seja, o monstro, tudo aquilo que reprimimos em nós ou na sociedade, tende a voltar para a superfície com maior força. O monstro, enfim, não pode ser derrotado. Essa característica é comum a quase todos os filmes de horror surgidos da segunda metade dos anos 60 em diante, e continuará sendo assim nos anos 80 (é, afinal, um dos motes para as várias continuações de longas de sucesso como *Halloween*, *Sexta-feira 13* e *A hora do pesadelo*).

É um risco e tanto tentar resumir, num pequeno trecho deste artigo, o que Robin Wood resumiu, num espaço muito maior, da teoria psicanalítica revisitada por Gad Horowitz. Um resumo do resumo, com todos os riscos inerentes a audácias desse tipo. Penso, contudo, que é necessário passar pelo que Wood fala sobre a volta do que é reprimido, e sua associação com o horror, onde o monstro (o reprimido) tende a retornar sempre (em continuações ou mesmo no final). Trazendo a ideia para o cinema de Dante, lembremos do final de *Piranha*, que sugere a invasão do oceano pelos pequenos monstrinhos. Ou de *Grito de horror*, que sugere um predomínio cada vez mais crescente dos lobisomens em nossa sociedade. Ou ainda de seu episódio em *No limite da realidade*, em que o menino precisa ser paparicado porque, quando contrariado, faz miséria contra quem está por perto - uma bomba relógio, pronta para dominar o mundo com desenhos animados e outras coisas que crianças gostam. São desfechos que se encaixam na tese do retorno do reprimido, de modo que o risco talvez seja válido.

Segundo Wood, "as características mais imediatamente óbvias da vida em nossa cultura são frustração, insatisfação, ansiedade, ambição, possessividade, ciúme, neurose: nada mais do que a teoria psicanalítica mostra como o produto lógico do capitalismo patriarcal" (WOOD, 2003: 64). Essa vida em sociedade nos leva à repressão, ou seja, à opressão internalizada de algumas coisas que não desejamos que transpareçam aos outros.

O que, então, é reprimido em nossa cultura? Primeiro, a energia sexual (...). O habitante ideal em nossa cultura é o indivíduo cuja sexualidade é suficientemente preenchida pela união monogâmica e heterossexual necessária à reprodução de futuros habitantes ideais (...). Segundo, a bissexualidade (...), que representa a mais óbvia e direta afronta ao princípio da monogamia e ao mito romântico da "pessoa certa" (...). Terceiro, a severa repressão da sexualidade e da criatividade femininas, a atribuição de passividade à mulher, sua preparação para a subordinação, para um papel dependente em nossa cultura. (...) Quarto, e fundamentalmente, a repressão da sexualidade das crianças, adquirindo formas diferentes desde a infância, passando pela "latência e pela puberdade, e dentro da adolescência – um processo que se move da repressão para a opressão, da negação da natureza infantil como um ser sexual ao veto da expressão da sexualidade antes do casamento. (WOOD, 2003: 64-65)

Logicamente, algumas das ideias de Wood parecem se encaixar melhor no mundo tal como era em 1979, quando a primeira versão de seu texto foi publicada, do que no início do século 21, época de publicação do livro, quando o sexo antes do casamento, por exemplo, já é algo trivial. Por outro lado, os fundamentos da sociedade capitalista e patriarcal são mesmo esses, e, embora o mundo tenha mudado bastante, fazendo com que esses valores sejam considerados antiquados, há sempre uma tentativa de retorno a eles, como vemos neste exato momento em nosso país. O que Wood afirma, portanto, é que toda essa sexualidade reprimida, em seus diversos gêneros e orientações, acaba voltando sob formas mais violentas e excludentes, ou seja:

Um clássico e extremo caso de projeção ao Outro do que é reprimido no Eu, visando sua descrença, repúdio, e se possível sua aniquilação. É a repressão, em outras palavras, que torna impossível a alternativa saudável – o pleno reconhecimento e aceitação da autonomia do Outro, e de seu direito à existência. (WOOD, op.cit.: 66)

O Outro, então, se torna o monstro do filme de horror, em suas mais variadas vertentes. E como produto da repressão, não pode ser destruído.

Wood faz uma comparação entre dois filmes, um de baixo orçamento (*O massacre da serra elétrica*) e um de médio orçamento (*A profecia*), que exemplificam a teoria psicanalítica do Outro, o excluído, e nos quais a "humanidade não tem poder e ninguém pode fazer algo para evitar o processo" (WOOD, op.cit.: 80). Na comparação, se ele afirma que *A profecia* é "cafona, tradicional e reacionário", ainda que "permanença de grande interesse", exalta *O massacre da serra elétrica* como um filme em que os "valores tradicionais são negados" (WOOD, op.cit: 79). Podemos concluir que boa parte dessas características apontadas em relação aos dois filmes são condicionadas aos orçamentos distintos entre cada um deles<sup>8</sup>. *O massacre da serra elétrica*, "filme independente de baixo orçamento (...) rodado em 16mm e ampliado para exibição em 35mm" (COOK, 2000: 228), teve o orçamento ridículo de 80 mil dólares<sup>9</sup>, enquanto *A profecia* custou quase três milhões de dólares para a Fox.<sup>10</sup>

\*\*\*\*\*

Existe ainda uma outra característica no horror dos anos 70, apontada por Jean-Baptiste Thoret em seu livro *Le cinéma américain des années 70*. Trata-se da conquista do campo pelo monstro, que antes pertencia exclusivamente ao extracampo. Apesar desse confinamento do monstro no extracampo ser provocado geralmente pela falta de maiores recursos, a conquista do campo fica evidente em

---

<sup>8</sup> Desde os jovens turcos da Cahiers du Cinéma, nos anos 1950, é comum críticos apontarem superioridade de filmes de baixo orçamento em relação a filmes semelhantes realizados com orçamento muito maior. Geralmente o argumento se baseia na liberdade que advém da produção de baixo orçamento. O próprio Dante, como veremos mais adiante, defenderá essa ideia de liberdade. É necessário lembrar ainda que, tradicionalmente, os chamados filmes de gênero são feitos com maior liberdade, justamente por serem feitos com orçamentos relativamente menores.

<sup>9</sup> Segundo dados do imdb.com

<sup>10</sup> Segundo dados de SOLOMON, Aubrey, In Twentieth Century Fox: A corporate and financial history. Scarecrow Press, 1989: 258. Três milhões, em 1976, não é bem um grande orçamento, mas já não pode ser considerado pequeno.

um filme de baixo orçamento como *A noite dos mortos vivos* (George Romero, 1968), no qual os zumbis começam a surgir no fundo do campo e passam a perseguir os personagens, ao mesmo tempo em que se aproximam da câmera. Querem, além dos cérebros dos vivos, aparecer no quadro. O mote do segundo filme da série, *O despertar dos mortos* (George Romero, 1978), aliás, vira o mote para Thoret. Desse modo, em vez de "quando não há mais espaço no inferno, os mortos caminham sobre a Terra", conforme dito por um personagem do filme de Romero, a fórmula de Thoret exala inspiração: "quando não há mais espaço no extracampo, os monstros invadem o quadro" (THORET, 2009: 293).

Esse padrão nós vemos também em Joe Dante. As piranhas estão presas num reservatório (o extracampo), devoram um jovem casal, ainda sem aparecer para o espectador. Vemos apenas, discretamente, um pouco de vermelho na água e no braço da moça (muito pouco em comparação à inundação de vermelho que veremos mais adiante). Quando se abrem as portas do reservatório, sentem-se convidadas a invadir, pouco a pouco, o quadro cinematográfico, num crescendo de aparições que só é possível, dentro do orçamento irrisório do filme, com uma equipe especializada em manipulação de bonecos e com os truques de montagem aprendidos na fase de diretor de trailers. Vemos a aproximação delas, suas mordidas, o estrago que fazem por onde quer que passem (menos nas crianças, misteriosamente poupadas de mordidas mais drásticas). Em certo momento, elas chegam a voar no rosto do instrutor vivido por Paul Bartel.

Da mesma forma, em *Grito de horror*, é preciso toda uma gama de efeitos especiais para que as transformações sejam mostradas. Efeitos que, apesar do baixo orçamento, ainda hoje impressionam. O monstro não é mais sugerido, ele é visto por todos, com toda sua feiura e poder de assustar. Lobisomens passados, do mesmo modo que os monstros de Frankenstein, a Múmia, e mesmo os vampiros, também apareciam no quadro. Eram monstros já muito conhecidos pelo imaginário popular, e por isso, talvez, apareciam, sempre com máscaras de maquiagem na pele de atores. Mas a transformação, nós não víamos. E é precisamente isso que será mostrado em *Grito de horror*, com grande requinte e destaque. O corpo se tornando uma outra coisa, os gritos causados pela dor da transformação. Como diz Serge Daney, numa *Cahiers du Cinéma* de 1979, a

respeito de *Apocalypse now*, de Coppola, mas que nos serve neste momento, "a decisão de mostrar o que não devia ser mostrado é bem recente".<sup>11</sup>

### Sob as asas de Roger Corman

Antes de Corman, a crítica. Joe Dante é um dos inúmeros diretores a passar pela escrita - era crítico de filmes de gênero antes de colocar a mão na massa (CARE, 2000: 234). O aprendizado na crítica, como mostra a história, é um dos melhores para futuros diretores, pois é na escrita e no olhar aprofundado para filmes que se aprende de maneira mais eficaz como ser um cineasta. Soma-se a isso, portanto, o aprendizado com o esquema de produção barato e esperto de Corman, e temos uma escola com potencial de formar grandes diretores.

"Grande mestre e santo padroeiro do *exploitation* americano, Roger Corman forjou uma reputação de criatividade na filmagem com meios tão mínimos que parecem absurdos" (LOWRY, 2000: 214). Com carreira iniciada em meados dos anos 1950, Corman "produziu e dirigiu westerns, filmes de gangsters, 'espetáculos' mitológicos, filmes adolescentes e filmes de ficção científica e horror amplamente distintos por seus orçamentos de cinco dígitos e calendários de filmagens de em média três dias" (Idem, *Ibidem*). Sua melhor fase, de acordo com a maior parte dos críticos, foi nos anos 1960, quando dirigiu uma série de adaptações de contos de Edgar Allan Poe. Escreveu Andrew Sarris, no famoso livro em que elenca cânones do cinema americano,

O mais impressionante sucesso de Corman até hoje é *A orgia da morte* [1964], mas no geral ele parece mais forte visualmente do que dramaticamente. As atuações em seus filmes é usualmente atroz, e sua sensibilidade para diálogos é incerta. É bem possível que ele esteja deslocado, como Mankiewicz, Wyler e Wise, como um diretor, quando seria mais efetivo como produtor. (SARRIS, 1968: 210-211)<sup>12</sup>

Sarris parece ignorar que Corman já iniciou a carreira produzindo os próprios filmes que dirigia, como também parece desvalorizar o aspecto visual, realmente

---

<sup>11</sup> DANÉY, Sèrge; BONITZER, Pascal. "Apocalypse Now, de Francis Ford Coppola". In *Le Goût de l'Amérique, Petite Anthologie des Cahiers du Cinéma*, Paris, 2001: 109.

<sup>12</sup> *A orgia da morte* é um dos filmes da série de adaptações de contos de Edgar Allan Poe.

muito forte nos filmes de Corman (sem contar o que nos parece um tremendo erro na avaliação de diretores como Mankiewicz, Wyler e Wise). Conforme a escola Corman ia rendendo seus frutos, revelando, ainda nos anos 60, diretores como Francis Ford Coppola e Peter Bogdanovich, seu trabalho começava a ser mais reconhecido pelos críticos americanos.

Gary Morris, em seu livro sobre o produtor e diretor, explica que Corman "teve melhor acolhimento da crítica no estrangeiro do que no seu próprio país, com os críticos britânicos e franceses geralmente mais dispostos a aceitar a sua visão do mundo, desumanizada e aniquiladora, como uma visão credível de um artista original" (MORRIS, 1985: 49)<sup>13</sup>. Mais adiante no texto, Morris explica que "na América, os defensores de Corman ao longo da década chave de 1960, quando a sua reputação se solidificou, encontravam-se sobretudo em certos setores da imprensa comercial e nas revistas de fãs" (MORRIS, op.cit.: 50). Ao resumir a importância de Corman para o cinema americano, e a maneira como era visto em relação ao chamado "cinema autoral", Morris escreve que ele era

O produtor-realizador independente por excelência, financiando os filmes, criando equipes duradouras à frente e atrás das câmeras e "interferindo" no argumento e na montagem. Mas os defensores do cinema de autor argumentavam que o controle podia exercer-se num vácuo, mencionando o realizador Hugo Haas como um autor "desprovido de um estilo pessoal" e "sem nada a dizer". A maioria dos críticos relegou Corman para este plano, referindo como maior obstáculo "as interpretações pouco memoráveis", nas palavras de Georges Sadoul, que são um fator indissociável do cinema de Corman. (MORRIS, 1985: 51)

Em 1970, Corman fundou a New World Pictures, onde poucos anos depois iria trabalhar Joe Dante. Erwan Higuinen, em artigo publicado na Cahiers du Cinéma 541, mapeou a relação de Dante e de outros novatos com o midas do filme barato. O crítico francês escreve que Joe Davison, quando encarregado de dirigir a publicidade e a promoção da New World Pictures,

---

<sup>13</sup> Tradução de Gonçalo Sousa para o catálogo Roger Corman, da Cinemateca Portuguesa. O número da página colocado na referência é o do catálogo.



aproveita para chamar dois de seus amigos. Joe Dante, que encontrara em 1965 no tempo em que os dois escreviam no magazine *Castle of Frankenstein* e com quem montara *The Movie Orgy*, uma montagem-rio (de uma duração entre 3 e 7 horas) de sequências de proveniências diversas (extratos de filmes, emissões de televisão, publicidade, desenhos animados...) que os dois amigos projetavam nas universidades. E Allan Arkush, que Davison conhecera na Universidade de Nova York. Jonathan Demme já lá estava, assim como Paul Bartel, cuja primeira longa-metragem, *Private Parts* (1972), fora produzida por Gene Corman, irmão de Roger, para a MGM. John Sayles, Ron Howard (...), James Cameron e mais alguns outros virão mais tarde. (HIGUINEN, 1999: 105)<sup>14</sup>

Iniciar sob o então experiente Roger Corman, como vimos, é aprender a filmar com poucos recursos e muita criatividade, algo que fica notório em *Piranha* e *Grito de horror* (este já distante do apadrinhamento de Corman). Como dizem os autores do A.V.Club, "sem dinheiro para robôs como os de *Tubarão*, a equipe de Dante se apoiou em bonecos manipuláveis, piscinas de sangue falso e numa montagem rápida para criar o efeito de caos aquático" (MURRAY, PHIPPS, TOBIAS, 2012). O aprendizado, contudo, envolvia alguns anos de labuta antes de dirigir um filme por conta própria. Conforme nos conta Higuinen,

A partir de 1974, Joe Dante trabalha no departamento de trailers, a que rapidamente se junta Allan Arkush. Ao mesmo tempo, em companhia de Jon Davison, eles revelam uns aos outros seus cineastas favoritos, veem centenas de filmes. Em clausura, sem deixarem a New World, com entusiasmo e anarquia. "Na época New World era toda nossa vida", recorda Joe Dante. "Quando se trabalha para Corman, estamos de um lado, e o resto do mundo de outro". "Fazíamos também pós-produção", precisa Allan Arkush. "Procurávamos a música para os filmes comprados por Corman nas Filipinas. Tudo o que aparecia, fazíamos". (HIGUINEN, 1999: 106)

---

<sup>14</sup> Trecho retirado da tradução de Manuel Cintra Ferreira, publicada no catálogo Roger Corman, da Cinemateca Portuguesa, 2007: 105 (os demais trechos atribuídos a Higuinen durante o artigo pertencem ao mesmo catálogo, com a mesma tradução). Quase todos os nomes citados por Higuinen como pertencentes à Escola Corman tiveram importância no desenvolvimento da carreira de Dante. John Sayles é roteirista de seus primeiros longas, para os quais também faz pontas como ator; é ator coadjuvante em *Matinée* (1993); Allan Arkush é co-diretor de *Hollywood Boulevard*, primeiro longa assinado por Dante; Paul Bartel é ator e diretor, e faz importantes aparições em *Hollywood Boulevard*, *Piranha* e *Gremlins 2* (1990), Ron Howard será produtor de *Meus Vizinhos São um Terror* (1989). A ligação com James Cameron é mais frágil. Cameron será diretor de *Piranha 2* (1980).

Nessa etapa, trabalhando para a New World Pictures na primeira metade dos anos 70, Dante "ajudou a definir o visual e o clima da produção da empresa independente com seus trailers extravagantes e vagabundos" (MURRAY, PHIPPS, TOBIAS, 2012). A montagem dos trailers foi facilitada pela experiência universitária de Dante em *The movie orgy* (1968), compilação mencionada por Higuinen.

A dupla Dante/Arkush terá então a oportunidade de dirigir um longa para Corman. Esse longa, *Hollywood Boulevard*, que utiliza trechos de outras produções da New World, como *Death race 2000* (Paul Bartel, 1975), por exemplo, é uma brincadeira com as produções que o mestre fazia desde os anos 1950, e nela já se pode ver, em caráter embrionário, o estilo que Dante dilapidaria no futuro. Não há nada de horror em *Hollywood Boulevard*, a não ser dentro dos filmes que o diretor interpretado por Paul Bartel realiza, à maneira de um Ed Wood. O passo seguinte para Dante seria dirigir um filme sozinho.

E Corman decide atacar os triunfos do box-office. *Tubarão* e *Saturday Night Fever* arrastam multidões? New World produzirá *Piranha* e *Rock'n'Roll High School*. A Dante, fanático do filme de terror, o primeiro. A Arkush, fanático do rock, o segundo (...). Convencido na rodagem de *Piranha* que se tratava de um projeto idiota, Dante lança num laboratório uma pequena criatura monstruosa que anuncia os gorgonitas de *Small Soldiers* [*Pequenos Guerreiros*, 1998], servindo também de homenagem a Ray Harryhausen. E desembaraça-se sem escrúpulos: para obter o empréstimo de veículos militares, Dante e seu argumentista, John Sayles, entregam duas versões do argumento, a verdadeira e a, claramente menos subversiva, que será mostrada ao exército. Uma maneira de trabalhar fora-da-lei, sempre no limite. (HIGUINEN, op.cit.: 109)

É com *Piranha*, de fato, que se dá o salto para uma estatura de cineasta, ainda que um cineasta fora da lei, como o próprio Dante reconhece em entrevistas: "se se queria filmar nalgum sítio sem autorização, dirigíamo-nos para o local, instalávamo-nos e filmávamos simplesmente"<sup>15</sup>. Considerado pela maioria dos críticos como o primeiro filme de Dante, deixando *Hollywood Boulevard* como apenas um aquecimento, *Piranha* é muito mais que o filme *trash* que foi anunciado (como o são, aliás, muitos dos filmes que recebem tal alcunha). É com esse longa,

---

<sup>15</sup> Entrevista para Erwan Higuinen. In.: Cahiers du Cinéma, 541, 1999.

que pega o embalo do *Tubarão* de Spielberg, que Dante mostra toda sua habilidade no retrato de uma América vendida aos interesses financeiros de poucos. É um filme repleto de alusões: a filmes clássicos (*O Monstro da lagoa negra*, Jack Arnold, 1954; *Moby Dick*, John Huston, 1956), ao livro *Moby Dick*, de Herman Melville, ao trash-movie (*O monstro que desafiou o mundo*, Arnold Laven, 1957), ao próprio *Tubarão* (a mocinha joga o videogame derivado do filme de Spielberg no início), a desenhos animados, e até mesmo ao conflito no Vietnã: "a confusão que se segue é, segundo revelação posterior, causada pelo exército, um tema recorrente no trabalho de Dante" (BAMBER, 2003, op.cit.).

\*\*\*\*\*

Ao enredo típico de um filme vagabundo, Dante acrescenta sua inspiração, auxiliado por John Sayles, roteirista que iria estreiar na direção dois anos depois, com *The Return of Secaucus Seven*. Um casal em excursão descobre um grande reservatório que aparenta estar desativado. Ao entrarem nesse reservatório achando que vão nadar em uma piscina de luxo, são devorados por piranhas que sofreram mutações genéticas para aguentar águas frias e salgadas, e para procriar como coelhos. As piranhas são parte de uma experiência encerrada pelo governo americano, que visava o combate com os norte-vietnamitas, mas que perdeu o sentido com o final da Guerra do Vietnã. O argumento já é meio absurdo, mas se torna ainda mais implausível quando uma detetive de hábitos infantis vai investigar o desaparecimento dos jovens com a ajuda de um morador local, um ogro nos costumes, com camisa xadrez e especialista em soltar grunhidos (como um personagem de desenho animado?). Eles chegam ao reservatório, descobrem a sala de controles e, em uma decisão absurdamente estúpida, ela acaba abrindo o reservatório e despejando todas as piranhas no rio mais próximo - o mesmo rio onde, mais adiante, crianças brincam alegremente sob os cuidados de um instrutor tirânico vivido por Paul Bartel. O guardião local, uma espécie de cientista louco, chega bem na hora em que ela aciona a alavanca que liberta as piranhas; mas eles, os intrusos, não deixam o guardião falar nada, vão logo batendo nele como se ele fosse uma ameaça. É a típica grosseria da América profunda. Versão sombria de Spielberg, dizíamos.

Como é praxe no gênero, aqueles que sabem do perigo (e inconsequentemente o provocaram) não são levados a sério pelas autoridades. É alta temporada, e não se pode abrir mão dos lucros e da projeção política (Dick Miller, o amuleto danteano, no papel de um empresário oportunista) por causa de alguns delirantes estranhos. É basicamente a mesma situação que vimos em *Tubarão*.

As brincadeiras típicas de Dante já começam nos créditos, que terminam sobre uma tela de um videogame chamado *Shark Jaws*. O nome do diretor aparece no exato momento em que um tubarão atinge um pescador, custando uma vida à jogadora. Ela é uma detetive particular contratada para procurar o casal de jovens que serviu de comida para as piranhas no prólogo do filme. Ela, com a ajuda de um morador local, vai investigar e chega a um laboratório escondido dentro de uma base militar desativada. Experiências de todos os tipos são encontradas nesse lugar, incluindo alguns dinossauros em miniatura (que Higuinen aponta, com razão, como prenúncios dos gorgonites de *Pequenos Guerreiros*), uma homenagem a um ídolo de Dante, Ray Harryhausen, que então ainda estava na ativa (faria, por exemplo, os efeitos especiais de *Fúria de titãs*, em 1980).

Dante demonstra uma grande habilidade na pontuação do filme. Uma cena mostra uma menina que tem medo da água, e se encerra com um plano do reflexo do rio à sua frente, que emenda com o reflexo de um outro ponto do rio, onde está um senhor e seu cachorro. Esse senhor será a primeira vítima das piranhas após a evasão do reservatório. Nesse segundo ataque, ouvimos o barulho devastador das piranhas, e a mancha vermelha na água já é muito maior. As piranhas lutam pela supremacia do quadro. Não se contentam mais com o extracampo, com a sugestão da presença. No terceiro ataque, a água fica ainda mais vermelha, até que elas começam a aparecer de fato. Joe Dante já nos preparava para acreditar na ferocidade delas, o suficiente para não percebermos os bonecos sendo manipulados.

Há uma cena que, aparentemente, desafia qualquer noção de lógica. Ocorre quando o cientista maluco, Dr. Robert Hoak, pula na água para salvar o filho da vítima do terceiro ataque, que está boiando em cima de um barco virado. Um salto suicida? Sim, mas Sayles insere, inteligentemente, uma cena no roteiro em que o Dr. Hoak argumenta, ao oiro dos grunhidos (Paul é seu nome) e à detetive fajuta

(Maggie), que é apenas um cientista, e nunca matou ninguém. Seu desespero justifica a ação como impensada, antes de ser voluntariamente suicida. Nesse quarto ataque as piranhas finalmente aparecem. Vão em bando, da direita para a esquerda do quadro, na direção do cientista. O ataque, contudo, não é tão feroz, aparentemente. Se em poucos segundos elas devoram o casal jovem do começo (e as pernas do velho do cachorro), elas parecem fazer um estrago menor no doutor, talvez reconhecendo nele alguma paternidade. Ele, contudo, já estava debilitado pela surra no laboratório e por um acidente de carro, quando tentava fugir após ser atacado. Não resiste aos ferimentos, e é logo sacrificado, quando as piranhas, atrás de seu sangue, começam a roer as cordas da jangada onde todos estão – filho da vítima do terceiro ataque, Paul, Maggie e o cientista sacrificado.

Logo depois, Paul corre para evitar que as comportas de uma represa sejam abertas, liberando as piranhas para a parte do rio onde estão as crianças, incluindo a filha de Paul. O homem encarregado da represa demora para abrir as comportas porque assiste a um desenho em preto e branco na televisão. No desenho, um peixe tenta comer uma isca no fundo do mar. Paul chega a tempo de impedir a tragédia. Mas existem outros riscos.

E aí entra em ação uma outra alusão típica de Dante. Surge uma especialista, que conhecia o Dr. Hoak, e que fará o possível para desautorizar Paul e Maggie e manter vivas as piranhas, como um experimento que não poderia ter sido desativado. Essa especialista é interpretada por Barbara Steele, musa de vários filmes de horror dos anos 60, notadamente os de Mario Bava (*A maldição do demônio*, 1960), Riccardo Freda (*O diabólico Dr. Hichcock*, 1962) e Antonio Margheriti (*A máscara do demônio*, 1964 que já havia sido dirigida e produzida por Roger Corman – em, respectivamente, *O poço e o pêndulo* (1961) e *Celas em chamas* (Jonathan Demme, 1974).

*Piranha* é mesmo uma demonstração de que Joe Dante é um bom diretor, mesmo que, no fundo, ele e Sayles estejam se divertindo com a precariedade da produção: atores, diálogos, desenvolvimento de situações, tudo é pensado como uma grande festa do filme B, uma espécie de homenagem à vagabundagem que tanto os divertia na infância e na adolescência, nos anos 1950 e 60. O humor não está ausente. Numa das melhores cenas, logo após uma menção pejorativa de

Dick Miller em relação aos militares, uma mulher reconhece um militar fardado, cumprimentando-o: "General Waxman, há quanto tempo...". "É coronel, madame", ele responde. "Coronel, ainda? Não consigo imaginar o porquê? "Política, madame, política", e o coronel vai embora resmungando: "vaca estúpida". Esse ponto Dante tem em comum com os diretores da Nova Hollywood: um desprezo por qualquer forma de autoridade, principalmente a militar.

O passo seguinte, *Grito de horror* (1981), já sem a ajuda de Corman, seria mais ambicioso, ainda que dentro do baixo orçamento. É o assunto do próximo capítulo.

### **Pelos, garras, efeitos especiais e Ronald Reagan**

Primeiro plano de *Grito de horror* (1981): uma TV com a imagem ruim, como se o sinal não estivesse sendo captado pela antena (o filme é de 1981, logo, não era incomum ter antena para captar o sinal). Quando o sinal se estabiliza, vemos o Dr. George Waggner (mesmo nome do diretor de *The wolf man*, de 1941, numa de suas diversas homenagens a diretores que passaram pelo horror) falando: "repressão é a mãe da neurose, da auto depreciação; o estresse ocorre quando lutamos contra nossos impulsos (...) Não devemos negar a fera, o animal que existe em nós". Nessa fala está, ao mesmo tempo: a) parte do ensaio que Robin Wood escreveu sobre o cinema de horror americano dos anos 70, com base na teoria psicanalítica revisitada por Gad Horowitz; b) um sinal do movimento posterior que o filme vai tomar, uma vez que o Dr. George Waggner é aquele que controla a colônia de férias para onde vão os lobisomens para treinar o controle de seus poderes. Não seria difícil Dante ter lido Horowitz, e mais provável ainda é ele ter lido a primeira versão do artigo de Robin Wood, publicada no final dos anos 1970. Podemos dizer, então, que Dante está dando conta de um ensaio sobre o cinema de horror nos EUA dos anos 70 até então, sob a ótica psicanalítica de Wood, uma vez que inicia seu filme com esse discurso. É por isso que não se deve dizer: "um simples filme de horror". Há sempre muitas camadas de leitura nos melhores filmes do gênero.

O corte para os técnicos e editores do programa que entrevista o doutor Waggner serve para que saibamos que é justamente ele que prepara a âncora do telejornal, Karen, para falar com um psicopata que a assedia há um bom tempo.

No novo corte, Karen está a caminho do encontro com esse psicopata. Ela entra numa cabine telefônica, pois foi essa a orientação do psicopata, para saber o local exato do encontro. Vê que um homem se aproxima, teme ser ele, mas descobre após a ligação que o homem apenas esperava o telefone ficar desocupado. Esse homem, por sinal, é Roger Corman, primeiro padrinho de Dante, em participação especial (Sayles também fará uma participação como o funcionário do necrotério). Karen, em seguida, encontra-se finalmente com o psicopata, num *sex shop*, dentro de uma cabine de vídeo. Ele chega por trás, coloca uma moeda na máquina, e o vídeo que começa a ser exibido é o de uma mulher sendo violentada por dois homens. Este psicopata, após algum suspense, enquanto Dante alterna imagens dela na cabine com pessoas ajudando a polícia a encontrá-la e a equipe de TV na expectativa (ou seja, um bando de incompetentes lidando com o assunto), revela-se na verdade um ser monstruoso (ela ainda não o identifica como um lobisomem). Ela escapa desse monstro. O trauma, contudo, a faz receber do Dr. Waggner o conselho de passar algum tempo em sua colônia de férias, justamente onde os lobisomens estão sob seus cuidados (ainda que nem todos sejam bem partidários de suas ideias, conforme veremos depois).

Ainda no meio do discurso do Dr. Waggner para a TV, outra ideia nos impressiona, dita imediatamente antes do "Não devemos negar a fera". Trata-se de uma afirmação marcante: "O homem é uma combinação do que se aprende e do que se sabe por instinto, do sofisticado e do primitivo". Podemos dizer, simplesmente, que além de pregar por sua própria existência como lobisomem, o doutor está resumindo as características cinematográficas de Joe Dante: um embate constante entre sofisticação e primitivismo, entre seu pendor para a crítica das instituições capitalistas e consumistas dos EUA e seu gosto pelas tranqueiras divertidas que o país produz. Entre o horror e o humor.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Dante conta para o crítico Bill Krohn, em entrevista publicada na *Cahiers du Cinéma* (que então começava a se abrir generosamente para a sua geração de cineastas), que a Avco Embassy, companhia produtora de *Grito de horror*, estava preocupada com os elementos de comédia que ele queria inserir no filme, mas acabou concluindo que esses elementos não anulavam o horror. Essa mistura de gêneros, de fato, é essencial no caldeirão de influências do diretor.

Karen chega à colônia com seu marido, Bill. O primeiro plano que nos informa que eles já estão instalados começa com um senhor, Erle Kenton<sup>17</sup> (vivido pelo veterano – e fordiano - John Carradine), cantando para a lua (na verdade, mais parece que está uivando). Eles conhecem os outros hóspedes da colônia durante um luau. Hóspedes estranhos, mas para nós, que sabemos tratar-se de um filme de horror. Karen e seu marido, obviamente, não estranham nada, apenas acham graça na alegria dos locais. Até que surge Marsha (Elizabeth Brooks), uma moça misteriosa, ninfomaniaca, que começa a seduzir Bill. Saberemos depois que ela é irmã de Eddie, o psicopata assassinado (ou ferido) pela polícia enquanto tentava atacar Karen. Marsha terá participação fundamental na trama, incluindo o final woodiano (o eterno retorno do que é reprimido).

A maneira como Dante mostra esse luau é curiosa. Em certo momento, Erle começa a gritar de desespero, dizendo que deseja por um fim em tudo, acabar com a situação em que vive e ameaçando se jogar na fogueira, deixando tudo queimar. Nesse momento, com pouco menos de 30 minutos de projeção, o espectador, apesar de saber que está vendo um filme de horror, não tem a menor ideia do que é essa colônia, e não sabe que todos nela são lobisomens. É na revisão que notamos como as reações de todos já entregam o que, numa primeira visão, só muito mais tarde na trama iremos saber de fato, sendo que apenas dois dos personagens compartilham essa ignorância com o espectador: Karen e Bill<sup>18</sup>. O desespero de Erle causa estranhamento nesses novos visitantes, e nessa cena fica clara a intenção do Dr. Waggner na colônia: ao mesmo tempo em que controla os lobisomens numa reserva, cuidando para que não se desesperem com a

---

<sup>17</sup> Nome de um diretor americano especializado em horror, prolífico, sobretudo, nos anos 1930 e 40, incluindo filmes que misturavam monstros (Drácula, Lobisomem, o monstro de Frankenstein), e falecido em 1980.

<sup>18</sup> Ver CARROL, Noel. A filosofia do horror ou paradoxos do coração. Neste livro, Carrol procura desvendar dois paradoxos: a) como podemos ficar aterrorizados com coisas que sabemos não existir; b) se ficar aterrorizado é ruim, por que o espectador de horror procura ser aterrorizado. Para isso ele percorre toda uma série de teorias passadas sobre a apreensão de um filme pelo espectador, passando pelos conceitos de suspensão voluntária da crença e da identificação do espectador com um personagem.

condição em que vivem, ele leva para lá aqueles que, segundo ele, por serem teoricamente mais esclarecidos intelectualmente, teriam condições de promover um convívio pacífico entre essa espécie sobrenatural e a sociedade propriamente dita. Ou seja, entre o Outro e as pessoas comuns. É outro sinal que provavelmente só percebemos na revisão. Quando o xerife da região encontra Karen na colônia, e a reconhece, comenta que "a via sempre", assim mesmo, no passado. Por que ele diria isso no passado? Normalmente seria dito: "costumo ver sempre você", no tempo presente, não no passado. Existem outros sinais desse tipo, colocando *Grito de horror* numa categoria de filmes que nos informam muito mais quando revistos do que numa primeira visão. O tipo de filme dirigido por um grande cineasta.

Com exatamente um terço de filme, Karen desperta de mais um pesadelo ouvindo uivos ao longe. É a primeira demonstração daquilo que o espectador viu no pôster de divulgação do filme, indícios de lobisomem na área. Aí começam a aparecer as vacas decepadas, os sinais claros de violência que foge da ordem natural. Aparece também Dick Miller, que já apresentei como talismã Danteano, como um livreiro que venderá ao segundo casal do filme, um casal que encontra Karen e Bill na colônia, um livro sobre lobisomens, e, mais tarde, apenas para Chris, o homem do casal, um estojo com balas de prata (que um engraçadinho encomendou, mas nunca foi buscar - seria algum dos hóspedes do Dr. George Wagner?).

A cena de sexo entre Marsha e Bill, com direito a nu frontal de Elizabeth Brooks, comprovam que Dante ainda está longe do cinema infanto-juvenil que faria a partir de sua ligação com Spielberg. O filme ganhou classificação R da censura americana, ou seja, era permitido apenas para adultos e menores só entravam acompanhados dos pais. Mais que *Piranha*, *Grito de horror* é a comprovação do talento de Dante, com *mise en scène* notável e montagem inteligentíssima dele mesmo, com a ajuda de Mark Goldblatt. O trabalho com os trailers de Corman o formou, afinal, e permitiu a ele essa noção de montagem.

Encerrando o clímax do filme, com Karen e um produtor do telejornal fugindo dos lobisomens (que deixam, entretanto, a marca da doença em Karen), Dante faz mais uma homenagem a Ray Harryhausen, com três lobisomens uivando em cima de um morro e se fundindo com os prédios de Nova York, para onde Karen está

indo. Esses lobisomens são mostrados à moda antiga, com bonecos e *stop motion*, daí a homenagem. Falta falar do final, mas antes pretendo destrinchar uma ideia, que talvez seja fadada ao fracasso. Como Dante, também correrei riscos.

\*\*\*\*\*

Dante é um diretor do subtexto, das entrelinhas. A definição de contrabandista, popularizada por Scorsese em seu documentário *Viagem pessoal pelo cinema americano*, cai como uma luva ao diretor de *Piranha*<sup>19</sup>. Por isso é tentador analisar sua obra à luz dos acontecimentos da época. *Grito de horror* foi lançado em março de 1981, inicialmente em Nova York, expandindo-se para todo o país no mês seguinte. Estreou quando Ronald Reagan tinha acabado de assumir a presidência dos EUA e já anunciava que a "détente" (convivência amistosa, até certo ponto, com a URSS, encerrada com a invasão do Afeganistão em dezembro de 1979) era mesmo coisa do passado, promovendo o aumento nos investimentos armamentícios. Sendo Joe Dante um dos mais politizados diretores de sua geração (apesar da aparência contrária), era natural que um filme de lobisomens dirigido por ele quisesse dizer muito mais do que seu tema de horror pudesse sugerir.

A televisão está sempre presente em seus filmes, como já vimos, e sempre há um personagem assistindo a algo, geralmente um desenho animado, cuja ação se comunica de alguma forma com a trama: em *Grito de horror* um dos personagens assiste ao desenho (*Little Boy Blue*, 1936) de um lobo prestes a devorar uma ovelhinha, enquanto sua namorada está prestes a ser atacada fatalmente por um lobisomem. Mas neste filme, é toda a estrutura que simula, pelo que entendemos das imagens iniciais, durante os créditos, com excertos de áudio de cenas que veremos no filme, a edição de um telejornal.

Ross Care escreve que *Grito de horror* é

---

<sup>19</sup> Cai como uma luva durante os anos 80. Na década seguinte, Dante resolveu tornar explícita sua visão negativa do consumismo americano com filmes genialmente ácidos como *Gremlins 2* (1990), *Segunda Guerra civil* (1997) e *Pequenos guerreiros* (1998). Não é à toa que teve dificuldades de filmar em Hollywood desde o final dos anos 90.

Um filme que também manifesta o interesse de Dante pela auto-reflexiva interseção entre a vida e a mídia na história de uma repórter televisiva que eventualmente se envolve com um culto de lobisomens num retiro californiano no estilo de Esalen [Institute]. O envolvente roteiro também está repleto de referências aos desenhos *Little red riding hood*, *Big bad wolf*, a famosos diretores de filmes de lobisomens, e ao poema *Uivo*, de Allan Ginsberg. (CARE, 2000: 234)

O formato televisivo se impõe até mesmo na forma do filme, de maneira muito inteligente. Temos os bastidores de um telejornal, pois Karen, afinal, é âncora desse telejornal; a preparação para entrar no ar, câmeras e monitores sendo mostrados a todo momento. Dante nos insere com gosto no meio de um canal de TV, para melhor ecoar todas as referências televisivas que ele vai fazer desfilar na tela. Há também as piadas de enquadramento. Ainda nos primeiros minutos, o âncora de um telejornal inicia sua fala. Entendemos, porque ele olha para a câmera, que essa fala está sendo transmitida nesse momento, mas conforme a câmera se afasta, percebemos que ele está na frente do espelho de um banheiro, ensaiando o que vai dizer quando entrar no ar. Brincadeira típica de Dante.

*Grito de horror* é uma peça política tão sutil que os críticos, até onde pesquisei, não o veem dessa maneira. Num ano em que Reagan começa a cortar serviços públicos para investir em bombas, Joe Dante lança seu filme sobre lobisomens (a direita que elegeu Reagan) que dividem-se entre os que querem a convivência pacífica com os humanos (direita moderada), tendo que comer apenas carne bovina, e aqueles que se rebelam e pretendem subjugar o resto da sociedade (a extrema direita religiosa). Querem ser melhores, expandir seus costumes. Não querem se restringir àquela pacata colônia de férias (seria uma referência a Tampico, vilarejo onde Reagan nasceu?).

Como já visto, Dante usa trechos de um filme de 1941, *The Wolfman*, de George Waggner (diretor que dá nome ao personagem do doutor), também sobre lobisomens. O filme é assistido pela TV (novamente a TV como comentário da ação) por um dos personagens. O ano desse antigo filme de lobisomem sugere uma divagação: foi quando os EUA entraram na segunda guerra mundial, sob o governo de Franklin Delano Roosevelt, que tinha como um dos assessores (em início de carreira política) Ronald Reagan. O paralelo pode ser forçado, mas é

inevitável de se fazer. Teria Dante pensado em tudo isso? Provavelmente não. Mas nesse caso, a coincidência reivindica o mito. Dante homenageia o filme de Wagner, mergulhando-o em suas referências de cultura pop, ao mesmo tempo em que o utiliza, conscientemente ou não, como paralelo à entrada de Reagan na política. Em retrocesso, seria uma premonição do que viria com o governo republicano que estava se iniciando sob o comando de Reagan, uma premonição que leva em conta seus antecedentes políticos.

*Grito de Horror* apresenta ainda um final antológico: a âncora do telejornal se transforma em lobisomem, ou melhor, lobismulher, durante uma transmissão ao vivo de seu telejornal. Um monstro fofinho, nada dos monstros horrendos que havíamos visto até então; afinal, ela é a mocinha do filme. E também um monstro melancólico, pois consciente de que precisa ser assassinado. De fato, essa transformação é assustadora mais pela tristeza que evoca e pela dor da personagem do que pelo monstro que aparece no lugar da mulher. A habilidade de alternar com felicidade sentimentos diversos como graça, medo e tristeza é exclusiva de grandes diretores. Antes de sua transformação, ela adverte sobre o perigo que está por vir, e depois da transformação é assassinada por seu companheiro de profissão Chris (o mesmo que comprou balas de prata do livreiro Dick Miller). Corta para um comercial de ração canina. O cliente que assiste à TV em um bar diz tratar-se de uma tramoia com efeitos especiais, um inteligente comentário à própria característica do filme, de uma certa dependência dos tais efeitos. Em seguida, um homem paga um hambúrguer para a garota que acabara de conhecer, e que um simples movimento da câmera nos revela: é Marsha, que diz, olhando para a câmera, que deseja a carne mal passada. E o filme se encerra com um bife de hambúrguer fritando na chapa. Sobem os créditos. Liberdade, graças, em grande parte, ao baixo orçamento. No mesmo ano, Frank Zappa colocaria Reagan numa cadeira elétrica em um videoclipe (da canção "You are what you is"). Mas aí já não seria contrabando, seria pura provocação. Uma provocação em sintonia com o cinema crítico e sagaz de Joe Dante.

## BIBLIOGRAFIA

ALTMAN, Rick. Film/Genre. British Film Institute, 1999.

ARNOLD, Gordon. The afterlife of America's war in Vietnam: changing visions in politics and on screen. McFarland & Company, 2006.

BRITTON, Andrew. "Blissing out: the politics of Reaganite entertainment". In: Movie, nº 30/31. pgs 1-42.

CARE, Ross. Verbete "Joe Dante". In: PENDERGAST, Tom e Sara. International dictionary of film and filmmakers. St. James Press, 2000.

CARROL, Noel. A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração. Papyrus, 1999.

COOK, David A. Lost illusions: American cinema in the shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979. University of California Press, 2000.

FERREIRA, Manuel Cintra. Roger Corman – O anjo selvagem de Hollywood. Cinemateca Portuguesa, 2007.

LOWRY, Ed. Verbete "Roger Corman". In: PENDERGAST, Tom e Sara. International dictionary of film and filmmakers. St. James Press, 2000.

PRINCE, Stephen. A new pot of gold: Hollywood under the electronic rainbow, 1980-1989. University of California Press, 2000.

THORET, Jean-Baptiste. Le cinéma américain des années 70. Cahiers du Cinéma, 2009.

WOOD, Robin. Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond. Columbia University press, 2003.

## A experimentação latente no cinema e o experimental como estratégia de superação

Natália Aly Menezes<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Natália Aly é pesquisadora e trabalha com audiovisual desde 2007. Trabalhou na Cinemateca Brasileira e no Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Atualmente mora em Berlim, onde faz doutorado sanduíche na Humboldt-Universität zu Berlin, com auxílio bolsa CAPES de pesquisa.

**e-mail: [natt.aly@me.com](mailto:natt.aly@me.com)**

### Resumo

O presente artigo busca mostrar a importância do cinema experimental para dar prosseguimento a importantes ramificações do audiovisual na contemporaneidade, livre do mercado e da indústria do cinema. Acima disso, aqui será necessário delimitar qual é a diferença entre o experimental e a experimentação que permeia também o campo do cinema dominante, deixando diretores no limiar entre os circuitos *underground* e *mainstream*. Inevitavelmente será apresentado o universo da videoarte e, mais recentemente, das obras que carregam todo um perfil cinematográfico, mas já abarcando em sua estrutura as possibilidades digitais.

Palavras-chave: *cinema experimental, videoarte, tecnologia, underground.*

### Abstract

This article aims to show how important was the experimental cinema to follow up the different ramifications of the contemporary audiovisual, free of the market and the film industry. Also, here will be necessary define what is the difference between experimental and the experimentation, that also permeates the dominant cinema field, leaving directors on the threshold between the underground and mainstream circuits. Inevitably will present the world of video art and more recently the works that carry an entire film profile but already embracing its structure in the digital possibilities.

Keywords: *experimental cinema, video art, technology, underground.*

Existem dois pontos a se distinguir no cinema e essa necessidade de distinção é fundamental para este artigo. “O caminho para o surgimento do cinema experimental é claro: é a ruptura total com a coerência, a quebra do consenso retórico e estético diante de normas pré-estabelecidas como o discurso tecnológico e a estética de tal linguagem.” (NOGUEIRA, 2010: 124-128). E o motivo estava intrinsecamente associado às investigações de uma época em que a arte emanava questionamentos trazidos principalmente pelas inquietações dos movimentos de vanguarda que explodiram no início do século XX. Mas, por outro lado, o cinema sempre foi – e ainda é – semeado por experimentações. E aí reside a diferença: estas experimentações são requisitos específicos desta arte desde o princípio. Aceitam-se as contribuições já existentes do próprio cinema, mas com a intenção de buscar melhorias. Assim defende o teórico Luiz Nogueira, em seu livro *Manuais de cinema II: Gêneros cinematográficos* (2010):

Falar de cinema experimental poderá não ser exatamente o mesmo que falar de experimentação no cinema. Talvez seja benéfico tentar distinguir e esclarecer estas duas ideias: o cinema experimental consistiria numa série de obras marcadas por estratégias e propósitos muito claros de transgressão das concepções vigentes e dominantes do cinema – o seu princípio primeiro é o da oposição. A experimentação no cinema, por seu lado, é uma condição de todo o cinema e desde as suas origens. Aqui não haverá tanto oposição, mas mais depuração. Isto é: aceitam-se as premissas e os valores vigentes (temáticos, estilísticos, narrativos, estéticos, produtivos, etc.) e tenta-se o seu melhoramento – mas sempre em conciliação e a partir do interior do sistema vigente. Ainda assim, convém dizer que existem, naturalmente, obras de limiar. E que onde cessa a experimentação no cinema e começa o cinema experimental é uma questão de debate. (NOGUEIRA, 2010: 124)

Podem ser considerados experimentalismos cinematográficos as obras que vão desde, por exemplo, expansões técnicas e fantasiosas que Georges Méliès fazia ao colorir diretamente a película, ao intervir no negativo inserindo colagens, ou ao trabalhar com a trucagem, de forma pioneira e, assim, brincar com a percepção da visão do público – mas sempre à mercê das predeterminações narrativas, técnicas e temáticas de cânones que já permeavam a estrutura cinematográfica. Até, por exemplo, Abel Gance, contemporâneo de Méliès, mas que traçou sua trajetória para um viés mais sucinto no sentido do experimental. Gance é o mais notável

desses experimentadores (e um típico caso em que experimentação no cinema e cinema experimental se entrelaçam). Na obra *Napoleão* (1926), Gance antecipou uma estética e uma estruturação que possibilitaram uma nova linha para um gênero bastante praticado na contemporaneidade: os filmes-instalação, ou “cinema de instalação”. Ele é inovador por trabalhar primeiramente com o tempo, pois seu filme tinha um conteúdo estimado em nove horas de material filmado, característica inimaginável para a época. Além disso, a parte final era concebida para uma tripla projeção, cada qual direcionada para uma parede. Gance exigia que o filme não fosse colocado dentro das conformidades da sala de projeção do palco italiano, e sim num espaço único em que a obra tomasse conta da arquitetura, como acontece hoje em dia nos mais variados casos de instalações imersivas (em que o som e a imagem se unem ao ambiente arquitetônico, tornando-se um conjunto único da obra).

O filme tornou-se famoso pela utilização, nos momentos finais, do tríptico (três telas exibindo, simultaneamente, imagens filmadas com três câmeras). Gance queria aumentar o tamanho da projeção e achava que, com uma câmera virada para a direita, uma para a frente e uma para a esquerda, conseguiria seu intento. O tríptico não só ampliava o olhar, como também o multiplicava. Assim, em alguns momentos, três ângulos de uma mesma imagem parecem “ampliá-las” nas três telas como se fosse uma só; em outros, surgem imagens diversas entre si em cada tela; ou imagens iguais nas telas laterais e uma diferente na central, sugerindo uma mesma ação em tempos e lugares diversos. (CAPUZZO, 1998: 15)

Trabalhando com o tríptico, Gance desenvolveu uma obra que unia tanto o questionamento de tempo e espaço no cinema, quanto um manifesto do filme fora do ecrã convencional e limitado pelo tamanho. Explorar uma desconstrução narrativa dada pelas telas que mostravam diferentes momentos do filme, como também desenvolver um ambiente próprio para tal projeção, capaz de reconfigurar a estratégia plástica numa projeção expandida, foi um passo importante para uma evolução cinematográfica, motivo pelo qual Abel Gance pode ser considerado um exemplo que dilui o experimental aos experimentalismos cinematográficos, subvertendo a técnica e a própria limitação tecnológica (não ficar preso as rédeas das tecnologias vigentes, e ultrapassar o limite dos dispositivos impostos). Além

disso, Abel Gance propunha uma cena em 3D, que dialogaria com a estrutura de projeção, à qual submeteu seu filme épico. Contudo, logo foi convencido de que o poder deste avanço técnico em seu filme “roubaria” a potencialidade da projeção direcionada para três paredes.

Esta obra nos prova uma condição cinematográfica e tecnológica, intrínseca a tal arte, que vai desde a importância do espaço para o desenrolar do efeito plástico e estético, até uma posição da arte cinematográfica inquestionável: a imersão e a expansão sensorial, ou seja, a causa da sinestesia. Por este motivo, é de tamanha importância analisar o cinema experimental para entender outros movimentos audiovisuais contemporâneos. Além de ter deixado o legado para as mais variadas condições cinematográficas contemporâneas, o cinema experimental tem presa à sua formação a negação pelas convenções, para chegar mais perto das sensações até então limitadas por condições tecnológicas e cânones derivados de outras artes. Mas esta necessidade sensorial não habita apenas o cinema: em toda a arte Ocidental, especificamente, sempre houve um percurso para a absorção da realidade, que ajudasse a exprimir os sentimentos mais internos do indivíduo que tivesse contato com a obra. Nos tempos atuais e com as facilidades tecnológicas digitais, se percebe esta influência (talvez guardada nas condições analógicas), tão nítidas nas formas cinematográficas que podem ser vistas hoje. De acordo com a análise acima, o teórico Luiz Nogueira complementa este ponto de vista:

No fim de contas, no que respeita à experimentação, seria para aí que, eventualmente, todo o cinema apontaria: para a capacidade de congrega todos os sentidos num único dispositivo técnico e numa única experiência estética. Da obra de arte total de Wagner à realidade virtual, passando pela pintura abstrata de Kandinsky ou pelos dioramas e panoramas do século XIX, pelos sistemas de projeção imersivos como o IMAX, pelas mais recentes produções 3D ou pelo som surround, desde sempre este desejo de total imersão sensorial ocupou um lugar de destaque na ambição tecnológica e artística do Ocidente. (NOGUEIRA, *ibid.*: 128)

Voltando ao cinema experimental versus o experimentalismo cinematográfico, além de Abel Gance, existem outros importantes nomes que, em um primeiro momento fizeram diluir as questões convencionais a fim de contribuir para uma

preocupada revolução cinematográfica.

Serguei Eisenstein, em 1929, desenvolveu um profundo estudo de montagem em seu livro *A forma do filme*, no sentido de libertar o raciocínio do espectador. A teoria (e prática) da montagem de atrações (em que duas imagens colocadas em sequência, geram um terceiro sentido: "A+B=C") é fundamental para a margem experimental. Eisenstein também utilizava uma sequência fílmica de imagens sob um ritmo acelerado, e muitas vezes pode ser considerado como pioneiro da estética da videoarte; Dziga Vertov, com suas experiências estilísticas capazes de refazer a realidade com observações experimentais do cotidiano, foi precursor do documentário experimental.

Num todo, as obras experimentais que estão também no limiar do experimentalismo cinematográfico (isso quer dizer, obras ligadas, de certa forma, a grandes produções ou realizadas por diretores híbridos, que produzem o experimental mas também têm uma marca no cinema dominante) desencadearam uma série de filmes que se espalham por todas as épocas e permanecem incessantes até hoje, em diversos países. A grande versatilidade desta fronteira entre o experimental versus experimentalismo é uma das dificuldades que acentua a definição do gênero. O conjunto instável de normas que o caracterizam nos revela uma reunião de importantes períodos com influência (mais ou menos nítidas, dependendo do caso) do cinema experimental. Entre os que valem citar, além de Abel Gance, Dziga Vertov e Eisenstein, já mencionados acima, temos outros exemplos, como:

No campo dos documentários: *Berlim, sinfonia de uma cidade* (1927), de Walter Ruttmann; *A propos de Nice*, de Jean Vigo (1930); *Koyaanisqatsi: life out of balance* (1983), de Godfrey Reggio; *7 sons* (2003), de Florian Thalhofer e Mahmoud Hamdy;<sup>2</sup> *Zidane – um retrato do século XXI* (2006), de Douglas Gordon e Phillipe

---

2 O documentário realizado pelos artistas Florian Thalhofer (Berlim) e Mahmoud Hamdy (Cairo) foi desenvolvido para ser uma instalação interativa de duas telas. Apresentado ao público pela primeira vez no Goethe Institute, o trabalho também pode ser visto online pelo site <http://7sons.thalhofer.com/index2.html>. A interatividade do documentário foi realizada por meio do software autoral [korsakow-system] criado por Thalhofer em 2000, disponível para acesso em [www.korsakow.org](http://www.korsakow.org).

Parreno;<sup>3</sup>

Antecessores e Nouvelle Vague: *Ano passado em Marienbad* (1961), de Alain Renais; *La jetée* (1962) e *Sans soleil* (1982), de Chris Marker; ou mesmo os filmes de Jean-Luc Godard, que desenvolveu o chamado “filme ensaio” em *Film Socialism* (1968);<sup>4</sup>

Cinema britânico: *Blue* (1993) de Derek Jarman;<sup>5</sup> *Zoo – Um Z e dois zeros* (1986) e/ou *O livro de cabeceira* (1996), ambos de Peter Greenway;<sup>6</sup>

Cinema norte-americano: *Brazil* (1984), de Terry Gilliam;<sup>7</sup> David Lynch, como

---

3 O documentário *Zidane – um retrato do século XXI* (2006) é uma representação cinematográfica em tempo real do jogador francês Zinedine Zidane, em uma partida de futebol. Inspirada nos retratos filmados de Andy Warhol dos anos 60, a gravação contou com 17 câmeras sincronizadas ao redor do campo, no local da plateia, todas focadas em Zidane. Os microfones de alta potência captaram a respiração do atleta e até o barulho que ele fez ao levantar as meias. Foi transmitido em salas de cinema e em instalações dentro de museus e galerias. A obra foi lançada em DVD e Blu-ray, e publicada em catálogos de arte.

4 Sempre interessado em desfazer o que o próprio diretor denomina como “a ditadura do olhar”, Godard costuma mais afastar do que atrair público para seus filmes. A obra é uma coleção de imagens fragmentadas e desconexas que dão margem a infinitas interpretações. Ao final, Godard insere partes de filmes de Charlie Chaplin e Eisenstein para conceituar o que é a globalização, terminando o filme com a frase “sem comentários”. O filme, de experimental só não teve o valor do ingresso, que era o mesmo pago para assistir qualquer filme comercial, uma vez que foi projetado em grandes salas de cinema espalhadas pelo mundo.

5 Se ir ao cinema ou ver cinema é ver imagem, tudo muda com o filme de longa duração do diretor Derek Jarman. A superfície projetada é tomada por um azul-cobalto que preenche a tela, acompanhado de um profundo discurso sobre a intimidade do autor, criador da obra. Evidentemente, a projeção é combinada a uma trilha-sonora intensa, e revela toda a subjetividade do diretor entregue ao espectador.

6 Conhecido por mesclar pintura e cinema ao trabalhar com a composição de luz natural nos seus enquadramentos, Peter Greenaway desenvolve imagens barrocas e detalhadas em suas produções. Diretor que ficou conhecido por defender que o cinema morreu, Greenaway é multi-artista e se refere ao cinema industrial da seguinte forma: “Não há mais porque juntar um monte de gente numa sala escura em que só há um lugar bom para ver o filme, a poltrona equidistante das caixas de som e que permite ver a tela bem no centro. Já existe tecnologia para envolver o espectador em som e imagem por todos os lados e fazer dele o sujeito da ação”.

7 *Brazil* é um filme dirigido por Terry Gilliam, porém, a relação com nossa cultura nacional se dá unicamente pela trilha sonora (*Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso). Na realidade, o que vale notar é uma narrativa particularmente atrapalhada e cenários e edição, certamente herdado dos legados do

um dos diretores mais ousados do cinema hollywoodiano, que mescla o convencional ao fantástico, junto a produções mais custosas: *Estrada para perdição* (1997), *Cidade dos sonhos* (1999) e *Império dos sonhos* (2006); *Gerry* (2002) e *Paranoid Park* (2007), ambos dirigidos por Gus Van Sant.

Cinema nacional: *Nãonarrativa* (1973) e *Cosmococa* (1973), de Hélio Oiticica e Neville D'Almeida (*quasi-cinema*);<sup>8</sup> o Cinema Marginal de Rogério Sganzerla e o Cinema Novo de Glauber Rocha (ambos podem ser considerados *cinema de invenção*), sintomas explícitos de uma geração interessada em subverter as imposições sobre a linguagem cinematográfica, segmento brasileiro do experimental.<sup>9</sup>

Cinema oriental: Akira Kurosawa, com seu exemplo fundador de denegação e experimentações de narrativas múltiplas. E, mais atualmente, Apichatpong Weerasethakul, que contribuiu para um cinema de circuito, porém, totalmente experimental, uma característica que impulsionou a entrada de seus trabalhos também nos cubos brancos da arte contemporânea - sejam institucionais ou galerias;

---

cinema experimental. Durante boa parte do filme, Gilliam exhibe cenas absolutamente bizarras de Sam (o protagonista) sonhando com uma mulher, perseguindo-a pelos céus com um grande par de asas, porém sempre sendo impedido pelos seus comandantes (simbolizados pelo grande samurai), que querem dele apenas trabalho. Como em outros filmes de Gilliam (e como em filmes de David Lynch), as passagens "estranhas" podem ser interpretadas de várias maneiras.

8 O artista brasileiro Hélio Oiticica trabalhou em parceria com o cineasta Neville D'Almeida na criação de instalações pioneiras chamadas de "quasi-cinemas". Estas obras transformam projeções de slides em instalações ambientes que submetem o espectador a experiências multissensoriais. Os quasi-cinemas representam o ápice do esforço que Oiticica empreendeu ao longo de sua carreira para trazer o espectador para o centro de sua arte e para criar um elemento que é tanto um evento ou processo quanto um objeto ou produto — um desafio da tradicionalmente passiva relação entre obra e público.

9 "A tradução do *"underground"* para *"udigrudi"*, ainda que proposta por Glauber com fins pejorativos, na verdade, acaba por iluminar uma ampla dimensão do experimental, tal como pode ser compreendido no âmbito do Cinema Marginal, ou melhor, no âmbito do "Cinema de Invenção", como definiu o crítico Jairo Ferreira (2000). Ferreira referia-se a um determinado segmento do cinema brasileiro que, no seu horizonte, considera experiências como as de Kenneth Anger, John Cassavetes, Jonas Mekas, Andy Warhol, Mario Peixoto, entre muitos outros artistas que poderiam ser associados à idéia de *underground*" (PAIVA, 2008).

Cinema europeu contemporâneo: A mais pioneira obra que nos conduz ao cinema interativo é o filme de Alan Resnais, *Smoking/no Smoking* (1994), onde não são utilizados recursos computacionais, mas existe uma narrativa permutativa e combinatória que se multiplica em 24 possibilidades. No livro *Pré-cinema e pós-cinema* (2008), do teórico Arlindo Machado, é indagada a importância incontestável de tal fazer cinematográfico para os novos laços que a sétima arte vem estreitando diante das contribuições tecno-digitais:

[...] A narrativa, em vez de progredir, vai se multiplicando em novas e mais novas possibilidades de resolução das mesma situações. [...] Como em qualquer filme convencional de tal época, o espectador ainda não pode intervir diretamente sobre o destino.

[...] das narrativas formuladas por cada um deles. Mas basta uma transferência para um outro tipo de suporte, como CD-ROM ou o laserdisc, e as suas várias opções ou os seus vários fragmentos de situações já se tornam disponíveis para uma navegação interativa do espectador, permitindo a este último jogar com possíveis histórias [...]. E mais, filmes como *Smoking/No smoking*, mesmo não sendo ainda obras interativas plenas e assumidas, já preparam o cinema para um momento em que o espectador poderá, a partir da disponibilidade das variantes e das bifurcações possíveis de uma história, intervir diretamente. (MACHADO, 2008: 260)

Cinema europeu contemporâneo: Lars von Trier desenvolve experiências que vão desde obras do manifesto Dogma95, como o filme *Os idiotas* (1998), até *Dogville* (2003), com a ausência do cenário, proporcionando um filme num contexto teatral; entre outras produções. Também vale citar Michel Gondry, que ao longo de sua carreira percorreu tanto a trilha dos videoclipes como dirigiu filmes contemporâneos com sofisticções técnicas, mas, com aversão pelas tecnologia digitais, negando-as como ferramenta de suas produções. E, para finalizar, vale mencionar uma produção que concorreu ao Oscar de 2012, realizada em Hollywood e dirigida pelo diretor francês Michel Hazanavicius: *O Artista* (2011) garante algumas características incomuns e talvez experimentais diante do palco cinematográfico que ocupam as produções do circuito comercial atual. É um filme absolutamente comercial. No entanto, é mudo, preto e branco e conta com atores de diferentes nacionalidades. Diante de tanta cor, brilho e da importância que os

diálogos tomaram no atual cinema dominante, podemos considerar que há, nesta obra, certa tentativa de provocar a realidade e talvez a estagnação do cinema das grandes produções. Não fosse a imensa contribuição das subversões que nasceram com o cinema experimental e se estendem de várias maneiras até os dias de hoje, talvez fosse difícil crer num cinema-arte, e com certeza o mundo das imagens em movimento estaria estagnado perante o cinema-entretenimento.

Evidentemente, o panorama traçado acima não pretende dar como regras as produções e se bastar unicamente com os exemplos citados e diretores mencionados. Não caberia aqui, neste artigo, estabelecer uma linha do tempo mencionando os diretores com influência do experimental, data a data. Da mesma forma, são imensuráveis as contribuições do cinema experimental, bem como incontável a quantidade de filmes e artistas que traçaram seus desenvolvimentos cinematográficos tropeçando nesses testes visuais, mesmo que muitas vezes mesclando-se às grandes produções industriais do cinema e da televisão.

Inúmeras vezes o espectador do cinema chamado *mainstream* não tolera a discordância, a oposição e/ou subversão narrativa/plástica, ou mesmo o grotesco estético de um filme absolutamente experimental. Até mesmo porque não consegue ter paciência de assistir, talvez pela julgada “monotonia” estética, talvez pelo teor de decifração que estes trabalhos – em grande parte, desenvolvidos com baixo orçamento e perfil quase artesanal, se levarmos em conta que muitos deles foram “costurados” pelas próprias mãos de seus diretores - carregam. Provavelmente, esse mesmo espectador se encanta com o que existe de influências, as mais íntimas que possam parecer – do cinema experimental - quando estas brotam num filme linear e narrativo. Como uma contradição, essa contribuição eloquente do cinema experimental para/com o cinema comercial não acontece de forma contrária. Justamente os pontos fortes do cinema dominante seriam, com certeza, motivo de aversão e ataque contra uma obra da conduta experimental. Retificando dois grandes alvos do cinema experimental, bombardeados desde o surgimento de tal gênero – a narrativa e a indústria cinematográfica -, seria inadmissível aceitar as convenções do cinema dominante. De acordo com as questões acima, é possível enfatizar tal pensamento:

Podemos perguntar se existe experimentação no cinema convencional e a resposta será inequivocamente positiva. E podemos questionar se o cinema experimental não acaba por instituir as suas próprias convenções e a resposta será igualmente afirmativa. Assim, podemos constatar que os ensinamentos e as consequências da quimera experimental extravasaram muitas vezes o âmbito em que as obras foram criadas e estenderam a sua influência às mais diversas áreas. Podemos ver as suas influências no videoclipe ou na publicidade, como no cinema ficcional tradicional ou na vídeo arte. O que não deixa de ser de algum modo paradoxal é que o mesmo espectador que recusa a radicalidade de algum cinema experimental seja o mesmo que se deslumbra ou espanta com as apropriações que muitas vezes o cinema dominante faz dele. Clarões fulgurantes e fugazes num filme de terror, montagens trepidantes num filme de ação ou auras incandescentes num drama podem ter a sua gênese no cinema experimental. Pode até afirmar-se, com alguma ironia, que se o cinema experimental recusa deliberadamente o cinema dominante, o inverso está bem longe de ser verdade. (NOGUEIRA, 2010: 151)

Desta forma, a consequência criativa gerada pela série incontável de desencadeamentos e questionamentos trazidos pelo experimental no cinema, e também para derivações audiovisuais num todo, leva-nos a entender com maior facilidade o porquê do “perigo” ao abordar o gênero como estudo. Acaso, ruptura, desconstrução, repetição, redundância proposital, fantasia, sexualidade, lirismo e seu perfil onírico são os objetivos anti-ilusão causados por esse sintoma cinematográfico. Sua distância para com a racionalidade e relação com a representação de mundo é, sem dúvida, um fator que sempre contribuiu para seu número reduzido de admiradores e seu estreito *hall* de projeção, porém, são fatores que fortificaram raízes para gerar consideráveis propostas para a situação-cinema que presenciamos na contemporaneidade.

### **Relações e divergências entre cinema experimental e a videoarte: as novas tecnologias e a ampliação do cinema na era digital**

O período do cinema caracterizado por subversões técnicas e imagéticas, que inicia com os grupos de vanguarda e se espalha pelo mundo, deixando o legado transgressor até a década de 1960, manteve-se atado às condições, ali presentes, em termos de dispositivos fotoquímicos como a película e as grandes câmeras,

que frequentemente eram eliminadas destas produções. Ainda assim, quando utilizado no cinema experimental, todo o aparato técnico padrão para projetar filmes em sessões tradicionais de cinema foi remontado, desmontado e utilizado com suas funções reconfiguradas de forma nova e única. Há no cinema experimental uma latente transgressão técnica também.

Segundo a análise de MACHADO (2008), foi no momento do surgimento da eletrônica com o advento das câmeras portáteis de vídeo (quando foram eliminados a película e, conseqüentemente, o custo elevado deste material), que muitos artistas, ainda com as preocupações do cinema experimental, passaram a trabalhar no palco da videoarte. Momento crucial para o que viria a se tornar o próprio cinema a partir daí, a videoarte – que resgata grande parte das contribuições do cinema experimental – foi um passo indispensável para sedimentar o solo fértil do futuro do cinema e permitir, assim, que as investigações não saciassem e a técnica vigente não imperasse como a única forma de se trabalhar a imagem em movimento. Jonas Mekas, precursor do cinema underground, coloca sua opinião sobre a videoarte da seguinte forma: “a luz está ali, o movimento está ali, a tela está ali, às vezes até a imagem filmada está ali, mas o que se vê não pode ser descrito ou experimentado do mesmo modo como se descreve ou se experimenta o cinema de Griffith, de Godard ou até mesmo de Brakhage (MEKAS apud MACHADO, 2008:211).

É importante deixar claro – e pode parecer estranho que até agora não tenha sido esclarecida a tendência audiovisual da videoarte em relação ao cinema experimental – mas vale aqui pontuar esta questão e também compreender em que eles diferem: sem dúvida os realizadores da arte do vídeo se inspiraram nas fortes tendências que foram trazidas pelo cinema experimental. e essa relação se acentuou no momento do cinema expandido (que será visto mais à frente). A ligação entre os dois gêneros provavelmente se estreitou mais ainda na contemporaneidade. No entanto, vídeo é uma palavra muito ampla e hoje é possível encontrar um universo quase infinito de produções videográficas, mas, quando surgiu a videoarte, ela estava relacionada com o vídeo analógico, ou seja, ela era o suporte, especificamente. Um artista como Nam June Paik experimentou o que esse suporte poderia registrar e propiciar como imagem-movimento, mesmo

quando absolutamente subvertido. Sua linguagem é a exploração da imagem-movimento em conjunto com seu dispositivo. Com todos os hibridismos e a imagem digital, o cinema experimental deve se identificar com a videoarte e com tudo que ousa em relação à produção fílmica de arte ou marginal, mas é e continuará sendo cinema.

Sendo assim, quando se pensa em delinear a diferença entre a videoarte e cinema experimental, deve ser declarado que a diferença está no processo. A videoarte é eletromagnetismo, tubos de raios catódicos e câmeras portáteis de consumo. Filme experimental é o processo químico no qual os artistas submetem a película, shows de luz em quartos escuros, e, às vezes nem sequer é necessária uma câmera. É realmente a diferença entre filme e vídeo, uma diferença que é, ao mesmo tempo, incrivelmente importante e, ainda assim, apenas superficial diante das relevantes transformações que os gêneros ativaram no mundo do cinema. A videoarte é frequentemente discutida em termos de democracia e facilidade de uso, enquanto o filme experimental de vanguarda é discutido em termos de processo e de criação. Os dois são, de fato, meios diferentes, mas entre eles há preocupações em comum, que se sobrepõem, como principalmente um ativismo em prol da arte que não se pacifique diante da indústria, capaz de destruir toda a verdadeira magia do cinema e da capacidade de se trabalhar a imagem em movimento (NOGUEIRA, 2010:154-156).

A primeira necessidade que os artistas do vídeo passam a encarar e recusar é ultrapassar a questão da linguagem. O perfil de ilegitimidade da videoarte não busca a pureza de sua linguagem (diferente do cinema experimental que, inicialmente, estava na constante procura da pureza do cinema, que devia ser livre dos cânones trazidos por outras linguagens). Pelo contrário, é a mescla de várias tendências artísticas (literatura, teatro, cinema e videografismo) que, assumidamente, geram uma estética permitida pelo suporte vídeo. Se é possível considerar uma linguagem do vídeo, ela nada mais é do que uma busca em estabelecer tudo que é possível desenvolver com os ingredientes eletromagnéticos que circundam o universo das ondas da imagem mecânica.

A questão da desconstrução do aparelho foi um ponto também importante para o cinema experimental e que permitiu e ajudou o nascimento da videoarte. A

subversão do dispositivo, incontestável legado do cinema experimental para/com a arte do vídeo, permitiu que a década de 70 testemunhasse uma explosão de instalações de circuito fechado, de múltiplas telas a serviço de uma proposta não-narrativa, imagens estas de baixa definição, com varreduras (o que impedia qualquer esforço como profundidade de campo e ampliação da imagem), em que o observador se sentia mais intimado e, ao mesmo tempo, parte inevitável da obra. Esta subversão técnica acompanhada pelos equipamentos eletrônicos, que não se limitou à maquinaria imposta pelo cinema industrial, libertou mais ainda aqueles artistas que passariam a arriscar suas imagens ao novo dispositivo videográfico (este mais econômico e menos sofisticado) do que aqueles utilizados para o cinema. Assim coloca o pesquisador Arlindo Machado:

A incorporação da eletrônica pelo cinema vem se dando de forma lenta, sobretudo a partir dos anos 70, em geral para dar resposta a determinados problemas insuperáveis dentro da especificidade da cinematografia *scritu sensu*. Aos poucos, enfrentando a desconfiança geral, alguns cineastas mais ousados e inquietos começam a mesclar as tecnologias. Eles partem do pressuposto de que o equipamento disponível e pós métodos de trabalho acabam por submeter as ideias criativas a normas de todas as espécies (estéticas, profissionais, institucionais), de modo que, às vezes, é preciso recorrer a um instrumento ainda não inteiramente afetado pelos hábitos para poder descobrir novas possibilidades e uma outra maneira de produzir algo diverso. No universo do cinema experimental, a passagem é mais natural, mesmo mais lógica, até porque a estética do vídeo não faz senão dar consequência a um conjunto de atitudes conceituais, técnicas e estéticas que remonta às experiências não-narrativas ou não-figurativas do cinema de René Clair e Dziga Vertov no começo do século e às invenções do *underground* americano (Deren, Brakhage, Jacobs etc.) posteriormente. (MACHADO,2008,p.212)

Naquele momento em que os equipamentos videográficos se tornaram acessíveis a custos muito mais baixos do que os equipamentos cinematográficos, os artistas se depararam com um impasse crucial: estaria aí a morte do cinema? Constatamos com o passar dos anos – afinal de contas já estamos no século XXI e bem sabemos que isto não aconteceu – que o cinema não está morrendo. O que pode estar sofrendo certo tipo de colapso é o conceito de cinema *mainstream*, que vem entediando seus espectadores com o passar do tempo. A questão do ritual coletivo, o cinema como espelho do mundo e a verossimilhança vêm perdendo

valor de grandiosidade única, principalmente devido à quantidade de informação e distribuição de imagens propositadamente subversivas que existem ao dispor da sociedade cultural contemporânea. Com as facilidades da internet, a queda da importância do direito autoral e a desmaterialização da imagem, que, quando passada ao computador e transformada em código binário (tornando-se um produto completamente aberto, alterável), a visão de um indivíduo espectador, conseqüentemente, transforma-se num olhar menos inocente e mais mediado e crítico, ao passo que, a ilusão cinematográfica do circuito dominante já tem seu grupo – que não é pequeno – de opositores.

Portanto, na década 1960, os potenciais procedimentos magnéticos ao serem transpassados ao cinema (e posteriormente a própria videoarte), foram, inevitavelmente, catalisadores de uma nova forma de criação da cinematografia, impedindo que a arte do movimento se estagnasse e, ao mesmo tempo, que o cinema experimental não ficasse sempre atado apenas às vanguardas do século XX. O movimento *underground* é o melhor exemplo do cinema pioneiro em utilizar recursos eletrônicos de produção em conjunto com as técnicas habituais: o subjetivismo, a mente e consciência expandida – pelo uso de alucinógenos – que, na época, era uma forma comum de “abrir as portas da percepção”, iluminaram caminhos para a inspiração experimental daquele momento. Por isso, a temporalidade espacial foi submetida a novas formas de representação. Neste âmbito temos artistas como Hollis Frampton, Ed Emshwiller e Taka Imura, como exemplos notáveis.

No artigo “Teoria narrada: projeção múltipla e narração múltipla” do cineasta e teórico Peter Weibel, (2005: 331-352) – publicado em português no livro “O Chip e o Caleidoscópio” (2005), organizado por Lucia Leão -, Weibel analisa a influente entrada do mercado econômico na arte, especificamente na década de 1980. Neste período, houve um resgate, nas artes plásticas pela pintura figurativa, que culminou na exclusão no campo audiovisual dos experimentos expandidos, produzindo um rompimento abrupto na criação da videoarte ou qualquer desenvolvimento visual alternativo que não trouxesse retorno comercial garantido. Em compensação, na década de 90, é reacesa a luz do poder de investigação experimental. Artistas, que atuam no cenário da criação videográfica, tomam por

princípio o desenvolvimento da linguagem do vídeo da década de 60/70 em contrapartida com algo essencial e atual: o início da expansão tecnológica e a apropriação das técnicas digitais como rompimento dos padrões do cinema industrial (o cinema de entretenimento, especificamente). Muitos representantes da geração do vídeo da década de 1990, entre eles Jordon Crandall, Julia Scher, Jane e Louise Wilson, Douglas Gordon, Stan Douglas, Johan Grimonprez, Pierre Huyghe, Marijke van Warmerdam, Ann-Sofi Siden, Grazia Toderi e Aeronaut Mike, agora trabalham no contexto de uma desconstrução do “aparelho” técnico delineado aqui. Muitos artistas de computador da década de 1990, entre eles o coletivo Blast Theory, Jeffrey Shaw, Perry Hoberman, Peter Weibel, e outros, também retomam as tendências e tecnologias do cinema expandido da década de 1960. (WEIBEL, *ibid.*:p.340-341)

É notável que o papel da imagem a partir desse período tome outra forma. Inicia-se a era das imagens computadorizadas, que quando digitalizadas e conseqüentemente convertidas em variável (números binários, sequência de 0 e 1), podem ser alteradas, transformadas, ressignificadas; tornam-se “imagens-códigos-abertos” que permitem a interação e transformam o espectador na peça chave não só da narrativa da obra (se é que podemos considerar alguma narrativa dentro destes trabalhos), como dela num modo geral. Estas contribuições são fundamentais para registrar o grau de mudança que vem acontecendo, não no cinema unicamente, mas potencialmente na arte.

Passando da década de 90 para o início do século XXI, para os que seguiam a linha analógica da imagem audiovisual, conectando-se com contribuições digitais, a narrativa em tela múltipla passou a ser bastante usada, pois foi uma medida direta e viável de subverter e encarar enredo e estética, que passara a ser modulável e multiforme. Algumas obras nesta linha são *If 6 was 9* (1995), *Anne*, *Aki and God* (1998), *The present* (2001) e *The hour of prayer* (2005), da artista finlandesa Eija-Liisa Ahtila, que realiza desdobramentos de variadas projeções contrapostas em salas de formatos não convencionais – assim como sua instalação *Where is Where?* (2008). Em suas obras, a artista desenvolve uma multiplicação de pontos de vista sobre um mesmo acontecimento e enquadra a representação em um dispositivo manifestamente teatral. O artista alemão Ute

Friederike Jürß também é exemplo notável, por encarar, em seus trabalhos, uma narrativa de perfil modular, na mesma linha de Eija-Liisa Ahtila, em obras como *You never know the whole story* (2000) e *Ich und Ich* (2004). E, por fim, podemos mencionar *A arquitetura da associação* (2009), dos artistas multimídia Bill Seaman e Daniel Howe, um trabalho concebido para ser instalado especificamente em um ambiente circular do Museu da Imagem e do Som de São Paulo. A obra propunha que um banco de dados desenvolvido pelos próprios artistas fornecesse uma mescla de texto e imagens que se recombinavam continuamente, gerando uma “poética mosaico” de informações mutáveis, projetadas em 12 diferentes monitores.

Estes são alguns exemplos que, derivados das preocupações tanto do cinema experimental como da videoarte, desenvolvem sua estrutura atrelada ao funcionamento dos computadores como máquina de produção e como processo de criação. São trabalhos notáveis que rompem a barreira entre videoarte e cinema experimental, trazidos ao palco tecnológico digital da contemporaneidade.

Num primeiro momento (voltando às décadas de 1960/70), ambas as tendências, quando unidas, deram continuidade às experimentações do cinema expandido, termo que assimila ao universo do cinema experiências que se dão no âmbito do vídeo e da informática, bem como experiências híbridas, que se dão na fronteira do teatro com a pintura e com a música (MACHADO, *ibid.*: 212), possibilitando dar sequência às específicas ramificações da cinematografia. São algumas tendências que variam no modo de exibição e concepção, mas que se alimentam de incansável investigação. São contribuições que vão desde o cinema expandido até as mais variadas vertentes audiovisuais, tais quais: cinema expandido digitalmente, cinema digital, cinema interativo, cinema quântico, transcinema, *live cinema*, até chegar, enfim, ao cinema de ambientes imersivos multifuncionais, em que espectadores multifacetados estarão em contato com uma obra que, incontestavelmente, dialoga com o novo perfil do próprio tempo e espaço no qual a sociedade está imersa: o tempo das imagens processadas pelas variáveis computacionais e pela estética visual e auditiva sensorial e digital.

### **Bibliografia**

CAPUZZO, Heitor. Evolução das imagens em movimento. Belo Horizonte: Biblioteca Universitária - UFMG, 1998.

FERREIRA, Jairo. Cinema de invenção. São Paulo: Limiar, 2000.

MACHADO, Arlindo. Pré-cinema e pós-cinema. São Paulo: Papirus Editora, 2008.

NOGUEIRA, Luís. Manuais de cinema II: Gêneros Cinematográficos. Covilhão: LabCom, 2010. Disponível em: <http://migre.me/ma04k>.

PAIVA, Samuel. O Cinema Sem Limite de Rogério Sganzerla. 2008. Disponível em: [http://www.ufscar.br/rua/site/?p=61#\\_ftnref4](http://www.ufscar.br/rua/site/?p=61#_ftnref4).

WEIBEL, Peter. "Teoria narrada: projeção múltipla e narração múltipla". In: LEÃO, Lúcia, ed., O chip e o caleidoscópio. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005:331-352.

## O CINEMA (EM) COMUM DE MORRO DO CÉU

Scheilla Franca de Souza<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, na Universidade Federal da Bahia, onde é bolsista CNPQ para desenvolvimento de projeto de pesquisa sobre o comum, o coletivo e o ordinário no cinema brasileiro independente atual, sob a orientação do Prof. Dr. José Francisco Serafim. Mestre em Letras: linguagens e representações pela Universidade Estadual de Santa Cruz (2012). Graduada em Comunicação Social, *Radio e TV, também pela UESC (2009).*

**email: [scheillafranca@gmail.com](mailto:scheillafranca@gmail.com)**

## Resumo

O objetivo deste artigo é analisar as formas de expressão do comum, sobretudo no que tange à realização compartilhada e coletiva, no/a partir do filme *Morro do Céu* (2009), realizado por Gustavo Spolidoro. Enfatizamos, com essa perspectiva, que o comum não se encontra apenas na obra, mas atravessa o filme, se relacionando diretamente com questões de produção e também recepção – declaradamente, nos interessa mais observar como esse processo de realização compartilhada/coletiva se inscreve em algumas obras, e seus impactos no cinema brasileiro recente. A obra, inserida no contexto de produção do cinema independente brasileiro contemporâneo (cinema de garagem, cinema pós-industrial, novíssimo cinema brasileiro) está em sintonia e diálogo com uma tendência estética deste perfil de produções, que se voltam e são formadas pelo comum, e é aclamado e criticado pelo elogio à banalidade, à coletividade, à simplicidade, à afetividade, à transgressão dos gêneros e às formas narrativas minimalistas. Mas do que se constitui esse processo de realização comum no cinema brasileiro recente? Quais seus impactos estéticos? Como ele é reconhecido? Quais suas possíveis configurações? Quais são suas repercussões, sobretudo em termos de discussões estéticas e políticas para as obras e para o campo? Acreditamos que essa tendência, que aqui tentamos chamar de *cinema (em) comum*, não se encontra apenas na temática, mas na forma, na narrativa e no seu projeto como um todo, desde a produção até a recepção. Ela é fruto da dinâmica contemporânea entre sujeitos, espaços e a produção audiovisual.

Palavras-chave: Amizade, Cinema Brasileiro Contemporâneo, Comum, Estética.

## Abstract

The purpose of this article is to analyze the forms of common expression, especially regarding the shared and collective fulfillment in/from the film *Morro do Céu* (2009), directed by Gustavo Spolidoro. We emphasize to this perspective, the common is not only at work, but through the film, relating directly to issues of production and also receiving more reportedly interested in observing how this process of shared achievement/collective subscribe to some works, and their impact on recent Brazilian cinema. The work, set in the context of production of Brazilian contemporary independent cinema (garage cinema, post-industrial cinema, brand new Brazilian cinema) accords and dialogue with an aesthetic trend that production profile, which turns and are formed by common, and it is hailed and criticized the compliment to banality, the community, the simplicity, the affection, the transgression of genres and minimalist narrative forms. But what constitutes this process of joint implementation in the recent Brazilian cinema? What are your aesthetic impacts? How is it recognized? What are its possible



configurations? What are its implications, especially in terms of aesthetic and political discussions for the works and the countryside? We believe this trend, we try here call cinema (in) common, is not only the theme, but the way the narrative and its project as a whole, from production to reception. It is the result of contemporary dynamic between subjects, spaces and audiovisual production.

Keywords: Friendship, Brazilian Contemporary Cinema, Common, Aesthetics.

*Para Mahomed Bamba*

### **Introdução**

No final da primeira década do século XXI, a cinematografia brasileira se vê alimentada de um conjunto de filmes que rapidamente foram compreendidos e aglutinados como tendo características compartilhadas e que causaram grande impacto em festivais nacionais e internacionais, na crítica de cinema e nas pesquisas acadêmicas. Diversas publicações foram feitas acerca de aspectos dessa cinematografia e seus modos de fazer, na crítica e em festivais e mostras, além de penetrarem rapidamente em discussões acadêmicas recentes. Neste contexto, apareceram as primeiras nomenclaturas que tentam abarcar e aglutinar aspectos dessas produções: *Novíssimo Cinema Brasileiro* (BRAGANÇA, 2011), *Cinema Pós-Industrial* (MIGLIORIN, 2011) e *Cinema de Garagem* (IKEDA e LIMA, 2011). Em linhas gerais, as nomenclaturas e publicações apresentam pontos em comum na descrição do que seria essa produção recente de cinema jovem<sup>2</sup> brasileiro: um modelo de cinema que privilegia uma não fixidez dos papéis dos sujeitos envolvidos na produção dos filmes (intercâmbio de papéis e funções na equipe de realização filmica); que não depende exclusivamente de formas tradicionais de patrocínio do cinema brasileiro para existir (grandes editais públicos e apoio de grandes empresas privadas, muito embora não consideremos esse especificamente o ponto crucial); e que é reconhecido (nas instancias da crítica, da academia e dos festivais) por ser autêntico, no sentido de imbricar vida, afetos e filme, fazendo deste recurso um gesto importante para sua construção de sentido e para a experiência da obra, gerando um conjunto de filmes bastante diverso e heterogêneo.

O que esta breve descrição do contexto de produção desse cinema independente relata é que existe hoje um cenário de produção cinematográfica que

---

<sup>2</sup> Cinema jovem não no sentido da idade ou geracional, mas ligado diretamente às questões do contemporâneo.

não depende exclusivamente de grandes orçamentos ou da burocracia dos grandes editais para existir. Isso se dá, graças, entre outras questões, ao barateamento das tecnologias digitais e a rede de comunicação e contato que se formou (sobretudo com a internet) para acesso e diálogo sobre filmes, seu consumo, exibição, produção e legitimação.

Acreditamos que esse cenário tem gerado e dado destaque a filmes que privilegiam narrativas mais minimalistas, resistentes quanto ao pertencimento dos gêneros cinematográficos, que flertam com o amador, com o trash ou com o filme de família em alguns casos, e cujo material primordial é o comum, ou seja, aquilo que é compartilhado entre os sujeitos envolvidos na experiência cinematográfica.

Mas de que maneira esse comum se constrói e se expressa nos filmes e para além deles? Como e por que a discussão da realização coletiva, afetiva e compartilhada tem sido tão celebrada no campo do cinema brasileiro recente? Em que consiste? Como o filme é atravessado e impactado por essas relações? Como o espectador é também convocado a esse compartilhamento?

Para começar a refletir sobre esses questionamentos, nos deteremos sobre o filme *Morro do Céu*, pois acreditamos que ele traz questões interessantes acerca desse processo de produção de um comum através da experiência cinematográfica. Processo, este, que compreendemos como uma perspectiva e denominamos de cinema (em) comum. Essa perspectiva dá a ver e refletir sobre o estado do fazer audiovisual e dos modos de compreendê-lo na contemporaneidade.

Para investigar essa problemática, nos aproximamos da metodologia semiopragmática e os estudos de Roger Odin. Em seu texto sobre a apresentação do método semiopragmático, Odin define que este “se caracteriza por uma preocupação de extrema precisão na definição dos diferentes níveis de análise: contexto, modos, processos e operações” (ODIN, 2005: 32). Segundo o autor, o princípio da semiopragmática é partir de questionamentos gerais, como as relações afetivas que o filme instaura, sua estrutura enunciativa, ou ainda que tipos de espaços esse texto permite a construção, por exemplo. Para Odin, a respostas de perguntas como essas permite instaurar “processos analisáveis como operações cuja combinatória permite construir em seguida modos de produção de

sentido e afetos” (2005: 34).

### **O comum no filme *Morro do Céu***

Em aproximadamente 70 minutos<sup>3</sup>, *Morro do Céu* apresenta ao espectador uma narrativa que acompanha o cotidiano de jovens de Morro do Céu, colônia de imigrantes italianos pertencente à cidade de Cotiporã, no Rio Grande do Sul.

Os primeiros 12 minutos de filme, foco de análise deste texto em si (de onde são tiradas as sequências analisadas) são suficientes para a construção da proposta de lugar de observação e construção da intimidade, fator que nos interessa particularmente neste momento, pois a sensação de intimidade e a construção desta no filme permitem abrir uma reflexão sobre a realização comum (banal e afetivo) da obra.

O espectador inicia o processo de ver *Morro do Céu* e o primeiro logotipo que aparece é o do DOCTV Brasil – logo, estamos previamente conscientes e pré-avisados que se trata de um filme documentário. Estamos na expectativa de ver um filme documentário sobre a juventude rural e seus hábitos na colônia gaúcha de imigrantes italianos. Mas é claro que o espectador já chega a esses filmes endereçado, consciente, e sua postura não é necessariamente ordinária diante da obra.

Essas obras são acessíveis em festivais ou em *sites* de compartilhamento, cujo padrão de comportamento é cinefilia (inclusive de onde boa parte desses cineastas saíram). Logo, a postura espectral ordinária é pouco recorrente nesses casos. O que se tem é um espectador que, provavelmente, frequenta ou acompanha os festivais, os canais de TV onde esses filmes são veiculados (como o Canal Brasil, por exemplo) que acompanha sua repercussão no campo e nas críticas e deseja ter acesso a obra. Logo, é um espectador que partilha do lugar criado para o filme e para o qual o filme foi criado.

Enquanto gênero fílmico, o documentário – na sua vertente clássica - apresenta algumas convenções que fazem com que o espectador o reconheça como um

---

<sup>3</sup> 70 minutos tem a sua versão estendida, que foi para os festivais. A versão de *Morro do Céu* para a televisão tem 52 minutos. Consideramos aqui a versão que foi para os festivais de cinema.

filme documentário. Voz *off*, entrevistas, depoimentos, reconstituições, reencenações e a presença de um entrevistador que dialoga com os personagens do filme são algumas das convenções que fazem parte daquilo que a teoria do cinema já reconheceu como recursos expressivos do documentário, em sua forma e discurso clássico, como é apontado por diversos teóricos, como Bill Nichols. Nenhum desses recursos é utilizado em *Morro do céu*, nem em sua abertura, nem em momento algum do filme. Mas não é apenas isso. O filme não tem a função clássica associada ao documentário que é a do conhecimento de algo, de uma temática social relevante, ou algo nesse sentido, como já sinalizou Nichols.

Então, vejamos como o filme constrói sua representação. Selecionamos os 12 primeiros minutos de filme, aqueles em que os personagens e a estrutura da obra são apresentados ao espectador. Compartilhamos da ideia de Roger Odin, quando o autor nos fala da importância da sequência de abertura para a relação que se estabelece nos modos de leitura e construção de sentido na relação entre obra e espectador.

Para um analista que pretende entender como se estabelece a relação filme-espectador, os primeiros planos de um filme têm uma importância particular: ao fazer uma transição entre nosso mundo (espaço da sala de projeção) e o mundo do filme (a diegese), eles têm a função de dar ao espectador instruções de leitura que lhe permitam adotar um modo de produção dos sentidos e de afetos adaptados. (ODIN, 2000: 35)

A sequência de abertura do filme mostra dois jovens trabalhando em uma oficina. Em uma decupagem com diversidade de tipos de planos, vemos os adolescentes em plano geral, plano médio, plano conjunto, plano detalhe. Os atores se movem no espaço do plano, atravessam o plano, se aproximam da câmera, mas não olham para a câmera. Conversando entre si, vemos os personagens já bastante à vontade um com o outro e com a câmera e o diretor: “Vei, eu tô dormindo aqui”, ao passo que o outro responde “Eu *terminar* aqui, eu vou roncar”. Corta para um plano médio de um deles, o adolescente ruivo, ainda sem nome para o espectador, deita em sua cama, sem olhares diretos para a câmera, sem legendas de identificação.

Depois dessa sequência de abertura, corta para um plano na escola. Jovens

assistindo a um filme descem as escadarias. A decupagem continua bastante variada, planos diversificados e câmera fixa. Só sabemos o nome dos dois adolescentes porque a secretária da escola (imaginamos que seja pela posição que ocupa atrás do balcão da secretaria), quando eles foram buscar suas notas, nos revelou: Bruno e Joel Storti. Na cena seguinte, vemos Bruno almoçando com seus pais e seu primo Joel. Os pais dando o sermão por conta das notas baixas, a mãe comentando sobre a possibilidade de eles lhe darem um curso técnico de mecânica ou de ele fazer uma faculdade.

Alguns planos mais a frente vemos o amanhecer na colônia. Bruno acorda ao som de “Borboletas”, da dupla de sertanejo universitário Victor e Leo (que vai ser a música-tema de Bruno e sua amada, a Borboletinha de Cotiporã). Na sequência seguinte, em um grande plano geral, o espectador é apresentado (ainda que não a veja em detalhes) à amada de Bruno. Ele vai até a sua casa. Ouvimos parte do diálogo “Tu tá a fim ou não?”. Pergunta ele. “Tu vem no carnaval?” “Aonde? Aqui? Si”. “Tá, daí no carnaval a gente vê, tá bom?”. Ela se despede deixando ele perdido, diante do tom evasivo de suas respostas.

Na cena seguinte, a mãe, botando um curativo no dedo do filho, pergunta se ele tem uma amada. Os pais e ele ficam conversando sobre o amor e os sonhos amorosos. Novamente, sem olhares para a câmera, sem legendas, sem entrevistas. Apenas eles convivendo, aparentemente como em seu cotidiano regular, ou encenando o seu cotidiano, realizando performances de sua vida cotidiana diante de uma câmera e de um diretor.

Então, vemos Bruno, seu primo Joel e alguns amigos explorando um túnel em Morro do Céu. A partir daqui e seguindo a jornada deles até o fim do filme, nós vamos entrando no túnel junto com Bruno e seus amigos, vamos ver sua interação (aparentemente) cotidiana com seus pais e seu primo, no trabalho da casa, da fazenda e da borracharia. Vamos acompanhar sua luta para estudar e conseguir passar de ano no provão. Torceremos para que ele consiga conquistar o coração da Borboletinha de Cotiporã. E o veremos explorar Morro do Céu e Cotiporã com

seus amigos, quase que como uma versão tupiniquim e rural de *Conta comigo*<sup>4</sup>.

A força do gesto ficcionalizante em *Morro do Céu* (2009), em contraponto com as performances de si tão cotidianas dos seus personagens, e o lugar da câmera compõem um tripé com alto poder de reflexividade desde os minutos iniciais até o filme acabar, e mesmo depois, convidando o espectador a refletir sobre o seu contexto e modo de produção e, além disso, sobre a relação dos sujeitos com a produção de imagens na sociedade contemporânea.

### O Comum Através do Filme

A intensidade da experiência estética em *Morro do céu* se encontra, sobretudo, no modo como o cinema é configurado como um dispositivo capaz de capturar o banal, o ínfimo e o íntimo, que se percebe através das performances tão coladas na vida cotidiana dos seus atores, principalmente Joel e Bruno Storti, protagonistas do filme. Por meio deste recurso que imbrica ficção e documentário, a obra performatiza e abre ao espectador diversos modos de leitura, chamando a atenção, pela construção da representação e do discurso cinematográfico, justamente para as relações que se instauram entre sujeitos e o próprio cinema.

Como afirma André Bazin (2012), “da natureza cinematográfica do cinema resulta efetivamente fácil concluir seu realismo. (...) A imagem cinematográfica pode esvaziar-se de todas as realidades, exceto uma, a do espaço” (BAZIN, 2012: 186). A relação entre o espaço, as personagens e a equipe do filme talvez seja o real que *Morro do Céu* deseja construir e apreender como obra e através dela. Pelo que foi descrito das obras, pelos exemplos de planos, o que fica evidente é a construção estética cuidadosa dos seus planos, que são belos e bem construídos; a performance de seus atores, que é bastante colada numa perspectiva da vida cotidiana banal; e a decupagem com planos bastante diversificados, muito mais semelhante a filmes de ficção clássicos como *Conta comigo* do que com o documentário tradicional. Desse paradoxo surge o *ruído*: a extrema banalidade da performance dos atores com a performance da gravação e da montagem, bastante

---

<sup>4</sup> Filme de ficção estadunidense dirigido por Rob Reiner. O filme mostra quatro amigos explorando os arredores de sua cidade e encontrando um corpo, tentando resolver o mistério.

ficcionalizada.

A *mise en scène*, as opções de enquadramento, a montagem, o uso da trilha sonora, o tipo de relação estabelecida entre sujeitos em cena e os acontecimentos que conduzem a narrativa colocam o sujeito espectador em um lugar privilegiado para experimentar *Morro do Céu*, um lugar de ruído.

*Ruído* é aqui compreendido como lugar do desconforto, da quebra de seus horizontes de expectativa (algo recorrente em muitos desses filmes independentes brasileiros), sobretudo na questão do gênero cinematográfico. Nos campos dos estudos de gênero midiático, ruído seria o efeito criado pelo não-acionamento de características completas de determinado gênero, causando sensação de não-pertencimento a determinada proposta de gênero. O termo *ruído* é caro a este trabalho, sobretudo, graças a sua relação direta com a ideia de um certo *cinema de garagem* (e das bandas de garagem, de onde o termo derivou), uma das nomenclaturas já criadas para tentar entender o cenário atual. *Cinema de garagem, cinema pós-industrial, novíssimo cinema brasileiro*: qualquer tentativa de nomear ou enquadrar o cenário sempre vai ser excludente, desconfortável e desconfiável. A questão aqui não é abraçar o termo ou a teoria desses autores sobre o cinema como sendo absolutas para entender o cinema atual, mas a partir do que já foi dito, falar sobre algo que vem se mostrando cara a diversas obras do cinema brasileiro recente: o comum.

O ruído estaria então ligado a um valor estético de desconforto, que dentro do campo, da relação da obra com o campo do cinema brasileiro, acaba tendo valor de autenticidade (como é recorrente na história dos cinemas de vanguarda ou dos filmes independentes). O ruído pode ser considerado, então, em *Morro do Céu*, fruto desses “nós”, dessas relações próximas entre sujeitos e seus enlacs.

No caso de *Morro do Céu*, acreditamos que é a partir desta estratégia de produção de ruído e nós que os modos de fazer são convocados pela própria forma do filme para o espectador, gerando para ele ainda certa indefinição de modos de leitura. O documentário em questão traz para o texto essa dinâmica diferenciada entre sujeitos e o cinema, de proximidade, intimidade e, por que não dizer, amizade, na medida em que a forma do filme constrói uma narrativa e uma dinâmica de *mise-en-scène* tão íntima que leva ao pensamento de que o filme não

teria como ser feito dessa forma se não tivesse sido acordado com os protagonistas, se eles não tivessem participado da escrita do filme, sugerido cenas, atuado - em resumo, partilhado efetivamente da realização fílmica.

Gustavo Spolidoro, diretor do filme, em entrevista<sup>5</sup>, comenta que sua intenção era filmar uma região onde ele passou parte de sua vida, sobretudo quando jovem, mas que de início não sabia que essa seria a forma do filme. Lá ele conheceu e estabeleceu uma relação de proximidade com os protagonistas e sua família e decidiu que estes seriam o foco de sua narrativa. O autor destaca ainda, na entrevista, que filmava constantemente com uma câmera bastante portátil e simples, e que o som era captado por microfones lapela. Ele ressalta também que não havia mais ninguém na produção, o que o deixava bastante apreensivo, mas que tornou possível a criação de maior intimidade com Joel, Bruno e sua família. Essa estrutura mais simples de produção, assim como a busca por representar algo pessoal e mais íntimo de alguma forma, acreditamos ser fundamental para a constituição desse comum no filme.

#### **A câmera amiga - modos de produção e seus impactos na estética e política do filme**

Nos capítulos iniciais do seu livro *A arte do cinema: uma introdução*, David Bordwell e Kristin Thompson (2010) abordam as relações entre o modo de produção e as questões estéticas do filme. Segundo os autores “todo artista trabalha dentro de limitações de tempo, dinheiro e oportunidade. De todas as artes, o cinema é uma das mais restritivas” (2010: 67).

Tratando mais especificamente da questão do cinema independente, caro a este trabalho, o autor pontua que se trata de uma vertente de cinema que apresenta bastante heterogeneidade em seus produtos, sendo uma categoria flexível que normalmente abarca projetos mais modestos, de realizadores jovens e iniciantes. Segundo Bordwell e Thompson,

---

<sup>5</sup> Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cQT-n583reM>.

A produção independente pode tratar de assuntos ignorados pela produção em larga escala dos estúdios. Como os filmes independentes não precisam de uma plateia muito grande para pagar seus custos, eles podem ser mais pessoais e controversos, e os processos de produção, não importa quão baixo seja o orçamento, ainda se baseiam nas funções e fases básicas estabelecidas pela tradição dos estúdios. Tanto na produção em larga escala quanto na produção independente, muitas pessoas trabalham num filme, cada uma se especializando numa determinada tarefa, mas também é possível que uma pessoa faça tudo: planejamento, financiamento, atuação, operação de câmera, gravação do som e montagem. Filmes assim raramente passam em cinemas comerciais, mas são fundamentais para tradições, tais como a de filme experimental e de documentário. (BORDWELL E THOMPSON, 2010: 71)

Nesse sentido, acompanhando o pensamento dos autores, podemos pensar sobre *Morro do céu* - e de alguma forma, sobre essa tendência do cinema (em) comum. Acreditamos que o filme só pode apresentar essas características de intimidade e ficcionalização que causaram impacto nas críticas e festivais, pois este apresentava uma equipe reduzida, os equipamentos não eram intimidadores e foi possível criar uma relação de identificação entre Spolidoro e os protagonistas. No processo de pré-produção havia pouco mais de cinco pessoas listadas nos créditos do filme; e durante a gravação, apenas o diretor e os atores, que interpretavam a si mesmos em seu cotidiano, diante de uma câmera portátil e sem qualquer equipamento de iluminação ou grandes parafernálias. O que é também responsável pela sensação de “câmera amiga”, apontada, em uma das críticas do filme, escrita por Heitor Augusto para o *site* Cineclick.<sup>6</sup>

Fernão Ramos chama a atenção para algo simples, mas relevante: “as imagens (e som direto) do cinema documentário são, em sua maioria, constituídas através da mediação de uma máquina que chamamos câmera” (RAMOS, 2005: 159). Assim sendo, um filme é resultado da interação entre os sujeitos e a câmera, ou, em um nível mais amplo, o próprio cinema. Em *Morro do céu*, por meio das tomadas podemos inferir essa ambiguidade fundamental, contraditória, que leva a uma posição ambivalente de crença/descrença na imagem para o espectador, denunciando o estatuto da imagem na sociedade contemporânea, como bem nos

---

<sup>6</sup> Crítica disponível no site: <http://www.epipoca.com.br/filmes/critica/24525/morro-do-ceu>.

alerta Comolli (2009), ao compreender que a produção artística busca atualmente proporcionar uma experiência em que haja a simulação de um espetáculo que não simule.

A partir de sua escritura, que transita entre proposições de modos de leitura, sobretudo através da linguagem e da forma de *mise en scène* e das performances dos personagens – Bruno, Joel e sua família - tão coladas em um ideal de cotidianidade, realismo e naturalismo que é muito complicado pensar que os personagens não participaram ativamente do processo de realização do filme, de roteirização, da encenação consciente inclusive. Essa intimidade, que parece embaralhar equipe e representados, embaralha também os aspectos ficcionais e documentais do filme.

Sobre a questão ficcional, Rosenfeld (2011) coloca que a questão da valoração da obra de ficção, se dá, sobretudo, através da noção de verdade e verossimilhança e da questão dos “aspectos esquemáticos especialmente preparados para suscitar preenchimentos por parte do leitor”. O autor se refere à literatura, mas esse fenômeno é facilmente percebido no cinema. Ao se identificar como um gênero, há todo um conjunto de procedimentos e informações que nutrem o horizonte de expectativas. É recorrente a vontade de frustrar esse horizonte de expectativas (ao menos em relação à construção clássica dos gêneros) nesse cinema. A sensação, muitas vezes, é a de não querer satisfazer o espectador na narrativa (seja pelo não pertencimento ao gênero, pelo minimalismo e a sensação de “nada acontecer”, ou ainda pela estrutura de esquetes, também comum em diversos filmes desse contexto) apresentando o que Guilherme Sarmiento (2014) considera como certa “vergonha de narrar” de jovens cineastas independentes, ou seja, um pudor quanto a realizar um filme narrativo.

### **Gênero, dispositivo e performance em Morro do Céu**

Segundo Roger Odin (2012), de acordo com a sua abordagem, a semiopragmática, em linhas gerais, o ato de leitura de um filme demanda uma participação entre três instâncias: o filme, que para Odin, solicita ser lido segundo um ou outro modo de leitura; uma instituição, que vai programar um ou outro modo de leitura; e o leitor, que reage à sua maneira às instruções de leitura.

Diremos que um filme pertence ao conjunto documentário quando ele integra explicitamente em sua estrutura (de um modo ou de outro) a instrução de fazer acionar a leitura documentarizante: quando ele programa a leitura documentarizante. Essa instrução pode se manifestar seja nos créditos, seja no próprio texto fílmico. [...] Existem também filmes híbridos, na interseção entre dois (ou mais) conjuntos cinematográficos, filmes que entrelaçam duas (ou mais) instruções de leitura (ex. *Lettres de Somalie*, de F. Mitterrand). Enfim, existem filmes ambíguos, que não oferecem as instruções de forma clara a seus leitores (que não permitem determinar rapidamente quando e se convém fazer funcionar o modo documentário ou o modo ficcional) — exemplo: *La pyramide humaine*, de J. Rouch; *Shadows*, de J. Cassavetes —, e também filmes enganadores, que pegam os leitores na armadilha de sua competência textual: *L'Ambassade*, de C. Marker, será lido como uma reportagem até o último plano do filme, que revela que a ação se passa em Paris e remete ao ficcional tudo o que vinha de outro olhar. (ODIN, 2012: 6-9)

Por mais que sejamos, nós espectadores, apresentados a *Morro do Céu* desde os créditos iniciais como um documentário, mesmo os seus planos iniciais são articulados segundo convenções e todo o conjunto estilístico que tende ao ficcional, desde as formas de *mise-en-scène* e montagem - além da estrutura narrativa, que é conduzida e caminha de acordo com eventos como a luta pela conquista do primeiro amor (com direito a música tema do possível casal), o dilema de Bruno entre estudar para não repetir de ano e perder no “provão”, as necessidades de ajudar a família no trabalho da fazenda de plantação de uvas, o trabalho da oficina com o primo e a necessidade de explorar os lugares mais desconhecidos e misteriosos de Morro do Céu com seus amigos, que em muitos planos se assemelha a um filme juvenil.

Assim sendo, fazendo uso desses recursos estéticos e narrativos, é proposto ao espectador em *Morro do Céu* uma sugestão de leitura ficcionalizante ou fictivizante (além da estética e documentarizante), para usar os termos da semiopragmática de Odin (2012). No entanto, seus personagens aparentemente não são atores, pois nos créditos não dizem que estão interpretando ninguém, a não ser a si mesmos. E suas performances em cena, seus gestos, são capturados no que o espectador parece reconhecer como gestos de sua realidade cotidiana, ainda que diante de uma câmera. É uma possibilidade então que os personagens Bruno, sua família e seus amigos tenham participado ativamente do processo de

realização do filme e estejam performando a si mesmos em sua vida cotidiana. O que aciona no espectador um outro modo de leitura: o autobiográfico. O transgressor e o conflitante em *Morro do Céu* é que ele faz isso de maneira clássica. Nesse sentido, o uso de certa linguagem da narrativa clássica ficcional é o que produz o estranhamento e o transgressor no filme.

Sobre a narrativa clássica, Bordwell pontua que “o clássico conforma-se mais claramente à “história canônica”, postulada como normal, em nossa cultura” (2005: 279). O autor segue sua reflexão sobre a estilística do filme clássico hollywoodiano trazendo luz a diversas questões da narrativa e da estética. Para o autor, “de um modo bastante geral, pode-se dizer que a narrativa clássica tende a ser onisciente, possuir um alto grau de comunicabilidade e ser apenas moderadamente onisciente” (2005: 285). O espaço, questão determinante para o cinema, é no filme clássico bem determinado: “As pessoas são ajustadas com vistas à obtenção em ângulo relativamente frontais, porém evitando-se olhares para a câmera”.

Ao usar um recurso de modulação do espaço típica da ficção clássica, *Morro do Céu* instaura a sua reflexividade, justo graças à transparência de seu discurso. Essa questão evidencia que não está no texto em si o sentido do filme, ou seu posicionamento político, mas no conjunto de relações estabelecidas.

Nos aproximamos do pensamento de Jacques Rancière, quando da relação entre estética e política. O termo “estética”, para o autor, tem então uma dimensão muito cara. “A palavra estética não remete a uma teoria da sensibilidade, do gosto ou do prazer dos amadores de arte. Remete propriamente ao modo de ser específico daquilo que pertence à arte, ao modo de ser dos seus objetos” (RANCIÈRE, 2009: 32). Esse “modo de ser”, está, portanto, intimamente ligado ao modo de fazer e ao modo de ver a obra. O termo *política*, para o filósofo, também apresenta uma dimensão muito cara e interessante. Para o autor, a política do cinema tem forte ligação com sua estética.

Existem figuras que permitem aos cineastas juntar dois significados da palavra *política* pelas quais se pode qualificar uma ficção em geral e uma ficção cinematográfica em particular: a política como aquilo de que trata o filme – a história de um movimento ou de um conflito, a revelação de uma situação de sofrimento ou de injustiça – e a política como estratégia própria da operação artística, vale dizer, um

modo de acelerar ou retardar o tempo, de reduzir ou de ampliar o espaço, de fazer coincidir ou não coincidir o olhar e ação, de encadear ou não encadear o antes e o depois, o dentro e o fora. Seria o caso de dizer: a relação entre uma questão de justiça e uma prática de justeza. (RANCIÈRE, 2012, p. 121)

Dialogando com o sentido de política atribuído por Jacques Rancière, podemos trazer a noção de dispositivo e comum. A ideia de *dispositivo* e *comum* em Agamben (2009) parece muito útil para compreender esse perfil de produção em *Morro do Céu*. Nas palavras do autor, que dialoga com uma visão foucaultiana,

Generalizando posteriormente a já amplíssima classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. (AGAMBEN, 2009: 23)

Como bem coloca o filósofo, *dispositivo* pode ser uma instituição, um prédio, a cidade ou mesmo a linguagem, as artes. O *dispositivo* está sempre dentro de uma relação de poder, de controle. Nesse sentido, o cinema enquanto um dispositivo exerce controle sobre a forma de realização e fruição fílmica. *Morro do Céu* parece se construir tendo como base o cinema como um dispositivo capaz de capturar o ordinário, o afetivo. Nos créditos do filme, vemos que durante o processo de produção e rodagem do filme, Gustavo Spolidoro acumulou todas as funções (diretor, diretor de produção, captação de som e direção de fotografia) e que o filme foi rodado apenas com uma câmera de qualidade, profissional, mas bastante portátil (inclusive com o modelo discriminado nos créditos). Nos mesmos créditos do filme, ao final do filme (porque não já no início? Para talvez aumentar os nós, os ruídos, entre os gêneros?), vemos que os personagens assinam o roteiro, juntamente com todos os integrantes da equipe. Temos então evidências que nos permitem compreender essa dinâmica do cinema como dispositivo que permite apreender, organizar e capturar a intimidade (entre os sujeitos e a câmera) que grita nas cenas de *Morro do Céu*.



### Performance, amizade e o comum

André Brasil em seu texto “Performance: entre o vivido e o imaginado”, lança um olhar geral sobre o cenário cinematográfico brasileiro recente e indica que a performance vem sendo articulada nas obras ressignificando a relação entre vida e filme, entre mundo vivido e mundo imaginado e, por consequência, entre os gêneros cinematográficos, sobretudo o documentário e a ficção. Essa é também uma tendência muito forte nesses filmes que se articulam (ou parecem querer se colocar) como resultados de uma partilha comum, ou onde o modo de fazer é claramente chamado à baila (seja na forma do filme, no tema) para o processo de construção de sentido.

Nos termos dos *performance studies*, sobretudo de Schechner (2006), podemos dizer que o filme *Morro do Céu* performatiza em sua forma diversos gêneros, ou seja, *restaura comportamentos* de outros gêneros, que não apenas o documentário. Além disso, todo conjunto expressivo do filme constrói uma representação de ficção com atores que performam a si mesmos, ações que parecem remontar a seu cotidiano natural.

Os estudos em performance demarcam que performar é mais que executar uma ação. Nas palavras de Schechner:

Performances marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam estórias. Performances – de arte, rituais, ou da vida cotidiana – são “comportamentos restaurados”, “comportamentos duas vezes experienciados”, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam. (Schechner, 2006: 2)

Nesse sentido, a ideia defendida por Schechner (2006) de que *performances são comportamentos restaurados* é de grande utilidade para pensar esse lugar de ruído em que o espectador é constantemente colocado durante a experiência estética de assistir a um filme como *Morro do Céu*. Acreditamos que ruído vem, sobretudo, da dinâmica de relação entre os sujeitos, de uma certa tendência do cinema brasileiro recente, sobretudo no campo das produções mais vanguardistas, marginais ou independentes, de buscar o afetivo, de buscar compartilhar relações banais através da experiência de realização fílmica. Acreditamos que muito eficazmente em diversos casos (como em alguns filmes coletivos), a força estética

do filme é justamente a de chamar a atenção para isso na própria forma da obra.

Nesse sentido, outra noção muito interessante bastante debatida pelo filósofo italiano Giorgio Agamben – inclusive para debater sobre o contemporâneo - vem à tona para nos fazer refletir sobre o filme: a noção de *comum*. O *comum* aqui é uma *forma de fazer* que se reparte entre o compartilhamento do afeto e o ordinário, e também está presente nos *modos de ser* da obra em si e nos *modos de ver*. A realização fílmica aqui é uma experiência que depende da relação de afeto, de amizade, existente e é compartilhada. Ao mesmo tempo ela é uma experiência ordinária, que está aberto ao minimalismo dos gestos, aos gestos de amorismo, às performances, ao imperfeito, aos imprevistos e incorpora isso ao texto fílmico.

A questão da amizade também é cara aqui. Destacamos que se trata de amizade aqui no sentido filosófico de Agamben, e também presente nos escritos de Michel de Montaigne. O amigo é um outro “si mesmo”, como comenta Agamben (2009), ou ainda como pontua Michel de Montaigne, a amizade é o lugar da comunicação efetiva, fluida, da identificação plena, do diálogo livre, do compartilhamento de vidas. Embora Spolidoro não apareça, podemos dizer pelo dispositivo cinematográfico criado, que eles tiveram naquele momento uma relação de amizade propiciada por/na experiência cinematográfica, que possibilitou a captura dessa intimidade, do eu. São esses rastros, essas marcas do filme, que permitem compreendê-lo como tendo um efeito de “nós”, um efeito de experiência fílmica conjugada na primeira pessoa do plural.

Outro autor caro a essa reflexão do comum é Antonio Negri, sobretudo a partir da relação entre multidão e a produção do comum. Para o autor, diversas transformações aconteceram em relação ao sujeito político, com destaque para a relevância da noção de colaboratividade, transformando sua vida cotidiana e seu trabalho, agora muito mais atrelado a sua vida pessoal. Sobre as transformações do sujeito político, o autor pontua que:

Em primeiro lugar, o sujeito político é transformado e implicado por uma nova forma de conhecimento e pelo fato de estar inserido dentro de um processo de trabalho que é cada vez mais cooperativo, o que converte este sujeito em um trabalhador intelectual e cooperativo. (...) O segundo elemento que caracteriza a modificação do sujeito consiste no fato de que ele é colocado em uma nova temporalidade. A

temporalidade que conhecemos (...) era caracterizada por uma extensão temporal da jornada de trabalho: se entrava às seis e se saía às duas da fábrica, depois havia o turno das duas da tarde às dez da noite e outro das dez à seis da manhã. (...) Hoje tudo mudou totalmente. Vivemos em um tempo unificado, disperso, no qual a jornada de trabalho clássica não é medida da temporalidade, já que esta medida desapareceu ou se modificou completamente. Além disso, vivemos em uma situação na qual o espaço também se alterou completamente. O espaço do trabalho, da atividade, se converteu em um espaço de inter-relações contínuas, o que se supõe uma dimensão ontológica diferente. (NEGRI, 2005)

Portanto, dizemos que hoje a vida de trabalho se modificou porque já não se trata somente de uma vida de trabalho dirigida por algum ciclo de tempo e de espaço da produção. É uma vida que é regulada, ordenada de alguma forma, por uma espécie de imersão em um fluxo contínuo que chamamos de biopolítico. A noção de biopolítica em Foucault é aqui evocada, porque esse cinema imbrica formas de vida e controle. A relação entre os coletivos, a realização coletiva e o comum, se dá então neste ponto em que a produção profissional está cada dia mais imbricada na vida pessoal. Tem-se uma relação, como apontou Negri, diferenciada de trabalho, bastante próxima do ideal dos coletivos, por exemplo.

Os coletivos são agrupamentos de pessoas que desejam produzir cinema, como frequentemente colocam, da maneira como acreditam que o cinema deva ser: próprio. Assim sendo, pode-se considerar a união em torno dos coletivos como uma forma de fazer existir esse cinema, eles produzem esse comum. Em um coletivo, como pontua Migliorin (2011), não é o ideal de “profissionalismo” que faz reunir as pessoas, mas o de afetividade e crença, sintonia. A amizade é uma forma de conseguir expressar coisas pessoais e particulares.

Dentro desse cenário, vem se observando o surgimento cada dia mais frequente de filmes gerados dentro dos coletivos audiovisuais. Alumbramento, Teia, CeiCine e Duas Mariola são alguns dos coletivos de maior destaque em nível nacional. Na Bahia, o universo da produção e da discussão de cinema também vê o surgimento de coletivos - entre outros, podemos citar o CUAL (Coletivo Urgente de Audiovisual), o ÊPA, A Rosza Filmes (que embora seja uma produtora, trabalha num formato de coletivo), e o Coletivo Gaiolas (os dois primeiros da cidade de Salvador e os dois últimos, de Cachoeira, no Recôncavo Baiano). O perfil desses

coletivos é relativamente semelhante: são constituídos por jovens, que, em geral, se encontraram nas universidades e que sentiam necessidade de produzir, de realizar obras fílmicas da maneira como acreditavam que deveriam ser realizadas.

No entanto, essa realização de *cinema (em) comum* – ou seja, de um cinema realizado a partir do comum - não se restringe apenas aos coletivos, mas há obras que (podemos inferir através de sua escritura) também se aproximam dessa necessidade estética de realização comum da obra, como é justamente o caso de filmes como *Morro do Céu*. Sem a participação afetiva e efetiva dos seus atores/protagonistas, a obra não teria a forma e a força estética que apresenta.

Em entrevista<sup>7</sup> aos pesquisadores Giuseppe Cocco e Thiago Fonseca (2013), Negri comenta seu conceito de multidão e comum, que demonstra muita afinidade com o processo de formação e produção dos coletivos e das obras de realização compartilhada. Segundo o pensador:

O trabalho é cada vez mais baseado nas relações, no enraizamento ontológico nas relações e, portanto, a subjetividade a que ele se refere é transformada. A partir dessa definição de trabalho (de força-trabalho), nasce o conceito de multidão, como crítica a todo conceito de “classe massificada”. Mas isso não significa que o conceito de multidão não seja um conceito de classe, quer dizer, que não esteja profundamente ligado à função do trabalho. Ora, nessa base que se implanta o conceito de comum, o conceito de comum como estrutura, ou se você quiser, como eixo estrutural da multidão, na medida em que ela é constituída por singularidades, por um conjunto de singularidades trabalhando. (NEGRI, 2013)

Talvez seja por esse motivo que temas comuns (banais e afetivos) apareçam com tanta frequência no cinema brasileiro contemporâneo – afinal, eles são também um modo de fazer, como aponta Negri. O fenômeno dos coletivos, de um cinema feito de intimidade, como em *Morro do Céu*, e da realização compartilhada no cenário independente parece estar em sintonia com essa perspectiva do autor, que afirma que o comum é fruto dessas relações.

---

<sup>7</sup> Disponível em: <http://uninomade.net/tenda/1948/>.

### **Cinefilia: o amor em comum**

Essa proliferação do comum e da perspectiva de realização em comum no cinema não deixa de ser uma aproximação de um ideal de cinefilia na contemporaneidade. Na atualidade, com a maior difusão e barateamento das tecnologias digitais, o mundo vê surgir, aqui e ali, novas práticas que se aproximam de uma noção de cinefilia. O modo como se lidam com as imagens, com o ver e o fazer audiovisual, é alterado. Como pontua Mahomed Bamba,

A facilidade de acesso aos filmes e a conseqüente presença maciça do cinema no nosso cotidiano, o aumento do tempo gasto para ver os filmes em sala, a proliferação de sites, os grupos de discussão e os blogs sobre o cinema na internet, são traços salientes da realidade do espectador contemporâneo e que fazem com que o tema da cinefilia volte a ser mais do que pertinente e de atualidade no debate teórico sobre o cinema e os modos de consumo e recepção dos filmes na contemporaneidade. (BAMBA, 2005 p. 03)

Nas palavras do autor, as tecnologias digitais e os espaços criados por ela para compartilhamento e discussão de conteúdos e, sobretudo, de filmes é responsável pelo fato de a cinefilia voltar à baila nas discussões sobre o espectador contemporâneo. Ângela Pryston (2013) concorda com o autor e afirma que:

As duas primeiras décadas do século XXI viram surgir alguns fenômenos importantes no que concerne à cinefilia. Temos uma geração de cinéfilos que vem sendo de certo modo formada pela internet a partir de várias dimensões: a saber, a interação em chats e grupos de discussão em diversos e inúmeros portais; o compartilhamento (legal ou ilegal) de filmes; a leitura sobre filmes na web (blogs ou portais de veículos de comunicação estabelecidos, clusters de críticas etc); a produção ativa de textos sobre cinema (em blogs pessoais, organização revistas e cineclubes on line) etc. (PRYSTON, 2013)

Como bem foi colocado pelos autores, com o contexto da ampla difusão das tecnologias digitais, surgiram novas formas de se lidar com as imagens na sociedade contemporânea. Como comentaram Bamba (2005) e Pryston (2013), círculos de espaços de discussão e compartilhamento *on line* tornaram possível o acesso a obras pertencentes às cinematografias mais alternativas, diferenciadas, marginais e transgressoras. O culto a obras pouco acessíveis nas salas de cinema

comercial formou um círculo de cinema alternativo que, durante a primeira década do século XXI, vem alimentando o pulsar dos corações cinéfilos. O século XXI vê surgir, então, novos espaços de crítica, circuitos de festivais e mostras sobre cinemas alternativos, marginais.

De certa forma, esse cinema nasce por meio das alterações trazidas com a difusão e barateamento das tecnologias digitais. Inicialmente, este contexto estava mais voltado para o compartilhamento, recepção e discussão de obras fílmicas na internet. Como coloca Dellani Lima (2012), esse fenômeno permite o acesso às obras que não chegavam aos circuitos de cinema do Brasil, mesmo em festivais. Assim sendo, autores vão sendo descobertos, redescobertos e ressignificados dentro da história do cinema através dos fóruns de discussão na internet – desde páginas e redes sociais, *blogs* de cinéfilos, até revistas de crítica e teoria cinematográfica. Obras antes inacessíveis, agora estão à distância de um clique, assim como as discussões (de maneira legal ou não).

Assim como não é necessário esperar para que o filme chegue institucionalmente até o espectador, também estes espectadores perceberam que não precisam esperar para produzir, para buscar o cinema que acreditam. O comum, neste caso, estaria a serviço de um valor estético, político. O cinema, como dispositivo ordinário, estaria desenhado para construir e capturar o mundo do comum e também à produção de um comum e de um cinema (em) comum. Partindo desse pulsar, inicialmente pouco visto e que vinha ocorrendo “na calada da noite”,<sup>8</sup> diversas mostras foram se consolidando para e por esse público cinéfilo do final do século XX e início do século XXI no Brasil, tais como Mostra do Filme Livre, Mostra Vitrine, Festival de Tiradentes, Mostra de Cinema de Ouro Preto, dentre outras. Assim como revistas *on line* de crítica de cinema, como Cinética, Contracampo, Filmes Polvo, dentre outras, vêm se consolidando como espaços abertos para legitimação, discussão e visualização desse cinema.

---

<sup>8</sup> Este artigo foi gestado sob a co-orientação do Prof Dr. Mahomed Bamba, pesquisador da UFBA. Essa era uma expressão que o mesmo utilizava sempre, quando dava suas aulas, sempre irreverente e amável. É uma homenagem ao querido mestre, que se foi nos primeiros minutos do dia 16 de novembro de 2015, quando este artigo estava sendo revisado para publicação na revista REBECA.

### Considerações finais

Em linhas gerais, consideramos que o aparato fílmico digital possibilitou e influenciou essas formas de vivenciar a experiência fílmica. As câmeras digitais são cada vez mais portáteis, baratas, acessíveis, pequenas, maleáveis, discretas em sua presença no dia a dia das pessoas, fazem com que se consiga apreender performances em uma dinâmica de intimidade entre os sujeitos, câmeras e ambientes que não é tão facilmente apreensível no cinema realizado fora desse modelo “alternativo” de cinema.

Filmes como *Morro do Céu* são filmes que parecem querer conduzir o espectador primeiramente à leitura estética, são filmes que parecem querer se voltar para si mesmos, para as relações compartilhadas entre os sujeitos durante a experiência fílmica, ou se valem da construção desse efeito de realização compartilhada e coletiva, como uma certa tendência que podemos chamar de *cinema (em) comum* (fenômeno sobretudo acentuado com o **boom** dos coletivos, Alumbramento, Teia, Filmes do Caixote, Duas Mariola, entre outros) como ponto importante de sua estética. Trata-se de uma tendência de cinema que, se não se pode dizer que se alimenta do “eu”, se alimenta de um “nós” construído das relações, inclusive com o próprio cinema. Essa dinâmica no modo de fazer acaba por borrar ainda mais as fronteiras entre o ficcional e o documental, de modo que nas experiências ficcionais há muita força do gesto documental, enquanto que no filme indexado como documental, a ficção salta aos olhos.

Entre os recursos presentes, que acreditamos criar essa dinâmica de sentido evocando seu modo de fazer, temos: as narrativas minimalistas e as performances do “cotidiano”, sem grandes reviravoltas, que evidenciam a ideia de percurso, de “vivenciar” aqueles momentos ordinários; a des-hierarquização das funções e papéis desempenhados pela equipe, colocando inclusive a equipe como ator e os atores como equipe de produção, muitas vezes; a linguagem dos filmes ficcionais que traz gestos documentais; e os filmes documentais que implicam tanto o ator na realização do filme, encenando a si mesmo, que conseguem criar um efeito de intimidade muito potente, de modo que as performances parecem querer sinalizar que elas existem *por causa da* experiência fílmica, enfatizando a experiência

cinematográfica, como se essa relação dos sujeitos com o cinema fosse o mais importante de ser ressaltado. E é essa a realidade que parece se querer representar e ressaltar: a realidade da realização fílmica, que é também e, só pode ser, artifício, ficção, invenção.

A ausência do “olhar para a câmera”, do depoimento, das entrevistas, na forma do filme em *Morro do Céu*, apresentado ao espectador como documentário, coloca o espectador em um lugar de ruído. Assim como a narrativa do primeiro amor, em seus encontros e desencontros, muito comum em filmes de ficção juvenis, por exemplo, é bastante presente no filme. No entanto, todos os acontecimentos que permeiam a narrativa de *Morro do Céu* são construídos de maneira muito intimista, de modo que o espectador acaba se questionando sobre a implicação dos personagens na própria feitura do filme e sobre os limites entre os gêneros fílmicos.

Além disso, ressaltamos que muitas vezes o comum tem ganhado destaque na cinematografia, e o cinema tem se voltado para essas questões porque há uma nova relação entre o fazer imagens e os sujeitos. O espectador, não apenas espectador hoje em dia, mas também produz imagens e consome imagens cotidianamente, de modo que as instâncias entre produção e recepção estão cada dia mais imbricadas. Assim sendo, essa relação que é estabelecida entre o comum e os modos de produção também se encontra na espectadorialidade, como uma forma de leitura das imagens com base na relação que as pessoas têm ordinariamente com o fazer audiovisual na atualidade.

### Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? E outros ensaios. Chapecó, SC, 2009.

BAZIN, André. Qué es el cine?. Libros de cine. RIALP, 9 ed., Madrid, 2012.

BENTES, Ivana. A vida em cena. 2010. Disponível em. Acesso em: 10 de fevereiro de 2014.

BRAGANÇA, Filipe. Meu último texto de cinema. 2011. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/03/12/meu-ultimo-texto-de-cinema-por-felipe-braganca-368213.asp>. Acesso em: 23 de março de 2014.

BRASIL, André. Formas de vida na imagem: da indeterminação à inconstância. 2011. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/7231>. Acesso em: 10 de setembro de 2012.

BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. A arte do cinema: uma introdução. Edusp. SP, 2010.

\_\_\_\_\_. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In. RAMOS, Fernão P. (Org). Teoria Contemporânea de Cinema Vol II: Documentário e Narratividade Ficcional. Editora Senac, SP, 2012.

CINECLICK (site) crítica sobre Morro do céu. 2011. Disponível em: <http://www.cineclick.com.br/criticas/morro-do-ceu> Acesso em: maio de 2015.

COMOLLI, Jean-Louis. Ver e Poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Editora UFMG. Belo Horizonte, 2009.

EDUARDO, Cléber; VALENTE, Eduardo; VIEIRA, João Luiz. Anos 2000, 10 questões. 2011. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/anos2000/>. Acesso em: 10 de setembro de 2012.

FURTADO, Filipe. O desejo pelo outro. In. Vanguarda e Inovação. Revista FilmeCultura n.54, 2011.

GOFFMAN, Erving. *Representação do Eu na Vida Cotidiana*. Ed Vozes. 1999.

IKEDA, Marcelo; LIMA, Dellani. O “cinema de garagem” e seus campos éticos, estéticos e políticos. In: Cinema de Garagem: panorama da produção brasileira independente do novo século. 2012. Disponível em:

<http://www.cinemadegaragem.com/download/catalogo-cinemadegaragem.pdf>.  
Acesso em: 29 de agosto de 2012.

LIMA, Dellani. Cinema inclassificável, urgente e afetivo. In.: Cinema de Garagem: panorama da produção brasileira independente do novo século. 2012. Disponível em: <http://www.cinemadegaragem.com/download/catalogo-cinemadegaragem.pdf>. Acesso em: 29 de agosto de 2012.

LOPES, Denilson. A DELICADEZA: estética, experiência e paisagens. Editora UNB. Brasília, 2007.

MATTOS, Carlos Alberto. Gregarismo e teatralidade. In.: Cinema de Garagem: panorama da produção brasileira independente do novo século. 2012. Disponível em: <http://www.cinemadegaragem.com/download/catalogo-cinemadegaragem.pdf>. Acesso em: 29 de agosto de 2012.

MIGLIORIN, Cezar. Por um cinema pós-industrial. 2011. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>. Acesso em: 09 de setembro de 2012.

MONTAIGNE, Michel de. Os ensaios (Livro I). Ed. Penguin, 2010.

NEGRI, Antonio. A constituição do comum. 2005. Disponível em: <https://loomio-attachments.s3.amazonaws.com/.../a-constituicao-do-comu>. Acesso em: maio de 2015.

NEGRI, Antonio (em entrevista a Giuseppe Coco e Thiado Andrade). O comum: dos afetos à construção de instituições. 2013. Disponível em: <http://uninomade.net/tenda/1948/>. Acesso em: maio de 2015.

ODIN, Roger. *De la fiction. De Boeck*, 2000. Tradução de Sandra Coelho no grupo de pesquisa em Documentário e Análise fílmica, NANOOK – UFBA, 2012.

\_\_\_\_\_. Filme documentário, leitura documentarizante. 2012. Disponível em: [www.usp.br/significacao/pdf/37\\_odin.pdf](http://www.usp.br/significacao/pdf/37_odin.pdf). Acesso em: 20 de fevereiro de 2014.

\_\_\_\_\_. A questão do público: uma abordagem semiopragmática. In. RAMOS, Fernão P. (Org). Teoria Contemporânea de Cinema Vol II: Documentário e Narratividade Ficcional. Editora Senac, SP, 2012.

RAMOS, Fernão P. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: RAMOS, Fernão P. (Org). Teoria Contemporânea de Cinema Vol II: Documentário e Narratividade Ficcional. Editora Senac, SP, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível – Estética e Política. Editora 34. Rio de Janeiro, 2009.

\_\_\_\_\_. As distâncias do cinema. Ed. Contraponto. Rio de Janeiro, RJ – 2012.

\_\_\_\_\_. Políticas da escrita. Editora 34. Rio de Janeiro, 1995.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In. CÂNDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, D.; GOMES; P. E. S. A personagem de ficção. Editora Perspectiva, 2011.

SARMIENTO, Guilherme. Vergonha de narrar: um ensaio folhetim. 2015. In: Revista CineCachoeira (online). Disponível em: <http://www3.ufrb.edu.br/cinecachoeira/2014/12/vergonha-de-narrar-um-ensaio-folhetim/> Acesso em: maio de 2015.

SCHECHNER, Richard. Performance Studies: an introduction. 2nd. Edition. New York/London: Routledge, 2006

STAM, Robert. Introdução à teoria do cinema. 5 ed. Papyrus Editora, Campinas, 2013.

\_\_\_\_\_. Reflexivity in Cinema and Literature. New York University Press, Nova Iorque, 1992.

VALENTE, Eduardo. Ação entre amigos: opção, afirmação ou necessidade? In: CINEMA BRASILEIRO ANOS 2000 – 10 questões. Brasil, 2011.

### Filmografia

Morro do Céu. Documentário. 71 minutos. Dirigido por Gustavo Spolidoro. Brasil, 2009.

## Guimarães 2012, Capital Europeia do Cinema de Baixo Custo?

Paulo Cunha<sup>1</sup> e Helyenay (Nay) Araújo<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Paulo Cunha é Doutor em Estudos Contemporâneos pela Universidade de Coimbra, leciona Cinema na Universidade da Beira Interior e na Escola Superior de Tecnologia de Abrantes. É pesquisador integrado do CEIS20 – Centro de Estudos Interdisciplinares do Séc. XX da Universidade de Coimbra e da Rede Proprietas. É membro fundador e dirigente da AIM – Associação de Investigadores da Imagem em Movimento. Tem publicado diversos textos sobre cinema português, cineclubismo e cinema de amadores, políticas públicas e modos de produção.

**e-mail: [pmfcunha@ubi.pt](mailto:pmfcunha@ubi.pt)**

<sup>2</sup> Helyenay (Nay) Araújo é Doutoranda em Artes Visuais na Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Mestre em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Pesquisadora com experiência nas grandes áreas de cinema e produção cultural, com ênfase nas práticas de produção e difusão; políticas e mercado audiovisual. Foi colaboradora nas ações Cine Mais Cultura e Programadora Brasil, ambas realizadas pelo Ministério da Cultura, através da

Secretaria do Audiovisual.

**e-mail: [xicanay@gmail.com](mailto:xicanay@gmail.com)**

### Resumo

O objectivo deste texto, para além de debater a categoria de cinema de baixo custo no contexto português, é conhecer e caracterizar o projecto de produção de cinema da Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura como caso de estudo, procurando compreender as vicissitudes do novo modelo de produção proposto nesse contexto e reflectindo sobre a sua viabilidade para o futuro de uma cinematografia de pequena dimensão como a portuguesa.

Palavras-chave: *Produção; Distribuição; Exibição; Cinema Português.*

### Abstract

The purpose of this text, in addition to discussing the category of low cost in the Portuguese context cinema, is to identify and characterize the film production project of Guimarães 2012 European Capital of Culture as a case study, trying to understand the vicissitudes of the proposed new production model in this context and reflecting on its viability for the future of a small cinema as the Portuguese.

Keywords: *Production; Distribution; Exhibition; Portuguese cinema.*

## Introdução

Nos Estados Unidos da América, mais concretamente em Hollywood, o custo médio de produção de um filme de longa-metragem de ficção, excluindo custos de promoção, ronda os cerca de US\$ 100 milhões. Nesse contexto, um filme de baixo orçamento, também designado de independente, é aquele produzido com menos de US\$ 10 milhões. Na Europa, apesar do custo médio de uma produção cinematográfica rondar os US\$ 10 milhões, a classificação de filmes de baixo orçamento também é balizada pelo padrão norte-americano. No contexto português, enquanto o custo médio de uma longa-metragem documental não ultrapassa os US\$ 100 mil, a longa-metragem ficcional só excepcionalmente ultrapassará um orçamento total superior a US\$ 1 milhão. As exceções, quatro ou cinco nos últimos anos, têm sido megas co-produções com parceiros europeus e latino-americanos, que integram elementos de várias nacionalidades nas suas equipas técnicas e artísticas, e que se desdobram em outros produtos a pensar no sistema multiplataformas, nomeadamente a televisão ou o VOD (por exemplo: *Os Mistérios de Lisboa*, 2010, Raúl Ruiz; *As Linhas de Wellington*, 2012, Valeria Sarmiento; *Os Maias*, 2014, João Botelho; ou a trilogia *As Mil e Uma Noites*, 2015, Miguel Gomes).

No contexto mais recente, tem-se assistido ao crescimento e reconhecimento de diversos casos de produção de cinema fora dos moldes de produção e circulação convencionais, nomeadamente o “filme de bordas” ou outros fenómenos similares do género *do-it-yourself* destinados sobretudo aos novos meios digitais. Estes fenómenos têm reformulado significativamente a categoria do baixo orçamento, situando-se geralmente em novas subcategorias que poderemos designar de “micro orçamento” ou “sem orçamento”. Por questões várias, não será esse o caso de estudo neste texto.

Com escassos recursos e um mercado interno muitíssimo limitado, a produção de cinema em Portugal é muito marcada pela grande dependência dos apoios públicos à produção. Se o cinema português, salvo raras exceções, já pode ser considerado todo ele como sobrevivendo numa lógica de produção de baixo orçamento, como se poderá classificar a produção de cinema da Guimarães 2012

Capital Europeia da Cultura que, em cerca de dois anos, conseguiu produzir aproximadamente 50 filmes com um orçamento total de US\$ 4 milhões?

O objectivo deste texto, para além de debater a categoria de cinema de baixo custo no contexto português, é conhecer e caracterizar o projecto de produção de cinema da Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura como caso de estudo, procurando compreender as vicissitudes do novo modelo de produção proposto nesse contexto e reflectindo sobre a sua viabilidade para o futuro de uma cinematografia de pequena dimensão como a portuguesa.

### O que poderá ser um filme português “de baixo custo”?

Em 2014, de acordo com os dados oficiais do ICA, agência portuguesa congénere da ANCINE, responsável pelo apoio ao cinema português, estrearam nas salas portuguesas 39 longas-metragens listadas como filmes portugueses<sup>3</sup>.

Desses 39 filmes, 14 (35 %) foram produzidos em regime de co-produção, o que é bastante expressivo da opção que vários produtores nacionais têm seguido

---

<sup>3</sup> *Cavalo Dinheiro* (Pedro Costa), *Famel Top Secret* (Jorge Monte Real), *Variações de Casanova* (Michael Sturminger; co-produção PT/FR/DE/AT), *Jogo Duplo: James Benning and Richard Linklater* (Gabe Klinger; co-prod. PT/US/FR), *Virados do Avesso* (Edgar Pêra), *Campo de Flamingos sem Flamingos* (André Príncipe), *Pontes de Sarajevo* (omnibus com segmento de Teresa Villaverde; co-prod. PT/FR/IT/BG/CH/BA), *O Grande Kipaly* (Zéze Gamboa; co-prod. PT/BR/AO), *Mau Mau Maria* (José Alberto Pinheiro), *Getúlio* (João Jardim, co-prod. PT/BR), *Fado Camané* (Bruno de Almeida), *Doce Amargo Amor* (Imanol Uribe, co-prod. PT/ES), *Lacrau* (João Vladimiro), *Os Gatos não têm vertigens* (António-Pedro Vasconcelos), *I Love Kuduro* (Mário Patrocínio, co-prod. PT/AO), *Alentejo, Alentejo* (Sérgio Tréfaut), *O Sonho Certo* (Kristjan Knigge), *Os Maíias – Cenas da Vida Romântica* (João Botelho), *E Agora? Lembra-me* (Joaquim Pinto), *Ruas Rívais* (Márcio Loureiro), *Cativeiro* (André Gil Mata e Joana Gusmão), *Yama No Anata – Para além das Montanhas* (Aya Koretzky), *1960* (Rodrigo Areias, co-prod. PT/US/MX/JP/BR/RU/GB/FL), *Diamantes Negros* (Miguel Alcantud, co-prod. PT/ES/EE), *A Vida Invisível* (Vitor Gonçalves), *A Parede* (Carlos Costa), *A Mãe e o Mar* (Gonçalo Tocha), *As Ondas de Abril* (Lionel Baier, co-prod. PT/FR/CH), *Fátima no Mundo* (Miguel Carvalho), *Nirvana* (Tiago Carvalho), *Vida Activa* (Susana Nobre), *Pecado Fatal* (Luís Diogo), *Guerra ou Paz* (Rui Simões), *Sei Lá* (Joaquim Leitão), *J.A.C.E.* (Menelaos Karamaghiolis, co-prod. PT/TR/GR/MK), *Cadências Obstnadas* (Fanny Ardant, co-prod. PT/FR), *Rincón de Darwin* (Diego Fernández, co-prod. PT/UY), *Eclipse em Portugal* (Alexandre Cebrian Valente e Edgar Alberto), e *Estrada da Revolução* (Dânia Lucas, co-prod. PT/EG/TN/LY/SY).

na busca de apoios fora do insuficiente mercado interno, dos quais nove beneficiaram de apoios públicos (oito por parte do ICA, um da Câmara Municipal de Lisboa e outro do programa IBERMEDIA). Dos nove, apenas um (*O Grande Kilapy*) beneficiou de um apoio superior a US\$ 250 mil, uma vez que Portugal era o co-produtor minoritário.

Dos restantes 25 filmes, 12 (30%) receberam apoios públicos à produção: nove por parte do ICA, um do projecto Estaleiro, outro da RTP e Instituto Camões, e *Fado Camané*, uma encomenda do Museu do Fado que também beneficiou de um apoio à finalização do ICA. Destes 12, apenas quatro receberam um apoio superior a US\$ 100 mil<sup>4</sup>. Em suma, das 39 longas-metragens portuguesas estreadas em sala, 26 (65%) beneficiaram directamente de apoios públicos.

Dos restantes 13 filmes, três são documentários e cinco são produções com actores e equipas técnicas exclusiva ou maioritariamente não-profissionais (*Ruas Rivaís*, *Pecado Fatal*, *A Parede*, *Nirvana* e *Famel Top Secret*), todos geralmente com orçamentos inferiores a US\$ 100 mil. Os restantes cinco filmes são projectos com potencial comercial e estratégias de promoção e que passam pelo grande público, ainda que os seus orçamentos não ultrapassem os UD\$ 500 mil. Em teoria, estes seriam aquilo a que se pode chamar, no contexto português, o cinema independente português, ou seja, aquele que é produzido à margem de um sistema estabelecido e hegemónico. Não deixa de ser irónico que, em Portugal, o cinema de autor seja o cinema *mainstream*, uma situação inversa ao da generalidade dos países em que o cinema de autor é minoritário e marginal. Falta, portanto, uma clara contraposição “industrial” que possa fazer com que o cinema de autor se aproxime das categorias de “cinema independente” ou “cinema de baixo orçamento” como existem, por exemplo, nas cinematografias da França, do Reino Unido ou dos Estados Unidos.

Resumidamente, no contexto português, sem estruturas de produção industriais, o cinema português continua muito dependente dos apoios públicos: ainda recentemente, o cineasta veterano, e com vários sucessos comerciais no

---

<sup>4</sup> *Cavalo Dinheiro* (US\$ 620 mil), *Os gatos não têm vertigens* (US\$ 780 mil), *Os Maias – Cenas da Vida Romântica* (US\$ 780 mil) e *A Vida Invisível* (US\$ 725 mil).

currículo, António-Pedro Vasconcelos declarou que seria pouco provável que voltasse a filmar sem os apoios públicos, por essa ser, devido à reduzida dimensão do mercado interno, “a única forma de o meu produtor se financiar” (PÚBLICO, 2-III-2012). Anualmente, o Estado português, através do Instituto de Cinema e Audiovisual (ICA), investe cerca de US\$ 10 milhões em apoios à produção cinematográfica, o que normalmente se traduz no apoio a 50 filmes. Esta dependência crónica, e o modelo adoptado nas últimas décadas que assenta sobretudo no apoio ao cinema de autor, torna a produção portuguesa financeiramente inviável do ponto de vista comercial, uma vez que não existe uma indústria com contornos capitalistas como se verifica noutros países europeus. Ao invés, o mercado de distribuição e exibição estabilizou numa oferta que é dominada pelo produto hegemónico estrangeiro, nomeadamente norte-americano.

De todas as tentativas pouco consequentes para criar dinâmicas industriais na produção de cinema em Portugal, o Fundo de Investimento para o Cinema e Audiovisual (FICA) foi o mais recente e mediático. Criado em 2004, mas só instituído em 2007, com o objectivo de atrair investimentos para a produção de obras cinematográficas, audiovisuais e multiplataforma, este fundo de investimento de capital reunia, para além do próprio Estado português (40%), a distribuidora e exibidora Zon Lusomundo (30%, dedutíveis em impostos) e os três operadores de televisão em sinal aberto em Portugal: a pública RTP (6%) e as privadas SIC (12%) e TVI (12%). Na prática, e somando os 30% da Zon Lusomundo que eram subtraídos nos impostos, o Estado português assegurava 76% do orçamento total do FICA.

Constituído para um período inicial de sete anos, o FICA paralisou em 2009, apenas com dois anos de actividade. Do capital inicial previsto de US\$ 93 milhões, o FICA realizou investimentos “directos” de apenas US\$ 5,9 milhões em diversos “conteúdos”: 11 longas-metragens com apoios entre os US\$ 33 mil e os US\$ 395 mil; 8 documentários com apoios entre os US\$ 30 mil e os US\$ 168 mil; uma série de animação para televisão (US\$ 95 mil) e a série de 26 episódios para televisão *Equador* (2008), no valor recorde de US\$ 2,8 milhões, que seria transmitida pela TVI (um dos contribuintes privados do FICA).

Para além destes investimentos “directos”, o FICA distribuiu investimentos

“indirectos” por três produtoras: a Utopia Filmes (US\$ 5,6 milhões), a Valentim de Carvalho Filmes (US\$ 4,4 milhões) e a produtora de televisão e multiplataforma Be Active (US\$ 2,7 milhões). Esta última produtora produziu a série *T2 para 3* (2008), que foi emitida no canal de televisão RTP, no portal de internet SAPO e através do serviço de telemóvel. Apesar de, segundo dados da própria produtora, ter registado vendas para televisões de vários países (Reino Unido, Irlanda, Brasil, Grécia, França, Espanha, Nova Zelândia, Sudeste Asiático e Estados Unidos) (Público, 13-IV-2009), esta série não foi renovada e ficou-se pela primeira temporada. Por seu lado, a Valentim de Carvalho Filmes produziu, entre outras coisas, a minissérie *A Vida Privada de Salazar* (2009), que foi emitida pela SIC (outro dos contribuintes privados do FICA) e também conheceu uma versão cinematográfica.

No fundo, o FICA foi uma experiência mal-sucedida que potenciou “cisões e confrontos profundos entre produtores e realizadores de cinema e o Ministério da Cultura”, acentuando problemas crónicos no débil sector cinematográfico português (Público, 6-IV-2010). No início de 2009, três cineastas portugueses (Alberto Seixas Santos, João Botelho e José Nascimento) acusavam publicamente o FICA de entregar dinheiros públicos “a empreiteiros gananciosos e grosseiros que levaram as imagens e os sons ao grau zero da escrita”, responsáveis por “conteúdos audiovisuais” que “criaram este olhar pacóvio, infantilizaram a espécie humana, mas de um modo sebento, untuoso, porco”, próprios de uma “ideologia hedonista que se exhibe continuamente nos programas de televisão (concursos, jogos e até na informação)” e que ameaça agora o cinema português (Público, 23-II-2009).

Apesar de várias figuras do cinema português contemporâneo serem reconhecidas internacionalmente pela crítica pelas suas obras de mérito estético e artístico, como os casos do recentemente falecido Manoel de Oliveira ou das “promessas” Miguel Gomes e João Salaviza, o actual modo de produção cinema português não consegue garantir uma quota de mercado que permita algum retorno e o conseqüente reinvestimento. Sem essa dinâmica comercial, onde um investimento inicial possa gerar retorno financeiro e conseqüente reinvestimento, a produção de cinema em Portugal continua, na sua generalidade, “refém” dos

apoios públicos. Para dissipar quaisquer dúvidas a este respeito, basta observar o impacto que o designado “ano zero” de 2012, onde os apoios foram temporariamente suspensos por um ano, provocou no precário e fragilizado sector da produção cinematográfica portuguesa. Como declara Margarida Gil, presidente da Associação Portuguesa de Realizadores, todos os membros do sector cinematográfico sabem que, em Portugal, “o produtor não põe um cêntimo no filme — isto é uma evidência.” (MENDES, 2013: 146)

Em Portugal não existem actualmente grandes produtoras, nem sequer produtoras com capital para investir autonomamente de forma continuada numa produção regular de cinema. A perda de protagonismo do produtor Paulo Branco (Madragoa Filmes, Clap Filmes), que dominou o panorama português de produção durante os anos 80 e 90, não significou o surgimento de nenhuma outra figura tutelar no meio. Antes pelo contrário, verificou-se o surgimento ou crescimento de pequenas produtoras geridas por realizadores (O Som e a Fúria, Terratrema, Rosa Filmes, David & Golias, Artistas Unidos, entre outras) que não se preocuparam muito em estabelecer um modo de produção capitalista ou industrial, mas sim com a consolidação de um cinema autoral sem preocupações comerciais.

A aproximação estratégica das operadoras de televisão, como aconteceu com o FICA, também foi sempre pontual e pouco consequente. Entre 1995 e 1998, a produtora MGN assinou um acordo de colaboração com a operadora privada SIC para a co-produção e promoção de várias longas-metragens de forte pendor popular e comercial, que alcançaram excelentes desempenhos de bilheteria, registrando números raros para o cinema português desde 1974: *Adão e Eva* (Joaquim Leitão, 1995) somou 254.925 espectadores; *Adeus Pai* (Luís Filipe Rocha, 1996) alcançou 100.461 espectadores, *Tentação* (Joaquim Leitão, 1997) totalizou 361.312 espectadores; *Zona J* (Leonel Vieira, 1998) somou 246.073 espectadores.

Entre 2000 e 2001, a mesma SIC assinou um protocolo com o Ministério da Cultura para a realização de 30 telefilmes, alguns com lançamento cinematográfico previsto. Foi criada a SIC Filmes, com a participação de 49% por parte do ICA, e escolhido como parceiro executivo deste projecto foi o experiente produtor António da Cunha Telles, através da sua produtora Animatógrafo II. O custo médio de cada

telefilme rodava os US\$ 400 mil, com uma comparticipação pública de US\$ 100 mil, e a SIC garante, para além dos direitos de difusão, o papel de produtor, com direito de decisão sobre os argumentos, realizadores, elencos e montagem final.

Tendo em conta as expectativas, os resultados foram muito positivos: o primeiro telefilme a ser exibido, *Amo-te Teresa* (Ricardo Espírito Santo e Cristina Boavida, 2000) foi o filme português com maior audiência de sempre na televisão portuguesa; dos 10 telefilmes exibidos na SIC em 2000, seis tiveram quotas de mercado acima dos 50%, para além de edição em formato VHS de alguns dos títulos mais populares. Apesar do êxito inicial, só seriam produzidos 20 dos 30 telefilmes previstos inicialmente, perdendo espaço mediático para a primeira edição do *reality show* Big Brother na concorrente TVI e sofrendo efeitos da crise económica que então se abateu sobre o sector da publicidade (no primeiro ano de actividade, os anunciantes pagavam em média cerca de 60% do custo da produção, em *sponsorização* e *product-placement*).

Entre 2008 e 2009, a líder de audiência da televisão portuguesa TVI decidiu apostar numa série de telefilmes de emissão semanal designada “Casos da Vida”. Para a primeira temporada estavam previstos apenas oito episódios, mas o sucesso alcançado foi tão surpreendente que a TVI decidiu “alargar” esta temporada para 24 telefilmes e produzir uma segunda temporada de 20 telefilmes, dos quais apenas 13 seriam produzidos. Entre janeiro de 2008 e março de 2009, a TVI transmitiu um total de 37 telefilmes, de 90 minutos cada, todos inspirados em casos verídicos. Durante algum tempo, a própria TVI abriu um espaço para o envio de relatos anónimos de casos passados com quem os relatava ou com alguém próximo. Este foco sobre problemas reais do quotidiano da sociedade portuguesa e o envolvimento do público foram, seguramente, factores decisivos no sucesso dos primeiros telefilmes, que ultrapassaram frequentemente 50% do *share* dos finais de noite de Domingo, resultados próximos das próprias telenovelas: segundo dados da Markttest, os 13 primeiros programas foram vistos por cerca de sete milhões de espectadores. A julgar pela sinopse do projecto, esta estratégia de dirigir este produto para o mesmo público das telenovelas foi consciente: “As histórias têm um forte apelo feminino, retratando em cada uma delas problemas comuns da sociedade actual.”

Finalmente, em 2011, a TVI decidiu recuperar o modelo e apostou forte na produção de 26 telefilmes de 90 minutos cada, agora em co-produção com a produtora de telenovelas e habitual parceira Plural e emitidos no horário nobre de sábado à noite. Com elencos recheados de actores popularizados pelas telenovelas do próprio canal, narrativas muito simplificadas e equipas técnicas bastante experientes em televisão, os telefilmes da TVI tiveram apenas a transmissão no próprio canal, sem quaisquer estreias em sala ou edições em formato *home vídeo*.

Sensivelmente na mesma altura, a televisão pública RTP anunciou uma série de telefilmes nos mesmos moldes: produzida pela Plural, a série “Grandes Histórias – Toda a Gente Conta” inclui 12 telefilmes com exibição mensal durante o ano de 2012, e aborda pequenas histórias do quotidiano que interessam às pessoas porque estão na agenda mediática. Na semana em que o telefilme foi exibido, a RTP incluiu na sua programação diversos outros conteúdos (debates, documentários, reportagens) sobre o mesmo tema retratado pelo telefilme, de forma a oferecer aos espectadores uma análise alargada dessas problemáticas sociais (*bullying*, endividamento familiar, abandono de idosos, toxicod dependência, desemprego, entre outros). De acordo com o director de programação da RTP, Hugo Andrade, estes telefilmes abordam “histórias de todos nós” que procuram “sensibilizar as pessoas para temas que nos parecem, às vezes, distantes” (Diário de Notícias, 22-I-2012).

Em comum, de forma mais ou menos declarada, estes telefilmes da SIC, TVI e RTP permitiram uma “adaptação” do modo de produção cinematográfico em “produção televisiva”, reduzindo o período de rodagem e os recursos financeiros e técnicos disponíveis. Na prática, trata-se basicamente de conteúdos televisivos defeituosamente “travestidos” de cinema que nivelam “por baixo” os modos de produção. A título de exemplo, o primeiro telefilme TVI da série “Casos da Vida” (*As Noivas de Maio*, 2008) teve uma duração de 90 minutos e foi rodado em cinco dias. Em última análise, esta “adaptação” da forma de filmar é condicionada directamente pelos meios envolvidos e, sobretudo, pelo baixo orçamento disponível. Indirectamente, estas experiências de “cinema televisivo” acabam por afectar significativamente a própria produção cinematográfica, ao promover uma

espécie de concorrência no acesso aos meios técnicos e recursos humanos e, sobretudo, estabelecer em vários produtores a ilusão de que é possível fazer “o mesmo” com menos orçamento.

Em teoria, e pelos padrões internacionais, todo o cinema português poderá ser, então, um cinema de “baixo orçamento”? Todo não. Começemos pelas exceções. Actualmente existem duas estratégias mais habituais usadas por produtores que decidem apostar em projectos mais ambiciosos que exigem recursos financeiros e técnicos superiores à média: por um lado, como aconteceu com *Os Maias – Cenas da Vida Romântica* ou antes com *As Linhas de Wellington* (Valéria Sarmiento, 2012), *Sangue do meu sangue* (João Canijo, 2011) ou *Os Mistérios de Lisboa* (Raúl Ruiz, 2010), as produções recebem um reforço financeiro por parte dos operadores de televisão que em contrapartida asseguram também uma versão exclusiva do filme em formato de minissérie de dois ou três episódios; por outro lado, como aconteceu recentemente com *As mil e uma noites* (2015) e *Tabu* (2012), ambos de Miguel Gomes, *José e Pilar* (Miguel Gonçalves Mendes, 2010), e recorrem ao regime de co-produção com parceiros estrangeiros com certa dimensão que, simultaneamente, também trazem garantias de uma distribuição internacional.

Segundo Margarida Cardoso (MENDES, 2013: 243) o modelo de produção que vigorou em Portugal durante as décadas de 80 e 90 visava criar uma indústria cinematográfica à semelhança dos telefilmes franceses, que então eram rodados em Portugal:

“foi isso que nos fez crescer a todos, é essa a matriz e é uma matriz muito perigosa, (...) foi uma desgraça (...)”. Para a realizadora, como os orçamentos geralmente são baixos, o que acaba por acontecer com muita frequência no cinema português é que geralmente sacrifica-se a “qualidade da imagem” – poupando em adereços, figurinos, décors, tempo de rodagem ou até em material técnico como a iluminação – para se garantir todos os pagamentos à equipa técnica (IBIDEM: 230-231).

Noutro sentido, João Salaviza considera que, num cinema “não-industrial” como o português, o modelo de produção deve ser ajustado à realidade concreta do contexto, como por exemplo rejeitar uma estrutura hierárquica vertical por uma horizontal:

“Já há muitos exemplos de filmes portugueses que são feitos com modelos de produção totalmente aplicados ao filme, e dos quais Pedro Costa é, se calhar, o exemplo extremo. Mas mesmo exemplos não tão específicos como o do Pedro Costa, ou seja, modelos de produção como o do Miguel Gomes, do Marco Martins, do João Canijo, com equipas mais pequenas, mais móveis, e com outra liberdade de poder fazer o filme fugindo um pouco ao plano de rodagem, se for preciso. Um filme tem necessidades que surgem espontaneamente e que não estão previstas no plano de rodagem. Para mim é absurdo aquela coisa do: ‘São seis da tarde, pronto acabou’. Estás a fazer o plano mais importante do filme e acabou, porque o electricista quer ir dormir. Isso faz sentido no modelo industrial, porque as pessoas são pagas para fazer aquilo, e não podemos pedir ao electricista que faça horas extraordinárias porque ele é um operário, tal como o empregado do café da Cinemateca. Agora, num filme onde haja uma estrutura mais horizontal e onde toda a gente esteja ali a fazer um filme, deixa de existir este tipo de relação corporativa das pessoas que fazem o filme. Todas as pessoas têm um objectivo comum que é fazer um filme. E nisso eu acredito.”  
(IBIDEM: 304-305)

No fundo, trata-se da defesa de um cinema de cariz “artesanal”, feito quase em forma de cooperativa. O meio cinematográfico português é ainda hoje muito influenciado pelo modo de produção cooperativo, dado que muitos dos profissionais actualmente em actividade viveram um período na década de 70 e inícios dos anos 80 em que esse modelo produtivo vigorou. O fenómeno das cooperativas cinematográficas, e nas década de 1970 existiram mais de uma dezena (Centro Português de Cinema, Grupo Zero, Cinequanon, Cinequipa, VirVer, Paz dos Reis, Copercine, Era Nova, Prole Filme, Forum, entre outras), foi um modelo bem-sucedido do ponto de vista estético e artístico, sobretudo porque menorizou o papel do produtor tradicional e valorizou os aspectos artísticos de funções tradicionalmente mais técnicas, o tal modelo “horizontal” a que se refere Salaviza, contribuindo de forma decisiva para um reconhecimento internacional do cinema português que ficaria associado a esse singular modo de produção “artesanal”.

Em 2007, a deputada do Bloco de Esquerda Alda Sousa, que foi relatora do parecer de 14 de Abril de 2004 da Comissão Parlamentar de Educação, Ciência e Cultura sobre a proposta de lei 42/2004, denunciava a “grande ilusão de uma indústria cinematográfica em Portugal”, argumentando que era impossível “ter

### Hollywood em Portugal”:

“A sequência da auto-estrada do *Matrix* custou o mesmo que todos os filmes portugueses desde 1975 (...). Não há competição possível neste domínio. A não ser fazer com qualidade, de fazer diferente, de fazer melhor. O cinema português não será nunca auto-sustentado. Entregá-lo às televisões e às empresas de telecomunicações só servirá para matar de vez o cinema nacional. (...) Portugal poderá, se souber escolher o caminho certo, ter alguma, mesmo que incipiente, indústria de cinema: aquela que nos permita ter regularidade na produção e profissionais experientes. Desengane-se quem acredita que o caminho é macaquear os modelos de outros. Para que esta indústria exista, o público nacional não chega. Só filmes que tenham espaço no mercado internacional e sobretudo que sobrevivam ao tempo podem construir uma produção nacional digna desse nome.” (ESQUERDA.NET, 27-VII-2007).

Também o produtor Luís Urbano, antigo programador e director do Festival Internacional Curtas Vila do Conde, não hesita em condenar qualquer lógica industrial para o cinema português:

“O cinema português não é comercialmente rentável. Há exemplos de rentabilidade mas são excepções que confirmam a regra. Não é possível pensar o cinema português com uma indústria. O cinema português é artesanato. Tem um modo de produção que se parece com um modo de produção industrial, mas é um cinema de *bricolage*, de artesanato. Não consegues fazer um filme com os condimentos para ser um filme comercial com menos de um milhão de euros [US\$ 1,2 milhões]. Podes fazer um filme no fim-de-semana com os amigos e ter a sorte de sair uma cromaria que toda a gente quer ver, custou-te vinte mil euros [US\$ 25 mil] e conseguiste rentabilidade. Mas um filme de um milhão de euros, para ser rentável ao produtor na sala, sendo que o produtor tem um distribuidor, e acima do distribuidor há um exibidor (...).” (MENDES, 2013: 341).

Estes alertas denunciavam aquilo que será, certamente, o cerne da questão: o cinema português não pode concorrer em mercado aberto com cinematografias de paradigmas industriais ou capitalistas; desde 1971, um núcleo de cineastas que controlou a instituição “cinema português” optou deliberada e estrategicamente por “estatizar” o cinema português, colocando-o sob protecção do Estado para que fosse reconhecido como um “bem cultural e artístico” e assim afastá-lo definitivamente das leis do mercado e de eventuais pretensões comerciais



(CUNHA, 2014: 447-448).

Em 2004, no auge da discussão acerca da criação do FICA e da possibilidade de uma indústria cinematográfica em Portugal, a Associação Portuguesa de Realizadores, que representa mais de meia centena de profissionais, fez um ataque demolidor a esta hipótese:

“A verdade é que nenhum raciocínio económico pode suportar a legitimidade deste cinema ‘caro e comercial’, nem o Governo - em absoluta e irresponsável navegação à deriva - se apoiou em qualquer estudo prospectivo.

Porque a verdade é que quanto mais dinheiro se investe num filme português mais prejuízo ele causa; enquanto, pelo contrário, se tem demonstrado a muito melhor ‘performance comercial’ de filmes muito mais baratos, muito mais livres e originais que circulam pelo mundo todo, mobilizando espectadores de gerações, culturas e mercados completamente diferentes.

Para o cinema – como para toda a arte e toda a cultura -, exigimos, assim, um Ministério da Cultura com uma efectiva política cultural e artística e não um Ministério do Negócio.

Não queremos políticas comerciais ou industriais no Ministério da Cultura (ainda por cima, completamente ilegais no quadro dos acordos internacionais do comércio), mas efectivas políticas de protecção e defesa do cinema português, num mercado selvaticamente abandonado aos interesses das grandes produtoras americanas.”  
(APR, 2004)

Com o modo de produção industrial liminar e sucessivamente rejeitado pela generalidade dos cineastas, e com as limitações financeiras crónicas por parte dos apoios públicos, a produção de “baixo custo” é uma opção cada vez mais recorrente no cinema português contemporâneo. Se em alguns casos, como aconteceu com Pedro Costa, a redução dos custos de produção são ditados por questões estéticas (redução da equipa de rodagem, uso de tecnologias digitais, entre outros), na generalidade dos filmes produzidos o que acontece é uma adaptação prévia dos argumentos e planos de rodagem aos constrangimentos orçamentais. Por opção ou por recurso, o modo de produção de “baixo custo” tem sido praticado nas últimas décadas e parece ser um caminho para o futuro.

### Capital Europeia da Cultura

A Capital Europeia da Cultura é uma iniciativa da União Europeia cujo objectivo é a promoção de uma ou mais cidades europeias que, durante cerca de um ano, desenvolvem programas culturais e artísticos de dimensão internacional no intuito de contribuir para a integração e cooperação entre operadores culturais europeus. Iniciada em 1985, por iniciativa da ministra grega Melina Mercouri, as cidades nomeadas por cada ano têm a responsabilidade da organização do evento no Estado-membro ao qual pertence. A partir de 1996, a iniciativa foi alargada a outros países da Europa não pertencentes à União Europeia, desde que esses países respeitassem os princípios da democracia, do pluralismo e do estado de Direito.

Desde o início desta iniciativa, coube a Portugal organizar três Capitais Europeias da Cultura: Lisboa 1994, Porto 2001 e Guimarães 2012. Se as duas primeiras são as duas maiores cidades do país, Guimarães é uma cidade de media dimensão no contexto português, com uma população de cerca de 50 mil habitantes e uma área urbana de cerca de 25 km<sup>2</sup>.

Por vários motivos, Guimarães 2012 foi desde cedo um caso excepcional, quer à escala nacional como internacional, e a área de programação de Cinema e Audiovisual soube reconhecer e responder rapidamente às particularidades que a realidade local exigia. Para além de pequena, apesar de uma intensa e histórica actividade cultural ligada ao movimento associativo, a cidade não tinha quaisquer estruturas de produção cinematográfica: o Cineclube de Guimarães, fundado em 1958, que entre 2007-13 foi o cineclube português com maior número de espectadores (quase sete mil espectadores/ano, de acordo com dados oficiais do ICA), funciona regularmente sobretudo como programador de cinema.

Ainda assim, entre as adversidades, Rodrigo Areias enumera algumas vantagens:

"Por um lado é muito mais difícil, há mais viagens, é mais caro produzir filmes em Guimarães do que em Lisboa, porque está lá tudo. O material técnico e os recursos humanos são mais escassos cá, mas filmar em Guimarães é mais fácil. É possível

cortar as ruas em cinco minutos, a polícia chega num instante, podemos filmar num palácio, é preciso menos autorizações. As pessoas têm vontade de ajudar e de fazer parte" (PÚBLICO, 30-VI-2012).

As linhas gerais do programa de produção de Cinema e Audiovisual daquilo que seria a Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura remontam a 2007, quando ainda na fase de candidatura a Câmara Municipal de Guimarães chamou o produtor e realizador Rodrigo Areias para que concebesse e definisse um esboço de programa de produção a integrar a candidatura portuguesa. Para além do financiamento europeu próprio para este tipo de iniciativas, a equipa da área de programação de Cinema e Audiovisual procurou apoios externos, como a televisão pública portuguesa (RTP) ou a Fundação Calouste Gulbenkian, e internos, promovendo sinergias com outras áreas de programação da própria Guimarães 2012, para fortalecer o seu programa de produção, uma prioridade bem definida desde o início do projecto (A CUARTA PAREDE, 20-VIII-2014).

Ao contrário da generalidade das Capitais Europeias da Cultura anteriores, incluindo as duas de iniciativa portuguesa, em que a prioridade se ficava na programação e na formação de públicos, a estratégia da área de programação de Cinema e Audiovisual da Guimarães 2012 passou por um ambicioso plano de produções. O intenso programa — no total, foram produzidos cerca de meia centena de filmes — foi definido em moldes 'democráticos', para abranger diversos géneros e formatos, assim como autores de diferentes filiações estéticas e éticas, garantindo uma participação massiva de várias gerações de cineastas.

O programa cultural e artístico da Guimarães 2012 foi dividido em nove áreas — Arte e Arquitectura, Artes Performativas, Cidade, Cinema e Audiovisual, Comunidade, Espaço Público, Música, Pensamento e Tempos Cruzados — cabendo à área de Cinema e Audiovisual um pouco mais de 5% de um orçamento total de cerca de US\$ 60 milhões destinados ao evento.

Numa perspectiva geral, a política de programação privilegiou três níveis, que compreendiam respectivas 'gavetas' orçamentais: cineastas de renome internacional, cineastas nacionais de reconhecido mérito e jovens promissores. Na primeira categoria garantiu-se a colaboração de Pedro Costa, Victor Erice, Jean-Luc Godard, Peter Greenaway, Aki Kaurismaki, Manoel de Oliveira e Edgar Pêra.

Na segunda, foram apoiados projectos de Bruno de Almeida, João Botelho, Jorge Campos, João Canijo, Regina Guimarães, Margarida Gil, João Nicolau, Tiago Pereira, João Pedro Rodrigues e Rui Simões, entre muitos outros. Na terceira categoria, foram produzidas oito curtas-metragens de jovens estreantes que responderam a um concurso de argumentos. Para além destas três categorias, foram produzidos ainda diversos filmes num regime de parceria com outras áreas de programação: *Ao Lobo da Madragoa* (Pedro Bastos, 2012), *Torres & Cometas* (Gonçalo Tocha, 2012), *Revolução Industrial* (Frederico Lobo & Tiago Hespanha, 2014), *Mesa Ferida* (Marcos Barbosa, 2012), *Zwazo* (Gabriel Abrantes, 2012), *Cacheu* (Filipa César, 2012), *Na Escama do Dragão* (Ivo Ferreira, 2012) ou *O Facínora* (Paulo Abreu, 2012), só para dar alguns exemplos (A CUARTA PAREDE, 20-VIII-2014).

Mas a concretização deste plano abrangente só foi possível com uma lógica de potenciação dos recursos e uma estratégia de produção inédita no contexto de Capitais Europeias da Cultura, que Rodrigo Areias defendeu desde o início. A ideia era minimizar os custos de produção – “porque é que vamos alugar material quando o preço de aluguer é três vezes superior ao preço de compra desse mesmo material?” –, criando uma estrutura de produção local permanente que daria todo o apoio técnico e humano às dezenas de realizadores que passariam por Guimarães (IBIDEM).

Por ser inédita no contexto das Capitais Europeias da Cultura, esta estratégia teve de vencer diversas resistências internas e externas, sobretudo de carácter formal e burocrático. Rodrigo Areias lamenta que todo o processo para a obtenção de financiamento público europeu não seja sensível à produção artística e cultural, mas sobretudo pensado para a “construção de pontes, estradas e barragens” (IBIDEM).

O trabalho mais desgastante, numa primeira fase, foi convencer as autoridades nacionais e internacionais das limitações dos modelos de produção adoptados em certames anteriores e da necessidade de flexibilizar os processos contratuais, encontrando soluções criativas e ágeis que não bloqueassem ou atrasassem irremediavelmente o plano de trabalho previsto. Rodrigo Areias confia que a área de programação resolveu mesmo assumir alguns riscos elevados para

colocar o processo em andamento e evitar atrasos que seriam irrecuperáveis.

Foi igualmente desafiante conseguir convencer cineastas de dimensão internacional a filmar obras para a Guimarães 2012, visto que os montantes disponíveis para a produção eram substancialmente mais reduzidos com os seus orçamentos habituais. Rodrigo Areias explica que esse trabalho começou muitos anos antes de 2012, através de um trabalho 'diplomático' prévio que passou por vários canais e agentes que mediaram os contactos (IBIDEM).

Mas se este método foi uma novidade neste contexto das Capitais Europeias da Cultura, a produção de cinema de baixo orçamento é, desde há cerca de uma década, o *modus operandi* de Rodrigo Areias, o responsável pela concepção e desenvolvimento do programa de produção da Guimarães 2012.

#### **Rodrigo Areias, um produtor à parte?**

Formado em som e imagem na Escola das Artes da Universidade Católica do Porto, com uma especialização em realização na nova-iorquina Tisch School of Arts e no programa Eurodoc, Rodrigo Areias começou a ganhar experiência como assistente e realizou as suas primeiras curtas-metragens no início do séc. XXI. Como realizador, estreou-se nas longas-metragens com *Tebas* (2007) e foi premiado com a curta *Corrente* (2009), que foi seleccionado em mais de cinquenta festivais internacionais e foi galardoado com uma dezena de prémios. A sua segunda longa-metragem, *Estrada de Palha* (2012), estreou em Competição Oficial no Festival Internacional de Karlovy Vary e foi galardoado com uma Menção Especial. Também tem mantido uma profícua actividade na realização de videoclips de bandas musicais como Wray Gunn, The Legendary Tigerman, Mão Morta, Sean Riley & The Slowriders ou d3ö.

Também se tem destacado, e muito, como produtor, trabalhando com autores de renome como Edgar Pêra, João Canijo e F. J. Ossang, bem como jovens valores como André Gil Mata, João Rodrigues e Jorge Quintela. Tem co-produzido com o Brasil, Reino Unido, França, Alemanha e Finlândia. Mais recentemente, também tem actuado como produtor de animação, contando no seu curriculum com vários prémios e distinções.

Em 2009, em reconhecimento pelo seu dinamismo enquanto produtor, foi o

escolhido para representar Portugal enquanto *Producer on the move*, uma iniciativa da European Film Promotion, na edição desse ano do Festival Internacional de Cinema de Cannes, sucedendo a produtores como Pandora da Cunha Telles (Filmes de Fundo e Ukbar Filmes), Fernando Vendrell (David & Golias) ou Luís Urbano (O Som e a Fúria).

Assume, com reconhecido orgulho e modéstia, que se tornou produtor sobretudo para poder produzir os filmes de Edgar Pêra, o mais marginal e experimental cineasta português das décadas de 80 e 90, e porque era “o único que percebia alguma coisa de contratos e de contabilidade” (Público, 8-VII-2011). Como produtor, Rodrigo Areias resume-se com uma fórmula pouco convencional: “80 por cento gestão, dez por cento direito e dez por cento realização” (IBIDEM).

Assumindo um posicionamento periférico no contexto português, resolveu instalar-se no eixo Porto/Guimarães, bem longe do tradicional centro de decisão que fica a cerca de 300 km para sul, em Lisboa. Começou por fundar, com João Trábulo, a Periferia Filmes, uma produtora que assumia a situação periférica por vocação. Esta condição seria reforçada, em 2009, com a criação da produtora Bando à Parte, projecto singular que se inspirou no título dum filme de Jean-Luc Godard (*Bande à part*, 1964) para a sua designação, mas também nessa vincadíssima posição periférica em relação ao centro.

É o próprio Rodrigo Areias quem, com particular satisfação e ironia, assume esse discurso marginal na primeira pessoa:

“Gosto de cultivar a imagem do bárbaro do Norte, de ir a reuniões em Lisboa e ter pessoas assustadas com o que vai acontecer a seguir. Mas não seria honesto dizer que estou fora do sistema, porque cada vez sou mais financiado por ele - o que é honesto é dizer que quero ter alguma coisa a ver com a descentralização do sistema. Só há duas estruturas fora de Lisboa que recebem apoios regulares, o António Ferreira em Coimbra [Zed Filmes e Persona Non Grata] e o Bando à Parte em Guimarães” (PÚBLICO, 8-VII-2011).

Em 2013, enquanto produtor, apresentou quatro filmes no Festival Internacional Curtas Vila do Conde, o maior festival de curtas-metragens português e um dos mais importantes da Europa, e arrebatou o importante Grande Prémio com *Caroselo* (Jorge Quintela, 2013), um filme produzido sem qualquer apoio público.

Alem de não ter beneficiado desse apoio, ainda foi prejudicado por um sistema de produção que, na sua opinião, é cada "cada vez menos Europeu e cada vez mais focado no umbigo da capital do Império [Lisboa]", que sofre com a falta de uma política cultural pública que acentua as já crônicas assimetrias regionais e que não aposta em "estruturas de financiamento a longo prazo" (PÚBLICO, 5-VIII-2013).

Um dos maiores desafios de Rodrigo Areias foi produzir *Estrada de Palha*, uma longa-metragem com um orçamento inicial de apenas US\$ 46 mil. Pragmático, sabendo da dificuldade que existe em Portugal para um jovem cineasta conseguir financiamento para produzir uma longa-metragem, Areias decidiu concorrer aos apoios públicos à produção do ICA na modalidade de curta-metragem, conquistando um apoio no concurso de 2008.<sup>5</sup>

Sem perspectivas de garantir um orçamento "confortável", que lhe permitisse fazer o filme com "outra desenvoltura financeira", a sua estratégia foi planejar a produção do filme a longo prazo: Areias começaria por filmar apenas uma parte da longa-metragem, como se de uma curta-metragem se tratasse, e com essa primeira metade filmada iria apresenta-las em vários festivais com a esperança de eventualmente conseguir o financiamento necessário para filmar a segunda parte do argumento e finalizar a longa-metragem; mesmo que esse financiamento não chegasse, a ideia inicial seria ir filmando o resto do argumento ao longo dos anos, sem a pressão dos prazos ou de outros compromissos (C7NEMA, 2011).

No entanto, tratando-se de uma curta-metragem de época e de género (*western*), com imensos encargos em adereços, figurinos e deslocações para locações de filmagens em lugares remotos, as dificuldades para finalizar a primeira parte do argumento e seguir a estratégia inicial. Para garantir outros apoios à produção, nomeadamente de instituições que exigiam um retorno de visibilidade imediato que passava por colocar o filme o mais rapidamente possível no circuito

---

<sup>5</sup> Apesar de uma intensa actividade como realizador que conta já duas longas-metragens de ficção, três documentários de longa-metragem e cinco curtas-metragens, Rodrigo Areias só recebeu três apoios públicos à produção por parte do ICA: para além dos US\$ 46 mil para *Estrada de Palha*, voltaria a receber mais um apoio à produção em 2010 no valor de US\$ 50 mil para uma curta-metragem ficcional, *Cinema* (2014) e, em 2013, recebeu mais um apoio de US\$ 25 mil para a co-produção de um documentário no Brasil.

comercial de longas-metragens, Rodrigo Areias decidiu avançar com um plano B: garantir a estreia do filme num prazo mais apertado para garantir o investimento de diversas entidades públicas e privadas (IBIDEM).

E esse apoio foi sendo garantido em diversos níveis: dos municípios do Fundão e Castelo de Vide, onde decorreram a maioria das filmagens, da televisão pública portuguesa, garantindo a divulgação do filme e a posterior emissão, da Finnish Film Foundation, da Finnish Lapland Film Commission, da Poem Foundation Filmarc e do canal de televisão YLE Teema, fazendo com que a parte inicial da rodagem decorresse na Finlândia, e de uma empresa de turismo que opera nas regiões que servem de cenário ao filme. Para além disso, o filme contou ainda com os produtores associados Cinemate, Cimbalino Filmes e Tráfico Audiovisual, para além da co-produção da Oktober, produtora finlandesa de Aki Kaurismaki.

De resto, a co-produção é cada vez mais uma alternativa à falta de financiamento interno. O seu último filme, *1960* (2013), um *home-movie* em registo de diário de viagem em super 8 mm que revisita a viagem de cinco meses de Fernando Távora pelo mundo em 1960, é uma co-produção entre oito países, a saber: Portugal, Estado Unidos, México, Japão, Brasil, Rússia, Reino Unido e Finlândia.

É natural que este tipo de estratégia adoptada por Rodrigo Areias só poderia funcionar com uma equipa de colaboradores como a que o rodeia. Apesar de auferir vencimentos modestos, a motivação da equipa é garantida pela identificação com o projecto e com a forma familiar de trabalhar do produtor e realizador. Ao longo dos anos, Rodrigo Areias tem trabalhado com um grupo coeso e regular de colaboradores que lhe dão todas as garantias de qualidade: o director de fotografia Jorge Quintela, o director de produção Ricardo Freitas, o director de arte Ricardo Preto, a figurinista Susana Abreu, o editor Tomás Baltazar, o assistente de som Pedro Pestana e o assistente de imagem Pedro Bastos, entre outros. Ao assegurar uma relação de colaboração frequente, o produtor Rodrigo Areias garante simultaneamente um vínculo laborar regular com estes colaboradores, conseguindo baixar os custos habitualmente inerentes a projecto pontuais e esporádicos. Para além dos aspectos materiais, há também uma ligação afectiva de confiança mútua que permite, por exemplo, que Rodrigo Areias

seja produtor da maioria dos projectos dos seus colaboradores regulares ou pontuais, nomeadamente os projectos de realização de Jorge Quintela, Paulo Abreu ou Pedro Bastos.

Por outro lado, o cinema de Rodrigo Areias também se caracteriza por uma marca assumidamente autoral e por uma valorização do realizador eminentemente individual, que quer controlar todos os momentos do processo criativo e produtivo de sua obra. Para além de produtor e autor dos argumentos dos seus próprios filmes, Rodrigo Areias também tem trabalhado mais frequentemente como editor nos seus filmes, sobretudo nas curtas-metragens. Por outro lado, o cineasta também se ocupa com a distribuição e exibição dos seus filmes, desde a escolha criteriosa dos festivais onde participa até às salas e respectivo público-alvo onde pretende que os seus filmes circulem.

Por exemplo, com *Estrada de Palha*, o cineasta optou por estreiar esta longa-metragem no circuito comercial com números modestos (duas cópias em Lisboa, uma no Porto e outra em Coimbra), reservando para uma etapa anterior um formato de evento que oferecia também ao público um espectáculo que expandia os moldes da mera sessão de cinema. Depois da habitual presença em diversos festivais nacionais e internacionais (estreia mundial no Curtas Vila do Conde 2011) e de ter sido distribuído nos moldes mais convencionais pela então Zon Lusomundo, o filme por exibido antes disso numa *tournee* de filmes-concerto musicados ao vivo por The Legendary Tigerman e Rita Redshoes. Por outro lado, a edição posterior da banda sonora em formato CD autónomo também potenciou um retorno financeiro pouco habitual no cinema português.

A *tournee*, como expectável, foi um sucesso comercial, com registos de lotação esgotada em todas as sessões. Naturalmente, como reconhece o próprio Rodrigo Areias, para além do carácter singular de uma sessão em formato de filme-concerto, a popularidade dos músicos The Legendary Tigerman e Rita Redshoes também foi determinante:

“Isso é estimulante porque percebe-se que se conseguirá chegar a mais público e a um outro público. Pressuponho que há um hype, como se viu aqui no Sábado, no dia da estreia. O filme acaba por estar a ser altamente promovido, mas a Rita Redshoes e o The Legendary Tigerman trazem uma percentagem elevada de pessoas com

vontade de ver o filme. Nesse sentido vai ser muito interessante também em termos de distribuição de CD/DVD. Por isso, acho que é esse o nosso caminho” (RUA DE BAIXO, VIII-2011).

Indirecta e discretamente, esta concentração de funções técnicas e a tentativa de novas estratégias de circulação também se adequam mais a um modo de produção em baixo orçamento, potenciando e inovando experiências alternativas na forma de produzir, distribuir e exhibir o cinema.

### Considerações finais

“Portugal não tem mercado para uma indústria de cinema. Quando oiço pessoa como o António-Pedro [Vasconcelos] dizer que somos subsidio-dependentes e que é preciso uma indústria de cinema, não entendo. (...) Quanto à indústria, quero que ele me explique como é que se faz uma indústria com 500 ecrãs. Não são salas, são ecrãs. Em São Paulo, por exemplo, há 2.500 salas. (...) O cinema português teria muitas possibilidades, há 200 milhões de falantes de português, mas a maioria dos países é pobre. O único emergente é o Brasil, mas há um preconceito contra tudo o que é português. Por exemplo, o meu filme, que esteve na Mostra de São Paulo, passou legendado.” (I, 11-XI-2009).

As palavras são de Fernando Lopes, experiente cineasta português falecido em 2012 que foi uma das figuras de destaque da geração do Novo cinema português, são claras ao identificar as principais dificuldades do cinema português contemporâneo: falta de espaço num mercado interno de dimensão reduzida e “ocupado” pelo cinema estrangeiros e impossibilidade de exportação comercial.

De acordo com os dados oficiais do ICA, durante o ano de 2014, dos 39 filmes de longa-metragem de origem portuguesa que estrearam nas salas de cinema portuguesas, apenas oito somaram mais de cinco mil espectadores. Independentemente da sua qualidade, os filmes registam estes números simplesmente porque não tem espaço nas salas de cinema para circularem, enquanto muitos outros não chegam sequer a estrear nas salas de cinema nacionais. Ano após ano, repetem-se casos de filmes que são seleccionados ou premiados em festivais internacionais de reconhecido e inquestionável mérito e que passam despercebidos ou nem sequer chegam a estrear no circuito comercial nacional, sendo exibido publicamente apenas em circuitos alternativos como

mostras e festivais.

Os dados referentes ao mercado distribuidor são esclarecedores: o mercado distribuidor é dominado por duas empresas detidas pelo mesmo grupo, a NOS Lusomundo (com 57,2% da receita bruta e 56,9% dos espectadores) e a Big Picture 2 (com 26,1% de receita bruta e igual número de espectadores). São duas empresas com catálogos maioritariamente constituídos por produções provenientes dos grandes estúdios norte-americanos.

Para além da distribuição, a exibição é outro sector com obvias responsabilidades na situação de crescente “marginalidade” e “invisibilidade” mediáticas a que é sujeita a generalidade do cinema português na actualidade. O cenário no sector da exibição é terrivelmente semelhante ao da distribuição: a NOS Lusomundo também lidera este segmento, detendo 39,7% dos ecrãs nacionais e arrecadando 61,6% da receita bruta de bilheteira. A norte-americana UCI e a israelita NLC Cinema City continuam com importantes posições no mercado nacional, ocupando lugares no top4 nos índices da receita e do número de ecrãs. Ao longo das últimas duas décadas, Portugal viu o seu parque exibidor transformar-se num país dominado pela exibição de cinema em *multiplex*, que concentram cerca de 90% da receita bruta e dos espectadores em apenas 40% dos recintos. Este valor significa que 60% dos recintos de cinema em Portugal é composto por exibidores que tem apenas um ecrã (91 recintos que disponibilizam ao público apenas 102 ecrãs). Na generalidade, estes recintos são auditórios municipais que não se dedicam em exclusividade à exibição de cinema, acumulando esses espectáculos com outras expressões artísticas e culturais.

Do ponto de vista político, o problema também é simples de identificar: a percentagem do orçamento do ICA destinado ao apoio à distribuição e exibição é de cerca de 3%. No fundo, acontece por Portugal o mesmo cenário que Marcelo Ikeda diagnosticou para o cinema brasileiro:

“(…) houve simplesmente uma política de oferta, que supunha que a ocupação do mercado se daria essencialmente com a produção de obras, mas sem a promoção de uma política de competitividade que fizesse com que essas obras, uma vez concluídas, fossem estimuladas a circular nesse mercado. (...) Ou seja, é possível afirmar que, ao invés de uma política industrial de ocupação do mercado audiovisual,

existiu, simplesmente, uma política de produção de longas-metragens cinematográficos.” (IKEDA, 2012: 2-3)

Estrategicamente, com raras excepções, todos os filmes produzidos ao abrigo do programa da Guimarães 2012 tiveram ante-estreia em Guimarães, com uma cobertura mediática discreta dos meios de comunicação social e com uma dimensão eminentemente local. O facto de a produção ser maioritariamente em curta-metragem seria um primeiro e significativo obstáculo à distribuição comercial dos filmes em sala de cinema. À parte as tradicionais longas-metragens ficcionais, o mercado exibidor português apresenta pouco interesse em incluir entre a sua oferta filmes com outras metragens, não só curtas como também filmes com mais de 120 minutos de duração. Excluída ou marginalizada desse contexto de exibição, os festivais e mostras de cinema e a televisão tornaram-se prioritários na estratégia de visibilidade adoptada para a produção da Guimarães 2012.

Pela proximidade e importância no contexto cinematográfico nacional e internacional, o Festival internacional Curtas Vila do Conde tornou-se um parceiro crucial<sup>6</sup>. Para além da visibilidade garantida pelo próprio festival, muitos destes filmes garantiram também contratos de distribuição com a Agência da Curta Metragem, uma entidade que dispõe o maior catálogo de curta-metragens portuguesas e que tem grande projecção internacional.

Internacionalmente, o Festival de Cinema de Roma foi outro parceiro privilegiado: na sua edição de 2012, para além da estreia mundial de *Centro Histórico*, o certame italiano acolheu os seguintes filmes: *O Fantasma do Novais* (Margarida Gil), *Zwazo* (Gabriel Abrantes), *A Mesa Ferida* (Marcos Barbosa), *O*

---

<sup>6</sup> Na edição de 2012 foram apresentados *O Dom das Lágrimas* (João Nicolau), *Pós-fácio nas Confecções Canhão* (António Ferreira) e *Vamos Tocar Todos Juntos Para Ouvirmos Melhor* (Tiago Pereira). Em 2013 foram exibidos em competição *Ao Lobo da Madragoa* (Pedro Bastos), *O Corpo de Afonso* (João Pedro Rodrigues), *Longe do Éden* (Carlos Amaral) e, fora de competição, *Luís* (João Lopes), *A Palestra* (Bruno de Almeida) e um conjunto de 15 filmes em formato super 8mm realizados por André Cepeda, Paulo Furtado, Edgar Pêra, Rodrigo Areias, Eduardo Brito, Daniel Blaufuks, Pedro Bastos, Miguel Moreira, Ricardo Bastos Areias, Marcos Barbosa, Jorge Quintela, Maria Luís Neiva, Tânia Dinis, Valter Hugo Mãe e Carlos Lobo. Em 2014, estreou ainda em competição o filme *Fortunato – Daqui até São Torcato* (João Rodrigues).

*Facinora* (Paulo Abreu), *O Bravo Som dos Tambores* (João Botelho), *O Dom das Lágrimas* (João Nicolau), e *Vamos Tocar Todos Juntos Para Ouvirmos Melhor* (Tiago Pereira). O Festival de Locarno de 2012 também recebeu as estreias, ambas em competição, de *O Dom das Lágrimas* (João Nicolau) e *Zwazo* (Gabriel Abrantes), e no ano seguinte de *O Corpo de Afonso* (João Pedro Rodrigues).

A produção de Guimarães 2012 teve, como era expectável, percursos e destinos diferentes, conforme o 'apetite' do mercado. No melhor dos casos, houve filmes que circularam bastante no circuito dos festivais, acumulando reconhecimento e elogios da crítica, mas sem impacto significativo no circuito comercial. A dificuldade em fazer circular, nacional e internacionalmente, os filmes de curta-metragem fora do circuito específico destinado a esse formato foi levado em conta para se ter pensado na concretização de dois filmes *omnibus*: *Centro Histórico* (2012) e *3x3D* (2012).

Naturalmente, foram estes dois filmes os que maior sucesso internacional obtiveram, passando por mais de cinquenta festivais e somando estreias comerciais em diversos países: *Centro Histórico* estreou mundialmente no Festival de Roma e *3x3D* encerrou a Semana da Crítica em Cannes, acumulando depois passagens por certames importantes como a Mostra de São Paulo e os festivais de Roterdão, BAFICI de Buenos Aires, Tóquio FilMeX, Moscovo, Busan, Sitgés, Guadalajara, entre outros. Paradoxalmente, apesar do notável percurso internacional, estes dois filmes continuam sem estreia comercial em Portugal, onde só foram exibidos em contexto de festivais ou de algumas ante-estreias. Como ironiza o crítico Jorge Mourinha (PÚBLICO, 20-IV-2014), em Portugal, "os dois filmes assemelham-se àqueles 'mitos' de que todos falam mas que quase ninguém viu".

Rodrigo Areias atribui as dificuldades de circulação dos filmes produzidos durante a Guimarães 2012 à complexidade e burocracia de todo o processo, que envolve questões de pormenor jurídico que dificultam a criação e circulação deste tipo de produção artística e cultural. No meio de um processo complexo, todas as partes concordam que os direitos de exploração em Portugal dos filmes *Centro Histórico* e *3x3D* pertencem à Câmara Municipal de Guimarães, sucessora da entretanto extinta Fundação Cidade de Guimarães, responsável pelo projecto

Guimarães 2012. Não se tratando de uma entidade a operar no sector da distribuição de cinema, a autarquia vimaranense tem encontrado diversas questões legais que impedem a distribuição comercial dos filmes. Felizmente, os direitos de exploração para o resto do mundo, entregues antecipadamente ao agente francês Urban Distribution International, não são prejudicados por esta questão jurídica (PÚBLICO, 20-IV-2014).

Cerca de dois anos depois do fim da aventura, e apesar de diversas contrariedades que surgiram pelo caminho, Rodrigo Areias considera que o trabalho desenvolvido correspondeu às principais expectativas geradas desde o hoje longínquo processo de candidatura. À pergunta sobre “o que ficou?” depois da Capital Europeia da Cultura, o responsável pela produção enumera os três principais aspectos desse legado: 1) a constituição de uma estrutura de produção ágil com recursos humanos qualificados, um resultado que responde directamente a um dos objectivos fundamentais da candidatura de Guimarães a Capital Europeia da Cultura de desenvolver estruturas locais, criar emprego, requalificar e potenciar recursos locais; 2) preparação da Minho Film Commission, um projecto de uma dimensão geográfica mais ampla que o concelho de Guimarães, que promove e divulga as competências do território Minho, no norte de Portugal, visando captar produções audiovisuais externas para realização na sua área de influência; 3) o património cinematográfico produzido, que constituem um legado artístico e cultural inédito sobre a cidade e a zona de Guimarães, que valorizam a cidade e a região, e que contribuem para a sua promoção turística, artística e cultural — da região e do próprio país— em diversos fóruns internacionais (A QUARTA PAREDE, 20-VIII-2014).

Mas este ambicioso projecto também contribui para desconstruir alguns mitos vigente no cinema português contemporâneo. Geralmente, a produção de cinema com orçamento de baixo custo tende a criar a ideia no espectador de que se trata de um cinema supostamente mais artesanal do que profissional, mas não é este o caso da Guimarães 2012. Para além de contar com cineastas de reconhecida dimensão internacional como Jean-Luc Godard, Victor Erice, Manoel de Oliveira, Aki Kaurismaki, Peter Greenaway ou Pedro Costa, só para citar alguns nomes, a produção também contou com equipas e resumos técnicos altamente

especializados. Os casos em que os cineastas optaram por suportes alternativos – película 8mm ou 16mm, por exemplo – foram ditados por opções estéticas e não de qualquer outra ordem.

Ao contrário do cinema independente americano, considerado de baixo custo comparativamente aos padrões da produção nos estúdios de Hollywood, e que já consolidou o seu próprio circuito nacional e internacional alternativos que lhe garantem a viabilidade económica e o reconhecimento artístico, o cinema português de baixo custo tem na falta de distribuição um sério problema à sua sustentabilidade para além do financiamento público, o que naturalmente pode condicionar ou comprometer, no presente ou no futuro, a sua independência criativa e produtiva e a sua própria existência. Mais grave é o facto que, sem garantir retorno financeiro significativo ou o reconhecimento da crítica, nomeadamente internacional, este tipo de produções vê progressivamente fragilizada a sua posição na luta de poder a que se assiste ano após ano entre produtores portugueses pelos poucos apoios públicos à produção.

### **Bibliografia**

CUNHA, Paulo. O Novo Cinema Português. Políticas públicas e modos de produção (1949-80). 2014. Doutorado em Estudos Contemporâneos – Universidade de Coimbra, Portugal.

IKEDA, Marcelo. “Crónica de uma Separação: as políticas públicas para o audiovisual e o estímulo á produção independente”. Revista Electrónica Internacional de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación, Vol. XIV, n. 3, Sep.Dic. 2012, pp. 1-21.

MENDES, João Maria (org.). Novas & velhas tendências no cinema português contemporâneo. 1.ª edição. Lisboa: Gradiva, 2013.

### **Periódicos consultados:**

*Diário de Notícias*, Lisboa.

*i*, Lisboa.

*Público*, Lisboa.

### **Sítios da Internet consultados:**

A Quarta Parede. <http://www.acuartaparede.com>

APR – Associação Portuguesa de Realizadores. <http://apr-realizadores-portugal.blogspot.pt/>

C7nema. <http://www.c7nema.net/>

Esquerda.net. <http://www.esquerda.net/>

ICA – Instituto de Cinema e Audiovisual. <http://www.ica-ip.pt/>

Rua de Baixo. <http://www.ruadebaixo.com/>



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

## Temáticas Livres

## Leituras de *Santiago* a partir da crítica cinematográfica

Luiz Antonio Mousinho Magalhães<sup>1</sup> e Suéllen Rodrigues Ramos da Silva<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Luiz Antonio Mousinho é professor Associado III do Departamento de Comunicação e da Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba - UFPB. Desenvolve pesquisa junto ao CNPq (PQ) sobre leitura e recepção de ficção audiovisual.

**e-mail: lmousinho@yahoo.com.br.**

<sup>2</sup> Suéllen Rodrigues é doutoranda vinculada ao Programa de Pós-graduação em Letras – PPGL, pela Universidade Federal da Paraíba - UFPB, bolsista CAPES/DS.

Desenvolve o projeto de tese *Elena, Ofélia e A pequena sereia: arquétipos femininos trágicos e leituras da recepção crítica*. É Mestre em Letras, tendo defendido a dissertação *Artur e Santiago: relações entre jornalismo narrativo e cinema-documentário (PPGL/UFPB)*. É bacharel em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo (UFPB, 2007). Atualmente, faz parte do Grupo de

Pesquisa sobre Ficção e Produção de Sentido.

**e-mail: suellenrodrigues.rs@gmail.com.**

### Resumo

Neste artigo, observamos de que modo indivíduos da chamada "audiência especializada" reagem à complexidade narrativa do documentário *Santiago* (2007), de João Moreira Salles, e como interpretam, discutem e retratam as escolhas do realizador na concepção do referido texto fílmico. Para tanto, analisamos dez textos de crítica cinematográfica, nos quais os críticos partem do documentário enquanto relato para a realização de uma leitura centrada, aparentemente, com foco na identificação temática. Vistos em conjunto, tais textos, entretanto, podem ser um auxílio para o aprofundamento de reflexões sobre o filme de Salles, e o próprio gênero documental, isto no tocante a dados como a opção pelo uso da narração e questões relativas ao personagem em produções do cinema de não-ficção. A compilação de críticas apresenta também uma diferenciação não só de juízos de valor sobre a obra, mas em nível de aprofundamento, linguagem, extensão e público para o qual são direcionadas.

Palavras-chave: *Santiago*, crítica cinematográfica, cinema, documentário.

### Abstract

In this article, we have observed how individuals of the called "specialized audience" react to the narrative complexity of the documentary *Santiago* (2007), by João Moreira Salles, and how they interpret, discuss and depict the choices of the director of that filmic text. Therefore, we have analyzed ten texts on film criticism, in which critics depart from the documentary while a report genre for the realization of a reading focused apparently on the identification issue. Taken together, these texts, however, can be an aid to further reflections on Salles' film, and the documentary genre itself, with respect to this data as the option for the use of narration and questions concerning the character of nonfiction film. The compilation of criticism also features a differentiation not only of value judgments about the work, but in deepening level, language, range and audience for whom they are directed to.

Keywords: *Santiago*, film criticism, cinema, documentary.

## Introdução

Já tentei olhar bem de perto o rosto de uma pessoa – uma bilheteria de cinema. Para saber do segredo de sua vida. Inútil. A outra pessoa é um enigma. E seus olhos são de estátua: cegos.

Clarice Lispector

Em seus estudos sobre *Capitu*, microssérie de Luiz Fernando Carvalho (2008, TV Globo), o pesquisador Renato Luiz Pucci Jr. (2012) discute motivações para os satisfatórios índices de audiência alcançados pela produção. Após destacar que ela apresenta “uma sucessão interminável de excentricidades narrativas”, o autor afirma que “segundo antigos pressupostos da crítica, o público estaria aquém desse tipo de sofisticação narrativa, acessível, dizem, apenas ao espectador de cinema, inteiramente concentrado no filme que lhe é exibido” (PUCCI JR., 2012: 30-31).

O autor rebate a visão inicial, atribuída, por ele, à crítica audiovisual, apontando a presença de elementos de origem televisiva, com os quais os espectadores tiveram contato e assimilaram, de forma fragmentária e gradual, a partir de produções anteriores. A principal questão posta por Pucci Jr. – se os telespectadores estariam “preparados” para *Capitu* -, bem como sua menção à existência de pressupostos críticos que não acompanhariam as inovações de determinada produção audiovisual, são pontos de partida que nos permitem refletir a respeito de outros trabalhos também dotados de “sofisticação narrativa” e que requerem do espectador esquemas cognitivos mais elaborados do que os necessários diante de produções que se utilizam da narrativa clássica.

Na narrativa clássica, as técnicas empregadas são subordinadas à clareza, à homogeneidade, à linearidade, à coerência da narrativa. Assim, “o encadeamento das cenas e das sequências se desenvolve de acordo com uma dinâmica de causas e efeitos clara e progressiva” e o desenvolvimento “leva o espectador as respostas às questões (e, eventualmente, enigmas) colocadas pelo filme” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994: 27). Dentre obras de maior complexidade narrativa, destacamos o documentário *Santiago*, de João Moreira Salles (2007). Apesar de não se tratar de uma produção televisiva, conforme *Capitu*, objeto

estudado por Pucci Jr., consideramos interessante pensar a recepção de *Santiago*, com resultados positivos de público e crítica, levando em conta o que apontam Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2011: 12): o exagero na afirmação de que os filmes de não-ficção conquistaram um mercado sólido no país, pois “o público dos longas documentais brasileiros dificilmente ultrapassa a faixa dos 20 mil espectadores”, havendo poucas exceções – dentre as quais, o filme de Salles, que superou, em 2007, a marca de 50 mil espectadores.

Será a partir da leitura de textos de crítica cinematográfica que observaremos de que maneira indivíduos da chamada “audiência especializada” interpretam, discutem, retratam e, portanto, reagem às escolhas narrativas do documentarista na concepção do referido texto fílmico, e procuraremos também discutir aspectos da própria fatura fílmica ou da própria economia narrativa da obra.

Fernando Mascarello (2006) alerta-nos para o restrito interesse pela recepção nos estudos brasileiros de cinema, em contraste com a abordagem de outras temáticas da área ou, por exemplo, em comparação às pesquisas sobre as produções para televisão, na qual o estudo das audiências tornou-se tradicional nas últimas décadas. O autor destaca a deficiência no âmbito acadêmico para a pesquisa de espectadorialidade cinematográfica em atingir o “público espectador concreto” enquanto objeto das pesquisas de recepção, devido, inclusive, às dificuldades metodológicas para registrar e analisar as reações do público em sua interação com o texto fílmico.

Quando se refere ao “espectador concreto”, Mascarello (2001: 9) alude ao sujeito produtor de sentidos a partir de “sua relação com o elemento contextual, ou, mais especificamente, ao trânsito por vários discursos presentes no contexto sócio-histórico”. De acordo com o pensamento de Robert Stam, levamos em conta que a “história do cinema [...] é não apenas a história dos filmes e cineastas, mas também a história dos sucessivos sentidos que os públicos têm atribuído ao cinema” (STAM, 2003: 257).

Partindo de estudos sobre a teoria da leitura, Mahomed Bamba (2012: 253) refere-se ao “espectador implícito ou programado pelo texto fílmico”. Segundo o autor, no “duplo processo de produção textual que ocorre simultaneamente ‘no espaço da realização’ fílmica e ‘no espaço da leitura’, isto é, no espaço da

recepção fílmica propriamente dita”, “todas as leituras são possíveis e o espectador goza de uma relativa autonomia: ele pode aceitar o jogo que o texto lhe propõe, como também empreender outro tipo de atividade”. Bamba, no entanto, destaca ser “a partir dos modos de organização do discurso narrativo que os teóricos da pragmática do cinema procuram apreender as lógicas dos usos, das leituras e das interpretações das obras fílmicas”.

Partindo das pesquisas de Daniel Dayan, Bamba (2012: 254) detalha melhor o conceito, mencionando “o jogo das imagens e dos pontos de vista, que desde os níveis da enunciação da história, estrutura e programa um sujeito participante a um leque de atitudes” que, “mesmo aberto a variações individuais [...], pela mediação de ‘espectadores ficcionais’ que o filme, às vezes, representa e figura as condições de recepção efetiva”.

A ideia de “espectador implícito ou programado pelo texto fílmico” ajuda-nos a compreender melhor as colocações de Pucci Jr. (2012) a respeito da “sofisticação narrativa” que iria pressupor esquemas cognitivos mais elaborados do que os necessários diante de produções que se utilizam da narrativa clássica, considerando, portanto, o que seria um conhecimento prévio que se infere sobre hábitos de espectação do público comum e a ideiação dos sujeitos que terão contato com o filme.

No caso de *Santiago*, esses esquemas que fugiriam à recepção das produções clássicas do cinema documental são requeridos por ser uma obra que vai de encontro à compreensão ingênua do gênero, segundo a qual não haveria, por exemplo, espaço para a encenação, apenas um registro mais referencial do real. O filme de Salles evidencia-se como constructo, é ao mesmo tempo verborrágico e tecido por silêncios, adota diversos procedimentos estéticos e narrativos, que serão referidos em nossa análise e observados nas críticas, enquanto fruto de uma liberdade criativa de seus realizadores.

Para Bamba (2012: 254), “tanto no filme de ficção como no documentário, a recepção ‘programada’ não transforma o espectador em ‘zombie’. Ao contrário, ao induzir nele um leque de atitudes bastante reduzidas [...] o filme propõe ao espectador” reações sobre o filme. “Parte dessas reações toma, às vezes, a forma de um discurso sobre o filme. A recepção fílmica que se completa por uma

‘comunicação estética’ consiste basicamente na transformação da fruição filmica numa rede de manifestações verbais”.

Conforme afirma Robert Stam (2003: 255), tomando por apoio a teoria da recepção e especialmente o pensamento de Wolfgang Iser, a interação entre o leitor e um texto virtual precisa ser concretizada no plano da leitura, havendo assim um espectador “agora entendido como mais ativo e crítico, não o objeto passivo da ‘interpretação’, mas a um só tempo constituidor do texto e por ele constituído”, considerando-se que “nem o texto nem o espectador são entidades estáticas, pré-constituídas; os espectadores moldam a experiência cinematográfica e são por ela moldados, em um processo dialógico infinito” (2003: 256).

Neste estudo, não focamos o espectador comum. Voltamos nosso olhar para examinar escritos, que consideramos como registros indiciais de especiação, produzidos por indivíduos que se propõem a analisar criticamente a produção cinematográfica e, independente do lugar social que ocupam e do vínculo com os espaços midiáticos, também são “espectadores concretos”.

Manuela Penafria (2009: 5), após discorrer sobre a importância da análise, defende que a escrita sobre cinema pode até “depende das competências do analista e do seu olhar particular lançado sobre os filmes desde que o mesmo tenha por detrás uma actividade de suporte sólido – a análise – e que essa actividade seja o ponto de partida para a criação de conceitos que possam substituir a adjetivação”.

Para este estudo, tomamos como base dez textos de crítica cinematográfica, contemplando publicações *online* de grandes veículos de comunicação (Folha de S.Paulo/Ilustrada, Estadão/Blog Luiz Zanin - Cinema, cultura & afins, UOL/Revista Trópico, Globo.com/DocBlog e Críticos); revistas eletrônicas especializadas (Contracampo, Cinética, Filmes Polvo); além dos sites Cineweb, que se define enquanto produtor de conteúdo de cinema, inclusive, para agências de notícias e portais, como o UOL Cinema e a agência Reuters Brasil, e Overmundo, canal colaborativo sobre a cultura brasileira, criado em 2006.

André Bazin (1991: 7) sugere que “a função do crítico não é trazer numa bandeja de prata uma verdade que não existe, mas prolongar o máximo possível, na inteligência e na sensibilidade dos que o leem, o impacto da obra de arte”. O

conjunto de textos críticos sobre o filme aponta “determinado aspecto da sua recepção e interpretação”, olhares construídos a serem percebidos como “traços interpretativos” (JOLY, 2002: 12). O estudo destes textos pode ajudar-nos a compreender aspectos que determinam futuras valorações sobre o filme.

As críticas são índices de recepção concreta sobre o documentário e desnudam procedimentos fílmicos, mecanismos de produção de sentido enquanto “intenção das obras” que observamos filtrados “pela leitura e pela interpretação, ou seja, pela intenção do leitor” (JOLY, 2002: 10), dos leitores do texto fílmico, no caso, os críticos que assinam os textos selecionados. Esclarecendo melhor, Martine Joly (2002: 10) parte de conceitos de Umberto Eco sobre a abordagem interpretativa, que seriam “a intenção do autor, ou seja, aquilo que o autor ‘quis dizer’, a intenção da obra, isto é, aquilo que a obra nos ‘diz’, e a intenção do leitor, ou seja, aquilo que este privilegiou no texto”. Os textos críticos nos possibilitam ter acesso a índices das três dimensões mencionadas pela autora.

Estes profissionais, potencialmente, possuiriam maiores condições de produzir uma avaliação do que um espectador comum, pela formação, com predomínio nas áreas de comunicação social e cinema, repertório adquirido a partir do interesse pela área e tempo de experiência no exercício da crítica cinematográfica – alguns, inclusive, atuando na pesquisa acadêmica em cinema e mesmo exercendo funções diversas enquanto realizadores.

Apesar disso, o nível de aprofundamento e o modo de abordagem dos textos variam consideravelmente, o que creditamos, em parte, à lógica dos próprios veículos nos quais as críticas foram publicadas, tornando-se, portanto, necessário considerar as condições de produção do texto e as diferentes formas de contato dos críticos com o documentário. A escrita logo após a especiação, durante o lançamento, em uma sessão coletiva, por vezes, em única exibição nos festivais, difere em condições de realizar uma leitura mais densa, tempo de reflexão e distanciamento em relação ao objeto fílmico analisado, de uma crítica escrita a partir do material já em DVD, com a possibilidade de rever trechos que o crítico considere importantes, congelar a imagem, ter acesso a extras e a diversas visões já em circulação sobre o documentário.

Os textos críticos identificados com data de veiculação possuem vínculo

cronológico com a exibição de *Santiago* em festivais ou com a ocasião em que o documentário entrou em cartaz nas salas de cinema, revelando critérios de agendamento e observância da atualidade para definição de pauta. O texto de caráter mais imediato, produzido principalmente para os grandes meios de comunicação, atenderia a uma demanda de cunho mais informacional sobre a obra recém-lançada, ofertando um primeiro olhar sobre ela. Dentre as críticas selecionadas, aquelas que não possuem registro de data de publicação foram extraídas das revistas eletrônicas. Essas desfrutam de maior liberdade na definição dos assuntos e produções que irão abordar.

#### Diferentes possibilidades de leitura

De acordo com Penafria (2009: 2), “a crítica tem como objetivo avaliar, ou seja, atribuir um juízo de valor a um determinado filme em relação a um determinado fim (o seu contributo para a discussão de um determinado tema, a sua cinematografia, a sua beleza, a sua verdade...)”. No conjunto de textos selecionados, o julgamento a respeito de *Santiago* é predominantemente positivo. Enquanto contraponto, destaca-se a avaliação negativa de Daniel Caetano<sup>3</sup> (s/d, Revista Contracampo), que, entretanto, não deixa de admitir o mérito do documentário por este instigar impressões e posicionamentos.

Diante das peculiaridades do documentário de Salles, já, desde o título, indicando uma produção que se proporia a apresentar a história de vida de uma pessoa existente no mundo histórico, a discussão crítica tem rendimento a partir da observação sobre a função do personagem documentado. No entanto, vemos por meio dos textos críticos o quanto *Santiago* é, antes de tudo, um documentário sobre o próprio gênero, “uma reflexão sobre o material bruto”, como apontado em seu subtítulo.

---

<sup>3</sup> Daniel Caetano é doutor em literatura brasileira, professor, já atuou como realizador na produção e direção de documentários, curtas e longas-metragens, e colaborou em algumas revistas de cinema, a exemplo da Contracampo, na qual localizamos a crítica analisada.

Luiz Zanin Oricchio<sup>4</sup> (2007, O Estado de São Paulo) afirma que o filme: “reflete, no fundo, sobre o próprio cinema documental – o que ‘documentamos’, afinal? Algo que esteja fora da ficção? Onde está o concreto, o ‘real’, atrás do qual vivemos escavando, feito tatus da memória?”. Para Carlos Alberto Mattos<sup>5</sup> (2007, DocBlog), “*Santiago*, o filme, é um perfil enredante e uma corajosa tomada de posição sobre a função do documentarista”. Retomando o assunto no *site* Críticos, meses depois, destaca as potencialidades do gênero: “antigamente, pensava-se que o documentário tinha por função básica oferecer respostas. *Santiago*, assim como o *Jogo de cena*, de Coutinho, nos mostra que o doc vive mesmo é de perguntas” (MATTOS, 2007b).

Thiago Camelo<sup>6</sup> (2006, Overmundo) relata a mudança de postura de Salles não apenas entre as filmagens, feitas em 1992, e a montagem do documentário, em 2005, mas na trajetória recente do documentarista. O crítico menciona *Entreatos* (2004), documentário produzido pelo diretor sobre os bastidores da campanha eleitoral de Lula, em 2002, e recorda a não utilização de imagens de cobertura, trilha ou refilmagem de qualquer cena, o que representava uma ortodoxia<sup>7</sup> que,

---

<sup>4</sup> Luiz Zanin tem formação em filosofia e psicologia, pós-graduação em psicanálise, é crítico de cinema, repórter e colunista, autor de livros da área de cinema, já atuou em diversos jornais e revistas, escrevendo atualmente para o Estadão, no blog *Cinema, cultura & afins*, do qual extraímos a crítica analisada.

<sup>5</sup> Carlos Alberto Mattos é crítico de cinema desde 1978, jornalista, autor de livros sobre cineastas brasileiros, tendo escrito para a Tribuna da Imprensa, Isto É, O Pasquim, Jornal do Brasil, Estadão, O Globo, e para sites, como o Críticos.com, e blogs, a exemplo do DocBlog, especializado em documentários, sendo estes últimos as fontes das duas críticas selecionadas para a análise. Na faixa comentada do filme *Santiago*, que consta nos extras do DVD, Carlos Alberto Mattos entrevista João Moreira Salles, Lívia Serpa e Eduardo Scorel, discutindo o documentário *cena a cena*.

<sup>6</sup> Thiago Camelo tem formação em jornalismo e cinema, é autor de livro de poemas, tendo atuado em algumas publicações jornalísticas, bem como o Overmundo, no qual localizamos a crítica selecionada, site colaborativo que se propõe a reunir material produzido por brasileiros sobre a cultura, especialmente o que não receberia espaço nos grandes meios de comunicação.

<sup>7</sup> O termo ortodoxia é referido aqui no sentido do gesto de evitarem-se, terminantemente, em produções esteticamente mais ambiciosas, recursos de linguagem desgastados, como o tradicional uso da *voz over*.

afirma Camelo, não era gratuita: “o diretor aprendeu com os anos que o documentário, além de tratar do objeto, deve pensar também o próprio fazer cinematográfico”.

João Moreira Salles possui uma filmografia que abarca diferentes linguagens documentais e novos procedimentos a cada filme, uma forma de explorar possibilidades do gênero e, deste modo, compreender melhor o próprio documentário. Além de *Entreatos* e *Santiago*, Salles dirigiu séries de programas para televisão, curtas e os longas-metragens *Notícias de uma guerra particular* (1999) e *Nelson Freire* (2003).

*Notícias*, com codireção de Kátia Lund, tornou Salles conhecido como documentarista e tematiza a violência urbana na cidade do Rio de Janeiro. Diferencia-se das propostas fílmicas posteriores do diretor, que declara discordar da visão corrente sobre o documentário enquanto espaço para denúncia e transformação social, enfatizando a ideia da produção documental como instrumento para a transformação do próprio gênero, sendo não “uma consequência do tema, mas uma forma de se relacionar com o tema” (SALLES, 2005: 65):

Durante muito tempo pensou-se que o documentário teria utilidades. Infelizmente, esta é uma ideia que ainda não caiu inteiramente em desuso, e para muita gente o filme não-ficcional deve desempenhar um papel social, político ou pedagógico. Documentário teria usos. Talvez, mas meu argumento é que não conseguimos definir o gênero pelos seus deveres para fora, mas por suas obrigações para dentro. Não é o que se pode fazer com o mundo. É o que não se pode fazer com o personagem. (SALLES, 2005: 71).

Tanto a busca pelos limites da linguagem documental quanto sua preocupação sobre o modo de lidar com o personagem são perceptíveis em *Santiago*. Um documentário autorreflexivo, ensaístico, no qual observamos a relação de Salles com Santiago Badariotti Merlo, ex-mordomo da família Moreira Salles, desde a gravação da entrevista base para o filme, quando ficamos sabendo de sua percepção sobre a impossibilidade de concluir o filme em 1992, até termos acesso à montagem final, treze anos depois, quando as escolhas do diretor para a estruturação narrativa revelam não apenas a relação entre documentarista e

documentado, mas a mudança de postura de Salles, que propõe uma nova relação com o seu personagem, trazendo as condições do encontro com ele para dentro do filme e dando-lhe voz, algo que não fazia parte do projeto inicial.

Um documentário peculiar inclusive para o diretor, devido ao seu envolvimento pessoal com a obra, que chegou a dizer não desejar dirigir novos filmes após *Santiago*, a não ser que conseguisse realizar outro documentário “intransferível”, marcado em sua própria vivência<sup>8</sup>. Ainda durante a produção de *Santiago*, Salles começa a dedicar-se à revista Piauí, projeto também na concepção de narrativas não ficcionais, mas no âmbito jornalístico, passando a atuar em produções documentais fílmicas apenas como produtor e roteirista.

João Moreira Salles voltou a dirigir este ano, na conclusão do documentário *Últimas conversas* (2015), após o falecimento de Eduardo Coutinho, que conduzia o projeto do filme. Pelo vínculo existente entre Salles e Coutinho, de afeição, admiração e trabalho colaborativo, é um segundo filme que ocuparia na carreira do diretor um espaço bastante particular, reunindo traços que se revelam no modo como a narrativa fílmica é construída, com Coutinho posto na tela não apenas enquanto o documentarista que filma o encontro com seus personagens, mas que, enquanto personagem, também fala de si, refletindo sobre o fazer fílmico e sobre a própria vida.

Retornando ao texto de Thiago Camelo, observamos de que modo ele aponta as diferenças presentes em *Santiago*, em questões como o uso do *off* (mais precisamente, *voz over*), considerado “coisa do passado”; da trilha; e mesmo “brincadeiras de edição”, que revelam o abandono do modelo de produção documental seguido no filme de 2004. Em um dos fragmentos de entrevista que compõem a crítica de Camelo (2006), Salles comenta a nova postura adotada:

---

<sup>8</sup> Informações extraídas de entrevista realizada para o projeto *Visões do documentário*, promovido pela Casa do Saber e a Matizar Filmes, abordando o tema *O documentário em busca de personagens*, gravada em 08 de setembro de 2008. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=K3MNDWUtMSI&list=PL72672E51FFE5CC18>>. Acesso em: 2 jun. 2013.

Quis fazer um filme sem ortodoxia. Quem realmente disse que não pode colocar trilha? Se acho uma música bonita, por que não posso colocar? O filme não tem imposição. Vale tudo! Acabaram as regras. Tudo o que eu tentei eliminar em *Entreatos* pus aqui. A única coisa que eu não queria era ser convencional. E isso, acho que consegui. Acho que o filme realmente apresenta alguma proposta nova.

Nas inovações propostas por Salles, também repousa a “sofisticação narrativa”, no sentido utilizado por Pucci Jr. (2012), aspecto que parece ter sua importância reconhecida no campo cinematográfico. Conforme relato de Mattos (2007b, Críticos): “o filme tem sido motivo de comentários, textos, ansiedades e (já!) influências. Jean-Claude Bernardet o incluiu entre seus ‘filmes-faróis’ do doc contemporâneo. Kiko Goifman não nega o parentesco na trama do seu *Filmefobia*”.

Alguns elementos dessa “nova proposta” de produção documental são referidos pela crítica, mas em uma abordagem sem ênfase ao fato de tais recursos proporcionarem novas experiências de espectação fílmica, algo que, certamente, está entre os elementos que garantem ao documentário maior complexidade. A dança das mãos de Santiago, com os movimentos enquadrados em *close up* na execução de uma coreografia ao ritmo de duas músicas instrumentais, é mencionada em alguns textos apenas como elemento de caracterização do personagem-título e não enquanto recurso que denotaria a liberdade criativa dos realizadores<sup>9</sup>.

O mesmo ocorre em relação à sequência na qual o narrador conta uma história da infância de Salles – ocasião em que este, ao levantar-se de madrugada e ouvir uma música, encontra Santiago ao piano, tocando Beethoven e usando um fraque em sinal de respeito. A sequência é citada em algumas críticas, mas, novamente, apenas enquanto artifício de caracterização do ex-mordomo, sem referência à opção peculiar do diretor pela composição apenas com imagens dos espaços da Casa da Gávea percorridos por Salles, ainda menino, cômodo a cômodo, até a

---

<sup>9</sup> Liberdade possível, especialmente, por se tratar de um projeto bastante pessoal de Salles, não havendo, na revisita às imagens de 1992, uma obrigatoriedade de transformá-las em filme, amarras relativas a tempo de produção, determinação, a priori, da duração do documentário ou quaisquer reservas à experimentação. Tal questão é referida pelos realizadores de *Santiago* na faixa comentada do DVD, lançado em 2009.

chegada ao salão de festas.

Captadas anos depois de a casa ser desocupada, vemos na tela imagens de ambientes vazios, e não há encenação ou registro documental das ações. Espaços vazios que, no entanto, conforme é perceptível na espectação fílmica, estão repletos de memórias e possuem grande representatividade para os personagens da narrativa, tanto para Santiago quanto para Salles. Seria, inclusive, o retorno à casa, uma das motivações para a produção do documentário, de acordo com trecho da narração:

[NARRADOR] Sai da casa da Gávea no início da minha juventude. Sem que eu percebesse, era a primeira grande mudança, o fim da infância e da adolescência, o início de outra coisa. Mais tarde e aos poucos, a juventude foi ficando para trás. Tive vontade de voltar à casa, e por isso retomei o filme. Gostaria que essa história fosse de meus pais e também de meus irmãos, Pedro, Walter e Fernando. A memória de Santiago e da Casa da Gávea é nossa.

Percebe-se, portanto, uma lacuna nas críticas na abordagem de alguns recursos pouco convencionais. Cabe registrar a ausência de comentários sobre a inclusão, logo após menção feita por Santiago em trecho de entrevista, do áudio da ópera *O barbeiro de Sevilha*, na voz de Lily Pons, durante cerca de quarenta segundos, período em que a tela permanece totalmente escura, favorecendo a experiência auditiva e a fruição do espectador.

O uso da voz *over*, mencionado por Thiago Camelo (2006) como inovação, não é uma questão posta pelos demais críticos a partir desta perspectiva. O conteúdo do texto narrado, devido às diversas questões que suscita, e outras peculiaridades que o envolvem, é um dos elementos fortes do documentário, e cabe-nos observar como isto é trabalhado nas críticas selecionadas.

### **A narração**

A entrevista concedida pelos realizadores de *Santiago*, João Moreira Salles, Eduardo Scorel e Livia Serpa, a Carlos Alberto Mattos, disponível enquanto faixa comentada do DVD, lançado em 2009, traz informações importantes para a reflexão sobre o processo de produção que resultou em um documentário tão singular.

Uma delas é a opção pelo uso da narração, que funciona como fio condutor de todo o documentário. O diretor revela que em 1992 não considerava a possibilidade de utilizar o recurso por ser um dogma – e poderíamos compreender que a posição chamada de dogmática seria o estabelecimento de uma recusa a priori do recurso da narração em *voz over*, dada à sua automatização, ao seu desgaste e ao engessamento estabelecido historicamente.

De acordo com Consuelo Lins (2007), a utilização desse elemento estético nos documentários é creditada ao movimento liderado por John Grierson, na década de 1930, e esteve presente de forma intensa nas produções brasileiras até o final dos anos 1980, sendo abandonada nas últimas décadas em troca da ênfase nas entrevistas, no diálogo entre o documentarista e o seu personagem.

A rejeição à utilização do recurso justifica-se, segundo a autora, pelo fato de a narração representar uma interferência demasiada na relação filme-espectador, sendo capaz de direcionar sentidos e interpretações. Lins (2007: 10) ressalta ainda a presença de documentários brasileiros à margem da produção corrente, a partir dos anos de 1970, nos quais “a intervenção dos cineastas na relação com os objetos é central e explícita” e, mais recentemente, “filmes ligados à chamada produção subjetiva ou performática que adquirem mais claramente características ensaísticas”. Dentre os documentários mencionados, a autora cita *Santiago*, afirmando que tais produções têm recuperado a narração em *off* e fabricado “associações inauditas do espaço sonoro do cinema com o espaço visual”.

A narração em *voz over*, em primeira pessoa, cuja identidade, na diegese, é de João Moreira Salles, é feita por seu irmão Fernando Moreira Salles, e representa um dentre tantos elementos metaficcionalis presentes no documentário, mencionado em diversos textos. Sendo, sobretudo, autorreflexiva, a narração enfatiza a necessidade de desconfiar de tudo o que é dito, de suspeitar do que está na tela, jogando com as noções de real e ficcional, verdade e mentira, desde a abertura do filme, conforme destaca Thiago Camelo (2006):

Não faltam cenas que explicitam esta dicotomia. O filme já começa assim: imagem se aproximando de um retrato, lentamente, música emocionante tocando, câmera se aproximando... Entra off: “Este seria o primeiro plano do meu filme...”. O mais curioso é que o off surge quando – é o que diz quem estava na exibição - já se está envolvido

com a cena. É um soco para fora da tela, como quem avisa: Viu como é fácil te emocionar? As autocríticas e auto-ironias continuam. Há a cena da folha caindo na piscina em sucessivos planos e o narrador entregando que por ali, provavelmente, havia uma mão ajudando o suposto vento e provocando aquele acaso.

Essa posição assumida pelo narrador, aparentemente desmascarando todas as camadas de construção do documentário, resulta na aderência do espectador ao seu discurso, tomando-o como verdadeiro. Contudo, apesar de sua característica de desnudamento, há momentos em que a narração desafia a criticidade do espectador. Um exemplo é esta colocação do narrador a respeito do personagem-título: “[NARRADOR] Essa é a última filmagem que fiz com Santiago. Ela me permite fazer uma observação final. *Não existem planos fechados nesse filme, nenhum close de rosto. Ele está sempre distante*” (*grifo nosso*). Tal discurso é reproduzido em duas críticas selecionadas, destacando-se o texto escrito por Leonardo Amaral<sup>10</sup> (s/d, Filmes Polvo):

Como o próprio documentarista deixa claro no final, o filme não possui planos fechados no rosto de Santiago – há apenas um plano detalhe em que o movimento das mãos de Santiago é filmado como se ele estivesse tocando castanholas, numa espécie de balé conduzido por essas mesmas mãos.

Cléber Eduardo<sup>11</sup> (s/d, Cinética) também se refere à ausência de *close ups*. Apesar de limitar-se a mencionar os momentos de entrevista, não faz qualquer ponderação ao uso de tal recurso em outro momento do filme, e assim reforça o discurso do narrador. Eis o que diz o crítico: “lá pelo final, quando fala da opção

---

<sup>10</sup> Leonardo Amaral é crítico de cinema e realizador, tendo assinado a direção de curtas e longas-metragens. Possui formação em nível de pós-graduação em Comunicação Social e colaborações em outras revistas especializadas em cinema, além da Filmes Polvo, para a qual escreveu a crítica sobre *Santiago*, na qual informa que o filme foi visto na 2ª Mostra de Cinema de Ouro Preto.

<sup>11</sup> Cléber Eduardo é crítico de cinema, colaborador de jornais e revistas, dentre elas a *Cinética*, da qual foi editor e retiramos o texto em análise. Possui pós-graduação em ciências da comunicação, sendo professor de disciplinas teóricas e práticas de cinema, com ênfase em documentário e cinema brasileiro, curador da Mostra de Cinema de Tiradentes, tendo atuação também como diretor, roteirista e montador.

pelos enquadramentos mais abertos, distantes do entrevistado, sem sequer um *close up*, João Moreira, por meio da voz do irmão, constata o x da questão”.

Essa é uma das “mentiras da narração”, segundo aponta Salles na faixa comentada do DVD, que pode ser confirmada ao assistirmos atentamente à sequência da montagem de 1992, na qual uma imagem contraria a afirmação do narrador.

Com duração de apenas três segundos, e localizando-se no início da projeção, aos oito minutos e meio, quando o narrador anuncia o que seria “a única sequência que sobrou da montagem de 92”, o único momento de *close up* de rosto de Santiago dificilmente é registrado pelo espectador. Além do curto tempo de tela, a noção de distanciamento entre documentarista e personagem documentado, referida na narração, mantém-se em todo o filme por meio dos enquadramentos usados nas entrevistas, nas quais, de fato, não há *close ups* de Santiago, considerando o material aproveitado na montagem.

É interessante não haver qualquer menção ao aproveitamento dessa imagem e ao contraste com o que é dito em *voz over*, afinal, o uso de recursos metaficcionalis, os elementos ambíguos contidos no filme e as possíveis contradições são tratados pela crítica a partir de outras perspectivas. Considerando, especificamente, essa ocorrência, registramos que a ratificação da fala do narrador, sem a devida problematização, aproxima, aqui, tal percepção à de um espectador comum, o que é compreensível pela brevidade da imagem em tela, em especial, no caso das especatções em sessões únicas, em festivais.

Cléber Eduardo (s/d) aborda a narração também enquanto recurso de mediação, afirmando que ela “estabelece uma distância entre nós, o diretor e o teor autobiográfico das palavras – que, apesar de narradas em primeira pessoa, são terceirizadas ao se usar como narrador a dicção formal e fúnebre de um irmão (Fernando)”. Em trecho posterior, menciona elementos que também seriam responsáveis por “terceirizar” o discurso do documentarista, como as imagens de outros filmes e as lembranças da Casa da Gávea por intermédio de Santiago. O crítico então discorre sobre a mediação a partir das intermediações em algumas cenas:

Nos primeiros planos de *Santiago*, de João Moreira Salles, o quadro enquadra outro quadro, no caso fotografias, com elementos bem dispostos no espaço, composições de equilíbrio na melancolia, das quais “o olho do filme”, e conseqüentemente do espectador, aproxima-se com um suave *zoom in*. É dessa maneira mediada, por meio de uma imagem de um espaço (e não do espaço), que nos instalamos em *Santiago*. (EDUARDO, s/d).

Para Ilana Feldman<sup>12</sup> (s/d, Trópico), “a questão da mediação, porém, não é apenas temática, aquilo através do que ou de quem o filme se expressaria, mas a condição mesma de sua própria linguagem”. Em certa medida, a própria mediação é central: “Não seria mais então Salles, o indivíduo biografável, o protagonista de *Santiago*, mas a própria lente mediadora que ele estabelece entre suas memórias, seu passado e sua imaginação”.

Os recursos descritos pelos críticos no âmbito da mediação relacionam-se à metaficção. *Santiago* é um documentário intensamente autorreflexivo, que, como observa Feldman (s/d), tem sua metaficcionalidade construída por meio do material que seria descartado: “se *Santiago* nos apresenta tantas camadas, ele o faz incorporando seus restos, suas sobras, suas bordas, aquilo que no filme original estaria de fora, aquilo que ele não mais é”.

Leonardo Amaral (s/d, Filmes Polvo) aprofunda a questão, comentando uma das cenas finais do documentário que revelaria, “de maneira fortuita”, uma tentativa de aproximação de Santiago em relação a Salles, e não entraria na montagem de 1992 por representar uma espécie de “quebra de barreira entre documentarista e pessoa retratada”. Amaral menciona o crítico André Bazin, e defende que “aquilo que ‘teoricamente’ seria o não mostrado é na realidade (sem trocadilhos) uma representatividade ainda maior do real”, destacando que o fato de a cena estar na versão final do filme, devido à nova perspectiva adotada pelo diretor, pode ser uma representação de que nem tudo de Santiago havia sido retratado.

---

<sup>12</sup> Ilana Feldman é doutora em ciências da comunicação (2012), atualmente realiza pós-doutorado e já atuou como professora na área de cinema. O documentário *Santiago*, analisado em sua crítica publicada na revista Trópico, uma das publicações para a qual colabora, é um dos objetos de sua tese denominada *Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo*.

Tal reflexão é condizente com o pensamento de Salles (2005: 67-68), expresso em texto teórico no qual ressalta que “para o espectador o filme representa tudo; para o diretor é uma redução da complexidade, uma diminuição da experiência ou a construção de uma outra experiência – a pessoa, cada vez mais distante, cede lugar a algo próximo, o personagem”. Isso nos conduz ao pensamento de outros críticos sobre o papel que Santiago desempenha no filme e faz pensar sobre uma das possíveis motivações de Salles para ter tornado-se personagem de seu próprio filme.

### **Santiago, Salles e um encontro entre personagens**

O fato de *Santiago* ser realmente sobre o personagem-título ou utilizá-lo apenas como pretexto é um dos pontos mais discutidos pela crítica. Daniel Caetano (s/d, Contracampo) é o mais enfático sobre a questão ao afirmar que:

O personagem-título acaba se tornando um pouco aquilo que Hitchcock chamava de *mcguffin*, uma trama que parece ser central e na verdade serve apenas para entreter enquanto outra trama se constrói como num filme em que um casal persegue uma maleta para ao fim sabermos que a trama não é sobre a maleta, e sim sobre o casal – e a maleta é então um *mcguffin*.<sup>13</sup>

O crítico chega a discutir a opção do diretor em restringir-se ao uso das imagens de Santiago captadas treze anos antes, e não buscar outras memórias do mordomo, como suas raízes fora do país, vizinhos no Leblon ou outras fontes, ressaltando que “*Santiago*, o filme, satisfaz-se com o material pretensamente ‘insatisfatório’ de 1992”.

Cléber Eduardo (s/d) alega que o documentarista usa “um filme sobre as lembranças de um ex-mordomo de seus pais, Santiago, para abrir as portas de sua casa e de seu passado”. Inácio Araújo<sup>14</sup> (Folha de S. Paulo) ratifica tal ideia desde

---

<sup>13</sup> Consideramos bastante positiva a explanação feita por Daniel Caetano no tocante ao significado da palavra *mcguffin*, pautando-se em exemplos claros que facilitam a compreensão do leitor e contribuem para a sua formação.

<sup>14</sup> **Inácio Araújo**, crítico de cinema do jornal Folha de S. Paulo (veículo do qual extraímos a crítica analisada, publicada no período de lançamento do filme), é autor de livros da área de cinema, de

o título de sua crítica: “Salles usa mordomo como espelho e faz um ótimo filme sobre si mesmo”.

Contudo, em outros textos, encontramos tal nível de detalhamento na caracterização do personagem-título (unindo informações do que é possível captar em seus depoimentos e em suas aparições na tela com dados extraídos das falas do narrador), que nos distanciamos da ideia de *mcguffin* lançada por Daniel Caetano (s/d). Neusa Barbosa<sup>15</sup> (2007, Cineweb) e Leonardo Amaral (s/d) estão entre esses críticos – no entanto, destacamos as visões expressas em críticas que dedicam mais espaço à caracterização de Santiago. A primeira é de Thiago Camelo (2006):

“O tempo não tem consideração”. Um argentino com nome de capital sul-americana escreveu isso certa vez. Foi Santiago. Santiago Badariotti Merlo (para ser mais preciso) era um ser absolutamente fascinante, detentor de um conhecimento único sobre dinastias e aristocracias de todo o mundo. Aliás, a sua paixão era justamente escrever sobre as grandes famílias, aquelas que, para ele, tinham algo de especial, um quê divino, uma fantasia de castelos, riqueza, luxo e cultura. Porque o que tinha de mais caro era a sua cultura. Não escondia isso, dizia-se inclusive assustado e se perguntava por que nascera tão interessado em línguas, em música, em cinema, em tudo, quase. Podia variar do erudito ao prosaico num minuto, sabia tocar Beethoven (o que fazia questão de fazer vestindo um fraque - “É Beethoven”, dizia ele), mas não se furtava a apreciar com paixão uma luta de boxe. Santiago não falava português perfeitamente, mas também parecia já ter esquecido o espanhol. Dominava línguas praticamente mortas, que aprendera muito novo em suas leituras e viagens pelo mundo. Falava uma fala só dele. Dançava bem, rezava em latim, escrevia lindas poesias, enfim; claramente, uma pessoa especial, um personagem digno de ser documentado.

O segundo texto, de Feldman (s/d), dedica vários parágrafos à caracterização

---

romances, e possui conhecimento prático enquanto realizador, pois foi montador, assistente de direção e montagem em várias produções durante as décadas de 1970 e 1980.

<sup>15</sup> Neusa Barbosa é coordenadora de conteúdo do Cineweb, site no qual localizamos a crítica analisada, e que tem como proposta reunir jornalistas e críticos de cinema para produção de conteúdo, inclusive para agências de notícias e portais. Também colaboradora em outros veículos, Neusa Barbosa atuou em vários jornais e revistas de grande circulação, sendo autora de livros na área do audiovisual.



de Santiago, corroborando com a visão de Carlos Alberto Mattos (2007b) quando este afirma que “Santiago Badariotti Merlo era um nobre sem estirpe, uma fascinante contradição de classe, um ser trágico. Parecia personagem saído de um filme de Losey ou Visconti”, questão também expressa pelo crítico no DocBlog:

Um homem que fantasiou sua vida inteira, à sombra dos lustres e dos arranjos florais de uma aristocracia (ou altíssima burguesia) à qual sonhava pertencer. Para Santiago, a ‘casa da Gávea’ era o Palazzo Pitti de Florença. Ele, ‘senhor dos salões’ por 30 anos, simulava seu reino entre acordes de Beethoven, árias de Puccini e lembranças das cores de Giotto. (MATTOS, 2007a)

É essa impressão de Mattos, de sentir-se, enquanto espectador, diante de Santiago como se este fosse um personagem ficcional, e não alguém com existência no mundo histórico, que Feldman enfatiza, descortinando um dos pontos fortes do filme, a imbricação entre realidade e ficção:

E então o filme volta a Santiago, este memorioso e nobre personagem, a um só tempo borgeano e viscontiano. [...] Santiago escolheu viver, ainda que como mordomo, a vida que imaginava. [...] permanecia em seu apartamento como uma espécie de guardião da memória e da perenidade. Lá, mantinha 30 mil páginas datilografadas [...]. Durante mais de 50 anos, Santiago inventariou a aristocracia da humanidade, do Oriente ao Ocidente, de seis mil anos atrás até a modernidade. [...] Construindo propósitos para a sua existência a partir de algo aparentemente inútil, Santiago passou a vida lutando para que seus personagens não fossem esquecidos. Guardava “sua” memória como quem conserva amigos, ainda que distantes. “Não estou só porque estou rodeado dessa gente”, ele dizia. Ou ainda: “Eles me compreendem”. Nessa solidão tão povoada, era a assumida ficcionalização da vida que lhe oferecia algum alento, algum sentido. Sentido que inevitavelmente todos nós inventamos, mesmo quando tentamos nos convencer do contrário. Na lógica do filme, Santiago faz por seus “mortos insepultos”, por seus “personagens tétricos”, aquilo mesmo que João Moreira Salles faz por Santiago. (FELDMAN, s/d)

Também não há análise nas críticas selecionadas do filme no que toca em seu aspecto de narrativa sobre o homem comum, sua vida cotidiana, ordinária, sobre a vida comum em suas perdas, em sua humildade implorante, que parece se revelar como um tema e um modo centrais no filme, em contraponto com o tipo de vida extraordinário das famílias para as quais Santiago trabalhou e mesmo em sua condição de erudição, enquanto um mordomo de características incomuns.

Santiago, personagem documentado, assim como Salles, também na diegese, apresenta um grau de ficcionalidade que nos leva a refletir sobre a autoficção, uma ficção de si mesmo, um discurso, segundo Diana Klinger (2006: 55), que “se situa no interstício entre a ‘mentira’ e a ‘confissão’”, que “não está relacionado com um referente extratextual (como no caso da autobiografia), mas também não está completamente desligado dele” e levanta questões sobre os conceitos de “verdade” e “sujeito”. O conceito de autoficção sustenta um vínculo estreito com a memória, uma temática central em *Santiago* e presente em um trecho representativo da crítica de Luiz Zanin (2007):

Perdemo-nos na rememoração como em um labirinto, conforme nos dizia Proust. E perdemo-nos ainda é a única maneira de recuperar a memória e a nós mesmos. Ela é em parte real, em parte fantasiosa, delirante, construída como sobre as ruínas de alguma civilização extinta. Como saber?

Santiago, com sua “memória prodigiosa”, é também narrador, e além de contar suas histórias, colhidas na experiência e transformadas em experiências daqueles que as ouve (BENJAMIN, 1980), exerce um papel de mediador das memórias de Salles, o que está na concepção do próprio documentário e, como vimos também no relato de espectadores do filme, autores de textos críticos mencionados. O ex-mordomo de Salles sabia que “narrar histórias é sempre a arte de as continuar contando”, e que “esta se perde quando as histórias já não são mais retidas” (BENJAMIN, 1980: 62), e esforçava-se para evitar esta perda, como demonstra o resultado de seu trabalho de copista feito ao longo de tantos anos.

Thiago Camelo (2006) arrisca-se a falar de um “sentimento universal” que emanaria do filme, podendo tocar muitos espectadores: o medo da finitude. Por sua vez, Luiz Zanin (2007) destaca:

*Santiago* não é apenas o resgate de um personagem, por fascinante que seja. É a prática de um cinema que poderíamos chamar de metafísico, em falta de definição melhor. Ao rondar aquela figura e deixá-la falar do fantasioso mundo aristocrático, o que busca é um pouco da essência da vida, daquilo que a vida, tradução do destino trágico do homem, concede transmitir às imagens e, portanto, ao cinema.

Apesar da leitura das linhas finais do fragmento da crítica de Feldman (s/d),



reproduzido anteriormente, apontar para o fato de Salles ter sido capaz de conservar a imagem e a memória de Santiago com seu documentário, as motivações do diretor para a realização do filme e, sobretudo, para a retomada do projeto são alvo de julgamento em diversas críticas. A pergunta inicial, de que trata, afinal, *Santiago*, a busca por um elemento central no documentário, recebe a mesma resposta em alguns textos: diferente do que inferimos a partir do título, o tema central seria o próprio João Moreira Salles.

A visão de Zanin (2007), admitindo tanto Santiago quanto o próprio diretor como personagens centrais, sem, necessariamente, uma hierarquização, numa dimensão que contempla registros de Salles a partir de aspectos pessoais e de sua profissão, parece-nos mais adequada à complexidade do documentário: “Em *Santiago*, João reflete sobre esse estranho e fascinante personagem que dá título ao filme. Reflete também sobre a própria infância e seu destino de cineasta”.

Em entrevista que compõe a crítica de Thiago Camelo (2006), Salles destaca que *Santiago* é um filme não apenas sobre o ex-mordomo ou somente sobre si mesmo, mas que trata da relação entre ambos, não a relação entre “documentarista e documentado”, mas “de patrão e mordomo, de, em última instância, chefe e criado”, o que é afirmado, inclusive, na própria fatura fílmica.

A luta de classes é abordada pelos críticos, sobretudo por ter sido evidenciada no próprio documentário a partir da narração. Inácio Araújo (2007) relata que “o que mais se comenta, o que mais o próprio cineasta enfatiza a respeito deste filme é a ‘luta de classes’ implícita no ato de alguém tomar como personagem seu próprio mordomo”.

A postura autocrítica da argumentação de Salles é geralmente valorizada, a exemplo do que encontramos no texto de Camelo (2006): “O que parece ser original aqui é mais a entrega generosa da imagem de si mesmo que João oferece ao espectador. Autocrítica que faz compreender muito sobre a relação do homem com o tempo”. Para Cléber Eduardo (s/d), essa é uma discussão central:

João Moreira faz um mea culpa social e cinematográfico, assumindo o erro de seu processo de aproximação com o personagem, carregado de autoritarismo em sua manipulação/intervenção. No entanto, isso é passado, 13 anos atrás. E constatar o deslize é uma forma de constatar uma evolução, nos insinuando que, ao reconhecer o

erro, afirma-se um acerto em seu lugar. Santiago não esconde o orgulho de constatar uma (auto) transformação entre passado e presente. “Eu era assim, não sou mais”, parece-nos dizer.

Daniel Caetano (s/d) também aborda a temática: “*Santiago* se apresenta como um ritual de *mea culpa*, mas o que o filme traz de mais triste é que esta autocrítica diante do personagem outrora desrespeitado parece servir apenas como estilo retórico”.

Carlos Alberto Mattos (2007a) revela que “durante um bom tempo, João Moreira Salles confessava não saber o que fazer com filme tão pessoal e inusitado. Temia que a expiação pública fosse interpretada como um ato de vaidade”. Isso de fato ocorreu, como vemos na avaliação de Feldman (s/d), que se refere à luta de classes apresentando a autocrítica expressa pelo narrador como um discurso construído de forma consciente, com a intenção de suscitar a discussão, mas num movimento que gera uma reação positiva e o esvaziamento da crítica do outro diante da crítica a si mesmo:

Equivoca-se quem reduz a mediação proposta pelo filme a uma tensão de classe, que se daria entre o controle e a dominação de Salles (diretor e patrão) e o servilismo de Santiago (personagem e empregado). Essa é uma autocrítica assumida pelo próprio Salles, por meio de sua narração, em um gesto de inegável franqueza, por um lado, mas também de habilidosa estratégia. Afinal, toda impiedosa autocrítica é uma forma de blindagem contra a própria crítica alheia. E toda impiedosa autocrítica acaba por revelar-se como um atestado de extraordinária inteligência, profunda honestidade e, não há jeito, extrema vaidade.

### **Os diferentes papéis de Salles: documentando a si mesmo**

Nas críticas, é possível perceber com clareza uma dificuldade, ou mesmo desinteresse, da maioria de seus redatores em fazer com que o leitor atente para a necessária diferenciação entre as várias posições assumidas por João Moreira Salles na relação com seu documentário.

Em primeiro lugar, o entendimento de Salles sobre o personagem criado a partir da seleção e montagem, que é exposto para o público na tela, e o sujeito existente no mundo histórico, já norteia uma distinção fundamental, que, novamente, levamos à autoficcionalidade, ao personagem documentado enquanto construção,

fabricado a partir de escolhas, da bricolagem de determinados elementos e da exclusão de outros tantos.

Em texto teórico, Salles (2005: 63) afirma que “para um documentarista, a realidade que interessa é aquela construída pela imaginação autoral, uma imaginação que se manifesta tanto no momento da filmagem como no processo posterior de montagem” e defende a definição de John Grierson de documentário enquanto “tratamento criativo da realidade”, destacando que “os documentários não pretendem reproduzir o real, mas falar sobre ele” (SALLES, 2005: 66). Para Bill Nichols (2005: 30), “a ideia de representação é fundamental para o documentário” e “o ato de filmar altera a realidade que pretende representar” (NICHOLS, 2005: 31).

Partindo da ideia de representação trazida pelo autor, voltamos ao texto de Salles (2005: 67), que esclarece: “documentários não são exatamente sobre os outros, mas sobre *como* documentaristas mostram os outros. A representação de qualquer coisa é a criação de outra coisa. No caso, *essa outra coisa criada é um personagem*” (grifo do autor). Aponta ainda um paradoxo do realizador do documentário em que reside o que o diretor chama de “a verdadeira questão do documentário”, que seria a sua natureza ética: “potencialmente, os personagens são muitos, mas a pessoa filmada, não obstante suas contradições, é uma só” (SALLES, 2005: 68) e “o que nós documentaristas temos de lembrar o tempo todo é que a pessoa filmada possui uma vida independente do filme” (SALLES, 2005: 70).

A partir dessa questão ética expressa por Salles, entendemos que se colocar no lugar de um personagem documentado, ou seja, documentar a si mesmo, é uma forma de também vivenciar, em outra posição, o que se passa com as pessoas que estiveram diante de sua câmera e transformaram-se em um personagens moldados por ele, a partir de escolhas de captação, roteiro e montagem.

Enquanto personagem, já é necessário ponderarmos sobre a representação de momentos e instâncias narrativas distintas: o diretor de 1992, que aparece apenas uma vez em cena, mas do qual ouvimos a voz extracampo em diversas oportunidades, conduzindo a entrevista com Santiago, o narrador-personagem,

identificado na diegese como o documentarista já em um tempo diverso, após a retomada do projeto em 2005, e o Salles menino, da história de infância. Nenhuma dessas faces de Salles é o indivíduo João Moreira Salles do universo extrafílmico, e, sim, a representação de fragmentos de si, selecionados e trabalhados para atender a um fim e causar no espectador determinada impressão.

A maioria dos textos não reflete essas distinções, o que observamos, por exemplo, na crítica de Amaral (s/d): “no documentário, João chega a afirmar que a ideia no papel era boa, mas que, na película, não estava em consonância com aquilo outrora pensado” e na de Carlos Alberto Mattos (2007a, grifo nosso):

Salles reexamina à distância o conteúdo de certos planos, comenta os métodos utilizados. Impiedoso consigo mesmo, põe a nu as interferências de quem se julgava “dono” do personagem. Mostra as interrupções, as repetições, a brutalidade das claquetes, a encenação constrangedora. Deixa ouvir sua voz comandando o ex-mordomo com certa arrogância, numa situação em que diretor e patrão se confundiam inapelavelmente. *É um gesto de auto-exposição em vários sentidos, de que o discreto e reservado Salles não parecia capaz.*

Dentre as selecionadas, apenas duas críticas destacam-se pela tentativa de levar os leitores à reflexão sobre a existência desses diversos papéis. Daniel Caetano (s/d), ainda no primeiro parágrafo, destaca que “o personagem narrador-autor se culpa pela forma com que arquitetava um documentário”. Mais à frente, Caetano continua usando terminologia específica para distinguir as diversas funções de Salles na narrativa, mas se perde na descrição: “todo o discurso do filme passa a ter um tom próximo do religioso, com a criação de dois momentos do narrador-autor – manipulador e cheio de soberba no passado e agora capaz de reconhecer e expor a todos os seus próprios erros”. Sente-se a necessidade de uma diferenciação entre o Salles enquanto personagem em cena, mencionado no trecho como “cheio de soberba no passado” e o narrador, que se encontra em outro tempo do discurso, em outro nível narrativo (GENETTE, 1995), e assume forma diversa de representação no contexto documental.

Apenas na crítica de Feldman (s/d), encontramos uma diferenciação coerente, desde a abertura, entre Salles e o narrador do documentário: “Em *Santiago* [...] a primeira palavra que ouvimos do documentarista João Moreira Salles (e não do

*narrador do filme*) é um inequívoco ‘não!’ (*grifo nosso*). O texto segue demarcando claramente as diferentes posições assumidas pelo documentarista, a exemplo de outro trecho, sobre a autocrítica (“Salles sabe que essa questão, ao ser explicitada pelo discurso organizador, é de certa forma também esvaziada”), e, adiante, destacando o distanciamento entre o diretor e Santiago:

Ao questionar seus artifícios, imposturas, opções e, sobretudo, ao questionar a distância que se instala entre documentarista e personagem, ou entre patrão e empregado (como o narrador mesmo admite ao final), a narração autorreflexiva organiza e roteiriza a experiência, emitindo, do presente, um sentimento de mundo, sobre o passado e, de certo, sobre o futuro. (FELDMAN, s/d)

### Conclusão

Jacques Aumont e Michel Marie (2008: 12) apontam na crítica a função de “informar, avaliar, promover”. Diferenciam a atividade de crítica jornalística, realizada nos diários e semanários, com o intuito de informar e ofertar um juízo de apreciação, e a crítica realizada para publicações especializadas, nas quais o critério de atualidade não desempenha papel determinante, havendo uma liberdade maior para escolha da obra que será analisada.

Os autores percebem o “bom crítico” como “um analista, mesmo que potencialmente, e que uma das suas qualidades é precisamente a atenção para os detalhes, associada a uma forte capacidade interpretativa” (2008: 11), enquanto “pedagogo do prazer estético, que se esforça por partilhar a riqueza da obra com o maior público possível” (2008: 13).

Esses “detalhes” da obra são revelados a partir da abordagem a que se propõe cada analista, considerando as diferentes possibilidades que o filme encerra, entendido por Aumont e Marie (2008: 10) enquanto “obra artística autônoma, suscetível de engendrar um texto (análise textual) que fundamenta os seus significados em estruturas narrativas (análise narratológica) e em dados visuais e sonoros (análise icônica) produzindo um efeito particular no espectador” (AUMONT; MARIE, 2008: 10). Nas críticas selecionadas, aspectos variados são focados, como a narração, a construção da imagem, aspectos do gênero documental e a relação entre o documentarista e o seu personagem.

Esse alargamento de compreensão que pode ser provocado pela crítica cinematográfica, em especial no espectador comum, demonstra a importância da circulação de textos de natureza analítica, servindo aos leitores enquanto espaço de formação, intensificação da experiência espectral, despertando a reflexão mais apurada sobre as obras cinematográficas e retroalimentando o debate no âmbito da própria crítica fílmica.

Antoine de Baecque (2010: 32) entende que “o cinema exige que se fale dele. As palavras que o nomeiam, os relatos que o narram, as discussões que o fazem reviver – tudo isso modela sua existência real” e “ir ao cinema, assistir aos filmes, isso não se compreende sem esse desejo de prolongar sua experiência pela fala, pela conversa, pela escrita. Cada uma dessas lembranças confere verdadeiro valor ao filme” (BAECQUE, 2010: 33).

Os diferentes olhares discutidos nas críticas selecionadas sobre *Santiago* postos em diálogo nos dão acesso a novos sentidos, e diversos entre si, suscitados pela obra, que se somam, confrontam-se, complementam-se, constituindo um mosaico de visões dadas por diferentes filtros forjados a partir da constituição particular de cada sujeito interpretante, de seu lugar de fala, determinado pelo veículo a partir do qual escreve, por suas condições de produção e espetação fílmica, seu repertório, sua formação discursiva.

Abarcando uma gama variada de veículos, meios da grande imprensa, revistas especializadas em cinema e sites, consideramos que os textos analisados, vistos em conjunto, constituem um escopo interessante a respeito do esforço analítico-interpretativo da crítica, podendo gerar tensionamentos, esclarecimentos e percepção ampliada sobre o documentário de João Moreira Salles.

### Referências:

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. A análise do filme. Lisboa: Texto & Grafia, 2013.
- BAECQUE, Antonio. Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BAMBA, Mahomed. "Zizek em The pervert's guide to cinema: um caso de leitura fílmica performativa e de 'recepção criativa". XIII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine, v. 1, São Paulo: Socine, 2012. 250-262.
- BAZIN, André. O cinema: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. "O narrador". In: BENJAMIN, Walter. et al. Textos escolhidos. Trad. José Lino Grünnewald. São Paulo: Abril Cultural, 1980. 57-74.
- GENETTE, Gérard. O discurso da narrativa. 3. ed. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.
- KLINGER, Diana Irene. "A escrita de si (o retorno do autor)". In: KLINGER, Diana Irene. Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. 2006. Tese (doutorado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, Rio de Janeiro. 16-67.
- JOLY, Martine. A imagem e sua interpretação. Lisboa: Edições 70, 2002.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- LINS, Consuelo. "O ensaio no documentário e a questão da narração em off". Trabalho apresentado ao XVI Encontro Anual da Compós – GT Fotografia, Cinema e Vídeo. Curitiba, PR, 2007.
- MASCARELLO, Fernando. "Mapeando o inexistente: os estudos de recepção cinematográfica, por que não interessam à universidade brasileira?". UNIrevista - v. 1, n. 3, jul. 2006, 1-12.
- MASCARELLO, Fernando. "Notas para uma teoria do espectador nômade". Novos Olhares, São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da USP, n. 7, 1. sem. 2001, 4-20.
- NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas: Papyrus, 2005.

PENAFRIA, Manuela. “Análise de filmes – conceitos e metodologias”. Trabalho apresentado ao VI Congresso SOPCOM, 2009. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>>. Acessado em: 10 de abril de 2013.

PUCCI JR., Renato Luiz. “Adaptação televisiva e esquemas cognitivos: o caso de Capitu”. In: BORGES, Gabriela; PUCCI JR., Renato Luiz; SOBRINHO, Gilberto Alexandre (Orgs.). *Televisão: formas audiovisuais de ficção e de documentário*. 1. ed. Campinas, Faro, São Paulo: CIAC & Socine, 2012, v. 2, 29-43.

SALLES, João Moreira. “A dificuldade do documentário”. In: MARTINS, José Souza; ECKERT, Cornelia; NOVAES, Sylvia Caiuby (Orgs.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 2005. 57-71.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003.

VANOYE, François; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre análise fílmica*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1994.

#### **Críticas consultadas:**

AMARAL, Leonardo. *Santiago*. Revista eletrônica Filmes Polvo. s/d. Disponível em: <<http://filmespolvo.com.br/site/artigos/cinetoscopio/549>>. Acessado em: 13 de outubro de 2012.

ARAÚJO, Inácio. Salles usa mordomo como espelho e faz um ótimo filme sobre si mesmo. *Folha de São Paulo Ilustrada*. São Paulo, 24 de agosto de 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2408200709.htm>>. Acessado em: 13 de outubro de 2012.

BARBOSA, Neusa. [Sem título]. *Cineweb*. Publicado em: 23 de agosto de 2007. Disponível em: <[http://cineweb.com.br/filmes/filme.php?id\\_filme=2197](http://cineweb.com.br/filmes/filme.php?id_filme=2197)>. Acessado em: 10 de outubro de 2012.

CAETANO, Daniel. [Sem título]. In: *Revista Contracampo*. s/d. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/88/critsantiago.htm>>. Acessado em: 10 de outubro de 2012.

CAMELO, Thiago. *O filme e o filme de João Moreira Salles. Overmundo*. Publicado em: 11 de dezembro de 2006. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/o-filme-e-o-filme-de-joao-moreira-salles>>. Acessado em: 10 de outubro de 2012.

EDUARDO, Cléber. Subjetividade mediada: entre a classe social e a família universal. Revista Cinética. s/d. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/santiagocleber.htm>>. Acessado em: 10 de outubro de 2012.

FELDMAN, Ilana. *Santiago* sob suspeita. UOL / Revista Trópico. s/d. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2907,1.shl>>. Acessado em: 13 de outubro de 2012.

MATTOS, Carlos Alberto. Com uma certa desconfiança. Site Críticos.com.br. Publicado em: 24 de agosto de 2007b. Disponível em: <<http://criticos.com.br/?p=1295&cat=1>>. Acessado em: 03 de abril de 2013.

MATTOS, Carlos Alberto. O senhor dos salões. Site Globo Online. DocBlog. Publicado em: 23 de março de 2007a. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/docblog/posts/2007/03/23/o-senhor-dos-saloes-51990.asp>>. Acessado em: 03 de abril de 2013.

ORICCHIO, Luiz Zanin. E agora, Santiago? In.: O Estado de São Paulo / Blog Luiz Zanin – Cinema, cultura & afins. Publicado em: 24 de agosto de 2007. Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/e-agora-santiago/>>. Acessado em: 13 de outubro de 2012.

#### **Filmografia trabalhada:**

*Santiago* (2007), de João Moreira Salles.

#### **Filmografia mencionada:**

*Capitu* (2008, *Globo*), de Luiz Fernando Carvalho.

*Entreatos* (2004), de João Moreira Salles.

*Filmefobia* (2008), de Kiko Goifman.

*Jogo de cena* (2007), de Eduardo Coutinho.

*Últimas conversas* (2015), de Eduardo Coutinho, finalizado por João Moreira Salles.

## **Chris Marker e a perdição do tempo**

Pedro Henrique Trindade Kalil AUAD<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Mestre em Teoria da Literatura e Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pelo programa de pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, com a tese intitulada Teoria da literatura e teoria do cinema: a crise e o fantasma. Pós-doutorando do programa de mestrado em Estudos da*

*Linguagem da UFG/RC.*

***e-mail: pedroauad@gmail.com***

### Resumo

Este artigo é uma reflexão sobre o tempo, o cinema e o tempo do cinema, se apoiando na obra de Chris Marker, mais particularmente em seu famoso curta-metragem *La jetée*. Para tal análise, articularei o conceito imagem-tempo do filósofo francês Gilles Deleuze com o filme de Marker. Nesse sentido, espera-se esmiuçar o filme francês, seus métodos e história, para provocar uma reflexão incisiva sobre o tempo cinematográfico e a relação particular do sujeito com o tempo.

Palavras-chave: Chris Marker; *La jetée*; Imagem-Tempo; Tempo.

### Abstract

This article is a reflection about time, the cinema and the time of the film, relying Chris Marker' works, more particularly of his famous short film *La jetée*. For this analysis, I will articulate Gilles Deleuze's concept of Time with Marker's movie. In this sense, it is expected to scrutinize the french film, its methods and history, to bring an incisive reflection on the cinematic time and the particular relation of humans and time.

Keywords: Chris Marker; *La jetée*; Time-Image; Time.

*I will love you till I die  
And I will love you all the time  
So please put your sweet hand in mine  
And float in space and drift in time*

Spiritualized, "Ladies & Gentlemen We Are Floating In Space"

Este trabalho propõe uma reflexão sobre o tempo, mais particularmente sobre o tempo no cinema, com base no trabalho do diretor francês Chris Marker. Para tal, utilizarei, mais incisivamente, o conceito de imagem-tempo de Gilles Deleuze. Chris Marker é um artista francês que atua em várias áreas e com várias mídias: literatura, fotografia, *CD-ROM*, mas se tornou conhecido por seu trabalho com o cinema. Taxado como documentarista, o trabalho de Chris Marker não se assemelha ao documentário tradicional, isto é, seus documentários não se atêm à demonstração de um fato, nem mesmo à observação imparcial de um evento. Não se parece em nada com, por exemplo, o clássico *Titicut Follies*, de Frederick Wiseman. Chris Marker emergiu no cinema ao se ligar de certa forma ao *cinéma vérité* (a "vertente" francesa do cinema direto), que tem como maior expoente Jean Rouch. Em filmes como *Le Joli Mai*, Marker utiliza técnicas do cinema direto e tem como elemento principal do filme a provocação aos moradores de Paris, tentando descobrir como a população da cidade se relaciona com temas como vida, amor, dinheiro, felicidade, trabalho, guerra e paz.

Porém, Marker faz desse documentário um trabalho de antropologia cultural poética. José Carlos Avelar (1986) afirma que os documentários do cineasta francês são ensaios, não tendo como objetivo aquilo que caracterizaria os documentários tradicionais. A ideia de fazer um ensaio, tendo como suporte o cinema, ou simplesmente um *filme-ensaio*, surgiu na Alemanha com Hans Richter. A ideia de Richter era de que:

Diferente do filme documentário, que apresenta fatos e informação, o filme ensaio, (...) produz pensamentos complexos que não são mais necessariamente fundados na *realidade*. O cineasta é, dessa forma, não mais amarrado a regras e parâmetros da prática do documentário tradicional e são dadas rédeas livres para usar a imaginação com todo seu potencial artístico. (ALTER, 2006: 17)

Richter situa o filme-ensaio entre o documentário e o filme experimental, definindo assim a “novidade” e a originalidade desse novo estilo de filme.

Marker segue o legado das ideias de Richter, visto que participou do *Groupe de Trent*, no qual Richter teve importância crucial, e onde o termo *essai cinémathographique* era bastante discutido. Marker chegou a ser chamado na França de “1:33 Montaigne”. A ideia de ensaio é fortemente ligada ao nome de Montaigne, uma vez que foi ele quem desenvolveu esse “gênero” de escrita. O pensador francês do século XVI entendia por ensaio a seleção de uma ideia para saber como o eu e a sociedade se relacionam com essa ideia – sendo a frase “que-sais-je” (“o que eu sei?”) o mote revelador de que toda investigação sobre a sociedade é também uma investigação sobre como o eu se relaciona com essa sociedade. O *filme-ensaio* partiria de tal ideia.

Alter afirma que o *filme-ensaio* combina:

Autobiografia, biografia, história, comentário social, e formas de exegese crítica, filmes ensaio, também, adotam vários esquemas formais. Por conseguinte, é incomum encontrar tensões internas interiores em filmes-ensaio porque sua própria natureza como um filme é arrastada em direções diferentes por seus elementos constitutivos. (ALTER, 2006: 20)

O filme *Sans soleil*, de Marker, é bastante significativo neste sentido. Utilizando-se de imagens realizadas na Guiné-Bissau, Japão, Islândia e Estados Unidos, Marker realiza um ensaio sobre a relação do eu e da sociedade com o tempo, escrevendo com imagens; e entende que o cinema, de um modo geral, funciona “como gerador de imagens que estimulam o imaginário do espectador a agir com o olhar o que vê no dia-a-dia, para formar imagens novas” (AVELAR, 1986: 27). Nesse sentido, não se fala de uma verdade – o *vérité* – mas de um cinema em que a “verdade, objetividade, realidade, são apenas os produtos de uma transformação temporal e espacial. Portanto, sujeito à subjetividade” (GRÉLIER, 1986: 11). Dessa forma, o que Marker pretende com seus filmes-ensaio é a realização de certa visão de mundo, um ensaio escrito na tela a partir dos recursos audiovisuais do cinema, colocando cada imagem como signos que vão sendo decodificados com a união de outros signos.

Chris Marker também criou para o cinema obras de ficção, e *La jetée* é uma

dessas raras produções. Apesar de ser uma ficção, o filme funciona como um veículo para entendermos o tempo no cinema e a relação do homem com o tempo e, portanto, não deixa também de ser uma espécie de ensaio. O conceito de Deleuze de *imagem-tempo* é bastante enriquecedor a propósito de tais aspectos na obra de Marker, como podemos observar.

O filme, quase todo feito com fotografias, conta a história de um homem marcado por uma imagem da infância, às vésperas da Terceira Guerra Mundial. Em Paris, no aeroporto de Orly, ele vê um rosto de uma mulher e essa imagem o persegue por toda a vida. Quando acontece a destruição de Paris, os sobreviventes se refugiam no subsolo da cidade e tentam fazer uma experiência de viagem no tempo para ir ao futuro e descobrir como fariam para sobreviver. O protagonista do filme – que não tem nome – é, então, a última esperança, já que é marcado por essa imagem da infância. A experiência conquista seus objetivos e ele se encontra no passado com a mulher cuja imagem é fixa em sua memória: é como se vivessem de novo algo que nunca tinham vivido juntos. Quando o personagem consegue viajar no tempo sem maiores problemas, são implantados os únicos três segundos de movimento no filme: a mulher deitada na cama pisca os olhos.

Com o sucesso da experiência, ele é enviado para o futuro e, com os habitantes do futuro, descobre o que fazer para salvar a espécie humana. Ao voltar para o subsolo de Paris, descobre que os cientistas pretendem matá-lo. Ele, então, recebe a visita dos homens do futuro, que o chamam para viver com eles, mas ele pede para voltar para o passado. Sua chegada se dá no aeroporto de Orly, onde ele vê a mulher da imagem de sua infância. O protagonista corre em sua direção, mas um homem do subsolo vai ao seu encontro para matá-lo. “Não existe escapatória do tempo e a imagem que perseguiu desde sua infância é a imagem da sua própria morte” (LUPTON, 2005: 89).

Durante todo o filme somos alertados pelo narrador sobre a possibilidade do protagonista estar vivendo tudo como um sonho ou como uma ilusão. Quando o homem, ainda criança, vê o rosto da mulher na plataforma do aeroporto de Orly, o narrador nos informa: “teria a visto realmente? Ou teria inventado esse terno momento para se proteger do medo que se avizinhava?”. Quando a relação entre

os dois é estabelecida, ouvimos sobre como o protagonista se sentia a respeito desses encontros: “Quanto a ele, nunca sabe se se aproxima dela, se é conduzido, se o inventou, ou se só está a sonhar”.

Essa estranheza dos acontecimentos que o protagonista sente também é sentida pelos espectadores do filme. O filme é todo construído por fotografias, a não ser no único momento supracitado. O som exerce uma importante função no filme, causando estranhamento. A narração em *off* já pressupõe um movimento que as imagens não possuem. Mas o estranhamento é maior quando vemos imagens paralisadas e ouvimos o som que pressupõe esse movimento: vemos a foto de um sino, o sino está parado, mas ouvimos o som das badaladas; vemos pássaros voando na tela, os pássaros estão parados, mas ouvimos o som da revoada do bando. Não vemos o movimento da imagem, mas ouvimos o movimento do som.

Esse estranhamento se torna ainda maior quando vemos escrito nos créditos, logo no início do filme: “un photo-roman de Chris Marker”. Como acontece com o protagonista quando se questiona sobre a veracidade do que vê ou acontece, somos forçados a nos perguntar: *La jetée* é um filme ou estamos vendo uma fotonovela projetada na tela de cinema?

Os *photo-romans* são, em sua fórmula mais popular, uma derivação do cinema: são revistas com fotos e narração dos acontecimentos, uma espécie de história em quadrinhos com fotografias. No cinema, Marker substituiu quase todos os caracteres presentes nos quadrinhos por uma narração onisciente que perpassa todo o filme. Essa indicação inicial (um *photo-roman* e não “*un film*”) é ainda identificada na camiseta que o personagem principal usa: uma camiseta com o personagem El Santo.

El Santo foi o lutador de luta livre mais popular do México. Com o sucesso que atingiu no ringue, El Santo ganhou em 1952 sua primeira revista. Os *photo-romans* de El Santo misturavam desenho e fotografias, como podemos ver abaixo:



EL SANTO: El enmascarado de plata. Cidade do México: José G. Cruz. 6 set. 1960.

Entretanto, o *photo-roman* pressupunha o suporte físico do papel. O que Marker faz, ao declarar seu filme um *photo-roman*, é aproximá-lo dos quadrinhos, mas não transformando o filme em livro<sup>2</sup>. Na obra de Marker não temos diálogos, as

<sup>2</sup> Um dos maiores desafios que encontra a adaptação cinematográfica de obras é, justamente, os quadrinhos. O desafio parece maior porque quadrinhos trabalham com um meio narrativo muito próximo do cinema: a imagem. Porém, entre o cinema e os quadrinhos ainda temos o movimento e o som. Em

substituições dos balões de falas por falas sonoras são dispensáveis, mas a substituição da narração escrita por uma falada já pressupõe uma diferença de decodificação no leitor/espectador. Outra diferença substancial diz respeito ao som. Nos quadrinhos não temos som, no máximo lemos onomatopeias. Em *La jetée* temos o som. Por mais que as imagens estejam paradas, o som continua: narração, trilha-sonora, sons que se identificam com as imagens (como quando aparecem sinos parados, mas o som de badaladas é escutado). O que aproxima o filme de Marker do *photo-roman* são principalmente as imagens estáticas, e o fato de que ambos utilizam como suporte principal a fotografia. A estranheza que sentimos ao ver o filme parece muito mais relativa ao uso da fotografia no cinema do que à estrutura do filme de Marker e à estrutura do *photo-roman*.

Sabe-se que o cinema, ao menos nos seus primórdios<sup>3</sup>, é formado por fotografias em movimento. As imagens na película, registradas uma a uma, quando projetadas numa tela em uma velocidade de vinte e quatro quadros por segundo, criam a sensação ou a ilusão de movimento. O “realismo”, antes denotado à fotografia, é transferido ao cinema por seu poder de recriação do desenvolvimento temporal da imagem, “capaz de reproduzir, não só mais uma propriedade do mundo visível, mas justamente uma propriedade essencial à sua natureza – o movimento” (XAVIER, 2005: 18). O que vemos no cinema é a ilusão de movimento que advém da reprodução rápida de fotografias em sequência.

André Bazin, em seu texto *Ontologia da Imagem Fotográfica*, coloca a fotografia como o maior êxito das artes plásticas. A fotografia teria a capacidade de destituir da pintura a obsessão de recriar a realidade: “entre o objeto inicial e sua representação nada se impõe, a não ser um outro objeto” (BAZIN, 2008: 125), afirma Bazin, dando à objetiva da câmera uma força que os pintores realistas não

---

2005, o filme *Sin City*, de Robert Rodriguez, foi saudado como a perfeita sintonia entre cinema e quadrinhos. Rodriguez fez o filme quadro a quadro como o quadrinho de Frank Miller. Mas a distância ainda permanece: Rodriguez atribui àquelas imagens dos quadrinhos movimento e som, substituiu os balões das falas dos personagens, por falas reais. Com isso, o quadrinho continua sendo o quadrinho e o cinema, o cinema.

<sup>3</sup> Nos dias de hoje, com computação gráfica, câmeras digitais e projeção digital, a velha película deixou de ser o suporte principal do cinema, tanto na filmagem como em sua projeção.

tinham. O cinema, por sua vez, “vem a ser a consecução no tempo da imagem fotográfica” (BAZIN, 2008: 126), justamente porque as imagens ali representadas têm a capacidade de também apresentar a *duração*.

Segundo Bazin, “a fotografia nos permite, por um lado, admirar em sua reprodução o original que os nossos olhos não teriam sabido amar (...). Por outro lado, o cinema é uma linguagem” (BAZIN, 2008: 128). A fotografia aparece como um fixador do tempo da realidade, aquele eterno momento cravado em um instante de realidade. O cinema, como uma linguagem, é desenvolvido com uma sintaxe e uma semântica, algo a ser decodificado pelo espectador do filme, a ser interpretado com a junção, ainda, da duração.

Para Barthes, em *Retórica da Imagem*, a diferença central da fotografia para o cinema é que as fotografias têm um efeito de “ter estado aqui” e o cinema de “estar aqui”. A fotografia é tida como um elemento mecânico, tendo por isso a garantia de objetividade – o elemento humano, para Barthes, é apenas conotativo. A fotografia não é como uma cópia, ou mesmo uma cópia mal realizada, como afirmariam os platônicos. Barthes afirma:

A fotografia instaura, na verdade, não uma consciência do *estar aqui* do objeto (...), mas a consciência do *ter estado aqui*. Trata-se, pois, de uma nova categoria de espaço-tempo: local-imediata e temporal-anterior, na fotografia há uma conjunção ilógica entre o *aqui* e o *antigamente*. (...) Se pode compreender plenamente a *irrealidade real* da fotografia; sua irrealidade é a irrealidade do *aqui*, pois a fotografia nunca é vivida como uma ilusão, não é absolutamente uma *presença*, e é necessário aceitar o caráter mágico da imagem fotográfica; sua realidade é a de *ter estado aqui*, pois há, em toda fotografia, a evidência sempre estupefacente do *isto aconteceu assim*: temos, então, (...) uma realidade da qual estamos protegidos. (...) Poderíamos, assim, estabelecer, entre o cinema e a fotografia, não uma simples diferença de grau, mas uma oposição radical: o cinema não seria fotografia animada: nele o *ter estado aqui* desapareceria, substituído por um *estar aqui* do objeto; isto explicaria a existência de uma história do cinema, sem uma verdadeira ruptura com as artes anteriores da ficção, enquanto a fotografia, de uma certa forma, afasta-se da história. (BARTHES, 1990: 36-37)

A opção de Chris Marker pela fotografia não foi gratuita. A fotografia é usada por sua capacidade de desnudar a imagem cinematográfica. Não se pode dizer que o filme é um filme com fotografias, ou apenas um *photo-roman*, nem tampouco

que as fotografias fazem o filme – e não só porque, em um instante, a ilusão do cinema é implantada.

Marker mistura os índices do cinema e da fotografia, confundindo e deixando uma reação estranha em quem vê o filme. O filme não é somente feito com fotografias, como se tivesse “desligado” o mecanismo básico do cinema: o movimento, as imagens reproduzidas a vinte e quatro quadros por segundo. O mecanismo do cinema continua, mas a ilusão do movimento é desnudada, tornando óbvia essa ilusão no cinema. Por outro lado, se pensarmos que são apenas fotografias, quando vemos o filme, mesmo quando as imagens estão estáticas, elas continuam tendo a aura do movimento. Lupton capta bem essa ideia, percebendo que as imagens em *La jetée* continuam contendo “o sopro da vida e movimento que parece animá-las pelo período em que permanecem na tela” (LUPTON, 2005: 91). O movimento continua existindo em “aura”, não só no momento em que se atinge a quantidade de quadros por segundos necessários para o surgimento da ilusão ou quando transições de fotos mais aceleradas acontecem – como se a aura do cinema não cessasse, mesmo com as imagens paradas: “presença cinematográfica, grávida de possibilidades de transformação em uma outra coisa” (LUPTON, 2005: 93).

Algumas imagens no filme se sucedem como numa continuidade, certa quantidade de imagens que se parecem umas com as outras. Se Bazin diz que a imagem fotográfica é uma forma de fixar um momento da realidade, para que possamos amar este momento, e o cinema é linguagem, Marker une as duas coisas em *La jetée*. O realismo da fotografia é colocado à prova, assim como a linguagem despertada pelo cinema - realismo da fotografia que já é transtornado pelo fato do filme ser uma ficção científica, e a linguagem do cinema é amplificada até a sua exaustão.

Lupton chama a atenção sobre as escolhas de Marker neste ponto, relacionando as escolhas com a história do filme: “O herói do filme é tragicamente seduzido pela ilusão da vida, e para a ilusão relacionada que o cinema traz o passado à vida e permite que o experimente como se fosse o presente” (LUPTON, 2005: 95). Por isso, nos é enriquecedor o pensamento de Barthes nesse ponto. Se o filme confunde índices de fotografia e de cinema, ele acaba nos colocando entre

o momento de “estar lá” e de “ter estado lá”, “como um sonho”, uma *irrealidade real*, não só a que vive o protagonista do filme, mas também do cinema. Ou como ainda afirma Deleuze: “o maior interesse da fotografia é nos impor a ‘verdade’ de inverossímeis imagens falsificadas” (DELEUZE 2007: 95). Com o uso da fotografia no cinema, com o “anúncio” de que se trata de um *photo-roman*, Marker une forma e conteúdo: enquanto o próprio personagem do filme se confunde em relação ao que vê e ao que vive, se é um sonho, se realmente aconteceu, os espectadores do filme também estranham o filme *La jetée*.

Aqui, cabe a nós lembramos o que diz Deleuze a respeito da *imagem-tempo*: em imagens como sonhos, e não mais imagens-lembrança, “a imagem virtual que se atualiza não se atualiza diretamente, mas em outra imagem, que desempenha o papel de imagem virtual atualizando-se numa terceira, ao infinito” (DELEUZE, 2005: 73), em que “não se trata de metáforas, mas um devir que pode, em direito, prosseguir ao infinito” (DELEUZE, 2005: 73). Podemos ver o protagonista do filme sentindo um estranhamento em relação ao que vê e em relação ao que lhe acontece, como também podemos ver como o próprio filme transmite um estranhamento em relação ao cinema. Dessa forma, o próprio cinema se torna um sonho - ainda mais, “o cinema é como um sonho”, na máxima de Buñuel, ou a “fábrica de sonhos” de Hollywood. Em *La jetée*, tudo acontece de forma dupla: ao mesmo tempo em que o protagonista vai ao passado, na ilusão de viver uma vida com a mulher, vemos no filme um palco armado para que sejamos seduzidos pela ilusão do cinema. As fotografias projetadas na tela se ligam automaticamente a uma outra imagem virtual: a do cinema.

Neste filme, teremos outras formas duplicadas: quando observamos a memória do protagonista do filme, vemos que ela é sempre remetida a dois níveis: ruínas e museus, as ruínas de Paris e o “museu da memória”. A memória é formada por fragmentos do passado, ela se encontra destruída como ruínas ou é fragmento de uma história retirada de seu contexto, colocada em um museu, como o que nosso herói e a mulher visitam em seu último encontro. O filme também apresenta esse jogo: as imagens estáticas nos remetem às ruínas de um filme, como um pequeno fragmento de um filme – um quadro, dos vinte e quatro por segundo, cuja necessidade o cinema tem para existir. Também temos o filme como um museu:

*La jetée* pode ser visto como uma releitura de *Vertigo*<sup>4</sup>, de Alfred Hitchcock, ou ainda como trechos deste filme, retirados para serem colocados em um museu. No filme de Marker, é reproduzida a cena de *Vertigo* em que o protagonista aponta para uma árvore que indicaria épocas diferentes. O protagonista aponta para fora da árvore, ou seja, para o futuro, e diz: “é de lá que eu vim”.



(*Vertigo* de Hitchcock)

(*La Jetée* de Chris Marker)

A semelhança acontece também com o cabelo da mulher de *La jetée*, que coincide com o da personagem Madeleine, de *Vertigo*; os arranjos de flores que aparecem quando o protagonista de *La jetée* espia a mulher pela primeira vez, evocam os arranjos de flores de Podesta Baldocchi, vistos por Scottie pela primeira vez em que espia Madeleine. O próprio conteúdo dos dois filmes também se aproxima. O filme de Hitchcock conta a história do detetive John ‘Scottie’ Ferguson, que é contratado para vigiar Madeleine, uma mulher com tendências suicidas. Os dois se apaixonam. John ‘Scottie’ Ferguson, na esperança de salvar Madeleine, a leva para visitar a torre da Missão Espanhola de São João Batista. Lá, Madeleine se joga da torre. Com uma crise nervosa, John ‘Scottie’ Ferguson é internado em um hospital. Quando sai, visita os lugares onde Madeleine costumava ir. Em um desses lugares ele vê uma mulher igual à Madeleine: Judy Barton. A partir daí, John ‘Scottie’ Ferguson começa a confundir as duas mulheres.

Em *La jetée* temos a essência do filme de Hitchcock: o protagonista do filme de

---

<sup>4</sup> No Brasil o filme foi traduzido com o nome de “Um corpo que cai”; Em Portugal o filme foi traduzido por “A mulher que viveu duas vezes”; optamos por continuar com o nome original porque a tradução literal, *Vertigem*, parece muito mais apropriada para o filme.

Marker tenta voltar ao passado para reencontrar a mulher pela qual é obcecado. John 'Scottie' Ferguson confunde Madeleine e Judy e se impressiona com a semelhança que há entre as duas, descrendo que existam duas mulheres iguais. Ferguson espera que Judy aja como Madeleine, no intuito de fazer com que Madeleine volte a viver. O protagonista de *La jetée* também participa dessa confusão; não está certo de que a mulher que reencontra no passado era real ou um sonho.

Deleuze afirma que *Vertigo* nos lembra que “o tempo não nos é interior, mas somos nós, interiores ao tempo que se desdobra, que se perde e se reencontra em si mesmo, que faz passar o presente e conservar o passado” (DELEUZE, 2005: 103-104). Robert Grélier nota a respeito dos filmes de Marker: “Para o viajante a referência é o tempo” (GRÉLIER, 1986: 19). O protagonista de *La jetée* não é somente um viajante, mas um viajante no tempo, percorrendo diversas “ondas temporais”. Quando Marker confunde os índices de cinema e fotografia, quando coloca areia nos olhos do protagonista de seu filme, resta somente uma referência: o tempo.

Marker parece muito consciente do tempo como a última referência possível. Em seu filme *Sans soleil*, o narrador nos diz: “No século XIX a humanidade acertara as contas com o espaço. O desafio do século XX era a coabitação do tempo”. Em *Sans Soleil*, Marker aponta que os tempos são vividos de uma forma própria, por cada pessoa, por cada sociedade, ao mesmo tempo em que temos as imagens: imagens para serem habitadas dentro do tempo.

Distinguimos a fotografia do cinema pelo poder deste de atribuir àquela a sensação e a ilusão do tempo. Utilizando fotografias em um filme, Marker extrapola a montagem cinematográfica, desnudando e amplificando a própria imagem cinematográfica. Se, na *imagem-movimento*, o relevante é o processo da montagem e, obviamente todo o movimento que ele realiza, na *imagem-tempo* a duração se torna o ponto principal: com essas imagens percebemos o tempo. No caso de *La jetée*, sentimos o tempo direto do cinema. Ou, concordando com Deleuze, “em vez de ter por objeto as imagens-movimento, das quais ela retira uma imagem indireta do tempo, tem por objetivo a imagem-tempo, extrai desta as relações de tempo, das quais o movimento aberrante agora apenas depende”

(DELEUZE, 2005: 56).

Para Deleuze, uma das principais características do conceito de *imagem-tempo* é a auto-referencialidade do cinema. Com uma ficção científica, Marker pensa sobre o tempo no cinema, coloca em seu leito a problemática da ilusão causada pela reprodução contínua de fotografias. A ligação entre imagem e movimento da *imagem-movimento* surge como um problema. Se nos documentários de Marker temos, como disse José Carlos Avelar, uma espécie de ensaio, em *La jetée* não é muito diferente. Temos um ensaio sobre o tempo no cinema, sobre a ilusão causada pelo cinema, por essa *imagem-tempo* paralisada como os animais empalhados que as personagens visitam em um museu. Nora M. Alter também coloca *La jetée* em um entre-lugar que não é a ficção: “um filme de teoria, um filme filosófico, e um filme de crítica cultural” (ALTER, 2006: 92).

Nesse sentido, para Marker, essa ambição de representar o real é dispensável, já que a própria realidade do cinema é tudo o que pretende revelar. *La jetée* representa o cinema para o próprio cinema e, através de suas imagens estáticas, mostra que a ilusão, que deve tudo à duração que está contida nas imagens, é a sua única verdade. O cineasta francês faz um movimento interessante: se o cinema depende da duração, ele retira a duração das imagens. Ainda assim somos seduzidos por essa ilusão e atirados ao tempo de uma forma ainda mais crua, diferente daquela em que o tempo e o movimento coincidem nas imagens. Marker trabalha como um mágico que revela o seu segredo. Deixamos de crer que o cinema é uma magia de fato, sobrenatural, para descobrir que tudo não passou de um truque. Contraditoriamente, quando descobrimos o segredo do truque, tornamo-nos, automaticamente, um mágico diante daqueles que não o sabem. Revelado o segredo, *La jetée* quer nos tirar a ilusão do cinema e nos entregar ao tempo. Um movimento contraditório mais uma vez: o tempo, a duração, são a razão do cinema.

Por isso passamos por muitas ilusões em *La jetée*. No filme, o homem que chefia as experiências no subsolo do Palais de Chaillot com os perdedores da terceira guerra mundial seria um homem razoável: “Em vez disso, conheceu um homem razoável que lhe explicou sossegadamente que a raça humana estava condenada. O Espaço estava proibido. A única esperança para sobreviver recaía

no tempo”, diz a voz em *off*. Porém, os cientistas nos remetem diretamente aos campos de concentração onde aconteciam experiências com os judeus. Sussurram em alemão, não se importam em levar os perdedores da guerra à loucura ou à morte. Ainda somos seduzidos (e seduzimos) a partir das experiências com humanos que acontecem nos subterrâneos do *Palais de Chaillot*. Antes de existir esse palácio, havia, em seu lugar, o Convento da Visitação, destruído durante a revolução francesa. Após a vitória na Batalha do Forte do Trocadéro, Luís XVIII construiu a *Villa Trocadéro*. O *Palais de Chaillot* só foi terminado em 1937, com dois pavilhões em “L”, os jardins e esculturas de artistas e abriga, entre outros museus, o *Musée de l’Homme* (Museu do Homem); e abrigara, outrora, a *Cinémathèque Française* (Cinematoteca Francesa). Foi também no *Palais de Chaillot* que, em 1948, a Assembléia Geral das Nações Unidas adotou a Declaração Universal dos Direitos Humanos.

O Museu do Homem é um museu etnográfico que tem, como ponto principal, a raça humana, com sua evolução e cultura. Marker, em *Les statues meurent aussi*, filme codirigido por Alain Resnais, descreve bem sua sensação em relação ao Museu do Homem:

Quando os homens morrem, eles entram na história. Quando as estátuas morrem, elas entram na arte. Essa botânica da morte é o que nós chamamos a cultura. É que a sociedade das estátuas é mortal. Um dia, seus rostos de pedra se decompõem. Uma civilização deixa atrás de si esses traços mutilados como as pedras do Pequeno Polegar. Mas a história comeu tudo. Um objeto está morto quando o olhar vivo que se colocava sobre ele desapareceu (LES STATUES).

Em *La jetée*, estamos no subterrâneo da cultura humana, no mesmo lugar em que a história do cinema não cessa de existir e em que os direitos do homem são declarados. A ligação entre os cientistas do filme e os nazistas em um subterrâneo aparece como um aviso: nossa cultura também nos levou ao nazismo; embora ele tenha sido derrotado, não podemos ignorar sua existência – se esquecermos dos direitos dos homens, vamos ser levados a esse subterrâneo de horror, morte e loucura. Sob uma estrutura que homenageia a guerra, temos também, anos depois, uma declaração dos direitos do Homem. *La jetée* não deixa de ser um libelo à liberdade e à humanidade, depois dos horrores da guerra.

Coabitar o tempo, o desafio pregado por Marker ao século XX, significa, antes de tudo, não sermos seduzidos por más ilusões; e termos que olhar para o passado, para o subterrâneo da história humana e para os horrores que o homem também foi capaz de criar. Coabitar o tempo também é o desafio do cinema: extrair das imagens uma sensação que seja somente a do tempo. Marker faz isso com as *imagens-tempo* de seu *La jetée*: liga aquelas imagens fotográficas a uma imagem virtual do próprio cinema. Sem ter mais o espaço habitável, temos que acertar as contas com o tempo.

O cineasta francês leva isso ainda mais adiante. Lidar com o tempo é, de certa forma, lidar contra a lógica do capital, subtraindo da fórmula “tempo é dinheiro” somente o dinheiro, tendo, então, o tempo. A crítica de Eisenstein e de outros pensadores a respeito do cinema de Hollywood é a respeito da visão que eles têm de uma finalidade burguesa, de lucro, nesta cinematografia. Deleuze liga essa fórmula “burguesa” de cinema à *imagem-movimento*. Nesse sentido, ao se remeter ao próprio cinema, Marker faz com que o cinema enfrente “seu pressuposto mais intenso, o dinheiro, e a imagem-movimento cede lugar à imagem-tempo” (DELEUZE, 2005: 99-100). Dessa forma, *La jetée* não se liga somente ao filme *Sans soleil*, mas também ao seu filme mais ativista: *Le fond de l'air est rouge*. Este filme traça imagens das expansões da esquerda no mundo, pós-maio de 1968.

Com este filme podemos verificar a relação *imagem-movimento* e o capital e sua oposição, *imagem-tempo* e tempo. Marker parece querer lembrar – nesse seu “filme filosófico”, como define Alter - que os *conceitos* da filosofia nunca podem se ligar à lógica capitalista, como aponta Deleuze e Guattari (2007). E ainda, percebe Marker, como Deleuze e Guattari, que “criar é resistir” (DELEUZE & GUATTARI, 2007: 143). Em *La jetée*, Marker explora a criação do tempo no cinema: esculpir uma ilusão, explorá-la, revelando-a e, conseqüentemente, causando um estranhamento. É apenas com esse jogo contraditório de ilusão de coabitação do mesmo tempo que a *vérité*, a verdade do cinema, pode surgir. A *imagem-tempo* no filme faz com que sintamos o tempo, sendo ele tudo o que resta. Para Marker, o tempo é a única ilusão permitida. E podemos ver em *La jetée*, um filme pré-maio de 68, que parece adiantar um de seus lemas: sejam realistas, exijam o impossível.

**BIBLIOGRAFIA:**

- ALTER, Nora M. Chris Marker. Chicago: University Of Illinois Press, 2006.
- AVELAR, José Carlos. "Imagem e som. Imagem e acção. Imaginação". In: GRÉLIER, Robert. O bestiário de Chris Marker. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.
- BARTHES, Roland. "A retórica da imagem". In: O óbvio e o obtuso: Ensaio crítico III. Rio De Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BAZIN, André. "Ontologia da imagem fotográfica". Trad. Hugo Sérgio Franco. In: XAVIER, Ismail. A experiência do cinema. São Paulo: Graal, 2008.
- DELEUZE, Gilles. Cinema II: Imagem-tempo. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, Gilles. Francis Bacon: lógica da sensação. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. O Que É A Filosofia? Trad. Bento Prado Jr. & Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2007.
- GRÉLIER, Robert. "O bestiário de Chris Marker". In: \_\_\_\_\_. O bestiário de Chris Marker. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.
- LUPTON, Catherine. Chris Marker: Memories of the Future. Londres: Reaktion Book, 2005.
- XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

**FILMOGRAFIA:**

- LA JETÉE. Direção: Chris Marker. Produção: Anatole Dauman. Intérpretes: Jean Négroni, Hélène Chatelain, Davos Hanich, Jacques Ledoux e outros. Roteiro: Chris Marker. Argo Films, 1962. 28 min.
- LE FOND De L'air Est Rouge. Direção: Chris Marker. Produção: n/c. Intérpretes: Laurence Guvillier, Davos Hanich, Yves Montand. Roteiro: Chris Marker. Dovidis, 1977. 240 min.
- LE JOLI MAI. Direção: Chris Marker e Pierre Lhomme. Produção: n/c. Intérpretes: Chris Marker, Yves Montand e Simone Signoret. Roteiro: Chris Marker e Catherine Varlin. Sofracima, 1963. 165 min.

LES STATUES Meurent Aussi. Direção: Chris Marker & Alain Resnais. Produtor: Alain Resnais. Intérpretes: Jean Négroni. Roteiro: Chris Marker. Présence Africaine, 1953. 30 min.

SANS SOLEIL. Direção: Chris Marker. Produção: Chris Marker. Intérprete: Florence Delay. Roteiro: Chris Marker. Argos Films, 1983. 100 min.

VERTIGO. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Herbet Coleman, James C. Katz, Alfred Hitichcock. Intérpretes: James Stewart, Kin Novak, Barbara Bel Geddes, Tom Helmore e outros. Roteiro: Alec Coppel e Samuel A. Taylor. Paramount Pictures, 1958. 128 min.



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

**O cinema nacional contemporâneo em perspectiva  
comparada:**

*uma análise filosófica de Meu nome não é Johnny*

Deise QUINTILIANO PEREIRA<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Professora Associada do Instituto de Letras da UERJ. Doutora em Letras Neolatinas – Língua Francesa e Literaturas de Língua Francesa pela UFRJ e EHESS (École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris).

**e-mail: [deisequintiliano@uol.com.br](mailto:deisequintiliano@uol.com.br)**

### Resumo

Uma resposta da película ao futuro da cinematografia pode se condensar no intrigante conceito de “filmosofia”, porquanto representa uma perspectiva original de apreensão do objeto fílmico. Por essa razão, os pressupostos “filmosóficos” não confrontam o *filme-testemunha*, isto é, o espectador, com fatos reais; mas com sua própria intrínseca realidade fílmica. O cinema pensa. A câmera vê para além das intenções projetadas pelo cineasta. Estamos diante de uma efetiva semiologia cinematográfica na qual os sentidos serão co-construídos com o auxílio do olhar arguto do observador, que será convidado a revisitar um grande sucesso do cinema nacional contemporâneo: o filme *O meu nome não é Johnny*.

Palavras-chave: Cinema, Filmosofia, Semiologia, Interdisciplinaridade.

### Abstract

An answer given by the movie to the future of cinematography can be condensed in the intriguing concept of “filmosophy” which represents an original tangibility of the filmic object. Therefore, “filmosophical” assumptions do not confront the “filmgoer”, it means, the viewer, with real facts; but with its own intrinsic filmic reality. The film thinks. The camera sees beyond the intentions designed by the film-maker. We face an effective film semiology in which meanings are co-constructed assisted by a shrewd eye of the beholder, who will be invited to revisit a great success of the contemporary national cinema: the film *My Name Ain't Johnny*.

Keywords: Cinema, Filmosophy, Semiology, Interdisciplinarity.

### Adentrando a sala escura

A sétima arte sempre despertou entusiasmo, curiosidade, paixão, às vezes, até mesmo perplexidade por parte do público que aflui, frenética e cotidianamente, para a sala escura. Por outro lado, também suscitou uma verdadeira inflação retórica por parte da crítica, que jamais se eximiu de expor sua apreciação, considerando, não raro, tal julgamento um valor definitivo. Desde o advento do cinema, a racionalidade humana, associada a uma tradição de base hermenêutica, pôde constatar a emergência de um novo *locus* e de um excepcional instrumento de abordagem de fatos, tramas, histórias e ficções. As noções de imagem, de perspectiva, de montagem, de tempo, de plano, de enquadramento, de recorte inserem-se numa realidade *sui generis*, penetrando diretamente no cérebro dos espectadores para nele instaurarem um dado novo, na exata medida em que a comunicação fílmica conecta narração e demonstração.

Essa experiência revela-se fundamental, pois tem por fito compreender o tipo de universalidade que o cinema propõe, baseado em asserções imagéticas, concernente a uma realidade, um sentido e uma possibilidade passíveis de se mostrarem verdadeiros ou falsos, em consonância com seu amparo numa proposta predominantemente referencial ou eminentemente ficcional. Nessa perspectiva, o cinema "abre o mundo", obrigando-nos a levar em consideração elementos que possam ser naturalmente desprezados, ignorados ou subestimados, numa outra dinâmica. Diante da vastidão de maneiras de conceber criticamente a perspectiva cinematográfica, assumimos a que se apoia no conceito de *filmosofia* (*filmosophy*)<sup>2</sup>, tal qual a concebe seu arquiteto, Daniel Frampton, em 2006, em diálogo permanente com a noção deleuziana de "cinema cerebral" (Deleuze, 1985: 26).

---

<sup>2</sup> *Filmosophy* → "Filmosofia": estudo do filme como pensamento que contém uma teoria sobre "ser-filme" e sobre a "forma-filme". Conceptualismo do filme como uma inteligência orgânica – um "ser-filme" pensante e reflexivo sobre personagens e assuntos apresentados na telona. Avalia a capacidade imaginante/imaginativa do filme.

### A contribuição de Daniel Frampton

Em linhas gerais, a filosofia espelha um estudo do filme como uma engrenagem reflexiva autônoma, na qual o *filme-cérebro* (*filmind*)<sup>3</sup> contém uma teoria sobre o *ser-filme* (*film-being*)<sup>4</sup> e sobre a *forma-filme* (*film form*)<sup>5</sup>. Destarte, a filosofia concebe o filme como uma "inteligência orgânica": um *ser-filme* que reflete sobre os personagens e temas propostos pelo próprio filme. Para Frampton: "O *ser-filme* é o próprio filme" (Frampton, 2006, p. 7).

Trata-se, portanto, de um modo particular de vislumbrar uma obra cinematográfica, fornecendo-nos um aparelhamento distinto de compreensão do universo paralelo da sétima arte, sempre instigante para o espírito escrutador do crítico. É um desafio lançado à nossa compreensão de realidade "forçando uma consideração fenomenológica sobre como a realidade é percebida por nossos cérebros" (Frampton, 2006: 3). A proposta de Frampton visa, assim, apresentar-nos o filme em detrimento da relação engendradora com a realidade circundante do espectador, embora tal convergência dite a tônica de parte significativa da filmografia mundial. O fato é que se ater tão somente a esse aspecto empobrece uma possibilidade material de entendimento de que o cinema é capaz de instituir sua própria realidade, seu próprio mundo, cenas, objetos e efeitos, como desejar.

O trabalho de Frampton pode ser compreendido, então, como um manifesto em defesa da inteligência e da independência fílmica, abraçando um novo sistema de reflexão e uma nova episteme. Nesse sentido, é possível inferir por que a artilharia

---

<sup>3</sup> Filmind → "Filme-cérebro": conceito filosófico do "ser-filme". Não trata de uma descrição empírica do filme, mas de uma compreensão conceitual das origens das ações fílmicas e dos eventos. Não é uma força externa ou um ser místico, invisível: o "filme-cérebro é o próprio filme" (Frampton, p. 7). Não o substitui, mas se aproxima da idéia de narrador.

<sup>4</sup> Film-being → "Ser-filme": potencialidades que ultrapassam os limites do "filme-mundo". Reconceitualização que conduz à compreensão da película menos como uma reprodução da realidade do que como uma "real" criação de uma realidade própria. O "ser-filme" não é humano.

<sup>5</sup> Film-form → "Forma-filme": mise-en-scène estética do filme. Aparato teórico capaz de demonstrar que o pensamento é uma decisão dramática do filme, podendo desembocar em múltiplas vertentes, significados e efeitos.

pesada de muitos conceitos filosóficos encontra seus paradigmas de explicitação no cinema. Todavia, a sala escura se revela como muito mais do que um catálogo de abordagem de problemas metafísicos, questionando conhecidos conceitos teóricos.

Com efeito, a filosofia não nos brinda simplesmente com uma chave inédita e invulgar de compreensão do que se passa no telão, mas palmilha uma rota alternativa de análise do filme, partindo de sua própria argamassa constitutiva. Atualmente, não se ignora mais a contribuição do cinema no debate filosófico, histórico ou literário, porém é extremamente limitado conceber que um filme só possa propor ideias ancoradas em histórias ou diálogos, o que leva Frampton a questionar: "Se o ponto de partida desses filósofos é 'o que um filme pode fazer pela filosofia?', quanto tempo vão levar ainda para compreender que o filme apresenta filosofia?" (Frampton, 2006: 9). Daniel Frampton chama, aliás, atenção para um aspecto não negligenciável do *filme-cérebro*: o processo de criação de base do *filme-mundo* (*film-world*)<sup>6</sup>, que reconhece pessoas e objetos no interior de uma operação de reconfiguração do *filme-mundo*, podendo ser intitulada *filme-pensamento* (*film-thinking*)<sup>7</sup>. É Deleuze quem nos auxilia na compreensão desse conceito:

Cada imagem no seu enquadramento, por seu enquadramento, deve expressar uma relação mental. Os personagens podem agir, perceber, sentir, mas não podem atestar as relações que os determinam. São apenas movimentos de câmera e seus movimentos em direção à câmera. (Deleuze, 1983: 271-272)

Deleuze tem razão em estabelecer tal paralelo sob a batuta da cinematografia

---

<sup>6</sup> Film-world → "Filme-mundo": reprodução simples e direta da realidade transposta para a tela. É um mundo plano, organizado e comprimido – parente da realidade. Tem a funcionalidade de um espelho que reflete nossa interação como o mundo. A multiplicidade do movimento das imagens no século XXI implica dizer que o "filme-mundo" é uma espécie de segundo mundo no qual vivemos. O "filme-mundo" não é real.

<sup>7</sup> Film-thinking → "Filme-pensamento": Ação da "forma-filme" direcionada à intenção dramática; espécie de teoria da narração fílmica. A "forma-filme", por si só, é incapaz de constituir e reconfigurar o "filme-mundo". Essa é a função do "filme-pensamento", que não se aparenta a nenhum tipo de pensamento humano, mas encarna uma combinação de ideia, sentimento e emoção.

do mestre do suspense, sobretudo se nos ativermos à introdução assinada por François Truffaut, no livro-entrevista *Le cinéma selon Hitchcock*: “Hitchcock é o único cineasta que consegue filmar e tornar perceptíveis pensamentos de um ou vários personagens sem recurso ao diálogo” (Truffaut, 1966: 15). De fato, é a câmera e não o diálogo que explica por que o herói de *Janela indiscreta* está com a perna quebrada (fotos de carro de corrida no quarto, máquina fotográfica quebrada). É a câmera, em *Sabotagem*, que faz com que a mulher, o homem e a faca não permaneçam numa relação de paralelismo, mas numa verdadeira triangulação: “A melhor cena é a do jantar, já no fim do filme, depois da explosão da bomba que causou a morte do menino, quando Sylvia Sydney decide matar Oscar Homolka. Há vários detalhes e alusões à criança morta e quando, finalmente, ela apunhala o marido, é menos um assassinato do que um suicídio” (Truffaut, 1966: 79).

Ainda mais interessante é remontarmos à fonte primária do autor de *A corda* sobre a fragmentação episódica e a ausência de diálogo referidas por Frampton, tanto em *Janela indiscreta* quanto em *Sabotagem*. Ouçamos a explicação de Hitchcock em entrevista concedida ao cineasta francês:

É a utilização de meios fornecidos pelo cinema para contar uma história. Isso me interessa mais do que se alguém perguntasse a Stewart: como você quebrou a perna? Stewart responderia: “Estava tirando uma foto de uma corrida de carros, uma roda se soltou e me atingiu”; não é verdade? Essa seria uma cena banal. Para mim, o pecado capital de um cineasta revela-se quando discutimos a dificuldade de escamotear o problema, dizendo: “Resolveremos isso com um simples diálogo”. O diálogo deve ser um ruído dentre outros, um rumor que sai da boca dos personagens cujas ações e olhares contam uma história visual. (Truffaut, 1966: 165)

Apostando na força dos signos, a filosófia não instaura uma analogia direta entre o pensamento e o filme, porquanto este forja um modo distinto de nosso discernimento, de nossa leitura do mundo e de apreensão dos acontecimentos, propondo-nos uma nova modalidade de “pensar”. Por essa razão, uma metáfora fenomenológica da percepção humana poderia restringir as possibilidades de significação do filme – a câmera pode ser vislumbrada como outro personagem, aproximando mais o *filme-pensamento* de uma ideia, um sentimento, uma emoção

do que da singularidade da reflexão humana. Efetivamente, o *filme-cérebro* permite ao *filme-testemunha* (*filmgoer*)<sup>8</sup> ou espectador viver a experiência fílmica como seu drama pessoal, mais do que extrai-la de uma vivência estranha e exterior à ação dos atores, cineastas ou narradores visíveis. Filmosofia é assim designada como uma filosofia orgânica do filme. É uma incontestada construção semiológica.

### O cinema pensa

O resultado mais concreto do processo de reescalonamento e reavaliação fílmica, *enquanto um pensamento*, representa a radicalização de nossa forma de compreender o filme. Antes de tudo, urge prestigiar a imagem e o som, componentes normalmente mais negligenciados ou descuidados<sup>9</sup>, pelos filmes-testemunhas, na maior parte das cenografias, o que leva Frampton a concluir: "Meu argumento é que essa reconceitualização do filme como pensamento permitirá, felizmente, um acesso mais poético à inteligência do filme" (Frampton, 2006: 8).

Uma espécie de casamento entre filme e filosofia está na ordem do dia. A exemplo do movimento intentado por teóricos literários, nos anos 1970, atualmente, confrontamo-nos com estudiosos, acadêmicos e pesquisadores que parecem buscar a melhor e mais adequada película para dar conta dos ensinamentos de Aristóteles, de Nietzsche, de Kant, de Hegel, de Sartre. Em regra, esses professores-filósofos preocupam-se sobremaneira com como um filme contém histórias e caracterizações passíveis de precisar, pertinentemente, os conceitos filosóficos que analisam. Muitas produções na esfera do "filme-filosofia" simplesmente ignoram técnicas cinematográficas, atendo-se à trama encenada, ao roteiro concebido e à motivação dos personagens. Ao trazerem à cena o peso da

---

<sup>8</sup> Filmgoer → "Filme-testemunha": o espectador que exerce papel ativo no processo de apreensão da película e que, pela "estética da recepção" (JAUSS, ISER), aponta para a mudança do paradigma da investigação literária e discursiva, remetendo o ato de leitura a um duplo horizonte: o implicado pela obra e o projetado pelo leitor de determinada sociedade.

<sup>9</sup> As premiações dessas modalidades em festivais internacionais de cinema têm sido decisivas para a correção da injustiça contida em tal distorção, exigindo um cuidado especial na realização de componentes tão vultosos.

filosofia acadêmica, esses escritos acabam, não raro, promovendo uma transdisciplinaridade compulsória ao associar as duas disciplinas em dessimetria, como água e óleo.

Ocorre, então, uma inversão de papéis: o filme coloca-se, aqui, a serviço da filosofia, é refém de seus pressupostos, deve mostrar uma realidade codificada, consoante às necessidades do articulista-filósofo. Muitas vezes, o entusiasmo faz com que professores lancem mão de filmes para ensinar filosofia em seus cursos, ilustrando seus conceitos, atendendo a seus propósitos e respondendo a suas clássicas indagações. Merecem aplausos as crescentes experiências extremamente bem sucedidas de utilização desse veículo na conquista de corações e mentes para o esclarecimento de formulações muitas vezes abstratas, complexas e desencorajadoras, na busca de novas plateias.

Os consagrados *Cinefilô* e *Filosofando no cinema*, do professor, ensaísta e romancista Ollivier Pourriol, que analisa pensadores de épocas distintas, à luz de filmes conhecidos de todos, numa abordagem original, demonstram a eficácia dessa estratégia. As atenções encontram-se voltadas predominantemente para a história, o diálogo, a intriga e as motivações dos personagens. O filme é, assim, deixado de lado enquanto o problema é lançado e respostas são fornecidas, com finalidade didática. Esses clássicos questionamentos, todavia, exaurem ricas possibilidades interpretativas do filme, sendo progressivamente abandonadas, estimulando os alunos a ignorar o movimento sinestésico som-imagem, por exemplo, para se concentrarem tão somente nos personagens e no fio condutor da trama propriamente dita.

A sobrevivência desse recém-nascido diálogo transdisciplinar, que pode se revelar extremamente fecundo, depende de como utilizar o filme com vistas a agenciar uma real interlocução entre epistemes distintas. Não resta dúvida de que o cinema também apresenta conteúdos e histórias bastante tentadores se colocados nas mãos de pesquisadores e teóricos. A filosofia, contudo, chama atenção para o fato de que filmes representam mais do que isso, não se esgotando nos diálogos e complôs que encenam. Como reconhece Julio Cabrera, a filosofia se desenvolveu, ao longo de sua história, na forma literária, e não por meio de imagens:

Mas quem disse que *deve ser assim*? Existe alguma ligação interna e necessária entre a escrita e a problematização filosófica do mundo? Por que as imagens não introduziriam problematizações filosóficas, tão contundentes, ou mais ainda, do que as veiculadas pela escrita? (Cabrera, 1999: 17)

Alguns escritores ainda aplicam os mesmos termos literários, tomados por empréstimo dos departamentos de literatura, nos anos 1970, e esse conceito exterior conduz a uma análise que não leva em conta a *forma-filme*, ao passo que insistir na escavação de tais sendas cinematográficas possibilitaria um investimento concreto na tessitura de futuras reflexões sagazes. É preciso inverter a fórmula e entrever a hipótese de se colocar filosofia e teoria à mercê do cinema, para contrabalançar o peso de tudo o que já foi elaborado até o momento presente.

Foco, edição, câmera, som, enquadramento: todas essas técnicas guardam uma estreita relação com a história fílmica proposta. Obviamente, não podemos conceber formas e cores para definir ideias específicas, caso contrário o filme reduzir-se-ia à linguagem. Mas Frampton nos adverte que:

A filosofia produz ideias num sentido preciso e o filme é um pensamento poético que obtém diferentes tipos de filosofia e de linguagem, os quais Wittgenstein considerou impossível encontrar na conversa cotidiana. Somos nós que completamos o pensamento de um filme, quem decide, se quiser, que ideias se pode ganhar com o filme. A filosófia ultimamente tem o objetivo de libertar a imagem de sua posição secundária, na interação humana dando-se atenciosamente conta das potencialidades do filme. (Frampton, 2006: 10)

Buscando um entendimento sobre o que pode ser alcançado cinematograficamente, a filosófia tem o fito de descortinar o filosófico no movimento e na *forma-filme*. Se essa proposta representa um novo suporte aplicado ao filme, o que significará para o nosso pensamento e a nossa compreensão de mundo? O que um filme é capaz de imaginar filosoficamente? Quais seriam as implicações filosóficas em se vislumbrar o filme por intermédio dessa estilização? Como a filosofia pode pensar a partir de imagens? Em que sentido podemos empregar o *filme-pensamento* no atual debate de problemas e discussões filosóficas? Por que utilizar essa reflexão "não conceitual" no cerne da

filosofia?

Diante de tantas indagações, uma observação faz-se necessária: possivelmente, o filme contém uma taxionomia de pensamento completamente inabitual, diluída em prodigiosas linhas de força, balizadoras de uma nova episteme. Talvez, os conceitos metafísicos operantes encontrem seus paradigmas exatamente no cinema. Filosofia não é um tema, mas uma prática inventiva e o filme fornece a filósofos, como Deleuze, tanto uma criação conceitual, enquanto ciência, quanto uma filosofia, propriamente dita, em sentido estrito. Não nos esqueçamos, porém, da máxima afiançada pelo artífice de *Cinéma 1 e 2*, obras norteadoras de nossa *démarche*, segundo a qual é também tarefa da filosofia criar conceitos. Isso ocorre porque o cinema apresenta um tipo de imagem, no conjunto de distintas estéticas imagísticas, de funções científicas e de conceitos filosóficos, onde não há a primazia de nenhum campo.

Cabe reconhecer que cada filme planifica uma tenra tipificação do pensamento, suscetível de ser assimilada por uma profunda compreensão do emaranhado imagístico: eis a contribuição primeva da filosofia. Nesse sentido, a filosofia não tem por escopo representar a solução mágica para os estudos filosóficos fílmicos, mas se prestaria, muito adequadamente, a uma adaptação junto a outras perspectivas e esquemas interpretativos vanguardistas. Um exame estritamente filosófico do filme compõe apenas uma leitura parcial a ser integrada a outras perspectivas e análises. O livro de Frampton pode, assim, ser compreendido "conscientemente como uma provocação, quase um manifesto: felizmente, pode[ndo] criar perguntas, bem como possibilidades de aplicação" (Frampton, 2006, p. 11).

### **Meu nome não é Johnny**

Promovemos nossa abordagem partindo do estudo de três sequências fragmentadas do filme *Meu nome não é Johnny*, do cineasta Mauro Lima. Interessa-nos, sobretudo, pinçar o caráter demonstrativo da rentabilidade do método na análise da narrativa cinematográfica, mais do que conduzir à exaustão o retalhamento de seus conteúdos. Convictos da concepção de que *o filme pensa*, prepara laboriosamente sua filosofia, ausculta seus mais íntimos silêncios,

responde às suas interrogações, adentremo-nos pelas veredas deste inusitado bosque, percorrendo, com coragem diligente, as surpreendentes trilhas que nossas escolhas nos permitirão descortinar.

Difícilmente ratificaremos a proposta de que a filmesofia representa, de fato, um instrumento de análise fílmica, sem tomarmos como ponto de partida o estudo de um caso concreto, particularmente de um elemento de importância capital para a definição do personagem-título: a velocidade. Baseado no livro homônimo, *Meu nome não é Johnny* é um filme brasileiro de forte conteúdo dramático. Realizado por Mauro Lima, em 2008, a película conta a história de João Guilherme Estrella, célebre traficante de drogas do Rio de Janeiro. Nascido no elegante bairro do Leblon, filho muito amado por seus pais e idolatrado por seus amigos, converte-se em importante personagem do gangsterismo boêmio carioca. Tendo buscado todas as formas de aventura e liberdade a todo preço, João torna-se, nos anos 1990, o "barão da coca" da zona sul da cidade, abastecendo as classes mais privilegiadas.

As cenas do longa-metragem traduzem o perigo e o ritmo alucinantes de vida assumidos por João, apoiados numa velocidade frenética, em perfeita sintonia com a situação de malfeitor em movimento perpétuo, encarnada pelo protagonista. Numa passagem específica, na qual nenhum elemento evoca a velocidade subjacente às ações e aos diálogos da trama, ela se impõe por si mesma, de maneira autônoma, captada pela câmera quase que por acaso, como por um *voyeur* numa "janela indiscreta". Nada mais plácido, mais sereno, mais moroso ou indolente do que imaginar uma gôndola deslizando docemente nos canais históricos de Veneza. Essa passagem ocorre efetivamente na trama. A falta de celeridade da célebre barca veneziana acaba irritando o herói, justamente em função da sensação de desaceleração que acarreta.



Figura 1 – Meu nome não é Johnny (Mauro Lima)

Todas as hipóteses teóricas que a crítica pudesse formular a esse respeito são subitamente engolidas pelo claro corte cênico, anunciador da pouco provável transformação da gôndola numa lancha que rompe abruptamente o silêncio ambiente, substituindo, como num passe de mágica, a gôndola, fazendo-a desaparecer, numa espécie de superposição pictórica.

De fato, o filme sutura as pregas de seu próprio tecido narrativo, sem qualquer necessidade de recurso ao diálogo: estamos diante do *filme-cérebro*, que cria seus contornos e molda suas soluções. Numa cena precedente, em companhia de sua namorada, o protagonista já havia, inclusive, sido multado, numa auto-estrada de Barcelona, por excesso de velocidade.



Figura 2 - Meu nome não é Johnny

A passagem é interessante porque é extremamente bem estruturada no âmbito da composição cinematográfica, permitindo-nos inferir o aspecto de erradicação, de transgressão, de violação das convenções sociais que singularizam Johnny. O episódio evoca, aliás, considerações muito pessoais do escritor Jean-Paul Sartre, no que tange à relação entre a lancha e a velocidade, expressa em sua autobiografia *As palavras*:

Em 1948, em Utrecht, o Professor Van Lennep me mostrava alguns testes projetivos. Um determinado cartão reteve minha atenção: figuravam nele um cavalo a galope, um homem caminhando, uma águia em pleno vôo, uma lancha-motor saltando; a pessoa devia indicar a vinheta que lhe causava a mais forte sensação de velocidade. Eu disse: “É a lancha”. Depois observei curiosamente o desenho que se impusera de maneira tão brutal: a lancha parecia decolar do lago, em um instante planaria acima daquele marasmo onduloso. O motivo de minha escolha me ocorreu imediatamente: aos dez anos, tivera a impressão de que minha proa fendia o presente e dele me arrancava; *desde então corri e corro ainda. A velocidade não se distingue tanto, a meus olhos, pela distância percorrida em um lapso de tempo definido, quanto pelo poder de arranque.* (Sartre, 1964, p. 187-188) (Grifos nossos)

A exemplo da lancha-motor, para se desenraizar, o personagem se projeta fora do mundo e de suas convenções, numa espécie de expatriação temporal radical e

vertiginosa, exercendo, de bom grado, seu poder de: "flecha lançada por ordem, que [perfurava] o tempo e [atingia] o alvo em cheio" (Sartre, 1964: 187), isto é, seu poder de desarraigamento.



Figura 3 - Meu nome não é Johnny



Figura 4 - Meu nome não é Johnny

A asfíxia do real é, assim, suprimida, o que nos permite compreender melhor tudo o que é possível de se apreender de Johnny, apoiando-nos nessa experiência singular do *filme-cérebro* (enquadramento, velocidade, deslocamento, movimento), mais do que em vários conceitos filosóficos. Essa não representa, evidentemente, a única possibilidade de abordagem da cena fílmica. Todavia, nos possibilita introduzir na análise um elemento novo – a imaginação do filme, por intermédio da câmera, tal qual preconizam os pressupostos filosóficos. De maneira independente, essa justaposição de imagens fornece aos *filmes-testemunhas* elementos fundamentais que destacam a afirmação da liberdade, da solidão, do mundo, da realidade e a maneira como a filosofia confecciona seus componentes, auxiliando-nos na decifração dessa cartografia que desenha o perfil de

Johnny, anunciando, com originalidade, como ele se tornou aquilo que sempre foi.

Em outro momento interessante do filme, o personagem Johnny toca a campainha de uma casa, sem que saibamos exatamente quem atenderá. Surge Dona Marly, uma senhora idosa, rosto alegre, radiante de bondade, que inicia um diálogo típico de avó que se preocupa com seu neto. Bem arrumada, a casa representa tipicamente o habitat da classe média carioca. Ainda que o diálogo seja suprimido, o conteúdo que realmente importa extrair da cena jamais será comprometido ou ameaçado. Retiremos, então, o som e permitamos que apenas as imagens nos falem.



Figura 5 - Meu nome não é Johnny



Figura 6 - Meu nome não é Johnny

Expressão de calma, compreensão e paciência, Dona Marly senta-se à mesa e prossegue falando alguns minutos, diante do herói que toma chá com biscoitinhos e começa a se agitar. Os biscoitos passam a ser retirados da boca já quebrados, sendo esmagados e colocados no pires, ao lado do chá. As rápidas manipulações do sachê na chávena denunciam, pelas mãos e pela tensão dos dedos, a irritação e pressa de Johnny, que pronuncia uma frase, impedindo a anfitriã de prosseguir seu discurso.



Figura 7 - Meu nome não é Johnny

Há uma inversão de atitudes, pois Dona Marly se levanta e Johnny, pouco a pouco, se acalma. A senhora se aproxima de um quadro na parede, até então, discreta e praticamente imperceptível tela de fundo da cena. Retira o quadro, que deposita cuidadosamente no assoalho, revelando-nos a existência de um cofre. É seu rosto que assume agora aparência mais crispada, em contraste com o sorriso contido de Johnny.



Figura 8 - Meu nome não é Johnny

A cena é surpreendente porque Dona Marly extrai do cofre dois sacos contendo uma porção significativa de cocaína, entregando-os ao herói, bem mais relaxado, nesse momento. Recuperemos o som para acompanharmos o desfecho do diálogo. Dona Marly faz alusão à “boa quantidade” do “produto” e alerta João Guilherme para que, doravante, só utilize o cognome “ambrosia” ao telefone, todas as vezes que vier a tratar do assunto. Há uma desconstrução radical entre a expectativa do *filme-testemunha* e a efetividade da cena: a ingênua vovó revela-se uma pródiga fornecedora de drogas e o quadro que oculta o cofre (fig. 9) ostenta a imagem de um homem capaz de evocar outro célebre (fig. 10).



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
Cinema  
e Audiovisual



Figura 9 - Meu nome não é Johnny

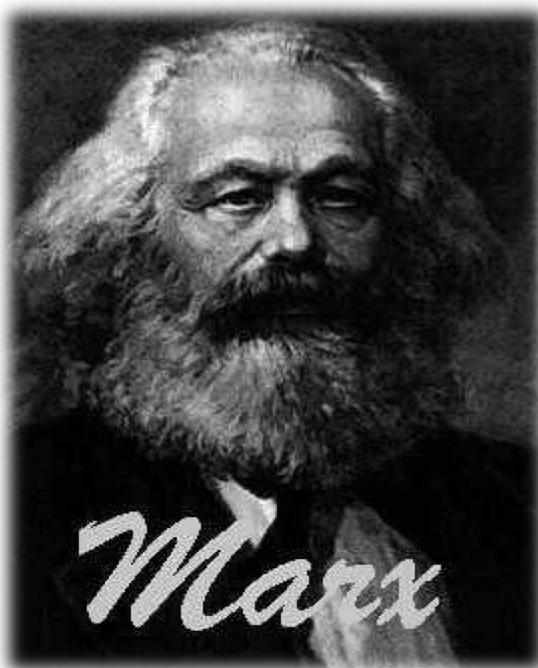


Figura 10 – imagem de Karl Marx

A fotografia não é de Karl Marx: essa teria sido uma decisão do cineasta, mais do que um agenciamento filosófico. Tentemos uma incursão na inteligência intrínseca à engenhosidade da película pensante ao estabelecermos uma leitura que entrelace a tríade dos significantes: cocaína – Karl Marx – ambrosia. É difícil não vir à tona a máxima de Marx, segundo a qual: “A religião é o ópio do povo”, versão vulgarizada de uma reflexão mais ampla contida na *Introdução à crítica da filosofia do Direito em Hegel*:

A miséria religiosa é, por um lado, a expressão da miséria real, por outro o protesto contra a miséria real. A religião é o suspiro da criatura oprimida, o coração de um espírito sem coração, o espírito de um tempo sem espiritualidade. Ela é o ópio do povo.<sup>10</sup>

Com efeito, colocada em seu contexto, a frase nos força a identificar o mérito de Hegel em ter considerado as relações entre filosofia e religião.

A ambiguidade das concepções religiosas hegelianas, todavia, despertara em seus discípulos, dentre os quais Karl Marx, interpretações contraditórias. Tanto os exegetas politicamente mais próximos de um posicionamento mais à direita, como Bruno Bauer, quanto os mais à esquerda, a exemplo de Marx, capturam uma atitude hostil à consciência religiosa, capaz de conduzir ao ateísmo. Inserido na tradição idealista do protestantismo, para Bauer: “não existe nada na religião que

---

<sup>10</sup> K. MARX, *Introduction à la critique de la philosophie du droit chez Hegel*, cité par R. COFFY, *Dieu des athées : Marx, Sartre, Camus*, Paris, Chronique sociale de France, Coll. « Le fond du problème », 1963, pp. 41-42. Cumpre observar que há controvérsias quanto à interpretação da célebre máxima de Marx, ao se referir especificamente à “miséria religiosa” e não à “religião”, que é um paliativo à miséria real e, ao mesmo tempo, a consequência contra essa miséria. Se há dor, humilhação, injustiças inadmissíveis nesse mundo, a humanidade é convidada a crer na existência de um além melhor e mais equânime, ao invés de buscar transformar a realidade circundante. O propósito de Marx dirigir-se-ia, nessa direção, contra os socialistas alemães dos anos 1840, por determinarem a luta contra a religião uma prioridade, quando, efetivamente, deveriam combater a miséria real e suas consequências nefastas. Cf. (<http://www.marxists.org/francais/marx/works/1843/00/km18430000.htm>). Consultado em 30 de setembro de 2013.

não seja produto do homem”.<sup>11</sup> Pode-se inferir dessa constatação um paralelo com a leitura de Kojève sobre Hegel: “Ele [Hegel] constrói a história de diversas teologias sucessivas. Ele mostra que essas teologias são obras humanas e que, conseqüentemente, o Ser revelado por elas só pode ser humano”.<sup>12</sup>

Nas sendas de Feuerbach, Marx radicaliza a crítica de Bauer:

As provas da existência de Deus são tão somente provas, explicações lógicas da existência e da consciência de si real do homem. Por exemplo, a prova ontológica. Qual é o ser que se mostra imediatamente presente quando se pensa nele? É a consciência de si. Nesse sentido, todas as provas da existência de Deus são provas de sua inexistência, são refutações de todas as representações de um Deus.<sup>13</sup>

Descongelemos a cena e deixemos rodar nosso filme um pouco mais. Como inserir Marx nessa leitura se não for para marcar como ferro em brasa que o ópio (a cocaína) substitui a religião na moderna sociedade massificada pelo consumo e nas representações proteiformes de poder alienante, que, todavia, conglomeram ricos e pobres, amalgama o asfalto à favela, esfacela a dicotomia bandidos e mocinhos, no cotidiano do Rio de Janeiro? Não é o ópio, a droga, a cocaína, afinal, que denunciam o atoleiro no qual se encontra mergulhado o homem contemporâneo, debatendo-se contra as angústias pós-modernas, exilando-se num universo paralelo onírico, na ilusão de encontrar refúgios em paraísos artificiais? Novo deus ou seu alimento – ambrosia – a configuração atualizada do mundo brinca com a imortalidade outrora contida na iguaria concedida aos deuses do Olimpo: a cocaína, isto é, a “ambrosia” agora mata os homens!

Após o processo de prisão e julgamento, o percurso de Johnny abre um capítulo especial dirigido à loucura. O herói é condenado à reclusão em um manicômio judiciário, isto é, à internação num hospital de custódia pelo prazo mínimo de dois anos. Essa “clemência” só é obtida porque, apesar da culpabilidade incontestada de Johnny, o personagem é inocentado da acusação de

---

<sup>11</sup> Cf. TRAN VAN TOAN, « La critique de la religion par Marx », in *Revue philosophique de Louvain*, N° 97 (1970), p. 58.

<sup>12</sup> A. KOJEVE, *Introduction à la lecture de Hegel*, cité par TRAN VAN TROAN, *op. cit.*, p. 65.

<sup>13</sup> K. MARX, *Manuscrits de 1844*, cité par TRAN VAN TROAN, *op. cit.*, p. 62.

pertencimento a uma quadrilha internacional. Repertoriando *A história da loucura*, verificamos que só a partir do século XVII se estabelece a relação entre doença mental e internação. Isso ocorre, historicamente, segundo Foucault, como uma substituição da segregação imposta aos leprosos, na idade média.

Se a função dos apartados, num primeiro momento, permite o exercício religioso da caridade cristã, no aludido século, a sobreposição dos valores sociais aos morais, traveste os indivíduos à margem do politicamente aceitável em dejetos a serem descartados devido ao incômodo que causam à ordem e ao *status quo*. É antes o doente (e não a doença) que necessita ser extirpado, pela subversão que sua presença impõe à limpidez reinante numa sociedade imaculada, não conspurcada pelo feio, pelo lúgubre, pelo diferente: “O fato de haver tomado suas distâncias, de ter-se tornado enfim uma forma delimitável do mundo perturbado do desatino, não libertou a loucura; entre ela e o internamento estabeleceu-se uma profunda ligação, um elo quase essencial” (Foucault, 1997: 399).

Após a metade do século XVIII, o temor provocado pelas casas de internação associa-se a uma macabra metáfora social, pois a segregação dos doentes não se situa mais nos leprosários, destacados da cidade. É a humanidade-lepra que a sociedade se vê obrigada a confrontar, refinadamente apreendida nas palavras de Priscila Pianzentini Vieira<sup>14</sup>.

Nos espaços fechados do internamento, assim, o mal estava em plena fermentação, pronto para entrar em ebulição e soltar seus vapores nocivos e os seus líquidos corrosivos em que se espalham por todo o ar e acabam por atingir as vizinhanças, impregnando seus corpos e contaminando as suas almas. É, então, através de todo um saber fantástico, e não no rigor do pensamento médico, que o desatino enfrenta a doença.

---

<sup>14</sup> Cf. Priscila Pianzentini Vieira. Revista Aulas. ISSN 1981-1225. Dossiê Foucault N. 3 – dezembro 2006/março 2007. Organização: Margareth Rago & Adilton Luís Martins.



Figura 11 - Meu nome não é Johnny

O sociólogo Zygmunt Bauman desvela algumas marcas que caracterizam a velocidade das mudanças econômicas, tecnológicas e culturais do cotidiano enquanto tributárias de procedimentos acolhidos sob a designação genérica de “pós-modernos”. Para Bauman, o desejo de aniquilação dos estranhos pelo eclipsamento das linhas fronteiriças que diferem o “eu” do “outro”, lançando a liberdade dentro dos limites da incerteza, faz parte das angústias desse fenômeno que ainda carece de uma definição mais categórica. Representada por uma justa e segura posição na sociedade, a necessidade de confecção de uma identidade sólida e duradora determina que “todo padrão deva ser mantido” (Bauman, 1997: 38). Destarte, toda ambiguidade referente à perda de certo grau de segurança dessa identidade, compreendida como uma anomalia e vista como “imundície” ou “sujeira”, deve ser lavada.

O mundo da loucura não se dissocia dessa reflexão. No manicômio judiciário, Johnny se aproxima de outro condenado que, embora jamais tenha logrado êxito no seu intento, “pesca ratos”:



Figura 12 - Meu nome não é Johnny



Figura 13 - Meu nome não é Johnny

Escrito em 1509 e publicado em 1511, o *Elogio da loucura*, de Desiderius Erasmus, mas comumente conhecido como Erasmo de Rotterdam, se apresenta como mais uma peça na composição do insólito amálgama. Dedicado a Sir

Thomas More, também esse texto coteja a humanidade a um enxame de insetos em combate contínuo – o homem é um animal insignificante, condenado a uma vida breve e ridícula, à mercê de guerras, epidemias e catástrofes. Um mundo pútrido de insetos fétidos atravessa, igualmente, a loucura do herói:

Se por fim observásseis, como fez Menipo, do mundo da lua, as diversas agitações mortais, certamente crerieis estar vendo uma cerrada nuvem de *moscas* e *pernilongos*, disputando, engajando-se, lutando entre si, invejando-se, espoliando-se, mistificando-se, fornicando-se, nascendo, envelhecendo, morrendo. Nem mesmo podeis imaginar os horrores e as revoluções com que este animalzinho enche a terra, tão pequeno embora e de tão pouca duração, que comumente se chama homem. (Rotterdam, 1953, p. 105)

Recuperemos a sugestiva abertura do filme, apresentada pelo logotipo da distribuidora Downtown Filmes:

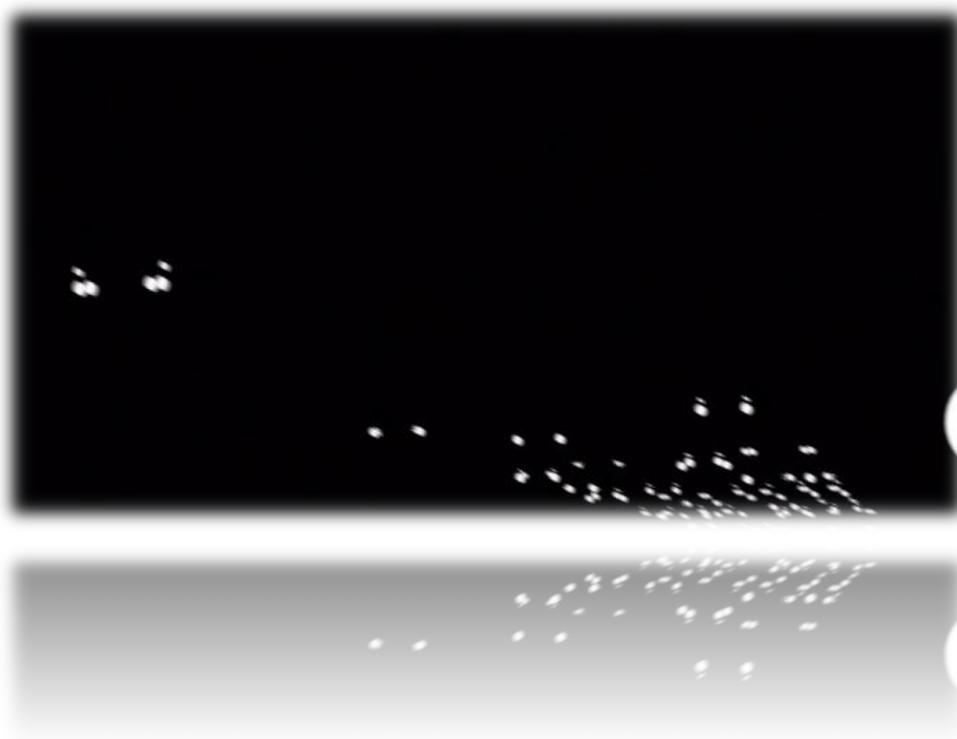


Figura 14 - Meu nome não é Johnny

Transcorrido o primeiro ano de sua prisão, Johnny beneficia-se do indulto de natal, recebendo um cartão enviado pela juíza que o condenara e diante de quem já havia afirmado, durante o julgamento, de modo peremptório: “O meu nome não é Johnny”.



Figura 15 - Meu nome não é Johnny

Atentemos ao conteúdo da mensagem, na verdade, uma frase da escritora belga, de língua francesa, Marguerite Yourcenar: “O verdadeiro lugar do nascimento é aquele em que lançamos pela primeira vez um olhar inteligente sobre nós mesmos”. Acompanhado pelos amigos de infância, é nesse contexto que João Guilherme sai pela primeira vez do hospício, sendo acometido por uma súbita emoção. Refletindo a visão do protagonista dentro do carro, a tomada da cena, envolta no véu da obscuridade do túnel Rebouças, projeta a minudência luminosa de pequenas lâmpadas encravadas numa titânica treva celeste, como que desejando dizer ao herói que, malgrado todas as vicissitudes ou talvez especialmente por elas, ele nunca deixara de ser Estrella.



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual



Figura 16 – Meu nome não é Johnny



### Referências Bibliográficas

BAUMAN, Zigmunt. (1997). O mal estar na pós-modernidade. Tradução: Mauro Gama & Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editora.

CALLEWAERT, J. (1951). "Les manuscrits économique-philosophiques de Karl Marx". In: *Revue Philosophique de Louvain*. Troisième série, Tome 49, N°23., pp. 385-406.

CABRERA, Julio. (2006). O Cinema pensa. Uma introdução à filosofia através dos filmes. Rio de Janeiro: Rocco.

COFFY, Robert. (1963). *Dieu des athées : Marx, Sartre, Camus*, Paris: Chronique sociale de France, Coll. « Le fond du problème », pp. 41-42.

DELEUZE, Gilles. (1983). *Cinéma 1 - L'image-mouvement*. Paris: Minuit.

\_\_\_\_\_. (1985). *Cinéma 2 - L'image-temps*. Paris: Minuit.

\_\_\_\_\_. (2000). *The brain is the screen* [texte imprimé]: Deleuze and the philosophy of cinema. Gregory Flax ed. Minneapolis; London: University of Minnesota press.

\_\_\_\_\_. (2009). Um "Efeito Cinema" na Arte Contemporânea. Dispositivos de registro na arte contemporânea/organização Luiz Cláudio da Costa. Rio de Janeiro: Editora Contra Capa.

FLAXMAN, Grégory. (2000). "The brain is the screen. Deleuze and Psychologie of Cinema". Chapter 13. In: interview with Gilles Deleuze. University of Minnesota Press. Mineapolis-London, p. 365-373.

FOUCAULT, Michel. (1997). *A História da loucura na idade clássica*. São Paulo: Perspectivas.

FRAMPTON, Daniel. (2006) *Filosofy*. London & New York: Wallflower Press.

LIMA, Mauro. (2008). *Meu nome não é Johnny*. Roteiro Guilherme Fiúza; Mariza Leão & Mauro Lima, 118 min. Cor.

K. MARX, *Manuscrits de 1844*, cité par TRAN VAN TROAN, *loc. cit.*, p. 62.

KOJÈVE, Alexandre. (1970). In TRAN Van Toan, "La critique de la religion par Marx". In: *Revue philosophique de Louvain*, n° 97, p. 65.

\_\_\_\_\_. "La Sainte Famille" in *Différence de la philosophie de la nature chez Démocrite et chez Epicure*. Citée dans *Morceaux choisis de Karl Marx*, présentés par Lefebvre et Gutermann. N.R.F, 13<sup>ème</sup> édition, p. 221.

POURRIOL, Ollivier. (2009). *Cinefilô. As Mais Belas Questões da Filosofia no Cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.

\_\_\_\_\_. (2011). *Filosofando no cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.

ROTTERDAM, Erasme de. (1953). *Éloge de la folie*. trad. Maurice Rat. Paris, Garnier.

SARTRE, Jean-Paul. (1964). *Les mots*. Paris: Gallimard.

SOBCHACK, Vivian. (1992). *The Address of the Eye: a Phenomenology of Film Experience*. New Jersey: Princeton University Press.

TRAN VAN TOAN. (1970). "La critique de la religion par Marx". In *Revue philosophique de Louvain*, N° 97, p. 58.

TRUFFAUT, François. (1966). *Le cinéma selon Hitchcock*. Paris: Editions Robert Laffond.

VIEIRA, Priscila Piazentini. (dezembro 2006/março 2007). *Revista Aulas*. ISSN 1981-1225. Dossiê Foucault N. 3 – Organização: Margareth Rago & Adilton Luís Martins.

**Fazer um filme em São Paulo nos anos 1920:  
O caso de “Às armas”, de Otávio Gabus Mendes<sup>1</sup>**

Sheila Schvarzman<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Texto desenvolve apresentação em Simpósio Temático “Cinema No Brasil: História e Historiografia” do Encontro SOCINE de 2013

<sup>2</sup> Sheila Schvarzman é professora do Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. Pós doutora em Multimeios e Doutora em História Social pela UNICAMP. É autora de *Construindo a história na televisão: Marc Ferro e os Cinejornais em Histoire Parallèle*, Revista Tempo, Niterói, 2014. *Filmando a mulher no cinema mudo brasileiro - reedição comemorativa*, Revista ArtCultura, UFU, 2013. *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil*. São Paulo: EDUNESP, 2004. Organizou com o prof. Samuel Paiva *Viagem ao Cinema Silencioso do Brasil*, RJ: Azougue, 2011.

**e-mail: [sheilas@uol.com.br](mailto:sheilas@uol.com.br)**

### Resumo

Este artigo resgata, por meio da análise de *Às armas*, filme de 1930 dirigido por Octávio Gabus Mendes, características da realização cinematográfica em São Paulo naquele período: a aprendizagem do cinema, a concepção do enredo, a montagem do estúdio, os técnicos, os atores, as filmagens e as dificuldades de exibição. A ideia aqui é recuperar, por meio de documentação escrita, aspectos do enredo do filme, cujos negativos foram destruídos em 1938; vendidos para a fabricação de esmalte, o que ilustra o percurso; e o significado de fazer filmes brasileiros naquele momento. Jovens bacharéis paulistas concebem uma trama romântica envolvendo caipiras, imigrantes e tendo o Exército, batalhas, traições e patriotismo por centro.

Palavras-chave: Cinema brasileiro, realização cinematográfica, anos 1920, Octávio Gabus Mendes, Tenentismo.

### Abstract

This article recovers, through the movie *Às armas* (1930), directed by Octávio Gabus Mendes, characteristics from São Paulo's filmmaking from the end of 1920's: cinema's apprenticeship, plot's conceiving, studio's installation, technicians, actors, shooting and exhibition difficulties. Retrieves, the movie plot with written documentation because its negatives' disappearance in 1938, sold to a nail polish fabric, what illustrates in a convincingly way the path and meaning of making Brazilian movies at the time. Young scholars from São Paulo conceive a romantic plot evolving hillbillies, immigrants and the Army, showing battles, betrayals and patriotism as its core.

Keywords: Brazilian Cinema, Filmmaking in the 20's, Octávio Gabus Mendes, Tenentism.

Fazer filmes no Brasil não era simples: uma atividade artesanal numa terra que desprezava o trabalho técnico, o cinema não apenas era marginal, como esteve quase sempre, em seu início, circunscrito a imigrantes que haviam tido algum tipo de contato com atividades artísticas em seus países de origem. São fotógrafos como Gilberto Rossi, que exercia a profissão na Itália; Pedro Comello, que junto com Humberto Mauro *decifrou o funcionamento* de uma câmera de cinema em 1925; ou ainda atores como Vittorio Capellaro, que filmou em 1916 o *film d'art O Guarany*. Em meados da década de 1920, no entanto, movidos pelo culto ao cinema, já era possível encontrar jovens brasileiros de classe média e classe média alta que se interessavam pela atividade, movidos pelo gosto de contar suas próprias histórias e dominar a técnica daquilo que viam nas telas: seriados, melodramas, filmes de aventura. O prolífico cinema feito em Recife nesse período é um bom exemplo desse processo (ARAUJO, 2007, 33). A realização de filmes de ficção, desenvolvida desde 1923 em diferentes regiões brasileiras, do interior de São Paulo a Pelotas ou Minas Gerais, vem dessas mesmas aspirações. O cinema era então a principal atividade de lazer das grandes cidades brasileiras, e em 1925 o Brasil era o quinto exibidor mundial de filmes americanos, que constituíam 80% dos filmes exibidos naquele ano, segundo dados da censura (MACHADO, 1987, 106; SIMIS, 2008, 75).

Nesse quadro em que o imaginário sobre o cinema eram estrelas, grandes estúdios e o *glamour* dos filmes norte-americanos, que alimentavam semanalmente revistas como *Cinearte* e *Scena Muda*, a realidade da produção no Brasil era muito distinta, embora nem por isso fossem as aspirações menores.

Resgatar a realização e reconstituir *Às armas*, filme de 1930 que Octávio Gabus Mendes dirigiu num estúdio criado em São Paulo por um bacharel abastado, obra deliberadamente destruída em 1938, será, em vários pontos, elucidativo sobre como se dava a produção de filmes no Brasil: o lugar social e cultural alimentado por um imaginário em torno do “cinema” confrontado às restrições locais; o desconhecimento da técnica, os problemas econômicos, as discordâncias sobre a realização, os atores improvisados, os entraves à distribuição e exibição nas salas, culminando com respostas amenas do público a ponto de permitir anos depois, no caso em pauta, a banal mas consciente destruição do negativo -

vendido como matéria prima para a fabricação de esmalte - conforme o depoimento do produtor Joaquim Garnier a Maria Rita GALVÃO (1976: 158).

Faziam parte desse universo as relações com a imprensa e suas repercussões em *Cinearte*, revista de cinema que, ao contrário de suas congêneres, interessava-se e incentivava a produção nacional durante os anos 1920. Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, seus principais redatores, se impunham como autoridades do ramo para os diretores das várias regiões do país que vinham filmando no período. De seu lugar de poder como jornalistas da Capital Federal, Gonzaga e Lima orientavam os aspirantes sobre como fazer corretamente cinema e o que mostrar. Assim, ler a revista, corresponder-se com eles, vir à Capital Federal, ter encontros com Gonzaga e seus colegas e assistir às filmagens de *Barro humano*, encetada por esses jornalistas durante os anos de 1927 e 1928, constituía-se num privilegiado aprendizado.

Octávio Gabus Mendes, o crítico paulista de *Cinearte*, participou desse processo. Deixando de lado sua postura de distanciamento em relação ao que a revista qualificava de “pernicioso meio cinematográfico paulistano”, entre 1928 e 1930 interveio na produção de filmes, e passou à direção com *Às armas*, projeto do estudante de direito Plínio de Castro Ferraz, com a produção de outro, Joaquim Garnier.

Neste texto procuramos reconstituir a realização de um filme criado e financiado por jovens paulistas letrados e de camadas sociais abastadas, e observar a obra que produzem; no que a presença maior de recursos, a montagem de estúdios mais bem equipados, a formação intelectual e a inserção social em tudo oposta à dos antigos imigrantes modificou os filmes, cuja produção naquele momento foi ativada pela prosperidade econômica em São Paulo e, sobretudo no final da década, por uma efêmera conjuntura aparentemente favorável ao filme nacional, marcada pela introdução de filmes sonoros americanos sem legendas. O ano de 1929 foi saudado pela *Cinearte* como de produção nacional expressiva: 11 filmes,

seis deles de São Paulo.<sup>3</sup>

De que forma *Às armas*, com uma história sobre amores numa cidade de interior, que tem o alistamento militar e o Exército como elementos centrais da trama, concebido e filmado durante a iminência da Revolução de 1930, informa sobre este momento e sobre os seus produtores?

#### A mania do cinema em São Paulo<sup>4</sup>

Quando Octávio Gabus Mendes<sup>5</sup> (1906-1946) começou a escrever cartas para a Seção do Leitor da revista *ParaTodos* em 1925, queixando-se a Adhemar Gonzaga sobre a precariedade das salas de exibição em São Paulo, deu início à sua carreira cinematográfica.

Antecipando-se ao seu contemporâneo, em 1921 o futuro bacharel em Direito Canuto Mendes de Almeida (1906-1990), que pertencia a uma família de juristas, entusiasmado com *Perversidade*, que o surpreendeu pela qualidade sendo um filme nacional, havia procurado José Medina<sup>6</sup>, seu diretor, para que o ajudasse na enquadração de um argumento que havia escrito. Em 1922, *Tinha que ser*<sup>7</sup> transformou-se na comédia-dramática *Do Rio para São Paulo para casar* (SALIBA 2003:31) por sugestão de Medina e, dirigido por este, mereceu até mesmo uma

---

<sup>3</sup>*Acabaram-se os otários* (Luiz de Barros); *Piloto 13* (Achilles Tartari), *São Paulo Simphonia* (Kemeny e Lustig); *Enquanto São Paulo dorme* (Francisco Madrigano), *Escrava Isaura* (Antonio Marques Filho), *Fragmentos da vida* (José Medina) (Cinearte 22.1.1930 p.4).

<sup>4</sup> Agradeço à historiadora Ana Luiza Martins pela proveitosa leitura e sugestões.

<sup>5</sup> Nasceu em Dourados – SP em 1906. Aos 15 anos, gastou a herança do padrinho em livros estrangeiros sobre arte, música e cinema, para desespero da mãe, que queria vê-lo formado em medicina. Ao invés disso, tornou-se correspondente cinematográfico de *ParaTodos* em São Paulo e, a partir de 1926, de *Cinearte*. Escreveu roteiros, dirigiu *Às armas* e em 1930 mudou-se para o Rio de Janeiro, onde realizou *Mulher* (1931) e escreveu o roteiro de *Ganga Bruta* (Humberto Mauro, 1933) para a Cinédia, estúdio de Adhemar Gonzaga. Com o fracasso do filme, voltou para São Paulo, onde se dedicou ao radialismo a partir da Revolução Constitucionalista de 1932. Morreu em 1946 (MENDES, 1988:16 e SCHVARZMAN, 2003, 135).

<sup>6</sup> José Medina (Sorocaba, 1894 - Sorocaba, 1980) ator, diretor, radialista e censor.

<sup>7</sup> Arquivo Canuto Mendes de Almeida APUD SALIBA, 2003:29.

crítica, ainda que sob pseudônimo, de Mário de Andrade na revista *Klaxon!* (n.2, junho 1922:16 assinada R.M. - de Raul de Moraes). Segundo o realizador, “a fita foi feita e aceita com bastante sucesso no cinema República, que havia sido inaugurado em janeiro de 1922, com a exibição também do Rossi-Jornal n. 1” (MEDINA, 1972 APUD SALIBA, 2003:28).

Canuto juntou-se a Gilberto Rossi e José Medina, que tiveram uma atuação mais assertiva no meio cinematográfico paulistano, pois associavam-se a exibidores para a realização de posados - como no caso acima, o prestigioso Cine República. Junto com eles, Canuto foi assistente de direção e produção e roteirista (SALIBA, 2003:32). Mais tarde, esteve ligado a Jayme Redondo e seu *Clube de Cinema*; ali realizaram *Fogo de Palha* (1926). Entre 1926 e 1930, escreveu críticas de cinema para o *Diário de São Paulo* e o *Diário da Noite* (IDEM:40). Em 1927, deixando a atividade cinematográfica, foi o organizador dos festejos do *Centenário dos Cursos Jurídicos* (BARBUY e MARTINS, 1998:154), dedicando-se com intensidade às Arcadas<sup>8</sup>. Em 1931, publicou seu *Cinema contra Cinema* (1931), voltado à educação por meio de imagens cinematográficas.

Chamo a atenção sobre Canuto Mendes de Almeida porque, vindo de família de juristas da cidade, exerceu influência no meio paulistano de cinema entre os jovens aspirantes brasileiros, já que atuava na realização em várias funções, escrevia esporadicamente sobre filmes brasileiros em jornais e pode-se dizer dele, assim como de Gabus Mendes, que teve uma carreira cinematográfica e uma expressão em São Paulo – certamente por isso tinha a antipatia de Gabus Mendes, como se verifica por sua correspondência com Adhemar Gonzaga<sup>9</sup>.

É com Canuto Mendes de Almeida que Joaquim Garnier e Plínio Castro Ferraz chegam à realização cinematográfica.

O entusiasmo pelo cinema surgiu nos tempos da Faculdade de Direito. O Dr. Garnier era colega de turma de Canuto Mendes de Almeida<sup>10</sup> e Plínio de Castro Ferraz<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo

<sup>9</sup> Octávio Gabus Mendes. Correspondência a Adhemar Gonzaga. Pasta Octávio Gabus Mendes s/n. Carta de 27/3/1929. Arquivo Cinédia. Rio de Janeiro.

<sup>10</sup> Formandos de 1929 (BARBUY e MARTINS, 1998:154).



Canuto chegou a fazer filmes – o Dr. Garnier trabalhou em seu *Fogo de palha*, feito em 1925 – mas Plínio de Castro não passou do entusiasmo; era um rapaz extremamente inquieto, imbuído daquele espírito de modernidade tão comum aos jovens de então. É significativo que suas maiores preocupações da época fossem o cinema e a aviação; era sócio do Aero clube de São Paulo e pretendia fazer um filme em que entrassem aviões às dúzias. Foi ele quem transmitiu a Garnier a ideia de fazer cinema. Começaram juntos, mas pouco tempo depois estava Garnier sozinho para levar a ideia avante. Comprou um enorme terreno de quinze metros de frente por trinta e quatro de fundo, na Rua Bering, e adaptou para estúdio um armazém ali existente. No entanto, ele e seus amigos “nada entendiam das questões técnicas sem as quais não se faz cinema. Mas Garnier conhecia Carrari, e foi procurá-lo. (GALVÃO, 1975: 152)

Como apontou Garnier, o entusiasmo surgiu entre estudantes de Direito, e essa filiação intelectual, política e social marcou os seus desdobramentos práticos, visíveis no filme que seria realizado.

Da mesma forma, eram o cinema e a aviação extravagâncias de jovens abastados – a aviação, sobretudo, entre filhos de cafeicultores, marcados e inspirados na trajetória vitoriosa de Santos Dumont (1873-1932), este também filho de um “rei do café”. Entre eles, o intrépido Edu Chaves (Eduardo Pacheco Chaves, pioneiro na ligação aérea entre São Paulo e o Rio de Janeiro) ou Alberto Tibiriça (filho de Jorge Tibiriça Piratininga, governador de São Paulo entre 1890 e 1891 e 1904 e 1908), produtor de *Hei de vencer*, dirigido por Luiz de Barros em 1924 - onde havia mais de um avião em atividade, como almejava Plínio, e outro

<sup>11</sup> Não localizei biografia de Plínio de Castro Ferraz, apenas indicações: Escritório de advocacia na Praça da Sé. Indicador Nominal <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=313394&pagfis=109584&pesq=&url=http://memoria.bn.br/docreader> “Conferência regional” na Rádio Educadora Paulista em 12.3. 1927, sobre o *Conde Maldito*, “dramalhão caipira em 14 atos”, de João Boava. [http://www.memoriallandelldemoura.com.br/radiod\\_artigos\\_cronologia\\_do\\_radio\\_sp.html](http://www.memoriallandelldemoura.com.br/radiod_artigos_cronologia_do_radio_sp.html). Teria dirigido o inacabado *Canção do Destino*, de Cléo de Verberena em 1931. [http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/o-z/FCRB\\_AnaPessoa\\_Por\\_tras\\_cameras.pdf](http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/o-z/FCRB_AnaPessoa_Por_tras_cameras.pdf). Acessos em 21/7/2014.

elemento sensacional, uma perseguição aérea numa favela!<sup>12</sup>

Essa junção não era fortuita. Fazer cinema para esses jovens, assim como pilotar aviões, era uma aventura, ligada a uma modernidade muito explorada pelo cinema, sobretudo a partir da 1ª Guerra Mundial, quando os aviadores eram representados como cavaleiros modernos: aristocráticos, refinados e corajosos, como se podia ver tanto em filmes europeus, como *Maudite soit la guerre*, do belga Alfred Machin (1914), como em filme americanos, como *Wings*, de William Wellman (1927). A aviação era, naquele momento, atividade muito em voga também em São Paulo, com seus *raids* e chegadas de aviadores às cidades brasileiras: Gago Coutinho, Sacadura Cabral, o italiano Carlo del Prete e vários outros.<sup>13</sup>

Como a aviação, a produção de cinema era um *hobby* caro e praticamente sem retorno financeiro. Para fazê-lo dependiam, como menciona Garnier em seu depoimento, do financiamento de um pai rico que, segundo o filho único, patrocinou suas aventuras (GALVÃO, 1975: 151), além do trabalho de artesãos, como Arturo Carrari e Nicola Tartaglione, e de especialistas como Octávio Gabus Mendes.

O empreendimento de Garnier, no entanto, não se reduziu a um filme. A sua produtora, a Cruzeiro do Sul, se manteve até 1938, e contava com um laboratório que fez a revelação, entre outros, de *Fogo de palha*<sup>14</sup> (1926) (SALIBA, 2003:36) e *Piloto 13* (1929), de Achilles Tartari (GALVÃO, 1975:158).

### Fazer um filme em São Paulo

Desde o início da correspondência entre Gonzaga e Gabus Mendes, em 1925, este revelava o desejo de escrever roteiros e dirigir filmes. Mendes pediu

---

11

Filmografia Brasileira. <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p>.

Fotos do Banco de Conteúdos Culturais <http://www.bcc.org.br/fotos/galeria/002618>. Acesso em: 8 de agosto de 2014.

<sup>13</sup> Conforme a Filmografia Brasileira (IDEM).

<sup>14</sup> Criado entre os anos 1926/1927 (GALVÃO, 1976, 152).

conselhos a Gonzaga, que sugeriu a Escola Palmer, de grande utilidade a Adalberto Almada Fagundes<sup>15</sup>. Gabus mencionou a leitura de Anita Loos e de revistas especializadas. A partir de 1927, já apareciam menções a roteiros. No ano seguinte, ele enviou a Gonzaga o roteiro de *Renúncia*:

Um triângulo amoroso em que o marido fica cego, a mulher o trai com o melhor amigo dentro de casa, tem um filho e depois o marido se cura e vê tudo o que passa em sua casa e expulsa os culpados que despedaçavam o seu coração.<sup>16</sup>

Em resposta, Gonzaga comentou o roteiro, provavelmente criticando os excessos melodramáticos,<sup>17</sup> e Gabus respondeu:

Não há a tragédia que você lobrigou. Ou melhor, há. Mas essa tragédia é tão disfarçada, tão ligeira, que, absolutamente, não pode afetar a sugestão do elemento amoroso. Eu sei, perfeitamente, com o estudo que me tem adiantado os filmes antigos, que não se deve empregar tragédia passional em excesso, (...). Mas, ao se desdobrar essa mesma tragédia, ela desaparecerá para dar lugar a detalhes, subentendimentos, pequenos nada, muitos conhecidos teus, que substituem, a tragédia passional que aniquila um filme.

Assim é o meu cenário *Renúncia*. A tragédia está tão “desdobrada”, tão espalhada, pelo trabalho todo, que, até aos quadros 300, não houve uma cena de drama sequer. Agora, o “clímax” da continuidade é dramático. Mas de uma dramaticidade de John M. Stahl, temperada com um pouco da humanidade de Von Stroheim, para trazer suavemente lágrimas aos olhos e mostrar a suavidade característica de um coração despido de maldade.

---

<sup>15</sup> Industrial paulista, fez o curso por correspondência da Escola Palmer e montou a *Visual Filmes*, seu estúdio. Por conta disso, era admirado pelos redatores de Cinearte. Filmou apenas *Quando elas querem* (1925).

<sup>16</sup> Octávio Gabus Mendes. Correspondência a Adhemar Gonzaga. Pasta Octávio Gabus Mendes s/n. Carta de 20/05/1928. Arquivo Cinédia. Rio de Janeiro.

<sup>17</sup> Não tive acesso às cartas de Adhemar Gonzaga para Gabus Mendes.

No meu cenário, o vilão não é vilão. É talvez bem um galã perfeito. Ele não tem intenção de destruir o lar do amigo. (...) Ela não é uma prostituta de maus bofes. Não é vil. É apenas ardente. O seu temperamento profundamente feroso exige carinhos.<sup>18</sup>

Gabus esboçava seus melodramas sensuais sob um fundo moralista ao gosto de então, que ele esposava, como realizaria depois com desenvoltura e com pitadas de crítica social em *Mulher*, seu filme de 1931 na Cinédia.

Em meio a esta intensa atividade criativa, na qual buscava conciliar numa mesma história perversidade, erotismo e moralidade, Gabus começou a colaborar com Plínio de Castro Ferraz num outro roteiro e comentou exultante com Gonzaga:

O Plínio procurou-me. Disse que esteve ai [Rio de Janeiro]. Veio tonto. Tontíssimo. Contou-me que assistiu à filmagem de alguma coisinha de *Barro Humano*. Está maravilhado, tonto, ofuscado. E, além disso, disse-me que você dissera a ele que se unisse a mim para escrevermos a continuidade. É VERDADE? Eu já o estou auxiliando, confiando na palavra dele. É verdade? MAS É VERDADE? Se te aborrece, é só escrever que eu paro *incontinenti* (...). Mas ele é ainda bem chucro, e eu, aos poucos, estou vendo se o elucidado. Você acha que ele é elemento aproveitável?<sup>19</sup>

Devidamente autorizado, prosseguiu no trabalho com Plínio, que, em fins de abril de 1929, já estava terminando: “ele já contratou Celso Montenegro, o ator de *Escrava Isaura*. Mechita Cobus e Tosca Querze<sup>20</sup> da Companhia Roulien, Clara Salas. Hermínio Faria será o vilão”.<sup>21</sup>

Até aqui, como se pode ver, não há ainda menção a Joaquim Garnier. Na carta seguinte, o assunto se esclarece:

Ele [Plínio] respira pelos teus conselhos. E o filme, parece que vai mesmo. Eu presenciei o negócio com alguns lotes de terreno que ele está fazendo para iniciar o

---

<sup>18</sup> Octávio Gabus Mendes. Correspondência a Adhemar Gonzaga. Pasta Octávio Gabus Mendes s/n. Carta de 29/05/1928. Arquivo Cinédia. Rio de Janeiro.

<sup>19</sup> Octávio Gabus Mendes. Correspondência a Adhemar Gonzaga. Pasta Octávio Gabus Mendes s/n. Carta sem data, final de 1928. Arquivo Cinédia. Rio de Janeiro. As maiúsculas são do original.

<sup>20</sup> Tosca Querze é Diva Tosca, mulher de Raul Roulien.

<sup>21</sup> Octávio Gabus Mendes. Correspondência a Adhemar Gonzaga. Pasta Octávio Gabus Mendes s/n. Carta de 23/4/1929. Arquivo Cinédia. Rio de Janeiro.



filme. Mas o Del Picchia<sup>22</sup> já o quis tugar. Queria levar as atrizes. Mas o Plínio já havia assinado contrato com elas. As moças assinaram por 3 filmes, a razão de três contos cada uma. E o Celso, por 3 contos e só para um filme. (...) O Garnier encomendou-me uma continuidade sob tema que ele me deu. Devo fazer? (...) Ele pretende financiar o próximo filme do Plínio. O que você acha?<sup>23</sup>

A produção nem havia começado e já pensavam em novas produções! Uma “febre”, que trouxe Pedro Lima (da revista Cinearte) a São Paulo para conhecer os vários estúdios em atividade naquele momento. Ele observa que:

Os produtores de filmes em São Paulo são como os táxis desta cidade... são muitos. Mas nem todos são completos... A uns quando se fecha a porta, cai a do lado oposto. Noutros falta a bateria (...). Assim tem sido a filmagem paulista. Prometem e não realizam. (...) Quantas experiências não tem sido feitas. Custosas experiências. Que só tem servido para provar os conhecimentos de certos técnicos estrangeiros, (...) Mas felizmente o cinema paulista já vai tomando melhor orientação. Está se tornando mais limpo. Mais sério.

(...) Na recente visita que fiz, pude constatar isto. Tal como sucede no Rio, em Cataguases, algumas estrelas são procuradas no lar. São pequenas distintas. De família. De sociedade. (...) Uma das promessas que desperta interesse é da Record Film. Plínio Ferraz parece estar com vontade de acertar. A história está sendo cuidadosamente feita. Scenarizada. A escolha dos tipos tem merecido atenção. Celso Montenegro um galã moderno foi cedido por Marques Filho onde atua em *A Escrava Isaura*. (Cinearte 1.5.1929)

O jornalista veio a São Paulo, pois é significativo o número de produções. Apesar disso, manteve o olhar preconceituoso em relação ao papel dos imigrantes – realizadores e atrizes quando falava do ambiente “limpo”. Em suas observações, afirmou que Celso Guimarães foi cedido. Ao contrário, era o cachê mais caro e, por conta disso, foi cortado por Garnier, que era o produtor. Uma semana depois, no entanto, o panorama já era outro, sempre segundo Pedro Lima:

---

<sup>22</sup> Victor, irmão do poeta Menotti del Picchia. Eles eram proprietários da Independência Films.

<sup>23</sup> Octávio Gabus Mendes. Correspondência a Adhemar Gonzaga. Pasta Octávio Gabus Mendes s/n. Carta de 28/04/1929. Arquivo Cinédia. Rio de Janeiro.

Plínio, que não tem estabilidade nem para o nome da sua companhia, que já mudou três vezes, revela a mesma hesitação, a mesma falta de persistência nos seus empreendimentos (...) não tem orientação. A prova é que mudou novamente de artistas. (...) É muito significativo e as filmagens de *Às armas* já não podem nos inspirar muita confiança. (Cinearte 8.5.1929:4, n.167)

Em novo artigo, ele anunciou nova e definitiva mudança de nome e de proprietário da empresa: foi a *Cruzeiro do Sul Film de São Paulo*, de Joaquim Garnier, que contratou Plínio Ferraz para dirigir o filme.

Para estúdio está sendo alugado um grande depósito que está sendo adaptado (...). Também foi contratado um operador alemão de São Paulo que dizem ser *expert* no seu *métier*. O início da filmagem deve ter sido a seis do corrente (6.5.1929) para estar terminado em quatro meses e ser lançado no sete de Setembro. (Cinearte 15.5.1929 n.168).

Em longa carta, em 17 de junho de 1929, Gabus Mendes explicou em detalhes a Gonzaga as mudanças da companhia adiantadas em *Cinearte*, dentre as quais, sua passagem à direção por inépcia de Plínio Ferraz. Dá detalhes da produção, reveses e erros, ao mesmo tempo em que foram investidas somas significativas na montagem do estúdio e na compra de equipamentos:

Plínio só está interessado no dinheiro. Você é bom psicólogo. É só então que eu vi que de ideal propriamente dito, ele só tinha mesmo a casca. Porque a única coisa que ele visa é o dinheiro, dinheiro e nada mais.

Provou isto da seguinte maneira. Ficou combinado que o filme seguiria a seguinte diretriz. Antes de dirigir qualquer cena, ele, Plínio, estudaria o cenário comigo. Então eu vi o quão nulo e cru em cinema ele é.

Para explicar uma sequência, apenas, e nem por isso a mais comprida, eu levei 3 horas. E apesar disso, ele filmou tudo errado e em desacordo com a continuidade feita em cartões e toda ela desenhada, para descrever a colocação de máquina. O Garnier, naturalmente, revoltou-se. Notou que ele não pescava nickel de Cinema. E, então, convocou o pessoal para uma convenção. Reunidos, ele deu o veredictum. Que ABSOLUTAMENTE não consentiria que o Plínio dirigisse o filme mais sozinho. Porque ele gastaria até 60 contos no filme. Mas não com um beócio! (Grifo de OM). Plínio alegou que havia estudado cinema comigo e que fizera duas viagens de estudo ao Rio, para estudar Cinema com você... Que ele sabia o que fazia. (...)



No dia seguinte, converso com o Plínio. Observo-lhe a necessidade de correr a coisa mais ao gosto do Garnier, para que, afinal, se conseguisse ter a certeza de se estar fazendo MAIS UM FILME BRASILEIRO DECENTE. O Plínio, então me disse QUE NÃO FAZIA QUESTÃO DE DEIXAR DE DIRIGIR, MAS QUE COM O GARNIER, NÃO DIRIGIA EM HIPÓTESE ALGUMA. Eu lhe dei razão sob o ponto de vista de ser contrasenso um filme dirigido por dois cérebros diferentes. E falei com o Garnier. Este, também, irredutível. E como eu tinha, realmente, o maior trabalho do filme, DIRIGIR O DIRETOR, e vendo o Garnier que eu pescava um pouco mais do que o Plínio... Convidou-me, na frente dele, para dirigir o filme. O Plínio concordou. (...) pedi, apenas, que me dessem, durante dois meses os quais eu estaria de licença da Repartição<sup>24</sup>, aquilo que venço lá, ou sejam, 800\$000 mensais. Que me dessem o que ganho na repartição, 800\$ 000 mensais. Prontamente o Garnier concordou.

No dia seguinte, porém o Plínio gritou. Que não dirigiria e que nem se importava com isso, mas queria o conto de reis mensal! (...) O Garnier fez-lhe mais duas propostas. Uma de 400\$000 mensais, sem ter nada que fazer e mais 4:000\$000 no fim do filme. Além do interesse que passaria, então a ser de 15% apenas. E ele não aceitou. Dizendo, então que preferia 5:000\$000 de uma vez e, assim, desistiria de todo. Então o Garnier encencou! Disse-lhe que não dava coisa alguma. E não deu mesmo O Plínio, então conversou comigo. (...) Achatei-o e mostrei-lhe o lógico e são caminho. E que até se ele quisesse que ficasse o seu nome como diretor, porque EU NÃO FAÇO QUESTÃO de aparecer. O QUE EU QUERO, APENAS, É FAZER ALGUMA COISA APRESENTAVEL PELO CINEMA BRASILEIRO!

(...) Afinal ele se decidiu. Não se meter!

(...) Pretendo lançar o filme em 7 de setembro. O Garnier tem sido incansável. O estúdio tem 18 por 45 e é muito confortável. O laboratório começa a funcionar na terça. O Garnier comprou mais uma grande máquina copiadeira e diversos outros apetrechos. E pretendemos filmar com luz de vela de mercúrio que encontramos na casa General Eletric e com luz incandescente, lâmpadas solares. O que você acha?<sup>25</sup>

Devido ao custo alto, o galã Celso Montenegro foi substituído por Gilberto Alencar.

Estou satisfeitíssimo com Hugo Thorlay, o operador. É moderno e temos feito quase tudo com originalidade de maquina e com "flou" em todas as cenas românticas e

<sup>24</sup> Octávio Gabus Mendes trabalhava na Repartição de Águas e Esgotos de São Paulo.

<sup>25</sup> A grafia das palavras e as maiúsculas correspondem ao original de Gabus Mendes.

poéticas. Aumentei as cenas tais. E fiz um final diverso para reforçar a parte amorosa que era fraca

(...) Tenho esperança de fazer de “Às Armas” um filme bom. Ao menos à altura de Barro, Braza, Sangue Mineiro.<sup>26</sup> Um filme Brasileiro, mas dos filmes feitos pelo pessoal decente que luta por este ideal!

Gabus Mendes é enfático em sua carta a Adhemar Gonzaga quanto à decência: pessoal decente significava dizer pessoas que não se dedicavam a filmes de encomenda, o que naquele período era a verdadeira forma de sobreviver na atividade, e muito menos com filmes sobre a natureza brasileira, onde apareciam pobres e negros, que supostamente denegriam a imagem do Brasil, alvo constante da crítica de *Cinearte*. Decentes também são as “moças procuradas no lar”, em oposição às atrizes imigrantes, que eventualmente vinham do teatro amador ou de outros lugares e eram mal vistas, ainda que viessem a constituir parte significativa do que foi o teatro em São Paulo (SILVEIRA, 1976). Obrigatoriamente, os imigrantes estavam associados às produções, mas no discurso persiste o preconceito. E o discurso de Gabus Mendes foi modelado para agradar Gonzaga, pois aspirava trabalhar em seu futuro estúdio no Rio de Janeiro, e o fato de ter se adiantado e começado a dirigir em São Paulo, sem pedir autorização (!), contrariou o carioca, pois são muito repetidos os *mea culpa* de Gabus sobre isso nas cartas.

Como se pode ver por essa detalhada descrição unilateral da situação, que deve conter exageros, aparecem aqui várias facetas da realização que não se mostram amadoras, apesar da pouca ou nenhuma experiência dos protagonistas.

A contratação das atrizes por três filmes quando o estúdio sequer existia, assim como a negociação da saída de Plínio Ferraz, que havia escrito o argumento e iniciado os trabalhos de filmagem, são fatos significativos. Havia muito dinheiro envolvido, apesar da inexperiência de Plínio e de todos os outros no ramo.

Aproximações da inexistente biografia de Ferraz poderão nos orientar: Plínio Ferraz gravou discos humorísticos pela Columbia e pela Victor entre 1929 e

---

<sup>26</sup> *Barro humano* (1929), de Adhemar Gonzaga; *Brasa dormida* (1928) e *Sangue mineiro* (1929), ambos de Humberto Mauro.

1932.<sup>27</sup> Os seus temas eram o caipira, a cidade de interior e o exército, que explorou também no roteiro de *Às armas*. Nas gravações encontramos a cidade de *Seribaté*, ou *Sorteio militar*, que reproduzem piadas, estereótipos, sotaques e acontecimentos do mundo rural, ou de imigrantes e estrangeiros, como em *O vendedor de Casemira*. Em *Sorteio militar* (1932), a admiração pelo exército e o clima de exaltação patriótica que será observado em *Às armas* se repete, e a linguagem empregada é semelhante em seus arroubos. Talvez nosso roteirista possa ser classificado como um dos *ratés do modernismo* em seu humor regional, conforme definição de Elias Saliba (2002), da mesma forma que Cornélio Pires, que seria para ele uma inspiração, até mesmo por ter feito um filme em 1925 (SCHVARZMAN, 2012). Por essas informações percebemos que Plínio Ferraz tinha experiência em criação artística e alguma projeção, o que teria lhe permitido lançar-se também no cinema, cobrando alto pelo seu roteiro e direção, o que explica o testemunho de Gabus Mendes.

Nesta carta, sobressai ainda o desconhecimento e a inépcia sobre o que era dirigir um filme, enquanto conversas pessoais com o diretor de *Barro humano* valiam como atestado de formação e competência no ramo. Com a entrada de Gabus Mendes na direção, o enredo se alterou, agora recheado de cenas românticas que ele acreditava necessárias ao sucesso do filme, ao contrário da ênfase mais regionalista do roteiro original. Mas o essencial da ideia original de Plínio foi mantido.

O comentário de Gabus sobre o alto salário do galã Celso Montenegro – três contos de réis, enquanto ele mesmo receberia apenas o que ganhava como burocrata na sua Repartição de Águas, parecia mais uma forma de convencer Adhemar Gonzaga da sua desinteressada doação à causa do cinema brasileiro.

### **Um estúdio brasileiro**

Há detalhes na documentação sobre a iluminação do estúdio, algo não habitual

---

<sup>27</sup> Catálogo Geral dos Discos da Columbia, 1929. Informação de Carlos Roberto de Souza, a quem agradeço. As gravações, que cobrem um período entre 1930 a 1932, podem ser ouvidas no site do Instituto Moreira Salles: <http://acervo.ims.com.br/>. Acesso em 6 de agosto de 2014.

naquele momento em que grande parte dos filmes brasileiros ainda eram feitos com luz natural. Gabus fala de filmarem com lâmpadas incandescentes. Em seu artigo sobre o *Cinema em São Paulo*, Pedro Lima comentara como em todos os estúdios paulistas a luz ainda era a carvão, o que obrigava todos no *set* a usarem óculos de vidro preto, para evitar conjuntivite e que, apesar disso, “alguns não têm podido evitar o mal” (1º de maio de 1929, n. 166). O estúdio da *Cruzeiro do Sul* seria talvez um dos primeiros na cidade a incorporar a inovação.

Em *Um estúdio brasileiro*, Guilherme de Almeida, crítico d’O Estado de São Paulo e autor dos intertítulos do filme, dá mais detalhes e descreve sua “comoção e estremecimento auri-verde ao adentrar no estúdio, Rua Fernão de Magalhães, Braz quase Belém” – seu texto como a atestar desde o título a excepcionalidade desse lugar mágico no mapa da cidade:

O estúdio - 15 metros por 40 cimentados coberto por telha vã coalhada de claraboias. Luzes fortíssimas distribuídas por quadros complicados cheios de chaves enormes. Confusão aparente de coisas disparatadas espalhadas pelo cimento: bastidores, portas, automóveis, caminhões, janelas, mobílias, grades, balcões, árvores, o diabo! Um cenário armado: um dancing com um “deslizador” no meio... refletores de arco voltaico por toda parte. À direita 6 camarins gêmeos (...) sobre os camarins o almoxarifado e o guarda roupa. Ao fundo os laboratórios: - a sala de revelação toda em longas luzes foscas vermelhas e amarelas, tanques, bastidores para banho, amplificadores e aquele perfume (perfume?) de ácido de acetona e de outras coisas desagradavelmente químicas, sala de cópia com aquele aparelho complexo (o copiador) entre pilhas e pilhas de latas (aquelas latas que não são absolutamente de goiabada), seção de secagem com um imenso tambor giratório automático todo enrolado de película, e com ventiladores, aspiradores e aquecedores funcionando a cada canto; e, afinal a seção de viragem onde se preparam as cores químicas..Em cima do laboratório: à direita uma gaiola que é a cabine de projeção, e ao fundo as diversas dependências para corte, enquadração, colagem, etc. (“Cinematógraphos”. In.: O Estado de São Paulo, 11 de maio de 1930)

A crer na descrição, tratava-se de um estúdio bem instalado, com diferentes equipamentos, vários camarins, muitas claraboias para a entrada de luz e iluminação elétrica alentada – precedido de um laboratório já em atividade (filmes já eram revelados em 1925) – com recursos técnicos e alto investimento econômico, e que funcionaria funcionar até 1938.

Às *armas* foi concluído em fevereiro de 1930. Após as filmagens, Octávio Gabus Mendes partiu para o Rio de Janeiro, a fim de juntar-se a Adhemar Gonzaga, que inauguraria em março a *Cinédia*, o seu estúdio. O filme estreou em agosto.

### Às armas

O enredo, segundo Garnier:

contava a história de um matuto que vinha para São Paulo sentar praça. Lá na roça, havia deixado duas moças. Uma muito simples e boazinha, que gostava dele, outra muito bonita e requestada, de quem ele gostava. No quartel, conhece um rapaz, recruta como ele, que se indispõe contra o Estado Maior e pretende chefiar uma revolta; durante uma manobra, desvia o tiro... para o mirante onde estava o General 'X'... mas o levante resulta em nada, porque há um quiproquó qualquer que leva o rapaz a se arrepender e avisar o general a tempo de poder escapar à cilada. Ele próprio, porém, não escapa, porque os outros soldados, não avisados da mudança do plano, atiram contra o alvo onde ele se achava. Durante estes incidentes, o caipira se comporta com extraordinária bravura; é promovido a cabo com todas as honras, e volta para casa garboso e desempenado, transformado em herói. A moça que o desprezava passa a procurá-lo insistentemente, mas ele compreende que mais vale o amor desinteressado da outra moça, aquela que antigamente era ele quem ignorava, e escolhe a segunda" (GALVÃO, 1976,154)

Além desse depoimento e das lembranças de Nicola Tartaglione (GALVÃO, 1976:148), o documento detalhado acessível sobre o enredo é a descrição romanceada de *Cinearte* (edição de 14 de maio de 1930, pp. 6, 32, 33), que, se dá pistas sobre o filme perdido, é escrito na linguagem dos contos sentimentais e derramados, comuns nas revistas femininas do período, o que adulterava o seu conteúdo, como se pode ver comparando outros textos e filmes ainda existentes. Os cine-romances não só exageravam, como refletiam, antes de tudo, aspirações de *Cinearte* sobre a encenação que antecipavam, como parte da propaganda dos filmes brasileiros na revista, assim como se fazia com os filmes estrangeiros cujo material era enviado pelas assessorias dos estúdios – prática corrente também nas revistas cinematográficas internacionais.

O argumento concebido por Plínio de Castro Ferraz e desenvolvido por Gabus

Mendes fala de Roberto, que ama a fútil Luísa, mas é amado em segredo por Rosa, amiga de infância, boa moça de cujo amor Roberto não se dá conta. A ação se passa em Seribaté, imaginária cidadezinha caipira cujo nome vale como atributo de simplicidade, atraso e pasmeira roceira em oposição a São Paulo: “sonho de cimento armado” (Cinearte, 14 de maio de 1930: 32). “Para cada duas horas de trabalho, Seribaté dá três de descanso...” (IDEM: 6).

Pela descrição romanceada das personagens, notam-se as oposições que marcam o caráter de Rosa, boa moça recatada, e Luísa, “a caipirinha apetitosa”. Ela é filha de Genaro, comerciante italiano. Só tem olhos para Augusto, o caixeiro viajante lusitano que chega à cidade (papel de Garnier). O resumo reitera essas denominações gentílicas, como se isso determinasse o próprio caráter do personagem. Augusto tem uma baratinha *Chrysler*, o que transtorna a cabeça de Luísa. Os carros têm sempre presença marcante nesses filmes, exibidos como *production value* e signos da modernidade que supostamente os aproximaria dos exemplares filmes americanos. Entretanto, como se verá pela ação dos personagens, essa imagem não vai se sustentar.

Roberto, o protagonista, é tratorista e só pensa em Luísa. É agricultor moderno; não se diz se é proprietário da terra. Roberto conta a Pé de Vento, o caipira (segundo o protótipo de Genésio Arruda, conforme pode ser atestado em fotos do filme<sup>28</sup>), personagem cômico, o que é a cidade de São Paulo: “Sonho de cimento armado! Fantasia de sons e ruídos” (IDEM).

Depois de ter sido rejeitado de forma humilhante por Luísa, Roberto é sorteado pelo Exército e fica feliz. Convocado “se vai fazer mocinho de cidade, para assim, conquistar o coração de Luísa” (IDEM:32), que só tem olhos para Augusto. Desolado, o rapaz deixa a cidade.

No quartel conhece Álvaro, o amigo que lhe dizia que Rosa o amava, e Lauro, “rapaz voluntário antipático e cínico. Que apenas visava, ali estando, encobrir-se do seu passado na polícia e das perseguições justas que a mesma lhe movia” (IDEM). Ele desencaminha Roberto, cujo comportamento era até então

---

<sup>28</sup> Conforme fotos [http://www.bcc.org.br/fotos/foto/FB\\_0813\\_002](http://www.bcc.org.br/fotos/foto/FB_0813_002). Acesso em: 22 de julho de 2014.



irrepreensível, para tomar dele o cargo de telefonista e chegar ao seu alvo: “Porque ele fora apanhado pelo Tenente Ferreira quando tramava contra a farda e contra a bandeira. Quando pregava a desordem e o descrédito, em suma! E o Tenente, justiceiro e enérgico fizera-o passar 15 dias a pão e água” (IDEM).

Mas eis que chega o dia das manobras:

O fragor dos canhões, o pipoquear das metralhadoras, o avançar simulado das tropas. Baionetas caladas. Os alvos ao longe sendo visados pelas miras dos artilheiros. E ativos e rápidos os telefonistas observando os tiros e dirigindo a mira dos canhões...

Ali estava o estado maior. O Tenente Ferreira e seus auxiliares. Poucos graus afastados da mira do canhão que Lauro controlava. (...) Esse era o seu plano. [Lauro]. Desviaria os tiros na direção do estado maior. E assim em frangalhos poria o homem que o aviltara. E depois quem poderia culpar? Não podia-se atribuir à uma casual mudança nos cálculos? (...) Roberto, auxiliar de Lauro percebe a mudança de alvo do canhão em direção ao tenente Ferreira. A mudança de trajetória da bala em direção ao estado Maior. Roberto grita e avisa: “Ele se está vingando! Procura atingir o setor de Ferreira. (...) E enquanto se agarrava a Lauro em medonha luta corporal arrancando o telefone das mãos, Álvaro corria em direção ao estado maior para avisar o tenente do perigo que corria

Os companheiros correndo pela salvação de seus superiores. Em busca de uma nobre ação. Fizeram pulsar seu coração. Fizeram-no sentir, pela primeira vez, a noção exata da palavra patriotismo. Mas a fatalidade tinha que vir. Álvaro é atingido. (IDEM)

Na luta Roberto leva murros, derruba Lauro e sai em disparada para mudar o curso do canhão:

Lauro, já não lembrando mais nada e esquecendo sua vingança diante do companheiro caído, corre para acudi-lo, mas leva um tiro que o mata. Vitima de sua própria vingança. Pagando com seu sangue, o preço de suas faltas e baixezas.

O texto se alonga em detalhes sobre as lutas, estratégias e batalhas, cujas cenas foram incensadas na coluna de Guilherme de Almeida (OESP, 3 de agosto de 1930) e cuja redação lembra as reportagens dos jornais durante o movimento

de 1922 no Rio de Janeiro e, sobretudo, a Revolução de 1924.<sup>29</sup> As cenas de caráter militar, a parte espetacular do filme, contaram com a colaboração do 4º Batalhão de Caçadores de São Paulo, que cedeu o quartel, soldados, armamentos, fardas, além de ensinar táticas militares reproduzidas na ação, conforme informa Joaquim Garnier, que exalta essa colaboração e o interesse do Exército pelos progressos do cinema brasileiro (*Cinearte*, 24 de abril de 1930, pp. 4-5). Certamente o filme seria uma boa propaganda do Exército, depois da enorme agressão à cidade que não deixou de ter suas simpatias por Isidoro Dias Lopes e Miguel Costa, líderes da Revolução de 1924.<sup>30</sup> Seria também propaganda do alistamento militar e de seu papel na vida dos jovens.

Lauro, o voluntário corrompido e vingativo afinal não deixava de ter um coração sensível. Como a esposa de *Renúncia* - o roteiro de Gabus Mendes -, que traíra o marido, mas não era má pessoa... todos afinal se redimem. Álvaro faleceu no leito do hospital, Roberto foi condecorado. Elevaram-no a cabo e “deram-lhe a baixa que tanto merecia”. A descrição das cenas, conforme *Cinearte*, parece indicar paralelismo na montagem.

O texto alonga-se em detalhes sobre a volta à cidade natal, sobre os arroubos falsamente apaixonados de Luísa, que o beijou de forma ardente na chegada: “Mas como tem coragem de beijar um Animal caipira?” diz Roberto, que desdenha de Luísa, que assim o chamara antes, e procura agora por Rosa junto de sua família. Entretanto, é abordado pelo poeta da cidade com um discurso de 500 páginas. Desvia-o, fazendo crer que o verdadeiro herói era Pé de Vento. Ao final,

---

<sup>29</sup>“Durante todo o dia e a noite de sábado último, a rua Direita esteve absolutamente entregue aos revoltosos. O tiroteio foi continuado [...]. O trecho da rua Direita entre a ruas São Bento e Quintino Bocaiúva [...] foi o triste teatro das operações belicosas. [...] Trânsito impedido, telefones desligados, sem luz, sem energia elétrica, metralhadoras correndo a rua” (*Jornal do Comércio*, edição de 7.8 e 9 de julho de 1924, *apud* BORGES e COHEN, 2004: 297). As forças federais sitiaram a cidade. “Aviões dirigiam a operação, lançando bombas que caíam por toda a parte, e explodiam ao acaso (CENDRARS, 1986:84 *apud* BORGES e COHEN, 2004: 303).

<sup>30</sup> “As crianças pobres, dia de Natal, ao em vez de esperarem Papai Noel, esperarão desesperadamente inquietas, papai Isidoro, que lhes matou a fome o frio, vestindo-as e dando de comer, em ligeiros [...] dias (MACIEL, 1925:10, *apud* BORGES e COHEN, 2004: 300).

todos felizes participam do casamento de Roberto com Rosa.

Pela organização da narrativa em *Cinearte* podemos entrever a composição do filme, tanto na cidadezinha quanto no quartel, marcada pela alternância de cenas que opõem a sensualidade de Luísa ao bom comportamento do protagonista e da mocinha que não era por ele amada. Recato, timidez, operosidade são exaltados no quartel e no trabalho. No quartel também se alternam as ações dos personagens Roberto e Álvaro, e as vilanias de Lauro, dando ao desenvolvimento da trama, ao menos por esse texto, um caráter maniqueísta, unívoco e em muitos sentidos depreciativo do campo, que, no entanto, e contraditoriamente, é o centro do filme e lugar de onde vêm os personagens positivos. Era a tentativa de Plínio Ferraz de fazer humor com esse território, numa representação entre jocosa e ingênua, como parece se desenhar com Pé de Vento ou com o poeta da cidade. Seriam “causos”, como era o costume no humorismo sobre o universo rural, como acontecia com mais sucesso com Cornélio Pires em suas apresentações e no rádio, inclusive como se vê nas gravações de Ferraz (SALIBA, 2002; SCHVARZMAN, 2011). No entanto, o filme era mudo!

Essa oposição é frequente nas narrativas paulistas, e acirrada nesse momento, quando ao caipira ingênuo/ladino se adiciona o imigrante italiano, como acontece em *Às armas* ou em *Acabaram-se os otários*, de Luiz de Barros, sucesso em São Paulo naquele mesmo momento. O campo é lugar de pasmeira, mas também o berço do herói e da moça de bons princípios, em contraste com Luísa, a arrivista filha de italianos, ou Augusto, o leviano caixeiro português. O tema regional reagia à forte presença dos imigrantes, sobretudo italianos, cuja significativa entrada na sociedade era depreciada, como parece indicar esse filme; temida; ou até assimilada, como em *Brás Bexiga e Barra Funda*, de Antônio de Alcântara Machado (1927), ou mesmo em *Acabaram-se os otários*, com Tom Bill e seu personagem *Xixilo Spicafuoco*.

Por outro lado, apesar das menções monumentais a São Paulo, não há cenas na cidade, só em quartéis como os de Areal e Quitaúna.

O filme estreou em 3 de agosto em São Paulo no Odeon (Sala Azul), cinema de razoável prestígio, com distribuição de Serrador. Por seis meses desenvolveu carreira de exibição na capital. Em 1931 foi exibido no Rio de Janeiro, com

distribuição da Paramount, e em Curitiba. Em 1932, em Recife, Porto Alegre e Varginha, em Minas Gerais. Entretanto, para conseguir essas salas, foi preciso obedecer às condições do distribuidor. Segundo Garnier:

Naquele tempo, quem dominava os circuitos de exibição era Serrador [...] Serrador era quem dava as cartas e estabelecia as regras do jogo. Propunha condições inaceitáveis para exibir filmes nacionais, mas os produtores eram obrigados a aceitá-las, uma vez que não havia alternativa. O Dr. Garnier se lembra que uma das coisas que mais o irritaram [...] foi a proibição de exibir o filme fora do cinema lançador antes que decorresse seis meses a partir da data do lançamento; esta exigência anulava os efeitos da imensa soma de dinheiro que Serrador obrigava o produtor a gastar na promoção do filme, para garantir público aos seus cinemas. [...] Ainda assim, podiam dar-se por felizes os produtores que conseguiam lançar seus filmes nos cinemas de Serrador. A maioria tinha que se contentar com as salas de segunda ou terceira categoria, e às vezes nem isso conseguia. (GALVÃO, 1976:155)

O filme, apesar das dificuldades de exibição, rendeu algum dinheiro que, segundo Garnier, foi consumido na boemia, sendo Gabus Mendes o maior farrista de todos (GALVÃO, 1976: 156).

Depois desse filme, o estúdio só conseguiu realizar documentários agenciados por Nicola Tartaglione (IDEM). Em 1938, o estúdio foi fechado e o negativo do filme, vendido por Tartaglione como matéria prima para a fabricação de esmalte!

### **Os sentidos de *Às armas***

Estamos em 1929, diante de um argumento escrito por um estudante de direito e 'regionalista' em São Paulo. Um agricultor gosta de uma moça bonita mas de pouco caráter, e não percebe o amor verdadeiro da boa moça que o ama. Para compreender o seu equívoco, passará por uma prova transformadora: o Exército. Oportunidade para o personagem se tornar um herói, para o filme mostrar a vida num quartel, manobras militares e ação.

Se o enredo – desilusão amorosa/alistamento na guerra, na Legião Estrangeira, heroísmo, sacrifício e final feliz – é constante em filmes internacionais, sobretudo a partir da Primeira Guerra, na filmografia brasileira o Exército aparecia em documentários, a começar por Um batalhão do Exército, de Pascoal Segreto

(1899). A partir de 1908 e com a 1ª Guerra, são constantes “Grandes manobras”.<sup>31</sup> O posado Pátria Brasileira, de João Stamato (1917), louva Olavo Bilac e a Liga de Defesa Nacional, que desde 1916 pregava o alistamento militar, questão que surge na Faculdade de Direito de São Paulo e lá foi discutida com ardor por seus estudantes (BARBUY e MARTINS, 1998: 143). Os “naturais” exaltam o patriotismo da mocidade brasileira como os documentários europeus: Às armas, de 1918, da Olímpia Filmes, encena “evoluções militares” e pede “aos Srs. espectadores cantarem 'Às armas!', 'A Chaga do Soldado', nos lugares marcados no filme”.<sup>32</sup>

A partir de 1922, as demonstrações militares eram associadas ao Centenário da Independência, e o Levante dos Tenentes aparece em documentários como o de Vittorio Capellaro, Revolução de 22.<sup>33</sup> Aspectos da Revolução em São Paulo, da Rossi Films, e Pela Legalidade, da Hélios Film, sobre a Revolução de 1924, informam que as “imagens da entrada triunfal das tropas legalistas vitoriosas a São Paulo” foram autorizadas pelo Secretário da Justiça”. Segundo os letreiros do filme: “imagens feitas com a autorização das forças legais que deram combate aos sediosos”<sup>34</sup> deixam claro que o público só podia ver no cinema a imagem do poder. Deem asas ao Brasil (1924), de Alberto Botelho, centra-se em empolgantes raids<sup>35</sup> da aviação. Em 1926, Operações de Guerra, do Major Thomas Reis, documentou os combates do Exército brasileiro no Paraná contra os rebeldes de 1924 que formavam a Coluna Prestes. A revista de cinema Selecta comenta a precariedade das filmagens e do próprio Exército que as imagens, mesmo oficiais,

---

<sup>31</sup> Filmografia Brasileira. <http://www.cinematca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/#>. Acesso em 10 de novembro de 2015.

<sup>32</sup> Filmografia Brasileira. Dados d'O Estado de São Paulo. Acesso em 6 de agosto de 2014.

<sup>33</sup> Filmografia Brasileira. <http://www.cinematca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/#>. Acesso em 10 de novembro de 2015.

<sup>34</sup> Filmografia Brasileira. <http://www.cinematca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/#> Acesso em 10 de novembro de 2015. Filme existente e visto.

<sup>35</sup> Filmografia Brasileira. <http://www.cinematca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/> Acesso em 10 de novembro de 2015.

deixavam ver<sup>36</sup>. Com o movimento de 1930, os tenentes ganham o centro dos documentários e da ficção, como em *Amor e patriotismo*, de Achille Tartari (1930), sobre a volta ao lar de um exilado da Revolução de 1924<sup>37</sup>, ou o épico *Alvorada de Glória*, de Victor del Picchia (1931)<sup>38</sup>.

Como se pode ver por esse breve e inconcluso levantamento, à parte *Pátria Brasileira* (1917), *Às armas* (1930) <sup>39</sup> pode ser considerado – pelo que conhecemos pela documentação escrita e fílmica até hoje acessada e, quando existente, vista –, levando-se em conta os documentários oficiais de encomenda e as ficções do início dos anos 1930, como *Alvorada de Glória* (1931), de Victor Del Picchia, um dos filmes de enredo brasileiros que dão ao Exército o relevo que só era visto nos naturais autorizados, e que mostravam a vitória do poder constituído contra revoltas tenentistas como as de 1922, 1924 e durante a Coluna Prestes.

O enredo do filme - segundo a *Cinearte* - exalta o heroísmo e o patriotismo em conformidade com a época que incensava em seus valores, na política liberal, na organização social, na literatura, na pedagogia ou na educação, o amor à pátria, o respeito às suas instituições, aos poderes constituídos e seus representantes (VELLOSO, 1993: 92). <sup>40</sup> Isso é perceptível no enredo do filme – como apresentado em *Cinearte* - por meio de um protagonista que, em suas ações, é

---

<sup>36</sup> "... São muito infelizes os apanhados de máquina embora sujeitos a preocupação de mostrar as Quedas do Iguaçu, e outros pontos decantados do nosso sul... Não sabemos se o presente trabalho se destina a ser mostrado noutros lugares, e por isso pedimos que o revejam os seus confeccionadores, para que possam aquilatar quão vexatório é, para nós, vermos os nossos soldados marcharem descalços, com diversas formas de vestimentas. Para nós, que sabemos o que é o nosso elemento militar, compreendemos que, se não foi uma questão de técnica militar, outro qualquer motivo deverá subsistir, para tal, tanto mais que vemos a excelência da bóia fornecida e a alegria estampada na fisionomia dos nossos soldados..." (Selecta, 10 de fevereiro de 1926, p.14-5). *Filmografia Brasileira*. Acesso em 6 de agosto de 2014.

<sup>37</sup> *Filmografia Brasileira*. Acesso em 6 de agosto de 2014.

<sup>38</sup> *Idem*.

<sup>39</sup> Gabus fala da intenção de lançá-lo em 7 de setembro de 1929. O filme é lançado em 3 de agosto de 1930.

<sup>40</sup> "Na constituição do projeto do Estado nacional, literatura e política caminham juntas como irmãs siamesas. A arte é definida como o saber mais capaz de apreender o nacional e, portanto, o mais apto para conduzir a organização do país"

capaz de arriscar a própria vida para salvar um oficial, seu superior hierárquico. No entanto, apesar da personagem de Rosa, a boa moça, entregar a Roberto uma bandeirinha do Brasil quando deixa Seribaté, ao menos no texto, o país não aparece nomeado uma única vez. Apenas São Paulo. São Paulo, para a elite de que fazia parte o “acadêmico” Plínio de Castro Ferraz, significava, então, o país, “a locomotiva que puxava os outros vagões” (BORGES e COHEN, 2004: 292). O patriotismo de que se fala era paulista até mesmo pelo federalismo que caracterizava a República Velha do “Café com Leite”, seja entre as elites no poder ou mesmo entre aqueles que começavam a expressar sua oposição ao Partido Republicano hegemônico, com a criação do Partido Democrático, em 1926. As discussões na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, centro formador do pensamento dessas camadas dirigentes (BARBUY E MARTINS, 1998: 155), foram possível inspiração para o enredo urdido por Plínio de Castro Ferraz.

O alistamento militar, somado à recordação dos combates de 1924 na cidade, quando esta foi tomada pelos Tenentes e ostensivamente bombardeada por 29 dias pelo governador Carlos de Campos, para combatê-los (QUEIROZ, 2004:28), assim como a insatisfação política e a expectativa por novos golpes ou revoluções militares, vigente na época, podem nos falar sobre o clima de arregimentação que então se vivia, num quadro onde os valores de luta, à esquerda e à direita, eram incensados (SEVCENKO, 1992). À direita pelo culto aos valores nacionais, mas também militares, de organização, obediência e hierarquia (TORRES, 1938) contra o que se entendia que era a desorganização de operários manifestando-se contra a injusta situação social que, sabe-se, era entendida como “caso de polícia”, ideias que o filme afiança através do elogio ao alistamento e à vida militar, e sobretudo dos combates que geram no personagem um entusiasmo patriótico que se expressa pelo respeito e abnegação à hierarquia militar e aos poderes instituídos.

O que no enredo eram manobras de treinamento sem um motivo específico, transforma-se em luta verdadeira e mortal contra um vilão que usava o exército para fugir da polícia e “tramava contra a farda e a bandeira. Quando pregava a desordem e o descrédito, em suma!” (Cinearte, 14 de maio de 1930: 32). Qual o significado dessa trama? Será é possível ver nesse personagem de fugitivo da lei um militar revoltoso, um ex-tenente que Ferraz ou Garnier, temendo censura, ou

em vista da situação política instável e de olho na colaboração do Exército, não deixou claro? O filme ficou pronto em fevereiro de 1930 e fez sua carreira de exibição em São Paulo no período anterior – 3 de agosto - e posterior à eclosão do Movimento de 3 de outubro de 1930, o que torna possível entender essa indefinição, sem que por isso seja menos clara a defesa dos valores constituídos, e a identificação dos envolvidos com esse ideário.

Por outro lado, Octávio Gabus Mendes e Joaquim Garnier tinham um sentido de oportunidade em relação a esse enredo: esperavam lançar o filme no dia 7 de setembro, os intertítulos foram escritos pelo incensado poeta Guilherme de Almeida, um dos mais atuantes construtores do mito em torno do papel central de São Paulo na edificação do país. Além disso, valendo-se do contexto de valorização da ordem, da força e da força armada, que não era só brasileira,<sup>41</sup> criaram ações espetaculares que desejavam filmar – combates, troca de tiros, manobras - elogiando a vida militar, elevando assim o alistamento militar e o Exército, que colaborou com empenho na produção:

Tudo fizeram. Dispuseram de companhias inteiras para auxiliarem detalhes de filmagem. Puseram todos os departamentos à disposição. [...] Organizaram exercícios especiais para o filme. Mostraram-se interessados na história do filme. Comentavam e seguiam de perto as filmagens. [...] (Cinearte 23 de abril de 1930: 5).

Essas várias questões que estão postas na sociedade e aparecem nesse enredo podem nos explicar a opção pelo protagonismo dos militares e do próprio Exército como a instituição que opera a necessária transformação no personagem Roberto. Esse ideário presente nesse período mundial de “volta à ordem” bebe, ainda, no carisma do soldado jovem que se sacrifica pela pátria, imagem entronizada pelos monumentos ao Soldado Desconhecido da 1ª Grande Guerra (PROST, 2002, pp. 195-225).

A utilização do tema militar mostra que havia na concepção do enredo uma vontade de ação, de sensacionalismo por meio das filmagens de batalhas - na impossibilidade de operações com aviões, desejo original de Ferraz, conforme a

---

<sup>41</sup> Com a ascensão do Fascismo Italiano desde 1922 e de seus correlatos pela Europa naquele mesmo momento de volta à ordem. O Futurismo de Marinetti.

lembrança de Garnier. Nesse momento circulam pelas telas vários filmes sobre a 1ª Guerra Mundial que compõem o imaginário sobre a ação, como em *West Point* (1927) e *Flying fleets* (1929), exemplos referidos por Guilherme de Almeida em seu artigo sobre o filme, sem esquecer que Luiz de Barros já havia feito proezas com aviadores em seu *Hei de vencer* (1924), filme produzido por Antonio Tibiriça, filho de governador, outro membro destacado da mesma elite paulista.

Havia ainda *The Big Parade* (King Vidor, 1925), exibido em São Paulo em 1927, onde combates, soldados, sacrifício e amor à pátria davam o tom, e impressionou o então crítico Octávio Gabus Mendes, sobretudo pelo uso sincronizado do som atrás da tela (Cinearte 60, 20 de abril de 1927).

Às *armas* é um documento expressivo sobre o seu tempo e sobre o fazer cinematográfico no Brasil. Procura aclimatar o aspecto espetacular dos filmes de ação e guerra internacionais visíveis nas salas brasileiras, a atmosfera de arregimentação e expectativa em torno do que vinha se esboçando na época, ainda que sua ação não expressasse inquietação, mas desconfiança com opositores que poderiam atentar contra a manutenção da ordem, e do poder das elites constituídas.

Às *armas* foi uma aventura de estudantes com recursos que investiram na montagem de um estúdio em condições técnicas razoáveis, com o suporte de profissionais imigrantes e a maior aptidão de Octávio Gabus Mendes, que ajudou no desenvolvimento do roteiro e na direção. É um filme que investe num acento regional, buscando a partir dele criar notações jocosas que remetem ao campo como lugar de atraso e pasmaceira. O filme usou esse ambiente para mostrar como vulgar e ambiciosa a moça filha de italianos, e leviano o jovem português. Ao contrário deles, o tratorista e sua bem-amada são exemplares: merecerão o final feliz.

Trata-se de obra que expressa um ideário paulista e nacional (PIMENTA, 1993: 3)<sup>42</sup> tal como era entendido então, com uma visão estereotipada do campo, crítica

---

<sup>42</sup> "Em nenhum ponto da nossa pátria ainda encontramos reunidas tantas possibilidades, tantos fatores para a elaboração de uma grande nacionalidade. É em São Paulo que está se formando a grande intuição, o grande conceito de pátria". Alceu Amoroso Lima, Memórias improvisadas, Petrópolis,

aos imigrantes e que exaltava os valores da ordem e dos poderes constituídos. No entanto, o desapego à própria obra destruída dez anos depois mostra a expressiva insignificância social e cultural do cinema brasileiro como uma forma de expressão entre os letrados.

Certamente os bacharéis trouxeram um novo tipo de produção ao panorama das realizações cinematográficas de São Paulo no final dos anos 1920, mas não novas ideias.

---

Vozes, 1973. Citado por Lúcia Lippi Oliveira, "As raízes da ordem: os intelectuais, a cultura e o Estado", em *Revolução de 30*, Brasília, UnB, 1983, *apud* VELLOSO, Monica - A Brasilidade Verde-Amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, 1993, p. 89-112.

### Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Canuto Mendes de. Cinema Contra Cinema. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1931.

ARAUJO, Luciana Corrêa. "O Cinema em Pernambuco nos anos 1920". In: Catálogo I Jornada Brasileira de Cinema Silencioso. São Paulo: Cinemateca Brasil, 2007. Páginas 33 a 41.

BORGES, Vavy; COHEN, Ilka. "A cidade como palco de movimentos armados de 1924, 1930 e 1932". In: PORTA, Paula. História da Cidade de São Paulo. Vol. 3. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004. Páginas 291 a 339.

GALVÃO, Maria Rita. Crônica do Cinema Paulistano. São Paulo: Ática, 1976.

MACHADO, Rubens. "O Cinema Paulistano e os Ciclos regionais Sul-Sudeste (1912-1933)". In: RAMOS, Fernão – História do Cinema Brasileiro. São Paulo: Art Editora, 1987 Páginas 100 a 120.

MARTINS, Ana Luiza; BARBUY, Heloísa. Arcadas. História da Faculdade de Direito do Largo São Francisco. São Paulo: Alternativa, 1998.

MENDES, Edith Gabus. Octávio Gabus Mendes – Do rádio à televisão. São Paulo: Lua Nova, 1988.

PROST, ANTOINE. "Les monuments aux morts". In: NORA, Pierre. Les lieux de mémoire, Tome I. La République. PARIS: Gallimard, 2002. Páginas 195 a 228.

QUEIROZ, Suely Robles. "Política e Poder Público na Cidade de São Paulo". In: PORTA, Paula. História da Cidade de São Paulo Vol. 3. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004. Página 15 a 51.

SALIBA, Elias Thomé. Raízes do Riso. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

SALIBA Maria Eneida F. Cinema Contra Cinema: O Cinema Educativo de Canuto Mendes de Almeida (1922-1931). São Paulo: Annablume, 2003.

SCHVARZMAN, Sheila. "Travelogue e Cavação no Brasil Pitoresco de Cornélio Pires". In: PAIVA, Samuel e SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). Viagem ao Cinema Silencioso do Brasil. Rio de Janeiro: Azougue, 2011. Páginas 46 a 64.

SCHVARZMAN, Sheila. "Da crítica à imagem: a formação do olhar em Octávio Gabus Mendes". In: FABRIS, Mariarosaria. Estudos de Cinema SOCINE V, p. 135 a 143.

SEVCENKO, Nicolau. Orfeu extático na metrópole: São Paulo nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SILVEIRA, Miroel. A Contribuição italiana ao teatro Brasileiro. São Paulo: Quíron/Mec, 1976.

SIMIS, Anita. Estado e Cinema no Brasil. São Paulo: Annablume:2008.

TORRES, Aberto. A organização Nacional. Nova Edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional. 1938.

VELLOSO, Mônica. "A Brasilidade Verde-Amarela: nacionalismo e regionalismo paulista". In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, 1993, p. 89-112.

#### **Arquivos Consultados**

Arquivo Cinédia. Rio de Janeiro  
Acervo Digital O Estado de São Paulo  
Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

**A trajetória fílmica do cangaceiro urbano:**  
*de Lima Barreto a Eduardo Coutinho*

Gilvan de Melo Santos<sup>1</sup>

---

1 Professor/colaborador do PPG em literatura e interculturalidade e professor/supervisor em Logoterapia e Análise Existencial, pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), doutor em Linguística (UFPB), com estágio na Université Paris Ouest Nanterre La Défense, *mestre em Educação (UFPB), bacharel em Arte e Mídia (UFCG) e em Psicologia Clínica (UEPB).*  
**e-mail: [gilvanmusic@gmail.com](mailto:gilvanmusic@gmail.com)**

### Resumo

O artigo apresenta a trajetória do cangaceiro urbano, categoria criada pelo autor para designar uma representação dos retirantes nordestinos, cuja performance se caracterizou pela tentativa de abandono do cangaço, pela sua luta contra os cangaceiros sanguinários e pela saída do sertão arcaico em busca de amor e riqueza nas grandes metrópoles. Tendo como origem a guerra de imagens postas no Brasil a partir da década de 1930, entre o nacionalismo desenvolvimentista e o regionalismo nordestino ou entre a efetivação de uma identidade nacional em detrimento de uma identidade local, o cangaceiro urbano deságua da “bacia semântica” do nomadismo em direção aos folhetos de cordel em meados de 1930 e em direção aos filmes do cangaço nas décadas de 1950 e 1960. O trajeto do cangaceiro urbano inicia-se com o filme *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto e culmina com o filme *Faustão, o cangaceiro do rei* (1970), de Eduardo Coutinho.

Palavras-chave: Cinema; Cangaceiro urbano; Lima Barreto; Eduardo Coutinho.

### Abstract

The article presents the trajectory of northeast social bandit, category created by the author to designate a representation of northeastern migrants, whose performance was characterized by the attempt to northeast social banditry abandonment by their fight against the bloodthirsty bandits and exit the archaic hinterland in search of love and wealth in large cities. Output from the images of war put in Brazil from the 1930s, between the developmental nationalism and the northeastern regionalism or between the execution of a national identity at the expense of local identity, the urban *cangaceiro* flows into the "semantic basin" of nomadism towards the line of flyers in mid-1930 and towards the northeast social banditry movies in the 1950s and 1960. The path of urban *cangaceiro* begins with the film *O Cangaceiro* (1953) by Lima Barreto and culminates with the film *Faustão, o cangaceiro do rei* (1970), by Eduardo Coutinho.

Keywords: Cinema; urban *cangaceiro*; Lima Barreto; Eduardo Coutinho.

### Introdução

Comumente é a história que se propõe a discorrer sobre o cangaceirismo no Brasil. Por meio de discursos que visam à apuração dos fatos, grande parte dos historiadores não consegue se desvincular da díade herói-bandido, posta para classificar cangaceiros famosos que atuaram no sertão nordestino, principalmente quando se refere a Lampião, nas décadas de 1920 e 1930. Não menos adeptos das “hermenêuticas redutoras”, aqui utilizando um conceito de Gilbert Durand (1993) para designar formas de interpretações que não ampliam o seu universo imaginário, também escritores não acadêmicos, sendo em sua maioria familiares, admiradores ou conterrâneos de cangaceiros, constroem imagens do cangaço apenas como representações do sertão arcaico, criticando os “devaneios” de poetas e cineastas que fogem destas imagens historiográficas dicotômicas e territorializadas. Dito de outra forma, estas historiografias de “Lampiões” heróis ou bandidos, que habitam apenas no passado das tradições ou no sertão de outrora, são as mais vinculadas nas escrituras que veiculam sobre o tema. Entretanto, não estariam os cangaceiros localizados em “entre – lugares”? Entre a tradição e a modernidade? Entre sertões e metrópoles urbanas? Entre o heroísmo e o banditismo? Entre a arte e a ciência? Estariam a literatura e o cinema distantes mesmo da história oficial? Ou ambas se alimentam dos mesmos fios da memória, da circularidade das vozes ou da imaginação simbólica, mesmo que alguns historiadores não queiram admitir? Neste sentido, bastaria a história oficial para entender o fenômeno do cangaço?

A hipótese é clara neste artigo: muito do que se tem dito e escrito sobre o cangaço e cangaceiros nos livros históricos não se aparta do devaneio poético e do imaginário construído nas e pelas memórias individuais e coletivas, bem como pelas mais variadas manifestações artísticas em seus estados constantes de nomadismo.

E é exatamente sobre este nomadismo que este artigo irá se debruçar: nomadismo das vozes, nomadismos das memórias, nomadismo das imagens. Mesmo não sendo oficializado pela história ou destacado na literatura sobre cangaço, este texto destaca, como resultado de uma pesquisa científica, a criação

da categoria “cangaceiro urbano”, personagem produzido pelo resultado de usos sociais e artísticos no Brasil entre as décadas de 1930 e 1960, capazes de resolver a quebra da dicotomia herói-bandido e de consolidar a construção de uma identidade nacional, através da metonimização ou colagem da imagem do cangaceiro na imagem do retirante nordestino.

Oportuno enfatizar que o cangaceiro urbano não se refere a um cangaceiro nascido na cidade, portanto fora do contexto do sertão, mas refere-se a um tipo de cangaceiro que, encontrando-se entre a tradição e a modernidade, reveste-se de uma ética urbana, privilegiando o desejo ou a fuga de sair do sertão em direção às grandes metrópoles, ainda que amando as terras nordestinas. Contrapondo-se a este tipo de cangaceiro, nos folhetos de cordel entre meados de 1930 e 1960 e no cinema entre 1950 e 1960, há que destacar a presença do “cangaceiro sanguinário”, que se coloca contra a modernidade e se reveste de uma ética rural. Como exemplo, no filme *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, enquanto Teodoro, ainda que tenha revelado o seu apego às terras nordestinas, ao se apaixonar pela professora *Olívia*, pediu um cavalo para sair do sertão e com ela se encontrar, Galdino, por sua vez, impediu que o sertão se modernizasse e assumia, comumente, a performance do cangaceiro que defendia a honra e feria com sangue quem se contrapunha à tradição. Galdino era um “cangaceiro sanguinário”. Teodoro era um “cangaceiro urbano”. Outros exemplos ampliarão esta argumentação nos capítulos subsequentes. Como ambos os cangaceiros localizam-se naquilo que Homi Bhabha (2001) chama de “entre-lugar”, é natural que tais cangaceiros oscilem entre as duas categorias - “sanguinário” e “urbano”-, porém as performances de ambos definem os seus lugares e a sua nítida categorização, como assim veremos.

Como instrumento de argumentação para se efetivar o traçado da trajetória do cangaceiro urbano, será apresentada uma síntese dos filmes do gênero, até a década de 1960, incluindo o filme *Lampião, o rei do cangaço* (1936), de Benjamin Abraão, onde a guerra de imagens começou. Convém, antes, definir a ideia central deste artigo, onde se privilegiou a poética do cordel e as escrituras filmicas como fios trançados ou “*frivolités* de memórias” (MELLO, 2014), que ajudaram a produzir o imaginário do cangaço.

### Escrituras poéticas e filmicas

É pertinente aqui afirmar que folhetos e filmes configuram-se como escrituras que valorizam a voz, a imagem e a memória, e as têm como suportes (LEMAIRE, 2002). No cinema, em um grau maior que no folheto, a oralidade, melhor, “a vocalidade” que se (re) apresenta é “mediatizada”, onde ao longo de sua comunicação permanece “o eco fixo das vozes” dos interlocutores, deslocados no espaço-tempo, porém presentificável quando em contato com a recepção (ZUMTHOR, 1997, p. 29).

No Brasil, cordel e cinema dialogam-se e, neste dialogismo, heróis cavaleiros, guerreiros, míticos, populares e foras da lei, construídos pelas memórias do povo e pela literatura de cordel, modelam (e são modelados por) personagens arquetípicos e espaços cênicos representados nos filmes. Reinventam-se, então, os cangaceiros da honra, bandidos sanguinários, beatos, padres, coronéis, policiais, vaqueiros, feiticeiros, mocinhas, a pobreza, a seca, a fome, o sertão e a cidade; compondo um grande arsenal de personagens idealizados por diretores, roteiristas, montadores, fotógrafos, figurinistas, cenógrafos, atores, atrizes e figurantes. Junto a estas reinvenções, o cangaceiro urbano surge como uma produção original, a partir de folhetos de cordel produzidos no Brasil em meados da década de 1930, desembocando em filmes das décadas de 1950 e 1960. Em se tratando de filmes, este cangaceiro urbano contracenava com um cangaceiro sanguinário, onde este representa o sertão arcaico, e aquele, a tentativa de deslocamento ou o deslocamento em si deste sertão em direção à cidade.

Para um melhor esclarecimento ao leitor, convém destacar que os filmes neste artigo são entendidos como aparelhos de “memórias protéticas”, ou seja, “memórias que circulam publicamente, que não têm uma base orgânica, mas que são, não obstante, experimentadas como o próprio corpo da pessoa” (Landsberg apud BURGOYNE, 2002, p. 147). Não é raro pensar no cangaço, por exemplo, sem que se esqueça dos giros de *Corisco* em torno de si mesmo gritando com um parabelo ou um punhal na mão, como no filme *Deus e o diabo na terra do sol*, imagem que se tornou parte do arquivo pessoal de muitas pessoas, intertextualizado, inclusive, no filme *O auto da compadecida* (2000), de Guel

Arraes, representada nos “giros” semelhantes dos personagens *Severino de Aracaju* e *João Grilo*.

Entre as décadas de 1930 e 1960, trinta filmes dedicaram-se a construir imaginários do cangaço e a reativar memórias de personagens do tempo do banditismo rural no nordeste. A trajetória do cangaceiro urbano inicia-se a partir da guerra de imagens instaurada com o filme *Lampião, o rei do cangaço* (1936), do libanês Benjamin Abrahão. No campo da ficção, surge o primeiro cangaceiro urbano: Teodoro, do filme *O Cangaceiro* (1953) de Lima Barreto. Dar-se-á por finalizada a trajetória deste tipo de cangaceiro com o filme *Faustão, o cangaceiro do rei*, de Eduardo Coutinho, quando enfim o cangaceiro urbano vive o sedentarismo nas grandes metrópoles e assume a ética urbana industrial. Mas, por que o filme de Benjamin Abrahão foi o precursor desta guerra?

### **Guerra de imagens: o nascimento do cangaceiro urbano**

Após o insucesso dos filmes *Filho sem mãe* (1925), de Tancredo Seabra; *Sangue de irmão* (1926), de Jota Soares; e *Lampião e a fera do Nordeste* (1930), de Guilherme Gáudio; o filme *Lampião, o rei do cangaço* (1936), de Benjamin Abrahão, acende a guerra de imagens neste campo e põe em destaque o desafio de imaginários até então somente presentes no jornal impresso e no registro fotográfico da época. Uma luta entre imaginários heroicos: o herói do nordeste marcado pela honra, tradição e territorialização; e o herói do sul do país, que tem um movimento “pragmático” que pretende articular-se em busca de uma tipologia formal que tem como enunciado o progresso. O primeiro, representativo de um “nomadismo cíclico” (RADKOWSKI, 2002) em torno do território da tradição. O segundo, em constante estado de desterritorialização.

No resto do filme do libanês (pois só sobraram 12 minutos do que foi queimado pelo governo Vargas à época) aparece Lampião lendo revistas, rezando com os seus companheiros, costurando, atirando, dando ordens, pagando serviço de coiteiro<sup>2</sup>, entre outras ações. Tais imagens produziram a fúria do governo Vargas,

---

<sup>2</sup> Os coiteiros eram pessoas que apoiavam os cangaceiros, serviam-lhes comida e lhes davam abrigo quando necessário.

ao apresentar um Lampião heroico, ainda atrelado às escrituras dos folhetos de cordel. Até então, as imagens de Lampião e seu bando, apresentadas apenas nas capas e versos de folhetos, em acervos fotográficos particulares e em mídias impressas, atendiam a uma espécie de controle velado. Entretanto, ao serem divulgadas para todo o Brasil por um estrangeiro que convivera com o tão procurado bando de cangaceiros, transformaram-se em ofensas ao poder do Governo Federal. No filme, a imagem de Lampião lendo ou rezando apresenta um *corpus* de referência que privilegia um herói não atrelado à marca do atraso, mas a um legítimo defensor da honra.

Entretanto, as imagens daqueles bandidos organizados, situados socialmente, conscientes de seu imaginário heroico e comandados por uma espécie de soberano do sertão, também desafiavam inimigos, autoridades da região e o próprio Governo Federal, pois, deixando Lampião de ser referência apenas de um passado “arcaico”, apresentava-se como um soberano atualizado e quase moderno, dando ordens e lendo revistas, um herói não ágrafo, mas um sujeito que manipula o sistema de leitura, segmento das classes dominantes. O questionamento era evidente diante daquelas cenas: como impedir que um Lampião ambíguo, territorializado por um lado e desterritorializado por outro, dificultasse o projeto de unificação da nação no governo do então presidente Getúlio Vargas?

Do ponto de vista da política do governo de Getúlio Vargas na época, entende-se que as imagens do filme de Abrahão inibiram o projeto cultural de utilização do mito do cangaceiro, que visava transformar um herói localizado no sertão num herói desterritorializado, ou seja, capaz de abandonar o sertão em vista de se deslocar à cidade, conforme aconteceu durante a ditadura Vargas, e ainda mais, posteriormente, durante a construção de Brasília, com Juscelino Kubitschek. Esperava-se que o Lampião filmado pudesse atender à ideologia do governo getulista, de transformar o regionalismo nordestino em um nacionalismo brasileiro. Sabe-se, entretanto, que mesmo sendo nômade, a representação do Lampião no filme não negava a sua ligação territorial com o sertão, e seu arcaísmo forte impunha um desejo de permanecer no mesmo lugar ou de locomover-se apenas ciclicamente. Tal filme não resolvia o paradoxo que exigia ou um Lampião

totalmente territorializado e sanguinário (ameaça ao povo do sertão) ou um Lampião desterritorializado e urbano (herói do povo sertanejo). Contrariando esta estratégia cinematográfica, que iria ser empregada futuramente, o Lampião de Benjamin Abrahão aparece territorializado, heroico, ainda que se utilizando de ícones da modernidade como revistas e jornais.

Do ponto de vista estético-político, ao mostrar um Lampião ambíguo, feliz na caatinga e caminhando ciclicamente em seu próprio território, os fragmentos analisados configurou-se como a antítese de outros filmes que futuramente foram apresentados. Nos filmes que se seguiram após este de Abrahão, um bandido cangaceiro amplificado por jornais da época e outras fontes a serviço do governo, aparece como um anti-herói, contra a modernidade e apelidado aqui de cangaceiro sanguinário. O herói, por sua vez, não mais deseja se localizar no território da ruralidade, mas caminha linearmente em direção ao mundo urbano e dito moderno. Ainda que revestido de alguns rastros de ruralidade, a este herói chamo de cangaceiro urbano.

O Lampião sorridente de 1936, que sabia ler, aberto às mulheres<sup>3</sup>, devoto de Nossa Senhora, atirando em um inimigo imaginário, não podia mais viver. As imagens de Benjamin Abrahão constituíram-se narrativas de morte: morte de Lampião, morte de Benjamin Abrahão e morte de uma tendência fílmica que finda naquele que fora o último e único filme do Lampião “verdadeiro”.

Benjamin Abrahão foi assassinado em maio de 1938, com quarenta e duas facadas, em Águas Belas, Pernambuco. Lampião, com tiros no crânio, morreu em julho de 1938, na fazenda Angico, em Sergipe, três meses depois (MELLO, 2004: 340). Dois anos mais tarde o Capitão Zé Rufino matou Corisco, levando ao fim o cangaço histórico.

Entretanto, com a morte de Lampião e Corisco, o presente começa a dar mais espaço às lembranças do passado, permitindo que canções e versos de poetas

---

<sup>3</sup> Lampião foi o primeiro cangaceiro a aceitar mulheres no bando, rompendo, assim, com o mito de que as mulheres “fechavam o corpo” do herói. Segundo Anildomá Willans de Souza (2002: 113-114), a partir da aceitação de Maria Bonita em seu grupo, mais de quarenta mulheres passaram a acompanhar seus companheiros cangaceiros.

populares, artigos impressos em jornais e vozes de testemunhas daquele tempo histórico construísssem um imaginário capaz de manter o mito do cangaço, de forma a ser utilizado pelas múltiplas manifestações artísticas e órgãos informativos da época.

O folheto de cordel, anteriormente o principal construtor do imaginário do cangaceiro da honra, reinventa o cangaceiro urbano, passando a representá-lo como metonímia de retirantes nômades nordestinos em direção à urbanidade. Há que se entender que a presença de cangaceiros num mesmo lugar simbólico dos retirantes não é mera invenção hermenêutica, mas uma revitalização de confusões históricas entre os dois sujeitos. Segundo Maria Isaura Pereira de Queiroz (1986: 31), documentos do século XIX confundiam os cangaceiros, cuja “motivação era o enriquecimento pelo roubo e pela pilhagem, com os grupos de retirantes premidos ao assalto pela miséria reinante”.

Para entender melhor como se deu a construção da categoria “cangaceiro urbano”, sabe-se que, de início, a estrutura mítica dos folhetos de cordel do início do século XX foi marcada pela presença de um cangaceiro da honra lutando contra os poderes públicos: policiais, prefeitos, governadores e presidentes da república. Nesta época, era impensável imaginar um cangaceiro desejando abandonar o cangaço e muito menos sonhar em se casar e ficar rico. A honra era o seu princípio. Para ilustrar, observa-se um dos versos do folheto *As lágrimas de Antonio Silvino por Tempestade*, do poeta Leandro Gomes de Barros, escrito em 1926 (p. 2):

Pelo que vejo o governo  
Acaba meus companheiros  
Acha que eu devo morar  
Nos bosques e nos outeiros,  
Já não posso me atrever,  
Chego ao ponto de perder  
Semente dos cangaceiros.

Entretanto, foi a partir da segunda metade da década de 1930, exatamente um período que marca a decadência do cangaço histórico, que surge nos folhetos da

época uma mudança estrutural dos seus textos, conseqüentemente, uma *movência* performática, tanto do herói quanto do seu oponente. O termo “movência”, neologismo criado por Paul Zumthor (2000: 77), refere-se a “incessantes variações re-criadoras”. Nesta “movência”, o herói não luta mais contra o poder público; o seu oponente, invertido, agora é um cangaceiro perverso, violento e poderoso, e que ao final da trama, encontra-se quase sempre derrotado. Também o herói deseja uma mulher, abandonar o cangaço e se firmar na cidade como “valentão”. Basicamente, esta nova performance evidencia a passagem da primeira para a segunda fase da literatura de cordel, e que será reutilizada, de diversas formas possíveis, em filmes de aventura nas décadas de 1950 e 1960 no Brasil.

Aos poucos, a literatura de cordel, que já funcionava como a principal construtora, propagadora e mantenedora do mito do cangaço, desde o final do século XIX no Brasil, após a morte de *Corisco*, passou lentamente a representar os cangaceiros de maneira diferente da que fora no momento histórico ao qual se pode chamar de primeira fase, por meio das s de poetas como Leandro Gomes de Barros, Francisco das Chagas Batista e João Martins de Athayde. O que se pode afirmar é que houve uma variação arquetipológica e mítica das representações do cangaceiro neste novo momento, que aqui categorizo de segunda fase.

Um cordel que ilustra esta transição performática é *As aventuras de um bandoleiro honrado*, escrito por João Martins de Athayde em 1936. Nele, o cangaceiro honrado, como de costume, é representado como um nobre *Robin Hood* do nordeste, perseguido pela polícia, como se pode observar (ATHAYDE, 1936: 9-10):

Chama-se Luiz Andrade  
Por apelido “Firmeza”,  
Nunca matou à ninguém;  
Porém quem tinha riqueza,  
Por meio do bacamarte  
Ele tomava uma parte,  
P’ra redimir a pobreza

Um dia em que elle andava  
Da polícia perseguido,  
Chegando numa fazenda  
Entrou sem ser pressentido,  
Quando a polícia passou,  
Elle então se apresentou  
Dizendo: Eu estava escondido.

Porém, duas performances diferenciam este dos folhetos da primeira fase: a identidade do cangaceiro, agora um homem educado e instruído, a sua desistência do mundo do crime e o seu casamento com a filha do fazendeiro, como confirmam os versos (ATHAYDE, 1936: 11):

Eu era muito feliz,	Depois de quatorze dias,	Alli então se casaram
Estudei, tenho instrução;	De lamentável ocorrido,	Dois filhos da mesma dor;
Toda esta vizinhança	Izaura já quase boa,	Foram começar a vida,
Nos tinha muita atenção;	Falava com seu querido;	No tempo daquele amor;
Depois que nos invejaram,	Elle como bom amigo,	Ella como bôa filha,
Contra nós se levantaram	Lhe disse: Eu caso contigo,	Foi morar com a família,
Na maior perseguição.	Nunca mais serei bandido.	Na santa paz do senhor.

Neste aspecto, o novo cangaceiro começava a desejar outro território, viver uma vida mais sedentária ao lado de uma mulher e longe do banditismo. No processo de metonimização, tal performance permitia ao leitor relacionar os cangaceiros a retirantes nordestinos em direção à urbanidade, à procura de dias melhores. Empenhado em representar esta passagem do regional ao nacional, imbuído da ideia de unidade nacional, os cangaceiros passaram a ganhar visibilidade como aqueles que representavam o retirante nordestino que entra no sul do país para expulsar o estrangeiro que, segundo Maria Isaura Pereira de Queiroz (1986), migrou nos anos 1930 para as grandes metrópoles.

Subliminarmente, ao menos nos folhetos de cordel dos anos 1930 e 1940 e nos filmes dos anos 1950 e 1960, o que se percebeu foi a construção de um cangaceiro meio mito nacional, meio mito regional, com um pé no sertão e outro na cidade, um no nordeste e outro no sul - um cangaceiro em trânsito que, se representava a pobreza da região, necessitava se deslocar à procura das riquezas no sul; e se representava o espírito da fundação do Brasil, fazia mister encontrar em suas próprias raízes sertanejas o *ethos* necessário para se diferenciar do estrangeiro invasor. Parecia que esta ideia de um cangaceiro urbano, nem mito nacional, nem imagem do atraso, nem sanguinário e nem honrado, resolvia o

paradoxo da utilização do cangaço no cordel, no cinema e no contexto social dos anos 1950 e 1960.

Percebe-se que este trânsito entre o sertão e a cidade, entre o rural e o urbano, não impediu que fosse construído um cangaceiro diferente, que ousou chamar de cangaceiro urbano, pois cada vez mais, a cada folheto de cordel e a cada filme, ele foi se deslocando da tradição à modernidade, a ponto de se instalar totalmente neste território. O caminho parece nítido: no cordel, de Leandro Gomes de Barros a Joaquim Batista de Sena. No cinema, de Lima Barreto a Eduardo Coutinho.

Além desta questão, este novo cangaceiro, que Maria Isaura (1986) chama de “cangaceiro mitificado”, eliminou a possibilidade de uma tomada de consciência em relação à importância do cangaço enquanto movimento social no nordeste, talvez deixando de perceber o banditismo rural como fundação do movimento das ligas camponesas presentes no mesmo período. A grande consequência da construção deste cangaceiro urbano era o abafamento da tentativa de ficcionalizar a real luta travada entre camponeses e latifundiários em busca das mudanças políticas e econômicas vivenciadas no próprio setor rural nordestino. Da metade dos anos 1930 ao final de 1960 é essa nova imagem arquetípica do cangaceiro e a crença no mito do progresso que serão utilizados em versos de João Melchíades Ferreira da Silva, Manoel Camilo dos Santos, Antônio Teodoro dos Santos e Joaquim Batista de Sena.

Trata-se claramente de uma mudança performática do cangaceiro, onde o novo herói que se enuncia passa agora a se preocupar com o amor, muito mais que com a justiça, tal como Roldão e Angélica na referida *História de Carlos Magno e os Pares de França*, conforme os versos extraídos do folheto *História do valente sertanejo Zé Garcia*, do poeta João Melchíades Ferreira da Silva (1935: 22-23):

Sinforosa, Zé Garcia  
Vive prestando atenção  
Ao livro de Carlos Magno,  
Ele até por distração,  
Fala na princesa Angélica  
Como casou com Roldão.

Garcia, dizia as moças  
Todo o meu contentamento  
É em Dona Sinforosa,  
Imagem do meu pensamento.

Se em nível do campo fotográfico se travou desde 1935 uma guerra de escrituras entre o mito de Lampião e o “contra-mito” do oficial e do soldado (cf: JASMIN, 2006: 32), em nível das imagens cinematográficas, o embate continua, principalmente nas décadas de 1950 e 1960. Luta não mais entre policiais e cangaceiros, mas entre governos ufanista-nacionalistas e o regionalismo cangaceirista. Não se trata mais de um mito procurando aniquilar o outro mito, mas de um desejando utilizar o outro como instrumento de persuasão política, pedagógica e midiática. Desta forma, dos folhetos dos anos 1930 e 1940 ao cinema dos anos 1950 e 1960, é esse novo arquétipo do herói cavaleiro que se apresenta inicialmente no filme *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, em 1953.

### **Cangaceiros no cinema: de Lima Barreto a Eduardo Coutinho**

Como resultado da guerra de imagens acentuada por questões ideológicas, políticas e identitárias, bem como pelo nomadismo de cangaceiros urbanos oriundos da segunda fase dos folhetos de cordel escritos no Brasil (de meados de 1930 a 1960), o filme *O Cangaceiro*, produzido em 1953, reinventa a gesta de *valentões* através da performance de Teodoro, cangaceiro urbano que, apesar de trazer em seu corpo a terra sertaneja, reproduz a ética e o comportamento da cidade. Em contraposição, o referido filme apresenta o Capitão Galdino, cangaceiro sanguinário que representa a luta do sertão arcaico contra ícones da modernidade.

E se folhetos de cordel, principalmente em sua primeira fase, já evidenciavam uma variação arquetípica do herói cavaleiro do tempo dos *Pares de França*, com a presença do cangaceiro da honra, o filme de Lima Barreto traz em seu enredo uma confluência do imaginário tradicional da idade média com o do emergente imaginário da modernidade. Desta forma, como parte da estruturação performática dos personagens, motivos clássicos dos romances de cavalaria, tais como “o cativo da princesa”, “provações no percurso”, “tentativa de matar o inimigo”, “resgate da princesa” e “casamento entre herói e princesa” (MELETÍNSKI, 2002: 126-138), somam-se ao desejo do cangaceiro de fugir do meio rural para o espaço

urbano, impedido pelo rio metafórico que distancia o seu sonho da realidade. É evidente que esta produção dialoga também com o *western* americano e a estética *hollywoodiana*, porém reduzi-lo a apenas este imaginário, como assim fizeram alguns estudiosos (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001; BERNARDET & RAMALHO Jr., 2005; NEMER, 2007; DEBS, 2007), é perder de vista o simbolismo medieval, com seus cavalos e cavaleiros, bem como o imaginário da modernidade, através do mito do progresso, que, da mesma forma que a estética *hollywoodiana*, influenciaram esta e outras produções filmicas subsequentes.

Outra caracterização não explorada por estudiosos é que este filme reinicia o processo de contra-imagem do polêmico e já referido filme de Benjamin Abrahão, *Lampião, o rei do cangaço*, produzido dezessete anos antes. Continuando o que se intitula a guerra de territórios no campo das escrituras, entre “norte-sul” e entre “nacional-estrangeiro”, bem demonstrado por Sylvie Debs (2007) e Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2001), esta produção tenta negar o heroísmo de Lampião, posto em 1936 como um soberano, religioso e líder de um grupo organizado e resolvido sexualmente, além de se retratar do trauma sofrido pela nação desmoralizada com a repercussão nacional e internacional das filmagens do referido filme, tão logo queimado e proibido de veiculação pública pelo então governo de Getúlio Vargas.

Do ponto de vista técnico, o filme *O Cangaceiro* pode ser caracterizado como uma “adaptação livre”, ou seja, uma recriação ou atualização de obras matrizes ou de contextos históricos específicos, possuindo graus de independência das produções de origem (CORSEUIL, 2003: 298). Apesar do controvertido lembrete nos créditos iniciais (“Qualquer semelhança com fatos, incidentes e pessoas vivas ou mortas, é mera coincidência”), a sua montagem final apresenta-se como um produto que tem por base historiografias do cangaço, a literatura canônica e a tradição oral representada aqui pelos folhetos de cordel, além de tantas outras escrituras, inapreensíveis no momento, que utilizaram o cangaço como expressão. Entretanto, o seu “núcleo duro”, parafraseando termo criado por Gilbert Durand (1996: 255), reside nos folhetos da segunda fase.

Caracteriza-se também o filme como uma montagem linear (AUMONT et al, 1995), cujo objetivo principal é narrar a estória privilegiando os seus

encadeamentos contínuos, produção de sentido e voltados para a noção de transparência, ou seja, o cinema como *mimese* do real, respeitando a sincronia entre o espaço e o tempo.

Esta produção cinematográfica procurou também redefinir territórios e imagens em que circulam bandidos e heróis configurados na trama. Galdino, uma figuração de Lampião, numa condição menos honrada, expressa uma liderança em decadência, cuja rejeição estende-se até ao desinteresse afetivo de sua companheira Maria Clódia, reatualização de Maria Bonita no filme (cf: BARRETO, 1984). A imagem de Galdino como um cangaceiro territorializado reforça a sua condição de empecilho à construção de um novo mundo, menos sofrido que aquele do sertão nordestino. A voz autoritária, gutural e agressiva do ator Milton Ribeiro, que interpreta o Capitão Galdino, pontua, em mesmo sentido, a performance de um cangaceiro cruel e sanguinário, contrário à lei, à justiça e à ética urbana.

Contraopondo-se a este tipo de bandido, o filme apresenta o cangaceiro Teodoro, sujeito de boa aparência, traços e voz do sul do país, padrões morais e éticos da civilização, que enfrenta o opositor Galdino para conquistar o amor de Olívia, professora, filha de político fazendeiro e sobrinha de um coronel rico da cidade. Teodoro ama a terra árida do sertão, mas não esconde a desilusão que sente em relação à sua estrutura política, incluindo o abuso de poder dos coronéis e, segundo ele, os “serviços sujos”<sup>4</sup> dos cangaceiros. Ele passa a defender outro campo de significação presente no meio urbano, bem como amplia a sua arquetipologia heroica, bem mais sensível aos discursos e performances da civilização. É um legítimo cangaceiro urbano que sai do seu território, de sua “organização”, e, rompendo com o seu “rizoma” - termos emprestados de Deleuze & Guattari (1995) -, dialoga com outros territórios. Esclarecer esta hermenêutica é perceber que a partir deste filme, este passava a ser o cangaceiro possível, aquele que se descentra do ruralismo e se comunica com o mundo urbano.

Mas, de que imaginário vinha Teodoro? De que lugar era a performance deste herói que resolveu lutar contra uma representação da maldade, vencer o desafio e,

---

<sup>4</sup> Cf: Teodoro em *O Cangaceiro*, 1953, transcrição do autor.

por fim, conquistar o amor de sua amada e a confiança de seu pai, um fazendeiro rico da cidade? Trata-se de uma reinvenção do mito do herói cavaleiro do século XVIII, tão explorado nos folhetos de cordel em sua segunda fase. Um herói nômade que vem caminhando num trajeto imaginário sem fim e se instala nos anos 1950, pronto para ser digerido agora pela plateia dos cinemas do mundo e do Brasil.

Vencendo a Palma de Ouro em Cannes como melhor filme de aventura e menção especial com a música *Mulher Rendeira*, a produção *O Cangaceiro* fez sucesso nos meios cinematográficos mundiais, e ampliou aquele imaginário ajustado à época de transição no Brasil: a passagem do regionalismo para o nacionalismo ou do ruralismo para a urbanidade, conforme dados do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) que revelam um aumento da população urbana no Brasil de 31,3% para 81,2%, exatamente a partir da década de 40, conforme informação do *Jornal da Paraíba* em 26 de maio de 2007.

Dadas as diferenças performáticas entre o personagem Teodoro e o herói cavaleiro do século XVIII, é possível afirmar que se mantém em 1950 e 1960 uma estrutura mítica semelhante nas produções cinematográficas subsequentes, transformando tal gênero fílmico no pseudônimo “filmes do cangaço”.

Em 1960, após o sucesso do filme de Lima Barreto, Carlos Coimbra, autor de inúmeros filmes do gênero, dirigiu *A morte comanda o cangaço*, mantendo a mesma estrutura mítica consagrada em 1953, ou seja: O herói Raimundo Vieira, ao se vingar da morte de sua mãe, visa conquistar o amor de Florinda, sendo que para isso tem que lutar para exterminar o banditismo comandado pelo cruel cangaceiro Capitão Silvério. O filme é um apelo para erradicar o cangaço, de uma forma ainda mais radical que aquela de 1953. Mas já não fora exterminado o cangaço em 1938? Tratava-se de tentar eliminá-lo simbolicamente, como já o fora historicamente. Percebe-se que a recorrente presença de um cangaceiro urbanizado contra um cangaceiro sanguinário e defensor do banditismo rural, aparece neste novo filme.

No entanto, não se tratou apenas de acabar com o cangaço através de uma luta frontal, própria da “estrutura heroica do imaginário”, sobretudo, marcada pela antítese, separação ou esquizomorfismo (cf: DURAND, 2002: 179-190), mas

também de usá-lo como processo didático para transformar o Brasil rural num país urbano, o que se aproxima da “estrutura dramática do imaginário”, cuja característica básica é a harmonização dos contrários, a dialética, inserção no drama histórico e a busca do progresso (cf: DURAND, 2002: 345-355). E nada mais verossímil naquele tempo do que assistir à constante morte do cangaço territorializado e à vitória do cangaço desterritorializado, representante da mudança e do trânsito de uma cultura da região para uma cultura da nação, ou de uma instância conservadora para os supostos parâmetros da revolução. É necessário lembrar que o Brasil vivia um período imbuído pela ideia de construir um país moderno em cinco anos, proposta do então presidente Juscelino Kubitschek, como também o meio cultural era influenciado pela arte engajada e pela busca de novos padrões estéticos e políticos, conforme afirma Sylvia Nemer (2007).

Em 1962, o mesmo diretor Carlos Coimbra dirigiu o filme *Lampião, rei do cangaço*, cuja representação do cangaceiro Lampião oscilava entre as características do bandido sanguinário (ex: matar de forma fria e violenta um coiteiro), do bandido da honra (ex: tirar dinheiro dos ricos e distribuir aos pobres) e a do herói urbano (ex: vontade de abandonar o cangaço). É um personagem ambíguo e em constante deslocamento.

Além de apresentar figurações de Lampião, dos seus irmãos Ezequiel Ferreira e Antônio Ferreira, Maria Bonita e outros personagens históricos, o filme apresenta João de Mariana e sua companheira Suscena, personagens construídos ficcionalmente. João aparenta ser a representação do melhor amigo do Lampião histórico, o conhecido Luiz Pedro, e Suscena, a sua mulher Neném, mas o diretor foge ao padrão, criando pseudônimos para esses dois, o que não o fez com os demais citados cangaceiros.

Diferente da luta entre Teodoro e Galdino em *O cangaceiro* e Raimundo Vieira contra o Capitão Silvério em *A morte comanda o cangaço*, neste filme, a luta do personagem João não é contra uma pessoa física, mas contra a estrutura do próprio cangaço, luta esta compartilhada com o próprio personagem Lampião que, também em conflito consigo mesmo, e com sintomas de depressão, fala em viver

em “um outro mundo”<sup>5</sup>. A utopia deste “outro mundo” passa a ser uma recorrência neste período à espera de uma saída para o Brasil: uma nova revolução ou um novo golpe militar.

Do ponto de vista da verossimilhança, João e Suscena são contrapontos de Lampião e Maria. Neste sentido, enquanto Lampião é violento e sanguinário, João transita entre o crime e a ordem social. O exemplo de um justifica a busca errante do outro. O sofrimento de Maria de Déia (pseudônimo de Maria Bonita) incentiva Suscena a sonhar por dias melhores. Enquanto Lampião morre porque fica no sertão, João sobrevive porque o abandona. Em consonância com os folhetos de cordel, João é a versão fílmica de Dioguinho, Zé Garcia, Apolinário, José Colatino e tantos outros cangaceiros urbanos, presos à ideologia ou à narrativização da identidade nacional.

As zonas de intervenção das personagens João e Suscena localizam-se sempre num espaço de transição. Por exemplo, ao permutar o bernal com o garoto almocreve Virgolino Ferreira, João, na condição de autoridade do sertão, dá o seu chapéu ao futuro bandoleiro das caatingas nordestinas, numa espécie de “rito de instituição” (BOURDIEU, 1998: 97) ou processo de “nomadismo fundador” (MAFFESOLI, 2001: 35) do bando de Lampião. Também ao “batizar” o garoto através da frase: “só bote esse chapéu na cabeça se um dia tiver um motivo”, a sua voz *over*, em *flashback*, ecoa na memória individual de Virgolino, dando à palavra a força viva da fundação do bando.

Também quando João apresenta Maria de Déia a Lampião, percebe-se mais uma fundação: a suposta “nova ordem do cangaço” (LINS, 1997: 127), com a participação feminina no bando. É interessante notar que Maria Bonita humaniza o companheiro Virgolino. “Sabe, Maria, também ando com uma vontade danada de ver a bichinha”<sup>6</sup>, diz o cangaceiro com saudades da filha Expedita. Em outra sequência, ele, a pedido de Maria e sensibilizando-se com a chegada da filha do Juiz da Comarca que o desafiara, reprime o seu ímpeto de matar o homem. O plano *close* focando o semblante compassivo do cangaceiro, ratifica a sua

---

<sup>5</sup> Cf: Lampião em *Lampião, rei do cangaço*, 1962, transcrição do autor.

<sup>6</sup> Idem.

performance humanizada pela influência de Maria Bonita.

Em 1963, um filme ganha destaque no cenário internacional. Tratava-se de *Deus e o diabo na terra do sol*, sob a direção de Glauber Rocha, também ganhador de vários prêmios, entre eles o grande prêmio Latino-Americano no Festival de Mar Del Plata e o prêmio do Festival de cinema livre na Itália. Fugindo da estética *hollyoodiana*, o filme apresenta-se como uma tentativa excepcional de se construir uma identidade brasileira em relação à produção cinematográfica. Assume então como características básicas a desconstrução do mito do herói; o silêncio questionador à semelhança do teatro *brechtiano*; um cantador popular homodiegético como narrador principal, ou seja, aquele que além de narrar, participa da trama como personagem (REIS & LOPES, 1988); sequências longas, o uso abusivo de um mesmo ângulo de imagens, a dupla temporalidade da narrativa e o uso perceptível de mitos consagrados no sertão e amplamente reinventados pela literatura de cordel.

O filme conta a história do vaqueiro sertanejo Manuel e sua companheira Rosa, que vivem o sofrimento e a miséria em sua região. Trilhando um caminho de esperança, ingressam no messianismo e depois no banditismo. Sem nada encontrar, além da miséria, caminham em direção à ilha imaginária do “paraíso perdido”. Trata-se de uma produção com a marca do Cinema Novo emergente no Brasil.

Influenciado por técnicas teatrais e cinematográficas de autores como Bertolt Brecht, Sergei Eisenstein e Jean Luc-Godard, como também pela estética do cordel, Glauber Rocha utilizou símbolos metonímicos como o cavalo morto no início do filme, lembrando Eisenstein; aplicou a técnica da narrativa sumária utilizada, comumente, em filme de Godard; diálogos e olhares dos personagens em direção ao espectador, tal como acontece comumente em filmes de Brecht; bem como se utilizou, segundo Sylvia Nemer (2007: 79), da cantoria popular como instrumento principal da narrativa de *Deus e o diabo na terra do sol*.

O filme também é marcado pela presença de personagens híbridos cujas características básicas são a indefinição e o isolamento. O beato Sebastião, o cangaceiro Corisco e o jagunço Antônio das Mortes representam as três forças mobilizadoras da trama. Em torno deles, o vaqueiro Manuel, e sua mulher Rosa,

constroem a recorrente performance do “nomadismo fundador” (MAFFESOLI, 2001: 35). De vaqueiro a beato e de beato a cangaceiro, ambos percorrem o caminho trágico dos sertanejos; e continuando a caminhar, também reinventam Antônio Conselheiro, representado na última corrida dos dois em direção a um mar imaginário.

Dentro das análises até então realizadas de filmes anteriores, reserva-se à condição de metonímia dos retirantes nordestinos os personagens Manuel e Rosa. Nas outras produções foram Teodoro, Raimundo Vieira, João de Mariana e Suscena que representaram este povo nômade do sertão, na condição de cangaceiros urbanos. Neste filme de Glauber Rocha, o vaqueiro e sua companheira assumem este espaço, uma vez que Corisco encontra-se sempre localizado no território sertanejo e a posição de Antônio é ambígua. Vencendo as provações básicas sempre presentes no mito do herói do romance de cavalaria, ou seja, escapando da morte tanto no arraial dos beatos quanto no grupo de Corisco, os retirantes Manuel e Rosa seguem a trilha dos heróis cavaleiros, sendo que os seus objetivos são situados no presente: sonham em ter filhos e viver em paz na cidade.

A corrida do vaqueiro sonhador e sua companheira que desejava viver uma vida tranquila e sem fome, descortina-se no imaginário do sertão que aos poucos se transforma em mar. Entretanto, a corrida de Manuel e Rosa do deserto sertanejo ao mar, não deixa de ser uma representação da passagem do arcaísmo para a urbanidade, seja para manter o sistema político ou fazer a revolução. Não se pode esquecer que foi outro Antônio, o das mortes, que lhes poupou a vida para trilharem tal percurso, e que viera ele mesmo da cidade e para ela partira, permitindo que o casal seguisse o mesmo trajeto.

Em 1964, uma comédia de Mazaroppi intitulada *O Lamparina* mantinha, neste gênero, a representação da decadência do cangaço. Ajudado por um cidadão comum, o Senhor Bernardino Jabá, a polícia prende pela primeira vez os famigerados bandidos, “ladrões perigosos e matadores de criancinhas”,<sup>7</sup> conforme a fala de *Bernardino*. Condecorado em praça pública por ter denunciado os fora da

---

<sup>7</sup> Cf: Bernardino Jabá em *O Lamparina*, 1964, transcrição do autor.

lei, *Bernardino* e sua família contribuem para mais uma morte do banditismo no cinema. É importante lembrar que o Brasil se encontrava no início da ditadura militar, finalizada vinte e um anos depois.

Em 1966 beatos e cangaceiros são representados no filme *Riacho de Sangue*, de Fernando de Barros. Contra o cangaço dependente, o herói Ponciano, visando honrar o seu nome, ajuda a exterminar o Coronel Pereira e o seu jagunço Floro, apaixonando-se também por Branca, filha do fazendeiro. Estudando na cidade de Recife, a mocinha incentiva o herói a sair do sertão “maldito”.<sup>8</sup> Tropeiro de profissão, o que evidencia um dos aspectos do seu nomadismo, Ponciano configura-se como um cangaceiro do “entre-lugar”, ou seja, transita vários espaços – o cangaço, o messianismo, a cidade – andando de um lado para o outro. Como afirma o próprio vaqueiro, um tanto desiludido: “ninguém pode viver assim sem um rumo certo”.<sup>9</sup> No combate final, a polícia – representante do poder urbano - derrota o cangaceiro Antônio Menino e o beato Divino. O Coronel Pereira morre e o herói tropeiro, após lutar contra o Coronel e os seus jagunços, foge com Branca para a cidade, performance recorrente do herói da segunda fase da literatura de cordel. Mais uma vez a performance é que define a presença desta nova tipologia: o cangaceiro urbano.

A *compadecida* (1969), do diretor George Jonas, transforma em filme a peça teatral de Ariano Suassuna. Tais como *Deus e o diabo na terra do sol* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, esta produção cinematográfica procura reatualizar mitos recorrentes nos folhetos de cordel. Jesus negro, diabo com chifres, Maria com manto azul, padres, governo, são personagens do imaginário popular nordestino, por sua vez, reativados através do riso. Chicó – o contador de histórias - e João Grilo – o sábio sertanejo oriundo da literatura de cordel – são os heróis pícaros do filme.

O espaço sertanejo nesta obra mistura-se com o universo sobrenatural, assemelhando-se àquele comumente representado nos folhetos. Oriundo do teatro grego, a voz de um palhaço estrutura a narrativa do filme, de maneira a permitir

---

<sup>8</sup> Cf: Branca em *Riacho de sangue*, 1966, transcrição do autor.

<sup>9</sup> Cf: Ponciano em *Riacho de Sangue*, 1966, transcrição do autor.

certo distanciamento brechtiano entre representação e recepção. Chicó, não pela coragem, mas pela esperteza emprestada de João Grilo, mata o cangaceiro e conquista o coração de Rosinha, filha do Coronel Antônio Moraes. O céu e o inferno, vistos como uma continuação do mundo terrestre, configuram-se como espaços de um tribunal da justiça divina, substituindo a justiça dos homens, negada no interior do sertão. João Grilo, o único a partilhar destes dois mundos (o céu e a terra), traz em seu corpo e em sua voz a ética sertaneja, a sua religiosidade e o sofrimento dos sertanejos, enfrentando a miséria com criatividade, ironia e riso.

Após a sua morte histórica, em 1940, e seu fim ficcional em *Deus e o diabo na terra do sol*, Corisco reaparece em 1969 através do filme *Corisco, o diabo loiro*, uma produção do já conhecido diretor Carlos Coimbra. O roteiro é uma tentativa de registro cinematográfico da história oral contada por Sérgia da Silva Chagas (Dadá, esposa de Corisco) ao pesquisador Antonio Amaury. A repetição da representação de cangaceiros violentos, montados a cavalo a desfilar pelo sertão, demonstra a recorrência na construção das imagens outrora apresentadas no início da década de 1950. No enredo a história de um cangaceiro fugitivo. Após matar um homem numa festa casual, Corisco é perseguido constantemente pela polícia. O filme reproduz em *flashback* a sua memória, desde a sua juventude até a morte ao lado de Dadá.

Em vários diálogos entre Corisco e Dadá, o conflito entre uma vida nômade no sertão e uma vida sedentária na cidade reaparece explicitamente. “Vamos pro sul, a gente começa nova vida lá em qualquer lugar [...] a gente vai pro Estado de Goiás”,<sup>10</sup> diz a cangaceira Dadá. Corisco, como homem aparentemente territorializado, responde: “Tenho pena de deixar esse sertão, terra regada com o nosso sangue, adubada com o corpo de tantos companheiros”.<sup>11</sup> Entretanto, o seu discurso ensaia mais uma passagem em direção ao sul: “Passei dois anos fugindo sem paradeiro e sem sossego. Agora quero começar vida honrada”.<sup>12</sup> E prossegue

---

<sup>10</sup> Cf: Dadá em *Corisco, o diabo loiro*, 1969, transcrição do autor.

<sup>11</sup> Cf: Corisco em *Corisco, o diabo loiro*, 1969, transcrição do autor.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

até a decisão final antes de morrer: “Vamos deixar essa vida desgraçada [...] Dadá: não deixe que corte minha cabeça”.<sup>13</sup> O filme termina com a morte do cangaceiro, desejando sair do sertão. Percebe-se aqui a semelhança entre a performance deste Corisco e a de Teodoro, do filme de Lima Barreto, ou seja, apesar de amar o sertão, ambos não escondem o desejo de abandoná-lo, ainda que na iminência da morte.

Sendo Corisco o último dos cangaceiros históricos, matá-lo nos filmes passa a ter um significado de disseminação do cangaço, suficiente para contribuir com a construção de um Brasil da ordem, da unidade nacional em torno da centralização do poder estatal. Do ponto de vista simbólico, significa eliminar uma das “máculas da civilização brasileira”, como assim a imprensa do sertão e do litoral tratava o cangaço (JASMIN, 2001: 66).

Finalizando, a síntese dos mais de vinte filmes do cangaço nos anos 1950 e 1960, há que destacar *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), que deu o título a Glauber Rocha de melhor diretor no Festival de Cannes. Numa espécie de continuação de *Deus e o diabo na terra do sol*, o personagem Antônio das Mortes retoma a sua luta contra o sebastianismo e o cangaço, principais representantes do território sertanejo.

Se na primeira produção Antônio das Mortes enfrenta o beato Sebastião e mata o cangaceiro Corisco, poupando Manuel e Rosa para assim permitirem que decidam por atravessar ou não o “sertão em direção ao mar”, no *Dragão da maldade* ele se junta aos seus opositores (Negro Antão, a santa, o padre, o professor, cangaceiro Mata Vaca) contra o coronel e seus jagunços. Vindo do meio urbano desde *Deus e o diabo* e retornando a ele em *O dragão da maldade*, Antônio completa o seu nomadismo cíclico e abre caminho para outros sertanejos fugirem da miséria, fome e desilusão, diante da morte dos seus heróis e da suposta destruição dos seus mitos.

No desafio final o coronel é atingido pela lança do negro Antão, representando a recorrente destruição do coronelismo. O professor Horácio, a viúva do coronel, Laura, o cangaceiro Vaca Mata e seus jagunços “cruzam, em cortejo uma região

---

<sup>13</sup> Ibidem.

agreste em direção à cidade” (NEMER, 2007: 198) juntando-se a Antônio das Mortes. A propósito: se era o desejo de ambos os filmes de Glauber Rocha simbolizarem a revolução através da corrida em direção ao mar ou à cidade, a interpretação é menos passível de dúvidas. Todavia, é mais verossímil compreender que a revolução não poderia acontecer no território sertanejo, uma vez que os seus heróis foram destruídos por policiais, jagunços, coronéis, até por Antônio das Mortes.

A partir do final dos anos 1960 e início dos 1970, o Brasil assistiu a mudanças no panorama político e econômico, proporcionadas pela crise do petróleo e, principalmente, pelo aumento da publicidade das ações do governo, juntamente com a construção de mecanismos de repressão contra os que resistiam ao regime. Órgãos públicos como a Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP) e a lei de segurança nacional, ambas criadas em 1968, bem como o Ato Institucional 2 criado em 1965, que ampliou a ação dos militares junto à “segurança nacional”, e o Ato Institucional 5 criado em 1968 que serviu para controlar ainda mais as produções artísticas e informativas, inibiram a liberdade de expressão de artistas ligados à área cinematográfica. A partir dali, o silêncio contracena com a arte engajada cujos efeitos finais foram a perseguição, morte e exílio de artistas, intelectuais, religiosos, estudantes ou cidadão comuns (SKIDMORE, 1988).

As consequências da repressão, censura e publicidade da ditadura atingiram a imprensa, o rádio, a televisão, o teatro, a música e o cinema. Não era mais possível a exaltação de heróis, incluindo os cangaceiros. A pornochanchada e documentários televisivos surgem no lugar dos filmes de aventura. Filmes como *As cangaceiras eróticas* (1974), de Roberto Mauro; os documentários *Último dia de Lampião* (1975), de Maurice Capovilla, e *A Mulher no Cangaço* (1976), de Hermano Penna, substituem o ciclo finalizado na década passada. De forma semelhante ao que aconteceu no período do Estado Novo, a ditadura militar não podia suportar a presença de heróis ficcionais a embaçar o brilho dos ditadores.

Assim, através da “produção de suspeita”, discursos, situações e conspirações eram criados para justificar o uso autoritário da ditadura, transformando artistas em inimigos do regime (NAPOLITANO, 2004: 103-126).

Enrijecido o país pela ditadura e alicerçado em torno de um nacionalismo

autoritário, somente era permitido o imaginário da nação. Alojados no espaço urbano, atores sociais e personagens ficcionais tinham a única possibilidade de permanecerem sedentários sob o olhar do poder dominante. Canções como *Aroeira* e *Disparada de Geraldo Vandré*, *A banda* e *Apesar de você* de Chico Buarque, cujas ideias expressavam movimento, nomadismo político ou a busca de um tempo perdido, eram sujeitas à repressão por parte da DOPS (Delegacia de Ordem Política e Social).

O nomadismo necessário das décadas de 1950 e 1960 aos poucos cedia espaço ao sedentarismo nas cidades e à ética urbana industrial. Nas produções cinematográficas, no início dos anos 1970, a polícia, principal representante da repressão da ditadura, passou a matar bandidos cangaceiros, não deixando esta função para um “Antônio das Mortes” ou algum cangaceiro traidor como Teodoro ou o tropeiro Ponciano.

Um dos poucos filmes que exemplifica esta mudança, em relação ao nomadismo do herói, é *Faustão, o cangaceiro do rei* (1970), de Eduardo Coutinho. Na trama, o herói vencido, Faustino Guabiraba, é perseguido e morto pela polícia, o que não era comum em produções anteriores, onde somente o herói cangaceiro era morto por um matador profissional ou por um jagunço oponente. Um personagem de destaque é o cangaceiro Henrique, vulgo *Cacheado*, que abandona o cangaço, torna-se coronel e depois representante da Força Federal para acabar com a estrutura do crime no sertão. É um rapaz que, de tão precioso, “deveria estudar no sul e chefiar o povo que precisa de proteção, paz, estradas, caminhão, progresso”,<sup>14</sup> como afirma o seu pai o Coronel Pereira. Trata-se agora de um cangaceiro que não volta ao sertão, mas caminha em direção ao mundo urbano e passa a habitar definitivamente lá. Cangaceiro que assume o seu “nomadismo linear”, parafraseando termo de Radkowski (2002 : 68). O filme já não deixa margem de dúvida sobre o lugar do herói e da polícia. Termina-se, então, o trajeto do cangaceiro urbano, que vê na cidade o seu paraíso perdido.

---

<sup>14</sup> Cf: Coronel Pereira em *Faustão, o cangaceiro do rei*, 1970, transcrição do autor.

### Considerações finais

Observando o trajeto dos filmes do cangaço nas décadas de 1950 e 1960 no Brasil, pode-se concluir que há duas recorrentes performances do protagonista cangaceiro: aquela do herói que, para reconquistar a sua honra perdida com a morte de um de seus entes queridos ou para conquistar o amor da filha de um fazendeiro, coronel ou político importante, desafia o seu oponente através da coragem ou da esperteza (Exemplos: Teodoro de *O cangaceiro*, Raimundo Vieira de *A morte comanda o cangaço*, Ponciano de *Riacho de sangue*, Chicó de *A compadecida*). O imaginário destes cangaceiros da honra se encontra dentro da “estrutura heroica”, segundo Gilbert Durand (2002: 179-190).

A outra performance é aquela do herói que se encontra desiludido com o sertão destruído, luta com o seu oponente ou entra em conflito consigo mesmo e se desloca (ou deseja se deslocar) em direção à cidade grande em busca de um novo mundo, para viver com a sua amada (exemplos: todos os heróis investigados). Para este cangaceiro, foi utilizada a categoria cangaceiro urbano. Marcado por este “nomadismo linear”, ou ao menos pelo desejo de locomover-se, o seu imaginário vincula-se à “estrutura sintética”, segundo o mesmo Gilbert Durand (2002: 345-355).

Dadas as devidas adaptações estéticas, os dois imaginários supracitados e as performances dos cangaceiros dos filmes apresentados já teriam sido evidenciados na literatura de cordel em sua segunda fase: da metade da década de 1930 à década de 1960, através de *valentões* e cangaceiros tais como: Zé Garcia, José Colatino, O valente Sebastião, O filho do valente Zé Garcia, João valente, João Grande, Dioguinho e tantos outros. Estes e os do cinema nesta fase são cangaceiros que possuem a honra e o senso de justiça como os grandes valores, mas também almejam a riqueza, sonham com o amor e uma vida de sossego na cidade.

Contra o imaginário posto no filme de Benjamin Abrahão, também se pode constatar no cordel e no cinema, a necessidade de acabar com o cangaço, os coronéis, o messianismo e reinventar os seus mitos, não tirando deles a sua força pulsante, mas negando-lhes os seus territórios. São filmes que tentam destruir

esses mitos, mas não podem viver sem eles no plano da representação, nem extingui-los da memória coletiva do nordeste e do Brasil.

Percebe-se, por fim, que, de forma gradativa, o cangaceiro no cinema se desloca do “entre-lugar”, como se pôde constatar em *O cangaceiro*, de Lima Barreto, ao lugar definido pelo imaginário da modernidade, tal como se observou no filme *Faustão, o cangaceiro do rei*, de Eduardo Coutinho. Ambos, entretanto, desejavam e performatizavam o *ethos* das cidades, evidenciados em maior parte nos seus discursos e, sobretudo, nas suas ações. De um filme a outro, delineou-se o trajeto dos evidentes cangaceiros urbanos.

Este artigo é também uma homenagem ao filme *O Cangaceiro*<sup>15</sup>, de Lima Barreto, que em 2013 completou 60 anos de lançamento; ao cineasta Eduardo Coutinho<sup>16</sup>, assassinado aos 80 anos, em fevereiro de 2014, e à atriz e cantora Vanja Orico<sup>17</sup>, morta aos 83 anos, em janeiro de 2015.

---

<sup>15</sup> *O Cangaceiro* (1953), escrito e dirigido por Lima Barreto, foi a primeira produção brasileira a conquistar sucesso internacional. O filme ganhou o prêmio de melhor filme de aventura e de melhor trilha sonora, no Festival de Cannes.

<sup>16</sup> Eduardo de Oliveira Coutinho (1933 - 2014), cineasta brasileiro, foi considerado um dos mais importantes documentaristas da atualidade.

<sup>17</sup> Evangelina Orico, conhecida como Vanja Orico (1931 - 2015), cantora, atriz e cineasta brasileira, ganhou destaque por sua participação no filme *O Cangaceiro*, de Lima Barreto.

## Referências

### I. Bibliografia

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. A invenção do nordeste e outras artes. Recife: FJN, ED. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

ATHAYDE, João Martins de. As aventuras de um cangaceiro honrado. Recife – PE: Editor proprietário João Martins de Athayde, 1936. (acervo: Fonds Raymond Cantel - Poitiers).

AUMONT, Jacques e Outros. A Estética do Filme. Trad. Marina Appenzeller. Campinas - SP: Papyrus, 1995.

BARRETO, Lima. O cangaceiro. Organização de Pedro Jorge de Castro. Fortaleza, Fundação Cearense de Pesquisa e Cultura, Brasília, CAPES, 1984. (Coleção Quadro a Quadro. Roteiros Cinematográficos, 2)

BARROS, Leandro Gomes de. As lágrimas de Antonio Silvino por tempestade. Recife - PE: Edição Martins de Athayde, 1926. (acervo: Átila Almeida – UEPB).

BHABHA, Homi K. O local da cultura. Trad. Myriam Ávila, Eliane Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

BERNARDET, Lucila Ribeiro; RAMALHO Jr., Francisco. “Cangaço – Da Vontade de se Sentir Enquadrado”. In: CAETANO, Maria do Rosário (Org.). Cangaço: o Nordeste no Cinema Brasileiro. Brasília: Avathar Soluções Gráficas, 2005, p. 33 – 50.

BOURDIEU, Pierre. “Linguagem e Poder Simbólico”. In: A Economia das Trocas Linguísticas. São Paulo: Edusp, 1998.

BURGOYNE, Robert. A nação do filme. Trad. René Loncan. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002

CORSEUIL, Anelise R. Literatura e Cinema. In: BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana. (Orgs). Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: EDUEM, 2003, p. 298.

Dados do IBGE sobre década de 60. In: Jornal da Paraíba, 26 de maio de 2007.

DEBS, Sylvie. Cinema e literatura no Brasil – os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional. Trad. Sylvia Nemer. Fortaleza, CE: Interarte, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 5. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1995. (Coleção TRANS)

\_\_\_\_\_. Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997. (Coleção TRANS)

DURAND, Gilbert. A imaginação simbólica. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1993.

\_\_\_\_\_. Campos do imaginário. Trad. Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

\_\_\_\_\_. As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral. Trad. Hélder Coutinho. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002 (coleção biblioteca universal).

JASMIN, Élise Grunspan. “Nordeste: uma região ‘doente’ do cangaço. Lampião: entrave a um projeto de nação ‘unida’ e ‘civilizada’?”. In: CLIO - Revista de Pesquisa Histórica. Recife: UFPE, 200, p. 65-93.

\_\_\_\_\_. Cangaceiros. Trad. B & c, revisão de textos. São Paulo: Ed. Terceiro nome, 2006.

LEMAIRE, Ria. “Passado presente e passado – perdido: Transitar entre oralidade e escrita”. In: Letterature D’America: Rivista trimestrale - Estratto, Roma, Bulzoni Editore, Anno XXII, n. 92, 2002, p. 83-121.

LINS, Daniel. Lampião: O homem que amava as mulheres – o imaginário do cangaço. São Paulo: Annablume, 1997.

MAFFESOLI, Michel. Sobre o nomadismo. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

MELETÍNSKI, Eleazar Mosséievitch. Os arquétipos literários. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et. al. Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2002.

MELLO, Beliza Áurea de Arruda. In: Aula em curso sobre Oralidade e escritura. João Pessoa: UFPB, 2014.

MELLO, Frederico Pernambucano de. Guerreiros do sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil. São Paulo: A girafa editora, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. “A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981)”. In: Revista Brasileira de História, v. 24, nº 47, 2004, p.103-126.

NEMER, Sylvia. Glauber Rocha e a literatura de cordel: uma relação intertextual. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2007.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. História do Cangaço. São Paulo: Global, 1986.

RADKOWSKI, Georges–Hubert de. *Anthropologie de l’habiter vers le nomadisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 2002.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. (Série Fundamentos, 29).

SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo (1964-1985)*. Trad. Mário Salviano Silva. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SILVA, João Melchíades Ferreira da. *História do valente sertanejo Zé Garcia*. Recife – PE: [s.n], 1935. (acervo: Átila Almeida – UEPB).

SOUZA, Anildomá Willans de. *Lampião: O Comandante das Caatingas*. Serra Talhada-PE, Produção Independente, 2002.

TORRES, Lívia. Filho do cineasta Eduardo Coutinho é preso pelo assassinato do pai no Rio. Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/02/filho-do-cineasta-eduardo-coutinho-e-presos-pelo-assassinato-do-pai-no-rio.html>. Acessado em 04 de abril de 2015.

VIRGÍLIO, Paulo. Morre Vanja Orico, atriz do primeiro filme brasileiro premiado em Cannes. Disponível em: <http://www.ebc.com.br/cultura/2015/01/morre-vanja-orico-atriz-do-primeiro-filme-brasileiro-premiado-em-cannes>. Acessado em 04 de abril de 2015.

WIKIPEDIA – a enciclopédia livre. O cangaceiro. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/O\\_Cangaceiro](http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Cangaceiro). Acessado em 04 de abril de 2015.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês Almeida. São Paulo: Ed. Hucitec, 1997.

\_\_\_\_\_. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

## II. Filmografia

*A compadecida*. Direção de George Jonas. Produção: Marcine Indústria Cinematográfica – Recife / Unifilme Cinematográfica – São Paulo / George Jonas. Intérpretes: Regina Duarte, Antônio Fagundes, Armando Bógus, Ary Toledo. Recife; São Paulo: 1968. 1 fita de vídeo (92 min), VHS.

*A morte comanda o cangaço*. Direção de Carlos Coimbra. Produção: Aurora Duarte Produções Cinematográficas LTDA / Marcello de Miranda Torres. Intérpretes:

Alberto Ruschel, Aurora Duarte, Milton Ribeiro, Ruth de Souza. São Paulo: 1960. 1 fita de vídeo (100 min), VHS.

A Mulher no Cangaço. Direção de Hermano Penna. Rio de Janeiro, 1976 (36 min).

As cangaceiras eróticas. Direção de Roberto Mauro. Produção Servicine Serviços Cinematográficos. São Paulo: 1974 (100 min).

Corisco, o diabo loiro. Direção de Carlos Coimbra. Produção: Cinedistri / Aníbal Massaini Neto. Intérpretes: Maurício do Valle, Leila Diniz, Antônio Pitanga, Milton Ribeiro. São Paulo: 1969. 1 fita de vídeo (100 min), VHS.

Deus e o diabo na terra do sol. Direção de Glauber Rocha. Produção: Macvídeo / Copacabana Filmes / Luiz Augusto Mendes. Intérpretes: Yoná Magalhães, Geraldo del Rey, Othon Bastos, Maurício do Valle. Rio de Janeiro: 1963. 1 fita de vídeo (120 min), VHS.

Faustão, o cangaceiro do rei. Direção de Eduardo Coutinho. Produção: Saga Filmes. Intérpretes: Eliezer Gomes, Anecy Rocha, Jorge Gomes, Gracinda Freire. São Paulo: 1970. 1 fita de vídeo (110 min), VHS.

Filho Sem Mãe. Direção de Tancredo Seabra. Produção: Planeta Filme. Intérpretes: Tancredo Seabra, Barreto Junior, Eronides Andrade. Pernambuco: 1925.

Lampião, a Fera do Nordeste. Direção de Guilherme Gáudio, 1930.

Lampião, o rei do cangaço. Direção de Benjamin Abrahão Botto. Produção: Aba-Filmes. Intérpretes: Lampião e seu bando, 1936. (06min), SVCD.

Lampião, rei do cangaço. Direção de Carlos Coimbra. Produção: Cinedistri / Oswaldo Massaini. Intérpretes: Leonardo Vilar, Milton Ribeiro, Vanja Orico. São Paulo: 1962. 1 fita de vídeo (120 min), VHS.

O auto da compadecida. Direção de Guel Arraes – Baseado na peça de Ariano Suassuna. Produção: Daniel Filho / Guel Arraes. Intérpretes: Matheus Natchergaele, Selton Mello, Diogo Vilela, Denise Fraga, Marco Nanini, Lima Duarte e outros. São Paulo: 2000. (104 min), 1 DVD

O Cangaceiro. Direção de Lima Barreto. Produção: Cinemateca Brasileira / Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Intérpretes: Alberto Ruschel, Marisa Prado, Milton Ribeiro, Vanja Orico. São Paulo: 1953. 1 fita de vídeo (105 min), VHS.

O dragão da maldade contra o santo guerreiro. Direção de Glauber Rocha. Produção: Claude Antoine / Mapa / Glauber Rocha. Intérpretes: Maurício do Valle, Odette Lara. Rio de Janeiro: 1969. 1 fita de vídeo (95 min), VHS.

O homem que desafiou o diabo. Direção de Moacyr Góes. Produção: produtora cinema e vídeo. Intérpretes: Marcos Palmeira, Flávia Alessandra, Renato Consorte. Campinas, SP: 2007. 1 fita de vídeo (106 min), DVD.

O Lamparina. Direção de Glauco Mirko Laurelli. Produção: PAM Filmes L. A. Intérpretes: Mazaropi, Emiliano Queiroz, Geny Prado, Zilda Cardoso. São Paulo: 1964, 1 fita de vídeo (104 min), VHS.

O último dia de Lampião. Direção de Maurice Capovilla. Rio de Janeiro, 1975 (59 min).

Riacho de sangue. Direção de Fernando de Barros. Produção: Aurora Duarte Produções Cinematográficas / Paranaguá Produtora e distribuidora. Intérpretes: Alberto Ruschell, Maurício do Valle, Gilda Medeiros. São Paulo: 1966. 1 fita de vídeo (95 min), VHS.

Sangue de Irmão. Direção de Jota Soares. Produção: Goiana filme. Intérpretes: Leonel Correia, Cremilda Borba, Juca Novais. Olinda – PE: 1926.

**Territórios afetivos em *Cinema, aspirinas e urubus*:**  
*a articulação de códigos como sedução poética*

Genilda Azerêdo<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Professora da Universidade Federal da Paraíba, com atuação no curso de Graduação em Letras e no Programa de Pós-Graduação em Letras. É Pesquisadora PQ2 do CNPQ.  
e-mail: [genildaazeredo@yahoo.com.br](mailto:genildaazeredo@yahoo.com.br)

### Resumo

A expressão “territórios afetivos” nos serve de mote para a discussão do filme *Cinema, aspirinas e urubus* naquilo que ele representa em termos de espaço tangível e introspectivo. Para tanto, propomos investigar sua construção a partir da observação de movimentos que articulam o afetivo (a amizade) e o público (a guerra, a pobreza do sertão); o épico (o movimento da viagem) e o poético (olhares para dentro de si; a introspecção); o conhecido e os vislumbres de novidade e descoberta advindos do diálogo e do embate com o outro (a alteridade). Tudo isso mediado pela utilização de códigos que ressaltam a própria materialidade do cinema.

Palavras-chave: territórios, afeto, alteridade, signos metaficcionalis.

### Abstract

The expression “affective territories” constitutes a point of departure for the discussion of the film *Cinema, aspirinas e urubus* (*Cinema, aspirins and vultures*) in terms of what it represents concerning tangible and inner spaces. Our purpose, thus, is to investigate the film’s construction through the observation of movements that articulate affect (friendship) and the public world (the war, poverty in *sertão*); the epic (the trip) and the poetical (inward look, introspection); what is already known and the novelty resulting from a dialogue and a confrontation with otherness. All this mediated through the use of codes that underline the very materiality of the cinema.

Keywords: territories, affect, otherness, metafictional signs.

### 1. Introdução: “parto levando saudades, saudades deixando”

O filme *Cinema, aspirinas e urubus*<sup>2</sup>, de Marcelo Gomes (2005),<sup>3</sup> chama inicialmente atenção pelo título, em que a justaposição dos termos aciona campos semânticos muito diferentes. Este encontro aparentemente ilógico entre termos vai ressoar no encontro também pouco provável entre Johann (imigrante alemão, interpretado por Peter Ketnath) e Ranulpho (brasileiro, nordestino, interpretado por João Miguel) nas estradas secas, escaldantes e empoeiradas do sertão. O filme é construído sob várias camadas temáticas, dentre as quais, a construção da amizade; a viagem como ritual (consequentemente, a reativação do gênero “road movie”); a aprendizagem e ensinamento mútuos; a questão da identidade e alteridade; a migração; o sentimento telúrico; e a expressão da violência, como a da guerra, ao longe, e aquela advinda da miséria do espaço nordestino.

Em termos formais, o filme desenvolve, de modo sensível, a aparente impertinência semântica do título, por meio da utilização de uma multiplicidade de discursos que vão desde os vários sotaques e as diversas linguagens, até a articulação entre noticiários e música (rádio), e pequenos filmes mostrados, artesanalmente, em tendas montadas, de modo improvisado, ao longo da viagem. O que os pequenos filmes mostram? Como os espectadores desses lugarejos pobres reagem? Como o filme articula a sedução do audiovisual com a persuasão da publicidade das aspirinas?

Além destes, outros discursos metalinguísticos povoam o filme: quando Ranulpho conta sua história a Johann; quando Ranulpho posteriormente diz que inventou a história; quando a narrativa articula discurso verbal e imagético por meio da trilha sonora – o que, por exemplo, diz a letra de “Serra da Boa

---

<sup>2</sup> Gostaria de ressaltar que na capa do DVD e no próprio filme, o título aparece sem a vírgula separando os vocábulos iniciais – Cinema aspirinas e urubus. A concatenação dos termos sem a vírgula faz-se inesperada e imprevisível, possibilitando tanto uma leitura que valoriza cada termo individualmente, quanto uma leitura que considera “aspirinas” como atributo de cinema, o nome do cinema – um cinema chamado aspirinas, “Cinema aspirinas”.

<sup>3</sup> O roteiro é de Karim Ainouz, Paulo Caldas e Marcelo Gomes, e é inspirado em um relato de viagem de Ranulpho Gomes.

Esperança”? O que conota a interpretação dada à canção? Para a presente discussão, propomos investigar o filme no entrecruzamento de universos que transitam entre o nível afetivo (a gradual construção da amizade) e o público (a guerra, a pobreza do sertão); entre o épico (a necessidade de deslocamento, o movimento da viagem) e o poético (olhares para dentro de si; a introspecção).

A sequência inicial e a sequência final do filme são acompanhadas pela canção “Serra da Boa Esperança” (1937), de Lamartine Babo, na interpretação de Francisco Alves e Orquestra Vítor Brasileiro. A canção fala de movimentos de viagem – “no coração de quem vai/ no coração de quem vem” e do sentimento de perda que acompanha o ser viajante: “parto levando saudades/ saudades deixando”. Também articula um espaço concreto – “Serra da Boa Esperança/Esperança que encerra/ No coração do Brasil/ Um punhado de terra” a um espaço densamente subjetivo e íntimo, constituindo-se esteticamente funcional para a ambiguidade da narrativa fílmica. A canção, situada no início e no final do filme, constitui uma moldura para o próprio movimento do personagem Johann, que saiu da Alemanha para o Brasil, fugindo da guerra (o ano é 1942), e há três meses viaja pelo Brasil, em seu caminhão, encontrando-se agora (presente diegético do filme) no sertão nordestino.<sup>4</sup> Não deixa de ser irônica a utilização da canção, fincada em contexto brasileiro, para acompanhar um personagem estrangeiro. Por outro lado, há um aproveitamento desta canção em termos mais amplamente diegéticos, já que sua tonalidade telúrica e as temáticas de partida, chegada, saudade e esperança, presentes em sua letra, constituem o primeiro comentário verbal sobre a caracterização do personagem. Ao final do filme, quando a canção é de novo acionada, seu significado é ainda mais adensado, visto que a questão da partida e da despedida se multiplica quanto aos sujeitos envolvidos, aludindo, mais especificamente, tanto a Johann e a Ranulpho, quanto aos demais passageiros que tomam o trem rumo à Amazônia.

---

<sup>4</sup> Os créditos do filme informam que as locações das filmagens foram todas no sertão nordestino, mais precisamente em cidades paraibanas (Cabaceiras, Pocinhos e Patos).

## 2. Para além da estrada: “no coração de quem vai, no coração de quem vem”

O filme possui algumas das características relevantes atribuídas ao *road movie*, podendo inicialmente ser caracterizado como tal:

[...] imagens de um veículo em movimento, transportando seres humanos por uma estrada; uma iconografia relevante do veículo e da infraestrutura que o faz funcionar; paisagens abertas, com poucas marcas de civilização; um protagonista em exílio, acompanhado de uma segunda pessoa com quem forma um casal pelo menos durante uma parte do caminho; uma sequência narrativa com três momentos de intensidade (pegar a estrada; estar na estrada; pegar a estrada novamente); uma modalidade narrativa que expressa a condição contingente do protagonista; uma interação de mídias que frequentemente põe em cena o rádio instalado no veículo. (MOSER, 2008, *apud* PAIVA, 2009: 3)

É interessante perceber tais características dentro do contexto singular do filme de Marcelo Gomes, ou seja, apontar de que modo elas ganham concretização em termos específicos. Afinal, para os estudiosos da teoria do gênero (BUSCOMBE, 2005; GLEDHILL, 2000), mais relevante que o reconhecimento do familiar (algo esperado nesses filmes), é considerar a potencialidade de ruptura com as convenções, a abertura para diálogos com outras inflexões estéticas pertencentes a gêneros distintos.

Em *Rethinking genre*, Gledhill (2000: 221-223) chama a atenção para uma articulação entre a noção de gênero em termos textuais e estéticos, de um lado, e questões ligadas à indústria, à história, à sociologia e aos estudos culturais, de outro. Para a autora, o conceito de gênero “foi introduzido no campo dos estudos fílmicos como uma alternativa para a noção de *auterisme*/autoria, por ser mais apropriado ao contexto de indústria de entretenimento de massa”, que tende a apostar no conhecimento prévio e nas expectativas do público; deste modo, gênero tem a ver com fronteiras e territórios, inclusive aqueles que definem a alta cultura como distinta da cultura de massa. Seu argumento central é que “a análise de gênero nos diz não apenas sobre tipos de filmes, mas sobre o trabalho cultural de produzi-los e conhecê-los”. Com base nessas premissas, Gledhill “re-pensa a questão do gênero em sua tripla existência – como mecanismo industrial, prática

estética, e arena de discursividade crítico-cultural”. Considerando os argumentos da autora como ponto de partida, proponho a discussão do filme de Marcelo Gomes, no que diz respeito ao gênero *road movie*, de modo atento ao seu impulso de alinhamento com o conhecido, mas sobretudo ao seu potencial de desvio e subversão em termos de produção criativa do gênero, e, conseqüentemente, em termos do que daí resulta como inovação e efeito estético resultante da desfamiliarização.

Johann, o protagonista que dirige o caminhão, já é apreendido, desde o início do filme, em movimento. Não testemunhamos o momento em que ele pega a estrada, iniciando a viagem. A primeira imagem do filme apresenta apenas parte do rosto de Johann, justaposto ao retrovisor, que aos poucos vai dando a ver a paisagem cinzenta e seca, em meio a uma luminosidade exageradamente branca. A gradação com que o personagem é mostrado contribui para criar uma dissonância entre sujeito e espaço. Ao vermos Johann por inteiro (pele branca, cabelo ruivo, olhos claros, relógio dourado, suspensórios), percebemos que ele não é daquele lugar, não pertence àquele mundo. Tal diferença fica ainda mais marcada quando ouvimos sua voz, falando português com sotaque de estrangeiro. As imagens fragmentadas mostradas pelo retrovisor, deixadas para trás, criam um contraste com aquelas por vir, já que o deslocamento do caminhão impulsiona o movimento para frente. De modo significativo, é a não identificação de Johann com o espaço que possibilitará um olhar atento e inaugural ao mesmo, inclusive incitando o espectador – que já conhece aquele espaço de outros filmes emblemáticos sobre o nordeste e sobre o sertão – a partilhar da novidade. Ou seja, Johann será um canal de alteridade, e seu aprendizado por onde vai passando provoca reverberações dentro e fora do filme – nos personagens que encontra e no espectador que se constitui como destinatário maior.

### 3. “Deixo a luz do olhar no teu luar”: encontros e contaminações afetivas

Em termos narrativos, o filme justapõe três camadas principais: aquela do discurso sobre a guerra, veiculada pelo rádio, portanto apreendida de modo distanciado; aquela advinda dos diálogos e sequências imagéticas que flagram os personagens no aqui e agora ao longo da viagem – incluindo obviamente os

momentos de parada; e aquela das vinhetas mostradas nas sessões de cinema. É como se o filme se constituísse inicialmente a partir de um discurso Histórico voltado para a macropolítica – a guerra, a migração para Amazônia, a exploração da borracha, a promessa de melhores dias, a crença no futuro – e micronarrativas de pessoas pobres e comuns, habitantes do sertão nordestino. Mas o que fazem as narrativas em miniatura das sessões-aspirinas? Que conotações a articulação fantasia-publicidade-comércio constrói na narrativa maior do filme? Aqui, gostaria de considerar, sobretudo, a segunda e a terceira camadas narrativas, já que a estrutura estilística de “road movie” possibilita a apreensão dos sujeitos em suas caracterizações singulares, modos de vida possíveis, além de fazê-lo através da repetição, recorrência de gestos. Farei uso do texto “An ethics of everyday infinities and powers”, de Lone Bertelsen e Andrew Murphy, presente no livro *The affect theory reader* (2012), principalmente no que concerne à articulação entre afeto e refrão, para inicialmente pensar sobre algumas das questões relevantes acionadas neste filme.

Segundo Bertelsen e Murphy (2010: 139), o refrão – materializado na repetição de imagens – tem a capacidade de estruturar o afetivo em “territórios existenciais”. Os autores discutem a questão a partir de Guattari, para quem “o território existencial se faz ao mesmo tempo terra natal, pertencimento do eu, amor do clã, efusão cósmica” (GUATTARI, 2012: 117). Ainda remetendo a Guattari, Bertelsen e Murphy argumentam que “se os afetos são intensidades, então os refrãos são intensidades resgatadas, reaproveitadas” (BERTELSEN & MURPHY, 2010: 139). Assim, os críticos propõem discutir de que modo a articulação entre refrão e afeto interfere na “distribuição afetiva situada no âmago da vida política de todo dia”, contribuindo para a emergência de um “pluralismo subjetivo que pode escapar da ‘Política’ conservadora em favor de uma infinidade de pequenas forças afetivas presentes na vida cotidiana” (BERTELSEN & MURPHY, 2010: 139). Para Guattari, acolher o afeto na prática social constitui uma atitude ética, imbricada na avaliação de práticas de viver (*apud* BERTELSEN & MURPHY, 2010: 141). No filme em questão, há uma imbricação criativa entre território espacial e temporal e território existencial e afetivo, sobretudo porque tais aspectos são acionados em relação a sujeitos em movimento, pertencentes a territórios muito diferentes, dando a ver a

possibilidade de aberturas para outros territórios, na medida em que trocas e contaminações são engendradas.

Dentre as imagens de repetição – ou refrão – materializadas no filme, encontram-se aquelas de *encontro*: inicialmente, encontros que se dão em movimento, encontros fortuitos, com personagens que viajam com Johann; eventualmente, encontros com moradores dos vilarejos, que se tornam espectadores das sessões audiovisuais improvisadas por Johann. Outras imagens repetidas são as situações em que se mostram os pequenos filmes, as sessões para a venda de aspirinas. Outras ainda são aquelas que flagram o carro em movimento, ao longe, dando a ver, em planos abertos, a paisagem seca e cinzenta da região. Por fim, em contraponto às imagens repetidas de encontro, temos aquelas que mostram *despedidas*, partidas, articulando o significado do trecho da canção, “no coração de quem vai/no coração de quem vem”.

Dentre as repetições de encontro, merece destaque o encontro de Johann com Ranulpho, com quem passa a partilhar o protagonismo da narrativa. Ranulpho transforma-se em seu ajudante no trabalho de montar as tendas, mostrar os filmes e vender as aspirinas. Posteriormente, as experiências por que vão passando ao longo da viagem acabam por aproximá-los afetivamente, de modo que, ao final do filme, ambos encontram-se contaminados mutuamente de aprendizado e ensinamento, demonstrando deslocamentos quanto à identidade e alteridade. Travessias e contaminações, portanto, não apenas geográficas e culturais, mas, sobretudo, afetivas.

Os pequenos filmes exibidos ao longo da viagem mostram, ao mesmo tempo, imagens da natureza (uma cachoeira), de cidades (edifícios da cidade de São Paulo) e pessoas divertindo-se no carnaval. Só depois vem a referência às consequências dos prazeres do homem, da fadiga, da dança, do efeito danoso de bebidas alcólicas, e o discurso publicitário: “na hora da dor, não perca a cabeça, tome aspirina e mostre que tem cabeça”. Por conta do recurso metaficcional – os “filmes-miniatura” que Johann mostra inserem-se em um filme maior – ocorre uma duplicação nos outros níveis de expectativa, dando-nos (a nós, espectadores não-diegéticos de ambos os níveis fílmicos) a possibilidade de flagrar aqueles moradores sertanejos como espectadores – e mais, como espectadores seduzidos,

maravilhados, a ponto de perguntarem, ao final da sessão, se o filme seria passado de novo. Ao final de cada sessão, forma-se uma fila para a venda das aspirinas, o que demonstra a persuasão e a eventual sedução do cinema no comércio do medicamento. Trata-se de momentos que lembram o cinema em seus primórdios (o chamado primeiro cinema), não apenas por conta da inserção desta prática em um espaço alternativo e inesperado, além de temporário, mambembe, mas porque os espectadores estão sendo iniciados na atividade de expectativa.<sup>5</sup>

O segundo encontro mais relevante é com Jovelina (Hermila Guedes), a jovem mulher expulsa da casa dos pais. Sua aparição instaura um clima de atração e sedução, algo densamente ressaltado pelos planos em *close* nos rostos dos três personagens, pelas trocas de olhares e pelos sorrisos. A relevância de Jovelina também é demonstrada pelo tempo maior que passa com os dois, inclusive como espectadora das sessões-aspirinas e parceira sexual de Johann (embora não visível em termos de imagens, a banda sonora, através de gemidos e sussurros, demonstra que Jovelina e Johann passaram a noite juntos).<sup>6</sup>

Jovelina também é uma personagem significativa quanto à sua relação com o próprio cinema, representado, inicialmente, pelos *sketches* exibidos ao público dos pobres vilarejos por que vão passando. A segunda sessão do “cine-aspirinas”, tendo Jovelina como espectadora, mostra um discurso fílmico que se alinha com a subjetividade e intimidade que sua presença instaura. A vinheta a que ela assiste, juntamente com o público maior, fala sobre a felicidade, a vida como busca da felicidade, e a promessa de que “com as novas cápsulas de aspirina, momentos de felicidade podem ser duradouros”. Ao ver o filme, Jovelina o descreve como “feliz e triste, porque faz pensar na vida da gente”. E quando Ranulpho lhe diz que ela poderia ser artista de cinema, Jovelina responde, de modo inesperado: “Não, eu quero ser feliz”. Trata-se de um comentário que ultrapassa o nível diegético para referir-se, metaficcionalmente, à felicidade apenas aparente de muitas estrelas de

---

<sup>5</sup> Remetemos o leitor ao texto de Flávia Cesarino Costa, “Primeiro cinema” (in: MASCARELLO, 2006).

<sup>6</sup> Em “Pelo retrovisor: a nostalgia em *Cinema, aspirinas e urubus*, de Marcelo Gomes”, Stella Senra refere-se a Jovelina como prostituta (p. 99), uma inferência ou interpretação que não encontra respaldo na narrativa.

cinema (da própria Hermila?). Além disso, em um filme cuja trilha sonora possui papel de destaque – com canções da década de 1930 e 1940 –, a partida de Jovelina, no dia seguinte, a pé, é acompanhada pela canção “Veneno para dois” (de João de Barro e Alberto Ribeiro), com interpretação de Carmen Miranda, e contribui para encharcar o drama de Jovelina de implicações afetivo-amorosas.

Antes da terceira sessão do “cinema-aspirinas”, que acontece em Triunfo, Johann é mordido por uma cobra, acontecimento bastante relevante no desenvolvimento de sua amizade com Ranulpho. Após receber os primeiros socorros de uma família pobre que os ajuda, é Ranulpho quem fica ao lado de Johann, oferecendo-lhe cuidados e companhia. É durante esse tempo que ouvimos o relato de Ranulpho sobre si, sua origem, os preconceitos que vem sofrendo por ser nordestino e pobre, e os vislumbres de mudança para uma vida melhor. Este incidente também constitui a culminância do processo ritualístico de Johann, ao longo da viagem, em seu diálogo com o novo mundo do sertão (antes disso, testemunhamos sua dificuldade em relação ao clima excessivamente quente e à comida, a exemplo da carne de bode, que não lhe cai bem). A cobra, elemento emblemático na vivência ritualística de Johann, volta a aparecer no final, mas agora é enfrentada corajosamente por ele. Em agradecimento a Ranulpho, Johann lhe ensina a passar os filmes e a dirigir. Ao final do filme, quando Johann precisa fugir novamente, voltamos a testemunhar a mútua solidariedade entre eles: Ranulpho doa suas roupas a Johann, de modo que possa parecer-se com os moradores da região, “ter cara de paraibano”, e assim poder ir embora no trem, sem correr o risco de fiscalização; Johann doa seu caminhão a Ranulpho e lhe diz para ser feliz. Cada um parte rumo ao seu destino, mas acrescido das experiências partilhadas um com o outro. Ao final, os personagens voltam para a estrada e continuam em movimento, em processo de busca. O movimento deles encontra paralelismo no voo dos urubus, animal ícone da região – metáfora de liberdade, de resistência?

O fato é que *Cinema, aspirinas e urubus* mostra um sertão nordestino

conhecido e diferente – inclusive por constituir-se como filme de época<sup>7</sup> –, uma diferença provocada pela inusitada combinação de códigos e discursos: ao discurso sobre a guerra, veiculado pelo rádio, e identificado metonimicamente com a personagem Johann, *outsider*, é justaposto o discurso das pessoas pobres e comuns do sertão; as sessões do “cinema-aspirinas” constituem momentos para seduzir e persuadir, talvez sugerindo, de forma metafórica, que o prazer daquelas pessoas que raramente se divertem é análogo ao efeito das aspirinas: apenas resolve temporariamente. Por outro lado, os momentos de exibição também dão a ver os espectadores e seus olhares seduzidos. Trata-se, sem dúvida, de um uso criativo de reflexividade, algo que torna o filme de Marcelo Gomes um filme moderno. Ao situar-se em um período histórico – o da segunda guerra, mas a partir da viagem de um alemão pelas estradas do sertão nordestino – a narrativa fílmica produz deslocamentos significativos na subjetividade dos personagens (Ranulpho, principalmente) e no espaço, sobretudo porque passamos a vê-lo em articulação com os sujeitos: é assim que contemplamos, junto com Johann, o céu estrelado do sertão; é assim que testemunhamos a solidariedade de Johann, em contraste com as reclamações frequentes de Ranulpho; é assim que nos vemos, em abismo, nos olhares seduzidos dos sertanejos-espectadores. De fato, a aprendizagem de Johann sobre o lugar, as pessoas e os costumes nos força a rever, a reconsiderar nossa relação com os mesmos, porque partilhamos de sua perspectiva: é por isso que Ranulpho não é mais o mesmo ao final da viagem, e inclusive admite sua mudança. De tanto sofrer humilhação, Ranulpho tornara-se ácido, agressivo e ansiava distanciar-se “daquela gente”, de que, ironicamente, fazia parte. Johann o ensina a *ser outro*, ainda que sendo o mesmo. A este propósito, é relevante considerar a visão de Guattari sobre a multiplicidade do sujeito na relação com a alteridade:

---

<sup>7</sup> Trata-se de outra dissonância interessante neste filme: o cenário do sertão é captado em locação, em algumas cidades paraibanas, o que demonstra que a questão da seca perdura, continuando como uma problemática do presente. No entanto, os rótulos de garrafa de cachaça; a maleta de Jovelina; o logotipo da aspirina; as moedas; os contos de réis; o caminhão; o aparelho de rádio; a trilha sonora, todos remetem ao tempo diegético do filme, 1942.



Trata-se não apenas de tolerar um outro grupo, outra etnicidade, outro sexo, mas também de desejar o dissenso, a alteridade, a diferença. Aceitar o outro não é tanto uma questão do que é certo, mas de querer, de desejar [a alteridade]. Tal aceitação é possível precisamente sob a condição de assumir a multiplicidade dentro de si. (*apud* BERTELSEN & MURPHY, 2010: 152-3)

Assim, uma das conclusões a que podemos chegar, quando refletimos sobre esse filme, é que se o “cinema-aspirinas” fez promessas levianas, e, em certo nível, enganou, a narrativa maior do filme de Marcelo Gomes comprova que o diferente pode não apenas conviver, mas afetivamente florescer.

### Bibliografia

BERTELSEN, Lone & MURPHY, Andrew. "An ethics of everyday infinities and powers: Félix Guattari on affect and refrain". In: GREGG, Melissa and SEIGWORTH, Gregory J. (eds.). *The affect theory reader*. Durham and London: Duke University Press, 2010.

BUSCOMBE, Edward. "A ideia de gênero no cinema americano". In: Ramos, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. Vol. II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. 303-318.  
COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. Tradução de Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1966.

COSTA, Flávia Cesarino. "Primeiro cinema". In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006.

GLEDHILL, Christine. "Rethinking genre". In: Gledhill, Christine & Williams, Linda (eds.). *Reinventing film studies*. London: Arnold, 2000. 221-243.

GREGG, Melissa and SEIGWORTH, Gregory J. (eds.). *The affect theory reader*. Durham and London: Duke University Press, 2010.

GUATTARI, Félix. "O novo paradigma estético". In: \_\_\_\_\_. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2012.

PAIVA, Samuel. "A propósito do gênero road movie no Brasil: um romance, uma série de TV e um filme de estrada". *Revista Rumores*, Edição 6, vol. 1, set./dez. 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/51167/55237>. Acessado em: 01 de setembro de 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Exo Experimental/Editora 34, 2005.

SENRA, Stella. "Pelo retrovisor: a nostalgia em Cinema, aspirinas e urubus, de Marcelo Gomes". *Sinopse – Revista de cinema*. No. 11, ano VIII, Setembro 2006: 97-99.

STAM, Robert. *Reflexivity in film and literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press, 1992.

STAM, Robert. "Política da reflexividade". In: \_\_\_\_\_. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

**“A PELE QUE HABITO” E A BIOTECNOLOGIA:  
ANÁLISE FÍLMICA DE UMA ONTOLOGIA INDETERMINADA**

Fabio Zoboli<sup>1</sup>, Renato Izidoro da Silva<sup>2</sup>, Joseneide de Amorim Santos<sup>3</sup> e Elder Silva Correia<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> *Doutor em Educação pela Universidade Federal da Bahia – UFBA. Professor do Departamento de Educação Física e do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Sergipe – UFS. Membro do grupo “Corpo e governabilidade”.*

**e-mail:** [zobolito@gmail.com](mailto:zobolito@gmail.com)

<sup>2</sup> *Doutor em Educação pela Universidade Federal da Bahia – UFBA. Professor do Departamento de Educação Física e do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Sergipe – UFS. Coordenador do grupo “Corpo e governabilidade”.*

**e-mail:** [izidoro.renato@gmail.com](mailto:izidoro.renato@gmail.com)

<sup>3</sup> *Graduanda em Educação Física Licenciatura pela Universidade Federal de Sergipe – UFS. Membro do grupo “Corpo e Governabilidade”.*

**e-mail:** [josineideamorim@hotmail.com](mailto:josineideamorim@hotmail.com)

<sup>4</sup> *Mestrando em Educação Física pela Universidade Federal do Espírito Santo – UFES. Licenciado em Educação Física pela Universidade Federal de Sergipe – UFS. Membro do grupo “Corpo e governabilidade”.*

**e-mail:** [eldercorreia21@gmail.com](mailto:eldercorreia21@gmail.com)

## Resumo

O artigo objetiva realizar uma análise do filme *A pele que habito*, dirigido por Pedro Almodóvar, no sentido de auxiliar na compreensão de questões relativas à biotecnologia ligada ao corpo, em seus aspectos fundamentais da ontologia humana. O filme apresenta questões inquietantes no que tange à manipulação do corpo pela tecnologia na modernidade, na medida em que rompe com os limites ontológicos conhecidos entre natural/artificial, colocando em cheque seu fundamento na experiência humana. Como método de pesquisa, foi utilizada a análise fílmica, respeitando as fases de decomposição e reconstrução. Os dados foram organizados a partir de duas temáticas: a primeira diz respeito à “pele”, analisada segundo duas sub temáticas denominadas “potencialização da pele” e “transgênese”; e a segunda temática, intitulada “mudança de sexo”, investigada mediante as sub-temáticas “vaginoplastia” e “modulação do corpo masculino em feminino”. Os resultados apontam que a proposta do cineasta foi entrelaçar ficção e realidade, vislumbrando provocar tensões – estranhamentos e desconfortos – éticas e estéticas no horizonte possível e do indeterminado da experiência biotecnológica enquanto novos parâmetros para as reflexões ontológicas na atualidade.

Palavras-chave: Corpo; Biotecnologia; Análise fílmica; Filme “A pele que habito”; Pedro Almodóvar.

## Abstract

It aims to carry out a review of the movie *The skin I live in*, directed by Pedro Almodóvar, to assist in the understanding of issues related to biotechnology attached to the body in its fundamental aspects of human ontology. The film features disturbing questions regarding the manipulation of the body by technology in the modern times, breaking the ontological known boundaries between natural / artificial, putting in check to his foundation in human experience. As a research method was used to film analysis, respecting the stages of decomposition and reconstruction. Data were organized from two themes: the first relates to "skin", analyzed from two sub themes called "skin enhancement" and "transgenesis"; and the second theme entitled "sex change", investigated by the thematic sub: "vaginoplasty" and "male body modulation feminine." The results show that director was weaving fiction and reality gleaming cause tensions - strangeness and discomfort - the possible ethical and aesthetic horizon and unlimited biotech experience as new parameters for the ontological reflections today.

Keywords: Body; Biotechnology; Film analysis; Film "The skin I live"; Pedro Almodóvar.

## INTRODUÇÃO

O presente artigo tem como seu fundamento principal a realização de uma análise fílmica da obra *A pele que habito*, objetivando compreender, mediante um recorte temático e teórico-metodológico, o contexto da biotecnologia ligada ao corpo no interior da trama de ficção científica dirigida pelo cineasta espanhol Pedro Almodóvar. A investigação está ligada ao grupo de pesquisa “Corpo e Governabilidade”, que estuda o corpo sob o viés da cultura e da política e tem como alguns dos eixos de apreciação as questões atreladas às relações entre corpo e comunicação e corpo e técnica/tecnologia.

A biotecnologia é um conceito que está ligado a aplicações tecnológicas que utilizam sistemas biológicos – organismos vivos ou parte deles – para produzir ou transformar produtos ou processos orgânicos e anatômicos específicos. Por organismos vivos, entendemos as plantas, os animais e os seres humanos – também considerados uma espécie animal –, fundados em mecanismos físico-químicos e fisiológicos capazes de interagir com o ambiente, de modo a sofrer transformações internas, mas também provocar mudanças externas.

O corpo, enquanto modo de ser e existir humano, sempre se mostrou vulnerável enquanto natureza; afinal, viver é estar preso a uma condição de natureza corpórea. Na superação das vulnerabilidades impostas pela natureza corporal, o homem – enquanto espécie – buscou potencializar suas capacidades e superar suas precariedades para além dessas condições. Desta forma, o ser humano passou a manipular conhecimentos, técnicas e objetos a fim de “reformatar” a natureza em vista da satisfação de suas necessidades e de seus desejos mais antagônicos. Na invenção de procedimentos para acrescentar à natureza o que nela não há, o corpo humano historicamente foi se fundindo com a ciência/tecnologia e se transformando mediante composições anteriormente inexistentes e impensáveis.

A biotecnologia está sustentada na aplicação da tríade ciência/técnica/tecnologia sobre o corpo para sua potencialização e extensão para além de sua condição de natureza, ou seja, o uso da ciência ligada ao aperfeiçoamento corporal – na qual os corpos naturalmente limitados para algumas

tarefas podem ser biotecnologicamente corrigidos e aprimorados a fim de melhorar a condição humana segundo as demandas de um dado contexto físico e cultural contemporâneo. A biotecnologia mistura o artificial e o natural numa composição que atrela o ser biológico e o fabricado. Técnicas manipulativas que extrapolam a mera caracterização aparente dos corpos no sentido de transformações funcionais incluem na humanidade mutações estéticas e ontológicas.

O filme *A pele que habito* foi construído e apresentado como efeito artístico e cultural motivado pelas produções das ciências biotecnológicas contemporâneas. Apresenta questões características da modernidade no que tange à manipulação do corpo pela técnica e pela tecnologia para uma dada efetividade funcional e estética própria do universo cultural contemporâneo permitido pelo avanço científico. Essas manifestações postas no interior do filme se tornam inquietantes na medida em que rompem com os limites entre presente e futuro, real e imaginário, entrelaçando ficção e realidade de modo a evocar um fascinante e intrigante desconforto no espectador devido ao poder poético e estético de suspensão da descrença que a obra provoca.

Contextualizando o filme em pauta no conjunto da obra de Almodóvar, observamos uma continuidade de sua mudança de foco temático e cinematográfico em relação a perspectivas trabalhadas. No caso do filme suspenso para análise, o cineasta traz ao palco uma crítica ligada a um tema abordado no campo da ciência. Com isso, ele permite pensar não apenas num aprimoramento de suas obras, mas mostra a necessidade de abordar tais contextos da modernidade. Seu amadurecimento artístico está para sua história assim como o desenvolvimento científico presente no filme está para a história do corpo e da própria humanidade. Ambas falam de uma evolução gradual.

Pedro Almodóvar Caballero nasceu na Espanha no dia 24 de setembro de 1951. Ele passou alguns anos estudando numa escola de padres, período marcado por resignação e medos. Foi onde perdeu a fé ao testemunhar o abuso sexual na escola de padres, mas também onde teve suas primeiras aproximações com o cinema. Em 1985 criou com seu irmão, Augustin Almodóvar, a produtora *El deseo*, que expressa desde já seu estilo pautado no princípio da liberdade de expressão.

Almodóvar, a partir de sua personalidade, aborda temas relacionados às “ações humanas impulsionadas pelo desejo”, apresentando em suas produções assuntos ligados à educação religiosa, à sexualidade – tema corriqueiro em suas narrativas. “Com o cineasta a paixão ficou latente na tela e explodiu fora dela. Mulheres, homens e travestis convivem, de forma, às vezes, harmoniosa. E, em muitos momentos, efervescentes” (GOMES e CURADORES, 2011, p. 6).

No início da década de 1980, em *Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão*, seu primeiro filme exibido comercialmente, já aparecem todos os elementos característicos dos trabalhos seguintes, *Labirinto de paixões* (1982), *Maus hábitos* (1983), *Que eu fiz para merecer isto?* (1984), *Matador* (1986) e *A lei do desejo* (1987). Com a consagração internacional, Almodóvar ainda criou *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988), *Ata-me* (1989), *De salto alto* (1991), *Kika* (1993), *A flor do meu segredo* (1995). Já com maior maturidade artística, deu vida a *Carne trêmula* (1997) e *Tudo sobre minha mãe* (1999) – que lhe deu o Oscar de melhor filme estrangeiro.

*Fale com ela* (2002), *Má educação* (2004), *Volver* (2006), *A vereadora antropofágica* (2009), *Abraços partidos* (2009), *A pele que habito* (2011) e *Amantes passageiros* (2013) são filmes que mostram a maturidade do cineasta frente ao novo século. Os últimos filmes de Almodóvar deixam um pouco de lado certa noção de desejo estritamente ligado à sensualidade libidinal exacerbada, na medida em que suas ficções começam a figurar a potência do desejo na manipulação do corpo do outro em prol de sua realização sublimada que transcende o ato sexual. Preocupações sobre a reflexão da existência assimilam a ciência – suas técnicas e tecnologias – no campo de uma radicalização dramática da condição trágica da humanidade íntima das possibilidades e dos limites dos desejos mais libidinosos, tônica de toda sua obra.

Por essa via, Almodóvar vem alcançando a meta de provocar estranhamento ao mesmo tempo em que, enquanto exceção à norma, pode naturalizar uma regra na provocação/recepção estética dos fenômenos científicos, políticos, culturais etc. no cinema. Trata-se de uma relação estreita entre estética e moral; sensação corporal e problemas éticos; realização do desejo e efetividade da ciência. Apostamos na hipótese de que seus filmes vislumbram e fazem com que o espectador rompa em

si os modos tradicionais de sentir a vida humana em suas tramas familiares, sociais, políticas e físicas.

*A pele que habito* reafirma, embora que diferenciando, a sexualidade nas obras de Almodóvar, compreendida pelo cruzamento de gêneros expostos a partir da apresentação da figura de uma lésbica e na transmutação forçada do sexo masculino em feminino. O jogo de gênero é parte da construção narrativa acoplada no efervescente da trama em que não bastaria mostrar apenas a subversão dos gêneros revolucionários e condizentes principalmente há décadas passadas, mas a modificação extrema do corpo; ou seja, dos índices sexuais secundários como pelagem, formas corporais, tom da voz. Essa modificação, por sua vez, é procedente do cenário atual que diz das mudanças nos processos sociais, quando da possibilidade real de se tornar o outro sexo mediante procedimentos – técnicos – cirúrgicos mediados por avançadas tecnologias.

Visando ao nosso objetivo, este escrito foi organizado a partir de 3 seções: num primeiro momento, discorre sobre a relação do corpo com a biotecnologia; na segunda parte foi construída a descrição dos procedimentos metodológicos; e na terceira parte foi produzida a análise dos dados a fim de conferir as relações do corpo e da biotecnologia com o contexto fílmico de *A pele que habito*.

### **CORPO E BIOTECNOLOGIA**

O ser humano se desprende do sanar das urgências vitais mediadas pelo instinto, para planos de outras ordens. Ao fazer isso, o homem se diferencia dentre os animais no sentido da utilização da técnica e dos objetos (tecnologias) disponíveis no ambiente. Transcendente às circunstâncias objetivas e atuais de sua existência, mediante um retiro para dentro de si – sua subjetividade – não aguarda um favorecimento – ou dádiva – da natureza para concretizar seus projetos oníricos ou imaginários. “O comum a esses atos é a invenção de um procedimento que nos permite obter o que não há na natureza, mas de que precisamos” (CUPANI, 2011, p. 32).

Em face de suas circunstâncias corporais, não aguarda a vontade evolucionista da natureza – de sua genética – para se colocar empreendimentos objetivamente indisponíveis sem uma visão de projeto; de virtualidade, de potência transformativa

acerca do disponível. Ao dominar natureza/corpo, o humano passa a ser o senhorio da mesma, estabelecendo assim uma relação de objeto com o próprio corpo, portanto, com ele mesmo – coisificação. Ou seja, o ser humano passa a ser ao mesmo tempo dominador e dominado. Neste sentido, Vaz (1999, p. 91) destaca que “[...] ao pensarmos que também somos parte da natureza, ou, [...] que temos parte da natureza em nós. Tornamo-nos outros em relação a nós mesmos, objetos perante um espelho”.

Pela manipulação técnica mediada por tecnologia, o corpo cada vez mais se transformou em alvo de ações governantes, no sentido de que todo governo, conforme suas aspirações, promove mudanças teleológicas nas existências naturais. O corpo se transformou sob as condições que as ciências/tecnologias lhe oportunizaram para governar e transcender a sua e a natureza alheia. Assim, a técnica/tecnologia constantemente está buscando dominar e ultrapassar as fronteiras teleológicas do corpo humano natural, tornando-o “[...] escaneado, purificado, gerado, remanejado, renaturado, artificializado, recodificado geneticamente, decomposto e reconstruído [...]” (LE BRETON, 2003, p. 26).

Nikolas (2013, p. 53-54) exemplifica os vínculos entre governo e biotecnologia ao comentar sobre a Organização para Cooperação Econômica e Desenvolvimento ter projetado para 2030 ações sobre bioeconomia mediante a criação de cenários imaginários capazes de esboçar uma agenda futurista estratégica para governos em relação ao setor de biotecnologia como parte da bioeconomia. Esse imaginário abarcaria certos valores latentes presentes em processos biológicos orientados para a produção da saúde aprimorada e sustentável. Conforme a autora, Wladby chegou a propor o conceito de “biovalor” para “[...] caracterizar os modos pelos quais os corpos e os tecidos derivados dos mortos são recortados para a preservação e o incremento da saúde e da vitalidade dos vivos” (NIKOLAS, 2013, p. 53). Nesse sentido, embora o valor esteja aparentemente atrelado ao objeto de consumo, na verdade o valor latente está no próprio corpo; basta que pesquisas descubram processos biológicos a serem potencializados.

Bio-processos sendo potencializados significam que a vida passa a ser governada segundo uma lógica da transcendência e do excedente. A biotecnologia

permite, por exemplo, que as pessoas sejam mais do que são ou esperavam ser. Sem embargo, por se tratar de pessoas, conforme Nikolas (2013, p. 55) e suas reflexões junto a Miller, o governo de uma economia depende de mecanismos discursivos que representam o domínio a ser governado como um campo inteligível: passível de ser conhecido pela ciência. Deduzindo essa premissa para a realidade corporal, o corpo é justamente o domínio a ser governado e, para tanto, a ser conhecido em suas virtualidades e necessidades. Com efeito, nossa anatomia passa a ser imaginada no horizonte do possível excedente: a pele pode desempenhar suficientemente a função de proteção, por exemplo. Contudo, por que não fortalecer ainda mais essa função? Nossos músculos são capazes de nos mover. Mas, por que não melhorar essa capacidade?

Contudo, atualmente o melhoramento das capacidades naturais vem focando em uma diretamente responsável pela manutenção da vida: os processos regenerativos produzidos pelas próprias células constituintes do corpo humano. Por essa via, a valorização não foi deslocada apenas do objeto exterior ao corpo que pode lhe promover saúde, como o caso dos fármacos e das próteses, já que o objeto central de toda reparação é o próprio corpo. A valorização, portanto, do corpo, não está como objeto fim da tecnologia, mas também como produtor de biotecnologia. Segundo Rodrigues *et al.* (2008, p. 66), a partir da década de 1990 o Projeto Genoma despertou cientistas e investidores para o corpo humano enquanto capaz de fornecer os medicamentos de que ele próprio necessita. Para a medicina regenerativa “[...] a pesquisa genética procura os mecanismos potencialmente autorregenerativos das próprias células [...]”.

De tal modo, a técnica mediada por tecnologia vem produzindo as condições necessárias para penetrar/invadir/metamorfosar a organicidade do corpo, não mais normalizando suas funções, mas sim ampliando, transpondo, potencializando, transcendendo essas funções. Neste início de segundo milênio, uma das características mais notáveis no que tange à condição humana como corpo é o promíscuo acoplamento do ser humano com a máquina – tecnologia. “Do lado do organismo: seres humanos que se tornam, em variados graus, ‘artificiais’. Do lado da máquina: seres artificiais que não apenas simulam características dos humanos, mas que se apresentam melhorados relativamente a esses últimos”

(TADEU, 2009, p.11).

A lista de termos e conceitos técnicos é vasta e diversa para retratar a maquinização (mecanização) do humano e a humanização (biologização) da máquina, considerando nossa inteligência cognitiva enquanto uma capacidade atrelada ao nosso cérebro biológico, conforme Morin (1999, p. 62) destaca a dimensão animal do conhecimento; embora estritamente dependente dos contextos simbólico-culturais para sua produção abstrata (cf. POPPER e ECCLES, 1992, p. 27). Com efeito, implantes, transplantes, enxertos, próteses, anabolizantes, vacinas, psicofármacos etc. vêm permitindo a produção de superatletas, supermodelos, superguerreiros etc. Nas palavras de Tadeu (2009, p. 12-13): “[...] soldados e astronautas quase ‘artificiais’, seres ‘artificiais’ quase humanos. Biotecnologias. Realidades virtuais. Clonagens que embaralham as distinções entre reprodução natural e reprodução artificial. [...] corpos humano-elétricos” (TADEU, 2009, p.12-13).

Todavia, toda essa dinâmica ainda mantém uma dimensão de estranhamento, de descrença, de dúvida. Não podemos negar que estas novas tecnologias ligadas ao corpo estão causando polêmicas no que tange às fronteiras do humano, confundindo inclusive sua ontologia clássica ou mesmo romântica, naturalista e/ou metafísica. Afinal de contas, contemporaneamente o que caracteriza a máquina nos faz pensar aquilo que caracteriza o homem. Em outras palavras, partindo das críticas de Heidegger (2013, p. 7-9) acerca da ontologia tradicional, essa última só é capaz de pensar o ser cujo fundamento principal é a noção clássica de natureza sempre fixa, bloqueando o acesso a problemáticas filosóficas do ser inevitavelmente sujeito e indeterminado às dinâmicas de seu contexto existencial. A natureza não é fundamento irreduzível da temporalidade humana, mas sim sua historicidade: do mesmo modo se deve interpelar o corpo.

O ser aberto, suscetível e indeterminado pelas próprias transformações que realiza em seu contexto em seu próprio corpo, implica essa realidade vigente que vem fomentando estudos epistemológicos que giram em torno do corpo e sua ontologia. Afirmamos isso sustentados em Contreras (2011, p. 139) e sua afirmação de que a hibridação do corpo “corresponde a toda uma ontologia e uma epistemologia, que funde suas raízes nas mudanças na representação dos objetos

da natureza e da tecnologia – os seres vivos e as máquinas”.

A síntese corpo e tecnologia forjada ou fabricada por técnicas precisas de manipulação da matéria caracteriza o corpo biotecnológico, no qual a tecnologia não se limita a estar à nossa volta, como positivamente se pensava a natureza, no máximo em sua possibilidade protética; ela literalmente nos “in-corpo-ra”. Serres (2003, p. 46) corrobora tal entendimento, na medida em que, ao versar sobre corpo e tecnologia, anuncia que esse soluciona o velho problema do acordo entre natureza e cultura expresso na própria raiz da palavra natureza, que designa todo e qualquer fenômeno de nascimento. “Nada mais ‘natural’ do que o gesto de instalar um equilíbrio distante de uma antiga estabilidade, e isso porque a palavra natureza significa, justamente, um nascimento [...]”, que não deixa de ser cíclico – renascimento – na “[...] repetição do processo [que] projeta a história, essa mesma história que nos separa da evolução vital, bacteriana, vegetal ou animal. A cultura começa pela natureza; ela é a própria natureza, cuja continuidade se dá por outros meios”.

A fusão com a tecnologia faz nascer, no sentido que Serres dá à palavra natureza, novas significações e vivências sobre o pensar/agir e sentir o corpo. “Ao transformar a natureza, o homem não somente produz coisas, mas também produz de certa forma seus próprios sentidos, e os dá novas propriedades, produz seus sentidos como sentidos humanos” (CONTRERAS, 2011, p. 131). A exemplo das lentes que, acopladas aos nossos olhos, alteram de diversas formas nosso sentido da visão – a exemplo de óculos, lunetas, binóculos, microscópios, telescópios, televisões – “[...] há um impacto profundo em tudo aquilo que é *corporado*, em cada corpo individual e em cada corpo coletivo, nas máquinas e nas cidades, no trabalho e no lazer, nos hábitos de higiene e no comportamento social [...]” (BÁRTOLO, 2007, p.16).

Sobre esse acoplamento cotidiano do ser humano às tecnologias de percepção, isto é, de aferição de comportamentos corporais até então imperceptíveis aos nosso sentido, Nikolas (2013, p. 24) observa que: “A manutenção da saúde do corpo tornou-se central para a autoadministração de muitos indivíduos e famílias, empregando práticas que iam de dietas a exercícios, através do consumo de medicamentos [...], de suplementos [...], do autotratamento”. Para tanto, a autora

informa que em 2003 a empresa Mintel contou que “[...] as vendas de equipamentos de autoavaliação [*biofeedback*], tais como monitores de pressão arterial e de verificadores de glicose no sangue, cresceram dramaticamente; que quase 60% dos ingleses tinham pelo menos um [dentre esses e outros] equipamentos [...]”.

Temos um corpo na medida em que nos apropriamos dele enquanto instrumento e a ela incorporamos novas potências – virtualidades – técnicas e tecnológicas: linguagens, símbolos e imagens; mas também, ferramentas, próteses, fármacos. Nosso corpo corresponde antes de tudo a vetores semânticos e sintáticos de diferentes construções e existências que estão fora dele: como o voo dos pássaros reproduzido na asa-delta humana. Desta forma, podemos nos perguntar: quantos corpos, nós humanos, já tivemos ao longo da história? Quantos embustes, disfarces, fantasias, máscaras, camuflagens técnicas e tecnológicas não criamos para lidar com a natureza e a cultura? (cf. LEROI-GOURHAN, 2001, p. 127). Pela observação histórica da rotação de signos que atravessaram o corpo, podemos afirmar que o mesmo é sempre uma construção virtual, no sentido etimológico do *virtus*, aquilo que reserva a potência – a virtude – na iminência de se tornar algo que no presente não é (cf. FONTANIER, 2007, p. 136).

#### “A PELE QUE HABITO”: ANÁLISE FÍLMICA

O presente trabalho é de abordagem qualitativa, pois pretendeu analisar elementos apresentados no filme *A pele que habito* sob o viés interpretativo, visando à descrição e à decodificação dos componentes de um sistema complexo de significados dos fenômenos do mundo social. Compreendemos, assim, que a pesquisa também assume um caráter descritivo sendo de grande importância para tal enfoque. Ainda no sentido procedimental, elegemos o método de análise fílmica proposto no livro *Ensaio sobre a análise fílmica*, de Francis Vanoye e Gloiot-Lété (1994), buscando aprofundar por meio de um recorte “as cenas” da biotecnologia ligada ao corpo em *A pele que habito*.

De acordo com Vanoye e Goliot-Lété (1994, p.13), “[...] quando vemos um filme criamos impressões, intuições, emoções que fazem com que nos deparemos com atitudes de ‘analisante’”. Essa “análise” vem relativizar as imagens espontaneístas

recepcionadas durante apresentação da obra. Tais fatos estão ligados às relações que se estabelecem entre espectador e o filme no primeiro momento, o que faz construir fundos de hipóteses sobre o filme. Porém, a análise não pode se restringir a uma apreciação com base apenas nas primeiras impressões. Essas hipóteses deverão ser averiguadas concretamente por um processo metodológico e epistemológico que se distancia dos deslumbres das impressões primeiras.

Conforme colocado pelos autores, a análise fílmica se dá geralmente por meio da produção escrita, sendo imprescindível no enquadramento da análise do filme “a definição do contexto e do produto final”. “O que permite esboçar, pelo menos em partes, seus limites, suas formas e seus suportes, seu ou seus eixos (ou, pelo menos, a possibilidade de maior, ou menor escolha de eixos)” (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 10).

É pertinente entendermos os procedimentos pelos quais se deve dar esse processo de análise, ao tempo em que compreendemos a própria consistência da atividade analítica. Para esse tipo de análise, Vanoye e Goliot-Lété (1994, p. 15) propõem uma desconstrução (descrição) e reconstrução (interpretação) configuradas em dois momentos: 1) análise de um filme ou de um fragmento enquanto exercício intelectual de decomposição: apresentar um dado corpo em algumas partes; 2) síntese interpretativa mediante recomposição textual das partes anteriormente fragmentadas. Demonstra e sugere nexos inerentes ao filme (ou fragmento), bem como em relação a contextos sociais, políticos, econômicos, culturais etc. externos a ele.

Na prática, o primeiro instante procede por meio da descrição do material segundo fragmentos constituintes, tais como: cenas, sequências de cenas, planos, elementos dos planos, imagens, objetos, personagens, gestos, discursos, pensamentos, diálogos etc. Não obstante, no caso do presente estudo, interessamos a decomposição das partes referentes ao contexto biotecnológico apresentado no filme, mas sem perder de vista outras passagens das quais a compreensão de nosso objeto seja dependente. Por conseguinte, no segundo momento, correlativo à síntese interpretativa, nosso trabalho se volta para um exercício de concatenação entre os fragmentos selecionados a fim de estabelecer nexos da narrativa fílmica e de seus recursos cinematográficos com o panorama atual das

incursões entre corpo e biotecnologia.

Exposto isso, as subseqüentes operações de análise e de síntese estão divididas em duas fases: 1<sup>a</sup>) descrição analítica de *A pele que habito*; 2<sup>a</sup>) recomposição interpretativa de *A pele que habito* e suas interfaces entre corpo e biotecnologia.

### **1<sup>a</sup> Fase: Descrição analítica de *A pele que habito***

O longa-metragem *A pele que habito*, dirigido pelo cineasta espanhol Pedro Almodóvar, é uma adaptação do livro *Tarântula*, do francês Thierry Jonquet, para o cinema. Com o título original *La piel que habito*, a obra foi lançada pela produtora El Deseo no ano de 2011. Trata-se de um filme de drama e ficção, com duração aproximada de 117 minutos (divididos em 12 capítulos), e sua recomendação é para o público com idade superior a 16 anos. Estão entre os principais atores do elenco Antônio Banderas, Elena Anaya e Jan Cornet.

Os capítulos estão acoplados num suspense harmônico referenciado por aparições e reaparições de cenários unidos pelo entrecruzamento de histórias e personagens diversas. Quanto à temporalidade da narrativa, está organizada em torno de lembranças episódicas que, sequencialmente, apresentam o conjunto de uma história exposta a partir de três segmentos, que mostram acontecimentos responsáveis por significarem a dimensão do tempo presente na narrativa.

A menção espaço-temporal presente do filme nos leva à cidade espanhola de Toledo, no ano de 2012, numa mansão onde habita uma paciente sob observação constante. As cenas seguintes seguem características estéticas formais, e temos nesse plano a palestra de um neurocirurgião discursando sobre os benefícios de transplantes faciais e reafirmando suas consagradas participações em cirurgias. Na sequência, aparece a figura do mesmo recebendo, secretamente, sangue de uma maternidade e, logo após, em outra cena, realizando manipulação do material genético em um laboratório. Rapidamente, na cena seguinte, no interior da mansão, observa a suposta paciente por um telão. Sob uma sonoplastia de suspense, encontra-a desmaiada com sangramentos rasos sobre o corpo e a leva para sala de cirurgia, estabelecendo a relação entre os dois personagens, paciente e médico, mostrando também outra face de seu trabalho.

Assim se constrói a narrativa inicial do filme: Antônio Banderas é Robert Ledger, um renomado médico e cientista que mantém ilegalmente em um quarto fechado de sua mansão/clínica uma cobaia humana para experimentos e, por meio de câmeras de vídeo espalhadas, a monitora. Robert está produzindo uma pele artificial imune a doenças e deteriorações. Numa composição de formato de tela cheia preenchida pela figura do médico/cientista e paciente, chamada Vera, inicia-se um diálogo entre ambos. Enquanto cuida dos ferimentos, Robert alega não ter percebido anteriormente a fragilidade de sua pele.

Com a voz em *off*, acompanha-se uma sequência de cenas em laboratório que mostram Robert manipulando informações genéticas de células de um porco para recombiná-las com uma célula humana. Por diferentes ângulos, Robert é exibido minuciosamente acoplado a pele a um manequim. Uma sequência de sobreposições de imagens produz a ilusão da boneca se transformando em Vera. Ainda nesta cena, surge a fala de Robert dialogando a respeito da pesquisa em torno da pele artificial para a sociedade científica. Neste segmento, em outro cenário, com as vozes quase murmurantes, Robert debate com um membro da comunidade científica a respeito do que tem aprendido com a pesquisa. Ao ser repreendido por trabalhar com transgênese, assunto delicado à bioética, Ledger afirma ter a pesquisa como uma aventura pessoal em memória da esposa morta, com fins de ampliar apenas os conhecimentos.

De volta à mansão, segue-se com a trama de Robert e Vera<sup>5</sup>. Nesse instante percebe-se que os dois estabelecem uma relação estranha de desejo. Além de Vera, na mansão existem quatro funcionários que trabalham na manutenção e organização da casa, dentre eles Marília, que há tempos trabalha com Robert e discute com ele a semelhança entre Vera e sua esposa morta, Gal. Uma nova narrativa se impõe a partir do momento em que um homem fantasiado de tigre, referenciando o carnaval, adentra a mansão. Trata-se do filho de Marília, Zeca, que demanda abrigo depois de cometer um assalto a uma joalheria. Ao mirar o telão em que Vera é exibida, Zeca, extasiado com a imagem, inicia uma perseguição. Acreditando se tratar da esposa de Robert, Zeca a estupra. As cenas

---

<sup>5</sup> Papel encenado pela atriz Elena Anaya.

subsequentes mostram Robert assassinando Zeca.

Em um diálogo, Marília revela a Vera que Robert e Zeca são seus filhos. Com isso inicia-se outro plano narrativo. Sob o clarão de um fogaréu, fatos são esclarecidos. Marília explica que seu filho Zeca havia confundido Vera com a esposa de Robert, Gal, com a qual ele teve um caso e, ao fugirem juntos, sofrem um grave acidente, então representados no filme por imagens de lembranças. Marília narra que, embora Gal não tenha falecido no acidente, com graves queimaduras na pele, passou meses em um quarto da mansão. Mas, ao ser atraída pela voz de sua filha no quintal, observa sua imagem espelhada em um vidro e em seguida se lança pela janela, cometendo suicídio.

Um terceiro plano narrativo surge como em sonho. As cenas nos conduzem a seis anos antes, numa situação drástica de Robert com sua filha, Norma, supostamente estuprada por um jovem em uma festa na mansão. Fazendo referência a Vera, as cenas mostram a trajetória do suposto agressor da filha de Robert, Vicente (Jan Cornet). Nesse momento, volta-se ao segundo plano narrativo em que os momentos são concordados sob a órbita do olhar de Vera, havendo uma sobreposição de cena que agrupa a imagem de Vera à de Vicente. Num cenário secundário, após o ocorrido na festa, aparece Vicente sendo perseguido e, em seguida, já encarcerado por Robert, que realiza visitas ao cativo. Concatenam-se cenas que mostram a evolução de Norma segundo problemas psiquiátricos, possivelmente desencadeados pela crença de ter sido violentada pelo pai, e não por Vicente. A filha passa a temer e afastar o próprio pai, despertando nesse um profundo ódio por Vicente, o suposto estuprador.

Desse ponto, o efervescente da narrativa emerge no que concerne às referências aos limites entre o real e o ficcional da biotecnologia contemporânea. Cenários de salas de cirurgia contemplam uma mistura de vingança pessoal e desenvolvimento científico, representada por parte de Robert. Ao mesmo tempo podemos perceber outros dramas de Robert, que é não aceitar a pele queimada e o suicídio de sua esposa. Em um primeiro momento, realiza uma vaginoplastia em Vicente. Em outros planos, transforma Vicente aos poucos em Vera, que traz consigo a aparência de Gal. Cenas mostram o passo a passo da mudança de sexo, nos levando à primeira narrativa, em que Robert constrói a pele transgênica

a partir do tecido suíno testado no corpo de Vera.

De volta ao momento presente da história, Robert e Vera parecem conviver como parceiros sexuais, pois essa última cria a ilusão de ter aceitado sua nova condição corporal graças à resignação promovida pelo *yoga*, em que se refugia para um interior enigmático. Ele faz pensar que se acomodara espiritualmente com a situação e vai iludindo, aos poucos, Robert, que não mede esforços para entender a façanha. Em seguida, depois de driblar quaisquer dúvidas da confiança de Robert depositada nela, Vera, sob grande suspense, ao se ver como Vicente em fotografia de jornal impresso sobre a mesa de Robert, na lista de desaparecidos, consegue escapar da mansão após assassinar seu raptor e, em seguida, sua cúmplice, Marília. Livre da mansão, Vera/Vicente busca abrigo na loja da mãe, onde estão ela e Cristina – sua assistente. Ele as convence de que fora sequestrado e sujeito a uma mudança de sexo involuntária.

## **2ª Fase: Recomposição interpretativa de “A pele que habito” e suas interfaces entre corpo e biotecnologia**

Para o momento, propomos uma seleção de capítulos/cenas que vinculam os aspectos da manipulação do corpo segundo a biotecnologia. A decomposição está organizada em duas categorias: a primeira diz respeito à “pele”, a partir da qual abrimos duas subcategorias denominadas “potencialização da pele” e “transgênese”; e a segunda categoria intitulamos de “mudança de sexo” – quando elencamos as subcategorias: “vaginoplastia” e “modulação do corpo masculino em feminino”. Os momentos e diálogos referentes à biotecnologia compõem um total de seis cenas sequenciadas pela narrativa fílmica apresentadas nas duas extremidades do filme. A análise ocorreu sobre cinco cenas: três dos capítulos iniciais e duas dos últimos capítulos, separadas pelas duas categorias anunciadas: “pele” e “mudança de sexo”.

### **A pele: potencialização e transgênese**

A categoria “pele” abarca fragmentos do filme durante os quais é manipulada por técnicas e tecnologias médico-cirúrgicas. Esta manipulação ocorre em dois

níveis/subcategorias que se entrelaçam: num primeiro momento/nível, o médico Robert, através de seus experimentos, cria uma pele – mais potente – que resiste a queimaduras e a picadas de insetos. No entanto, o experimento se materializa no âmbito da transgênese: manipulação de gene humano em fusão com o gene da pele animal (porco). A transgênese caracteriza o segundo momento/nível de análise da manipulação da pele pela tecnologia, no sentido de sua potencialização, no que concerne à proteção.

As questões referentes à subcategoria da potencialização da pele aparecem com bastante ênfase no filme em dois momentos, em meio aos procedimentos de transgênese. As cenas mostram o neurocirurgião em laboratório, criando e sobrepondo a pele artificial, após ter recebido um vaso contendo sangue fresco de porco. É a primeira vez em que o tema aparece: capítulo inicial, décimo minuto do filme e tem duração de 20 segundos. Em primeiro plano, temos uma cena que mostra Robert sentado quando recebe Marília, que coloca sobre a mesa um vaso contendo sangue. Marília diz: “Aqui está, extraído de um animal ainda vivo”.

Ao agradecer, Robert retira-se da sala com o vaso em mãos.

Dá-se início a outra cena que abrange aspectos da mutação genética segundo um estereótipo de cientista. Corresponde a uma cena inicial do segundo capítulo, com duração de 1’ e 28”, em que temos a figura de Robert adentrando o laboratório com o vaso de sangue, o colocando sobre um balcão, em seguida vestindo um jaleco. Robert surge ao lado de prateleiras contendo cubas de vidro, retirando cilindros de vidro de um tanque de nitrogênio. Ao retirar os recipientes vazios, manipula gotas de sangue suíno, respingando-os em um dos recipientes. Robert retira uma cuba circular onde flutua uma película sobre um líquido: é o resultado da mutação genética

Em um período de 3’4”, as cenas estão sequenciadas em 3 instantes, constituídas por 17 cortes e um agrupamento de cena, em sua maioria sob sonoplastia suspensiva e imagens em aproximação que respaldam sobre essas os aspectos do visual. O clima de suspense indica a emergência de alguma novidade – no caso, uma inovação científica. Contudo, a situação implica a iminência de um acontecimento proibido, perigoso, imoral.

O primeiro momento se dá quando Robert, após criar a pele via transgênese, a

coloca sob o manequim e a recorta minuciosamente para posteriormente acoplar a mesma ao corpo de Vera. Na segunda cena, apresenta-se a modulação da pele ao manequim e, com uma sobreposição de imagens, o manequim torna-se a personagem Vera, retirando-se o cenário anterior. Com isso, faz-se o terceiro instante, quando o panorama mostra eventos que reafirmam a criação e potencialização da nova pele ao trazer imagens de Robert realizando testes que provam sua resistência. No primeiro ângulo, Robert, ao sobrepor a pele em Vera, afirma: “Agora é certeza que não haverá mais queimaduras”.

Com um corte, a cena seguinte traz Robert aproximando da pele de Vera uma fagulha de fogo produzida por um isqueiro. Embora o foco do momento seja o da inovação, no contexto geral da narrativa a referência à pele queimada de Gal é patente; de modo que a objetividade científica vela a subjetividade humana do desejo. Ao aproximar a chama, Robert questiona Vera: “Diga-me se te queima?”, e Vera responde “Não”.

Aproximando o fogo ainda para mais perto da pele, Robert novamente a questiona: “E agora?”. Ouve a negativa: “Não”.

Neste momento da cena atual, temos a continuação dos eventos que provam a resistência da pele articulada ao nome de sua falecida esposa, certamente a motivação afetiva de toda empreitada. Assim, Robert aparece colocando um recipiente com um mosquito dentro sobre a pele de Vera, a quem dirige a pergunta: “Diga-me se o mosquito te pica?”. Vera responde: “Não”.

Além do diálogo, reforça a invenção da nova pele a voz de Robert discursando num evento científico sobre seu estudo da pele artificial aos seus pares cientistas:

“Esta pele é resistente à picada de qualquer inseto. O que supõe que seja uma barreira natural à malária, por exemplo. [...] Naturalmente tenho trabalhado um rigoroso controle de qualidade nos tecidos implantados em mamíferos, em ratos atímicos, e os resultados têm sido espetaculares. O que nos faz supor que seriam igualmente positivos em mamíferos humanos”.

Em seguida, ainda afirmando essa questão, um diálogo entre Robert e um membro da comunidade científica que o questiona sobre os procedimentos para criação da pele artificial.

Robert:

Batizei com o nome de Gal a pele artificial em que trabalhei nos últimos anos.

Membro da comunidade científica:

O que significa o nome Gal? É só uma sigla?

Robert:

Minha mulher se chamava assim. Ela morreu queimada em um acidente de carro.

Membro da comunidade científica:

Em sua apresentação você afirma que a pele é resistente a picadas de mosquitos, como de malária. O que lhe faz supor isto?

Robert

A pele artificial é muito mais dura que a pele humana e cheira diferente. Está comprovado que o mosquito da malária distingue a pele humana pelo odor. O odor de Gal é diferente e o repele.

Membro da comunidade científica

Isso não basta. Como conseguiu endurecer a pele? Vamos para um lugar mais tranquilo. [...] Só existe um meio de endurecer a pele. Com mutação.

Mediante os diálogos de Robert com Vera e com o membro da comunidade científica, o filme apresenta de forma ficcional uma pele potencializada para além de sua condição natural. Neste sentido, a biotecnologia é um dos ramos da tecnociência que tem possibilitado cenários inusitados no que tange às possibilidades de transformação e potencialização tecnológica do corpo (LIMA, 2009). Uma destas transformações está no âmbito da convergência da engenharia

de tecidos, que é anunciada como uma verdadeira revolução nas práticas de transplantes, abrindo assim novas perspectivas para que órgãos humanos possam ser “fabricados” (LIMA, 2009). Neste sentido, como destaca Lima (2009: 29), “[...] uma lógica da produção da vida está subjacente à engenharia de tecidos, pois, com ela, aprendemos que é possível produzir a vida em laboratório”.

Sob essa lógica, cada vez mais esse cenário vem deixando de ser exclusivo apenas do imaginário fílmico e, como nos apresenta Couto (2009), vem fazendo parte de laboratórios respeitados em diversas universidades que confiam na engenharia de tecidos como potencialização tecnológica da pele e de vários outros órgãos do corpo humano. Ainda nas ideias do autor, para que isso se concretize, basta que a técnica, a partir do cultivo de células, tenha o poder tanto de construir (como no filme) como o de restaurar tecidos e órgãos do corpo humano. O corpo não seria construído integralmente, como promete a clonagem, mas sim em partes.

Toda essa paisagem de promessas e realidades vem se justificar e se legitimar pautada na ideia de potencialização do ser humano – do seu corpo, de sua vida. Esse conjunto de ideias reflete o quanto se tem investido sobre o corpo, fazendo emergir a principal característica humana: sua precariedade e limitação enquanto natureza. Esta manipulação do corpo pela tecnologia o caracteriza cada vez mais como obsoleto. Percebemos isso na menção de Goellner e Silva (2012: 189): “[...] o corpo está condenado à obsolescência”. Por esta razão, o corpo precisa ser constantemente corrigido, tonificado e potencializado a fim de tornar-se “mais e melhor”.

A subcategoria da transgênese apresenta-se no filme sob dois aspectos: no diálogo entre Robert e o membro da comunidade científica, e nas cenas em que Robert trabalha na mutação de genes humanos com o de suínos. Aproveitando o sequenciamento do diálogo da subcategoria anterior entre Robert e o membro da comunidade científica, apresentamos inicialmente a descrição que abrange o segundo capítulo do filme e tem duração de 1’32”. Esse diálogo é a sequência do apresentado acima, em que Robert responde ao questionamento do membro da comunidade científica sobre como conseguiu endurecer a pele, pois só há uma forma de fazê-lo: a mutação genética. Vamos à resposta:



Robert:

Sim isso é fato. Transgênese?! Sim. Transferindo informação genética de uma célula de porco a uma célula humana.

Membro da comunidade científica:

De um porco?

Robert:

É muito mais forte que a nossa!

Membro da comunidade científica:

Está louco? Você sabe que a aplicação de terapia transgênica em seres humanos está absolutamente proibida!

Robert:

Sim, eu sei. E me parece, com desculpa, o cúmulo do paradoxo. Interferimos em tudo que nos rodeia. Na carne, na roupa, nos vegetais, nas frutas, em tudo. Por que não aproveitar os avanços da ciência e melhorar nossa espécie? Já pensou nas doenças que podemos curar com a transgênese?! Ou as malformações genéticas que se poderia evitar?

Membro da comunidade científica:

Não continue, conheço a lista de cor e não há um dia que eu não pense nisso. Mas isso não me impede de lhe proibir que continue a investigar sobre a pele. Ou me verei obrigado a denunciá-lo para a comunidade científica. Além do que você e eu pensamos que a bioética é absolutamente clara a esse respeito.

Robert:

Não se preocupe, Gal tem sido uma aventura pessoal. Fiz em memória de minha esposa e com único fim de aprimorar meus conhecimentos.

O diálogo acima deixa transparecer uma das maiores problemáticas em termos das relações entre ética e epistemologia que envolvem o corpo na fusão com a tecnologia e suas implicações ontológicas. De todo modo, Robert tenta justificar uma infração ética pela via de sua subjetividade; pelo desejo em relação à sua esposa.

Pensando nessa síntese, Camargo e Vaz (2012) ressaltam que a mesma traz uma carga complexa sobre os possíveis entrelaçamentos da relação entre natureza/cultura, natural/artificial. Vemos o fato de a pele de porco ter sido eleita para representar, na narrativa cinematográfica, a base do artifício biotecnológico que testa alguns limites desse binômio; pois, trata-se de um animal, condição a ser negada pelo homem em seus inúmeros aspectos, mas principalmente em seus limites cognitivos. Contudo, embora não tenha a inteligência humana, apresenta uma vantagem corporal: a resistência da pele. Não obstante, o pelo natural do porco se artificializa na transgênese.

Ainda na direção deste pensamento, podemos afirmar que quanto mais se pensa sobre o binário natureza/cultura, mais se desvelam profundas e complexas indagações sobre: o que é algo natural no corpo? O que é algo artificial? O que diferencia natural e artificial? O que significa alterar/produzir/destruir algo natural? O artificial descaracteriza a natureza do humano? Natural e artificial não são tensões de um mesmo e único processo do devir indeterminado do ontológico? Pode algo artificial se tornar autônomo e mudar seu rumo da natureza humana?

Sob este viés, segundo Camargo e Vaz (2012), pensar a relação entre o corpo e a tecnologia a partir de seu entrelaçamento significa tomar o corpo em relação à própria suposta condição natural de sua existência. Assim, não seria um exercício de especulação futura sobre o vivo e o não-vivo, mas sim a possibilidade de pensá-lo, na atualidade, num movimento que demanda o distanciamento dele mesmo. Seria como se fosse um artefato que se desgasta com o tempo, porém rearranja suas condições de estar no mundo a partir da coexistência e auxílio da

biotecnologia. Questionamentos emergem sobre até que ponto dominamos as técnicas e as tecnologias que o próprio ser humano desenvolve; e sobre até que ponto as mesmas estão ao nosso favor e não o inverso, pois há finitude nas circunstâncias favoráveis (CAMARGO; VAZ, 2012).

Não podemos negar que estas novas tecnologias ligadas ao corpo estão causando polêmicas no que tange às fronteiras do humano, confundindo inclusive sua ontologia tradicional. Afinal, o que caracteriza a prótese-máquina e a transgênese prótese-animal nos faz pensar sobre aquilo que caracteriza o homem. Supõe-se que tal fusão poderia vir a apagar essa suposta fronteira entre o humano e o não-humano, tornando-se uma problemática de difícil definição da vida (LIMA, 2009).

Acerca dessa problemática, Santaella (2004: 31) se apresenta como uma das intelectuais contemporâneas que sistematicamente insiste nesse tema: “A mistura crescente entre o vivo e o não-vivo, o natural e o artificial, permitida pelas tecnologias, atinge hoje um tal limiar de ruptura que faz explodir a própria ontologia do vivo [...]”. Ou seja, a biotecnologia vem inserindo e retirando algumas variáveis determinantes na constituição dos seres em geral (animais e vegetais), mas do ser humano em especial; de modo que podemos afirmar que os seres de hoje não são regidos pelas mesmas regras filo e ontogenéticas do passado.

Essa problemática evoca o pensamento de Le Breton (2003) a respeito da transgênese animal, ao abordar o desenvolvimento das indústrias responsáveis. O animal, produto da evolução – e, aqui inserido, o próprio ser humano –, é transformado em um objeto imperfeito que precisa ser redesenhado; um ser composto por material montável e desmontável sujeito a ser geneticamente acasalado com outros, objetivando modificações de determinadas características, subtraindo ou somando informações genéticas segundo o objetivo pretendido (no caso do filme, a potencialização da pele). Nesta lógica, os porcos produzem hemoglobina humana; bem como os tradicionais soros antiofídicos para humanos como produtos dos processos imunológicos dos sangues de animais como o cavalo e o coelho (VASCONCELLOS *et al.*, 1986: 98).

Do mesmo modo, algumas firmas fazem a inserção de genes humanos em animais com o objetivo de tornar os órgãos compatíveis com o sistema imunológico

do ser humano e, neste sentido, a biotecnologia é um dos grandes setores no desenvolvimento de novas técnicas (LE BRETON, 2003). A biotecnologia reinventa um mundo em que os animais – e novamente o humano –, por meio da transgênese, são fabricações imaginárias do humano, tecnicamente manufaturados (LE BRETON, 2003). Neste sentido, para Le Breton (2003), o ser vivo torna-se uma matéria-prima que está à disposição para o uso, e sua suposta essência passa a ser agora tangível.

#### **Mudança de sexo: vaginoplastia e modulação de gênero**

A categoria “mudança de sexo” abarca fragmentos do filme nos quais Robert, por meio da tecnologia, transforma Vicente em Vera. Esta transformação ocorre em dois níveis/subcategorias: a subcategoria vaginoplastia, em que Robert retira as genitálias masculinas de Vicente, deixando no lugar um orifício; a outra subcategoria intitulada modulação do corpo masculino em feminino, que se refere à modulação das demais partes, consideradas índices secundários da definição fenotípica da sexualidade do corpo de Vicente, moldando-o na forma do corpo de Vera.

As cenas referentes à subcategoria “vaginoplastia” correspondem a um sequenciamento que aparece no avançar de 1 hora e 16 minutos do filme, com duração de 4 minutos. A sequência de cenas ao final do sétimo, oitavo e nono capítulos mostra em primeiro plano o procedimento inicial da cirurgia e, em seguida, o processo de cicatrização.

A primeira cena se dá em uma sala de cirurgia, onde o jovem inconsciente é preparado sobre uma cama. Em um corte, apresenta-se por um vidro da porta a chegada de especialistas ao local, enquanto o olhar da câmera movimenta-se pela sala, dando uma visão panorâmica dos profissionais se deslocando até a área cirúrgica. Vê-se uma imagem plena do ambiente com Vicente deitado e, logo após, os médicos realizando os primeiros procedimentos ao dialogarem sobre o paciente. Após o corte, surge o jovem despertando vagarosamente. Ao perguntar o que havia ocorrido, Vicente, desconsolado, descobre que passou por uma mudança de sexo.

Interessante observar que a presença de outros personagens representando

médicos especialistas desconstrói qualquer indício de retratar Robert como o cientista polivalente, generalista ou universalista; tal como figura o Dr. Frankenstein, no romance de Mery Shelley, que, sozinho, foi capaz de produzir vida na matéria inanimada de um cadáver. O cientista contemporâneo é dependente de seus pares, até mesmo para cometer infrações éticas ou mesmo crimes. Além disso, a necessidade de especialistas para a operação almejada implica que, apesar dos aparatos biotecnológicos envolvidos, estes ainda dependem do domínio técnico e cognitivo por parte de um humano. Esta dependência também é demonstrada na disciplina de Vicente para modelar seu corpo.

As cenas após a mudança de sexo referem-se à “cicatrização” e tem duração de 2’4”. Com a chegada de Robert no quarto, Vicente resguarda-se enquanto Robert caminha no espaço, apresentando a Vicente dilatadores úteis para a cicatrização dos tecidos que agora compõem a vagina. A cena se dá com faces dos personagens em primeiro plano. É apresentada uma mudança de cena em tela média, que se reporta à sala de cirurgia e mostra Robert examinando a cicatrização da pele de Vicente.

A descrição desta cena do filme nos leva a refletir sobre a redefinição do gênero e do sexo na contemporaneidade a partir da biotecnologia, mas também sobre uma dependência, por parte de seus resultados efetivos, de técnicas de autocuidado. Ou seja, o sucesso subsequente da intervenção cirúrgica promovida por Robert depende do esforço e da disciplina do próprio Vicente em relação ao seu novo corpo. Araújo (2010), pautada em Preciado (2008), destaca que o século XXI entra definitivamente na era do que ela chama de tecnogênero. A biotecnologia entra como possibilidade para reescrever o jogo de regulação da feminilidade e da masculinidade, do domínio do corpo e das diferentes formas de subjetividades, oferecendo um sem fim de opções para a redescrição técnica do sexo e do gênero.

Estas possibilidades de redescrções podem ser vistas a partir das palavras de Preciado (2008) *apud* Araújo (2010: 44): “O gênero [ou o sexo] do século XXI funciona como um dispositivo abstrato de subjetivação técnica: se pega, se corta, se movimenta, se desenha, se compra, se vende, se modifica, se hipoteca, se transfere [...], se traciona, se modifica”. Assim, a subcategoria “modulação do corpo

masculino em feminino” mostra a transformação externa do corpo de homem (Vicente) em mulher (Vera) mediante a aplicação de técnicas e de instrumentos e se faz presente em três cenas com duração total de 5 minutos.

Na primeira cena, que aborda a modulação do corpo masculino, surge, no nono capítulo, a imagem do personagem Vicente, em plano frontal, com uma máscara modular facial e sem cabelo. Com o ressurgimento de outro cenário, a imagem percorre o corpo de Vicente, mostrando marcas cicatrizadas pelo corpo e a presença de seios, então acariciados por Robert, que contempla sua modelagem. Após esse episódio, Robert determina que Vicente use uma roupa modeladora, afirmando que irá ajudar a firmar a pele e moldar o corpo do mesmo conforme aspectos da fenotípica feminina. É importante lembrar que nesse momento da evolução do personagem Vicente em Vera a transgênese da pele ainda não fora realizada.

As cenas seguintes, que tratam da modulação do corpo feminino, apresentam-se com duração de 2’43”, quando se condensa o tempo de seis semanas decorridas. Aproximando a tela da sala de cirurgia, aparece Robert retirando de Vicente – agora com cabelo curto – a máscara de modulação facial. Ao deparar-se com uma figura de traços faciais e corporais femininos, Robert afirma não poder continuar referindo-se ao mesmo como Vicente e, assim, passa a chamá-lo de Vera. Em cena do décimo capítulo, Vera aparece com cabelos longos sobre os ombros, escrevendo em uma parede.

Aqui, dá-se a continuação da transformação do corpo masculino de Vicente, no corpo feminino de Vera, dando a entender que Robert considera que o que fará a transformação de um corpo masculino para um feminino não é “simplesmente” a mudança de sexo por meio da cirurgia (vaginoplastia). Isso nos leva a considerar que, além da mudança do órgão sexual, o corpo também deve apropriar-se de outros signos que convencionalmente representam a mulher, tais como o formato do rosto, da cintura, a textura da pele, os cabelos longos, a vestimenta e os seios, entre outros. Como vimos, é o que Robert tenta fazer na redefinição do corpo de Vicente, por meio de manipulações técnicas de auto-cuidado.

Le Breton (2003) destaca ainda que o corpo trans é um viajante em seu próprio corpo, e que tanto a forma quanto o gênero mudam à sua vontade – no caso do

filme aqui suspenso para análise, a vontade não surgiu do próprio corpo transformado, remodelado, porém de todo modo foi uma redefinição a partir da vontade de outrem, por meio da biotecnologia, mas que necessitou da velocidade própria para se disciplinar tecnicamente no desenvolvimento da modulação. Robert, esse outrem, pode estar representando a vontade da ciência, que, como nessa narrativa, muitas vezes é confundida com a vontade dos sujeitos.

Coloca-se, portanto, a constituição humana no campo da alteridade descentrada em detrimento da concepção cartesiana do sujeito centrado. A tecnologia, assim, não insiste apenas por ser o efeito do desejo humano, mas passa a ser a causa dele. A biotecnologia consiste em objeto a ser cobiçado na medida em que ela permite a realização de alguns desejos. Os desejos da ciência enquanto outro vêm sendo subjetivados como desejos dos sujeitos em suas ontologias indeterminadas. O trans representa um corpo levado à condição de objeto de circunstância dele mesmo, que se tornou modelável e determinado não mais com relação ao sujeito em si (*a priori*), mas sim ao momento, à vontade, entrando na modalidade do possível.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise fílmica de *A pele que habito*, aqui abordada sob as categorias “pele” e “mudança de sexo”, nos mostra a manipulação do corpo por meio da biotecnologia médica mediada por procedimentos cirúrgicos de grande exigência técnica por parte de um agente humano. Tal visão está relacionada com o que Tucherman (2009) destaca de *hard-sciences* e suas tecnologias de ponta, que se caracterizam por meio de implantes corporais como órgãos artificiais, drogas, cirurgias plásticas, modificações genéticas etc.

Assim, o estudo corrobora com Lima (2009) ao considerarmos que os dispositivos de tais tecnologias envolvem práticas de saber-poder em que se produz uma nova dizibilidade e uma nova visibilidade de corpo, a ponto de vermos e falarmos sobre o corpo e o ser humano de uma nova forma, tratando de um novo ser. Os entrelaçamentos entre o corpo e as tecnologias vêm produzindo novas configurações na anatomia física e na anatomia mental (corpo representado), não apenas em sua materialidade, mas sobretudo em suas significações. Tal como

tenta demonstrar o personagem Vicente e sua relação com o *yoga*, a manipulação da matéria parece provocar transformações no espírito ou no ser daquilo que se entende por humanidade. Deste modo, diante das transformações biotecnológicas, não são apenas os corpos que se remodelam: as mentes também necessitam de novos modelos.

Filmes como *A pele que habito* vêm nos mostrar que essa relação por meio desse entrelaçamento entre natureza, ciência e cultura torna-se verdadeiro dispositivo de um discurso que tenta a legitimação de todo um conjunto de ideias, hipóteses e proposições lógicas e preleções na contemporaneidade a respeito do corpo e das tecnologias, no horizonte de uma ontologia fundada não na natureza, mas no contexto histórico de transformações biológicas e culturais do humano e do não-humano.

## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, R. L. Transexualidade: dos transtornos às experiências singulares. Dissertação de Mestrado em Psicologia Clínica. Universidade Católica de Pernambuco. Recife, 2010.
- A PELE QUE HABITO – Filme. Direção Pedro Almodóvar. Produtora *El deseo*: Espanha, 2011. 1 DVD (117 min.)
- BÁRTOLO, J. Corpo e sentido: estudos intersemióticos. Covilhã: Livros LabCom, 2007.
- BORBA, A. Análise de cartazes dos filmes de Pedro Almodóvar. São Paulo, Centro Universitário Senac. 2008. Disponível em <<http://algumaexistencia.blogspot.com/os-cartazes-originalmente-almodovar.html>>. Acesso em: 20 de março de 2014.
- CAMARGO, W. X.; VAZ, A. F. De humano e pós-humano – Ponderações sobre o corpo *queer* na arena esportiva. In: COUTO, E. S.; GOELLNER, S. V. O triunfo do corpo: polêmicas contemporâneas. Petrópoloes,: Vozes, 2012, p. 119-144.
- CONTRERAS, R.C. Ontología y epistemología cyborg: representaciones emergentes del vínculo orgânico entre el hombre y la naturaleza. Revista Ibero Americana de ciência, tecnologia y sociedade. Buenos Aires, v. 7, n.19, p. 131-141, dez, 2011.
- COUTO, E. S. Uma estética para corpos mutantes. In: COUTO, E. S.; GOELLNER, S. V. Corpos mutantes: ensaios sobre novas (d)eficiências corporais. Porto Alegre; Editora da UFRGS, 2009, p. 43-56.
- CUPANI, A. Filosofia da tecnologia: um convite. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011. DUARTE, R. Cinema e Educação. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- GOELLNER, S. V.; SILVA, A. L. S. Biotecnologia e neoeugenia: olhares a partir do esporte e da cultura fitness. In: COUTO, E. S.; GOELLNER, S. V. O triunfo do corpo: polêmicas contemporâneas. Petrópoloes: Vozes, 2012, p. 187-210.
- GOMES, B. I; CURADORES, S. O; In: COUTINHO, A. B; LIRA GOMES, (org). *El Deseo – O apaixonante cinema de Pedro Almodóvar*. p. 36-37, Rio de Janeiro: Editora Caixa Cultural sebo Sebo Releituras Centro 2ª. Edição Julho de 2011.
- HEIDEGGER, M. Ontologia: hermenêutica da facticidade. Tradução de Renato Kirchner. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. (Coleção Textos Filosóficos)
- LE BRETON, D. Adeus ao corpo: antropologia e sociedade. Campinas: Papirus, 2003.
- LEROI-GOURHAN, A. Os caçadores da pré-história. Tradução de Joaquim João Coelho da Rosa. Lisboa: Edições 70, 2001. (Perspectivas do homem)

LIMA, H. L. A. Corpo cyborg e o dispositivo das novas tecnologias. In: COUTO, E. S.; GOELLNER, S. V. *Corpos mutantes: ensaios sobre novas (d)eficiências corporais*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009, p. 13-28.

MORIN, E. A animalidade do conhecimento. In: \_\_\_\_\_. *O método 3: a consciência da consciência*. Tradução de Juremir Machado da Silva. 2ª ed. Porto Alegre: Sulina, 1999. p. 62-78

NIKOLAS, R. A política da própria vida: biomedicina, poder e subjetividade no século XXI. Tradução de Paulo Ferreira Valerio. São Paulo: Paulus, 2013. (Coleção biopolíticas)

POPPER, K. R.; ECCLES, J. C. *O cérebro e o pensamento*. Tradução de Sílvia Meneses Gracia et all. Campinas, SP: Papyrus; Brasília, DF: Editora da UNB, 1992.

RODRIGUES, N. et al. As intermitências da vida: uma analítica da longevidade em histórias de biotecnologia. In: ALMEIDA FILHO, N. et al. *Cultura, tecnologias em saúde e medicina: perspectivas antropológicas*. Salvador: EDUFBA, 2008. p. 63-88

SANTAELLA, L. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. 3ª ed. São Paulo: Paulus, 2004.

SERRES, M. *Hominescências: o começo de uma outra humanidade?* Tradução de Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

TADEU, T. Nós, ciborgues: o corpo elétrico e a dissolução do humano. In: HARAWAY, D.; KUNZRU, H.; \_\_\_\_\_. (Org) *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, p. 7-15, 2009.

TUFVESSON, C. Universo de Almodóvar de elementos diversos. In: COUTINHO, A. B.; LIRA GOMES, (org). *El Deseo – O apaixonante cinema de Pedro Almodóvar*. p. 36-37, Rio de Janeiro: Editora Caixa Cultural Sebo Releituras Centro, 2ª. Edição Julho de 2011.

VANOYE, F.; GOLLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a Análise Fílmica*. Campinas-SP: Papyrus, 1994.

VASCONCELLOS, J. L. et. al. *Programas de saúde*. 11ª ed. São Paulo: Editora Ática S.A., 1986.

VAZ, A. F. *Treinar o corpo, dominar a natureza: notas para uma análise do esporte com base no treinamento corporal*. Caderno Cedes, Campinas, Ano 9, n. 48, ago. 1999.

Submetido em 14 de maio de 2015 | Aceito em 17 de agosto de 2015



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

## Entrevista

## Béla Tarr<sup>1</sup>, o cineasta do tempo e do cotidiano

Lídia Mello<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *Diretor de cinema húngaro, mundialmente reconhecido no meio do cinema de arte, recebeu vários importantes prêmios em diferentes festivais do mundo. Em 2011, no auge de sua carreira, decide parar de realizar filmes. Atualmente é professor e coordenador do curso de doutorado em cinema na Film Factory em Sarajevo/Bósnia.*

<sup>2</sup> *Estudante de Doutorado em Artes/Cinema na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, fazendo Doutorado Sanduíche (2015/2016) na Universidade Nova de Lisboa com bolsa CAPES. Pesquisadora do cinema de Béla Tarr. Realizadora audiovisual <https://vimeo.com/lidiamello> <http://lattes.cnpq.br/6865677155528126>. e-mail: [lidiamellorp@yahoo.com.br](mailto:lidiamellorp@yahoo.com.br)*

## Resumo

O diretor cinematográfico Béla Tarr concedeu à pesquisadora Lídia Mello uma entrevista sobre seu cinema. O encontro aconteceu no *Szatyor Café, em Budapeste, em 2014*.

Palavras-chave: Entrevista; Béla Tarr; Cineasta; Cinema húngaro; Filmes.

## Abstract

The director of cinema Béla Tarr was interviewed by researcher Lidia Mello about his films. The interview was held in Budapest in 2014, at the *Szatyor Café*.

Keywords: Interview; Béla Tarr; Filmmaker; Hungarian cinema; Movies.

“Para mim o cinema é um tipo de reação frente ao mundo.”

Béla Tarr

Depois de muitas trocas de e-mails com o cineasta, em junho de 2014, mais precisamente no dia 19, a estudante e pesquisadora teve o grato prazer de encontrar o cineasta Béla Tarr pessoalmente em Budapeste para uma conversa sobre o seu fazer cinematográfico. Desde março de 2014 que Lídia Mello pesquisa o cinema do diretor húngaro. Tarr já havia concedido uma entrevista ao fotógrafo e cineasta brasileiro Walter Carvalho em 2011 - entrevista que fará parte do longa-metragem *Um Filme de Cinema*, de Carvalho, a ser lançado ainda em 2015. No link promocional do filme (<https://www.youtube.com/watch?v=rRd3kUpetUw>; acesso em 05 de julho de 2015), é possível ouvir Béla Tarr por alguns segundos.

Béla Tarr é roteirista e diretor de cinema. Nascido em 21 de julho de 1955, em Pécs, na Hungria, vem de uma família de classe média, que estimulou sua veia artística. O cineasta cresceu em Budapeste, na Hungria, e vive atualmente em Sarajevo, na Bósnia, com sua esposa Ágnes Hranitzky (1945-), montadora, codiretora e co-roteirista de seus filmes.

Com todas as dificuldades políticas e financeiras de seu país, o cineasta realizou 10 filmes de longa-metragem de ficção, dramas e em 35mm, em sua maioria realizados em preto-e-branco. Seus primeiros filmes foram *Ninho familiar* (1979), *O outsider* (1981) e *Pessoas pré-fabricadas* (1982). Nestas produções, inspirado na estética do *cine-verité* (Jean Rouch), Tarr escalava pessoas ou atores não-profissionais para retratar problemas sociais na Hungria, misturando realidade e ficção, arte e vida, buscando expressar o mundo húngaro de outra forma, distanciado da discussão do pensamento marxista da época (de denúncia social) e conferindo-lhes valor artístico. Em 1982, realizou o longa *Macbeth*, a partir da peça de Shakespeare, **como projeto de conclusão de curso de sua graduação em cinema**. Quando Tarr terminou a graduação, com 27 anos, já havia feito portanto, os longas-metragens citados, e já tinha recebido dois prêmios

internacionais; algo pouco comum para um jovem cineasta húngaro. Na sequência, dirigiu *Almanaque de outono* (1984), filme que marcou uma transição na evolução da estética de seu cinema, e lançou as raízes para sua futura reputação internacional. Depois deste filme, seu cinema se aprofundou ainda mais na reflexão da condição humana, limitada e finita, e no formalismo extremo da imagem. A partir daí, Tarr dirigiu os filmes *Condenação* (1987), *Satantango* (1994), *Harmonias de Werckmeister* (2000), *O homem de Londres* (2007) e *O Cavalo de Turim* (2011).

Tarr fez também alguns curtas-metragens: *Hotel Magnezit* (1978); *O último barco* (*Utolsó Hajó*, Hungria, 1990), curta que integra o longa *City of Life*, dirigido por diferentes cineastas; *Jornada pelas planícies* (*Utazás Az Alföldön*, Hungria, 1995); e *Prólogo* (*Prológus*, 2004) - curta que faz parte do longa *Visões da Europa* - feito por vários realizadores; e alguns curtas amadores, como *Guest workers* (1971), *The man of street* (1975) e *Cine Marxisme* (1979).

Seus filmes falam do cotidiano de pessoas marginalizadas e pobres, e retratam o profundo amor e compaixão que Tarr tem por estas pessoas - em especial o povo húngaro. Afetos expressos por meio da sua estética do tempo - criada com longos planos-sequência e lentos movimentos de câmera, e por um cuidado extremo com a composição das imagens - uma imagem carregada de elementos filosóficos (da obra de Friedrich Nietzsche, por exemplo) e da pintura (de P. Bruegel, M. Caravaggio, **J. Vermeer**, Van Gogh). É inegável o encontro do cinema de Tarr com esses campos; além da relação com a fotografia do francês Robert Doisneau, e da minimalista, expressiva e potente música do também húngaro Víg Mihály (1957-), compositor das trilhas de seus filmes. Seu cinema também é fruto do encontro com a literatura de *László Krasznahorkai* (1954-), escritor e co-roteirista dos filmes de Tarr, conhecido por sua escrita de temática cotidiana, ritmo monótono e repetitivo. Tarr sempre valorizou a contribuição de Mihály, Krasznahorkai e Hranitzky (esposa e colaboradora dedicada).

Béla Tarr, com seu cinema do cotidiano, seu cinema do tempo, do enfrentamento do tempo presente, próximo ao tempo da vida, o tempo que flui sem cessar, muda a percepção habitual do espectador com relação ao tempo do

cinema. Um de seus filmes, por exemplo, *Satantango* (1994), sete horas e meia de duração. Esta questão da temporalidade longa e lenta é uma forte marca de seu fazer cinematográfico, e que contribuiu para a estética do cinema, provocando um novo modo de percepção das imagens.

Como inspirações artísticas para criar sua estética fílmica, o diretor Béla Tarr cita o cinema do seu conterrâneo Miklos Jancsó (1922-2014), do russo Andrei Tarkosvki (1932-1986), do francês Robert Bresson (1901-1999), dentre outros. E igualmente inspirou os cineastas Carlos Reygadas, Pedro Costa e Gus Van Sant (em seus últimos filmes). Em 2013, o francês Jean-Marc Lamoure lançou um documentário sobre o fazer cinematográfico de Béla Tarr, realizado durante as filmagens de *O cavalo de Turim* (2011), intitulado *Tarr Béla, I used to be a filmmaker*.

Tarr é uma importante referência no meio do cinema de arte e autoral. Reconhecido por seu estilo e apuro formal de sua estética, ganhou vários relevantes prêmios pela sua arte, em diferentes e importantes festivais do mundo, sendo aclamado no meio cinematográfico mundial como um dos mais inovadores diretores do cinema contemporâneo, respeitado pela estética e poética inspiradora de seus filmes. Infelizmente, para a decepção de cinéfilos e demais admiradores de sua arte, após ter realizado seu último filme em 2011, em pleno auge, decidiu voluntariamente interromper sua carreira como diretor. Atualmente é professor e coordenador do Doutorado em Cinema na Film Factory, em Sarajevo, na Bósnia. O curso congrega renomados profissionais do cinema do mundo inteiro, escolhidos a dedo por Tarr.

Seus filmes, em geral, são exibidos em mostras de cinema e no circuito das salas de cinema de arte. No Brasil, suas obras foram exibidas em mostras nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Porto Alegre.

Na entrevista a seguir, é possível perceber em detalhes como o cineasta construiu sua estética do cotidiano, seu cinema do tempo.



**Lídia Mello:** Iniciei meu doutorado em Artes/cinema em março deste ano, 2014, numa universidade pública no Brasil, a Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, na Escola de Belas Artes, para estudar seus filmes, especialmente *Condenação* (1987), *Satantango* (1994), *Harmonias de Werckmeister* (2000), *O homem de Londres* (2007) e *O cavalo de Turim* (2011).

Em relação à composição das imagens de seus filmes, com planos longos e lentos, imagens como se fossem pinturas, ou seja, uma arte que precisa de tempo para ser sentida e percebida... numa entrevista concedida em 2011, para o fotógrafo e cineasta brasileiro Walter Carvalho, você disse que “o tempo é uma dimensão da vida, e tudo acontece no tempo”. Os filósofos franceses que estudo - Henri Bergson e Gilles Deleuze - afirmam que somos interiores ao tempo, e que o tempo flui sem cessar - um ponto de vista com o qual eu concordo. O tempo é algo muito forte em seus filmes. Qual é a importância do tempo na composição das suas imagens, e como era seu processo de criação?

**Béla Tarr:** Quando se está fazendo um filme... antes de tudo quero dizer de forma muito clara que, para mim, o cinema é um tipo de reação frente ao mundo; certamente não há algo que me barre o caminho quando estou planejando um filme, ou algum tipo de regra que devo seguir. Antes de tudo, algo tem que acontecer, eu tenho que reagir e isso me provoca. Ou então, vejo algo em outro filme, tenho uma ideia e desejo seguir em frente. Ocorre algo muito simples quando se faz um filme: você tem emoções, você tem raiva e quer se expressar, você quer articular aquilo de alguma maneira. Então você tem de conhecer bem sobre isso. Neste caso, você tem as locações, atores, personagens ou pessoas que estarão na tela, e uma pequena quantidade de sequências. Dirigir um filme é, acima de tudo, criar situações humanas reais - e, claro, você tem que entender a lógica das situações. E a lógica das situações vem do indivíduo, do espaço e do tempo, porque cada coisa acontece em um determinado tempo. É muito simples e eu nunca penso sobre isso. Eu apenas faço, acredite. É apenas uma questão de

situação. Se você é cineasta, precisa criar situações. E quando você está num set de filmagem, precisa se perguntar: ok, alguém quer algo e você não quer a mesma coisa, imediatamente se tem uma situação - e a pergunta é *como a pessoa vai te convencer a fazer o que ela quer, ou ainda como você a convencerá*, ou talvez ninguém vá convencer ninguém. Isso é diferente a cada vez, porém a situação é a coisa mais importante: ela acontece entre as pessoas e quando você está lá, você está presente, e esta é a principal questão ao se fazer cinema. Você tem que criar uma situação humana real entre os personagens e permitir que eles reajam como seres humanos normais. Eles não estão brincando ou atuando. Eles não são atores. Eles são apenas seres humanos normais. Agora, se você está pensando ou vivencia certos tipos de pré-concepções e quer apenas realizá-las, isso é totalmente proibido. Porque quando você está fazendo um filme, você tem que escutar as pessoas, precisa entendê-las. Você precisa ter empatia e sensibilidade. Caso contrário, como será? Você estará filmando uma história, mas quem se importa com a história? Ninguém. A história é nada. Acredite em mim. E eu realmente não sei o que é a história, esta ou aquela.

**LM: Sua maneira de fazer filmes tem inspirado muitos cineastas - mais particularmente o mexicano Carlos Reygadas, o norte-americano Gus Van Sant e o português Pedro Costa, embora eles venham de culturas e linguagens diferentes. Eu gostaria de saber o que inspira seus filmes, quais tipos de arte e artistas te inspiram.**

**BT:** Eu os conheço bem. Como você sabe, estou agora na *International Film Factory* em Sarajevo e eles estiveram lá. Pedro (Costa) veio para Sarajevo e Carlos (Reygadas) também. Nunca falamos sobre as influências de qualquer um de nós. Apenas jantávamos e falávamos sobre os alunos, os projetos, o que queríamos fazer lá... eu sou inspirado primeiramente pela vida. A vida é inspiradora para mim, em sua maior parte. Mas é claro, alguns pintores e quase tudo que aprendi fazendo cinema foi a partir da música. Por causa do ritmo. Pois a música não tem nenhuma história real, apenas existe.

**LM: Você tem algum pintor favorito?**

**BT:** É claro. Você já deve ter pesquisado na internet... Van Gogh, Pieter Bruegel e outros...

**LM: Sobre as locações dos seus filmes, você poderia me dizer em quais cidades foram rodados?**

**BT:** Totalmente diferentes.

**LM: Por exemplo, as de *Satantango*?**

**BT:** O filme *Satantango* teve 19 locações diferentes.

**LM: Na Hungria?**

**BT:** Sim. Filmei em oito cidades diferentes na parte ocidental da Hungria. Filmamos aquele filme em regiões rurais, mas em 19 diferentes locações.

**LM: Onde fica o bar daquela memorável cena do filme *Condenação*, com a mulher cantando?**

**BT:** É aqui em Budapeste.

**LM: Qual é o nome do bar?**

**BT:** Acho que o nome do bar é *Tovos*. Não sei se o bar ainda existe, mas não esqueço a locação. Filmei em 1987, há 27 anos.

**LM: Uma vez, numa entrevista, você disse: “Quero que os atores sejam livres, enquanto a câmera tem que ser muito precisa”.**

**BT:** Eu quero que meus atores, as pessoas sejam livres na frente da câmera, eles têm que ter vida. E você não pode fazer pedidos que não sejam realistas. E, claro, a câmera precisa compor.

**LM: Você pode me dizer um pouco mais sobre isso, sobre seu método?**

**BT:** Preciso da vida real diante da câmera e, obviamente, também de sequências bem compostas no filme. De algum modo, tenho que estabelecer

certa ordem e compor as coisas. Sem matar a espontaneidade dos atores, é claro.

**LM: Como você constrói os personagens para os atores, para as pessoas? Como você as escolhe?**

**BT:** Você vai entender que esta questão, no meu caso, sempre foi o tempo todo algo muito simples. Existem histórias, mas eu nunca me importo com a história. Nunca me importo com os personagens na história. Escuto o personagem e a personalidade das pessoas reais, e se eu decido escolher determinada pessoa, isto significa que eu a escolho porque a personalidade dela é muito próxima da personagem do filme. Depois disso, é hora de esquecer a personagem do filme, porque a personagem real é que passa a ser importante, a personalidade real é que é importante. E você tem que conhecer sua equipe. É como um piano. Se eu sei que desejo obter algo da pessoa, devo saber como posso tocá-la para que ela possa se entregar. De outro modo, é um caso perdido: a pessoa apenas representará o que o diretor disser, e isso é, pelo menos para mim, muito entediante, realmente, e totalmente distante da vida.

**LM: Seus filmes são sobre a vida cotidiana. Há imagens que se repetem. Para você há diferença na repetição, quando as imagens retornam?**

**BT:** Nunca está acontecendo uma repetição pura e simples. Por exemplo, no filme *O cavalo de Turim*, mesmo que eles estejam fazendo a mesma coisa todo dia, nunca se faz a mesma coisa do mesmo modo todos os dias. Esta é a principal questão abordada nesse filme. Você sempre está realizando sua rotina diária e vivenciando sua vida cotidiana. Sim, você acorda, veste-se, toma banho, vai para o trabalho, mas de alguma maneira, a diferença é a grande questão; cada dia é diferente porque você não é o mesmo do dia anterior, porque ontem você era um dia mais jovem e agora você está um dia mais velho, você tem menos energia, menos poder, você é uma pessoa diferente a cada dia e faz tudo diferente a cada dia. Enfim, *O cavalo de Turim* é muito simples, pois mostra que criamos cada um de nossos dias de formas diferentes, e nos tornamos cada vez mais fracos; e, no

fim, apenas desaparecemos. Vamos desaparecendo da vida, da terra e então morremos. Isto não é o apocalipse, nem algo ruidoso. É simplesmente a morte.

**LM: Em relação ao filme *O cavalo de Turim*, você disse, em entrevista concedida em 2012, em Portugal, ao português Luis Miguel Vieira: “Meu filme é sobre o insustentável peso do ser”.**

**BT:** O que foi que eu disse em Portugal?

**LM: Falando sobre *O cavalo de Turim*, você disse: “Meu filme é sobre o insustentável peso do ser”.**

**BT:** Sim, sim, certamente, lembro-me disso muito bem. Mas você sabe... talvez eu estivesse apenas usando um modo elegante e necessariamente longo para dizer “Sim, a vida é difícil”. Eu apenas queria dizer que a vida é muito difícil e que as pessoas precisam tomar consciência disso, mesmo que elas não queiram.

**LM: Em *O cavalo de Turim*, durante seis dias, testemunhamos a vida diária de um pai e uma filha, em algum lugar no mundo, comendo batatas como naquela pintura de Van Gogh... como eles encontram forças para resistir?**

**BT:** *O cavalo de Turim* fala sobre como a vida está terminando, e o próprio fazer filmes está terminando. Era sobre isso... Eles não continuam suas vidas. O filme trata do fim, quando tudo está acabado... Não é sobre a continuação de algo, mas apenas sobre como chegar a determinado ponto. Como já disse, quando você apenas desaparece, acaba.

**LM: Minha pesquisa é sobre Cinema, sobre seus filmes, mas eu penso o cinema também com a filosofia...**

**BT:** Olha, eu conheço um cara, uma ótima pessoa, na Itália. Ele está trabalhando e tem um programa louco na TV. Ele escreve, é um cara legal e organiza, por exemplo, um encontro na Ilha de Lipari com filósofos e cineastas. Eu fui lá um dia e ele me perguntou qual era, em minha opinião, a conexão entre filosofia e cinema. E eu disse: Nenhuma! São linguagens totalmente diferentes.

Um filme é como um quadro com sons, com o olhar das pessoas sobre a vida. A filosofia é algo realmente diferente e séria com certos tipos de análise ou conclusões, mas é um modo diferente de pensar e reagir. E se são diferentes, não podemos usar as mesmas palavras, pois temos linguagens diferentes! Assim como a literatura, a filosofia é uma coisa completamente diferente do cinema. Se considerarmos, por exemplo, uma mesa, um escritor pode escrever profundas vinte páginas sobre tal mesa. Se ele tem talento poderá escrever realmente intensas em vinte páginas sobre uma mesa. Como sou um cineasta, tenho uma câmera e ela tem muitas lentes (nós, cineastas, as chamamos de *objetivas*), porque elas podem mostrar coisas reais – e é por isto que as chamamos de *objetivas*, porque elas mostram o tempo todo coisas reais. Filmar tem a ver com coisas reais, com a realidade. Não consigo fazer uma adaptação. Se eu pegar um livro para fazer uma adaptação certamente não dá, caio fora.

**LM: Você mencionou a música anteriormente. Você poderia me dizer qual é o papel da música em seus filmes?**

**BT:** A música é algo muito importante. Quando estávamos realizando nossos filmes, éramos de alguma forma uma espécie de família. Lá estava Ágnes Hranitzky com o seu ponto de vista e o seu talento. Lá estava Mihály com sua música. Lá estava Ágnes com suas opiniões fortes. E lá estava eu apenas para criar uma certa ordem. Essas pessoas influenciaram muito o meu cinema. Sem a música de Mihály, esses filmes seriam diferentes. Sem László Krasznahorkai, a visão dos filmes seria totalmente diferente. E sem Ágnes, como seria o controle da edição? Nós editávamos quase tudo no set de filmagem, na própria locação. Ela estava lá, me controlando e dizendo a todo momento: “Está bom. Podemos manter isso”. Ou ela dizia: “Está ruim. Apague, corte isso”. De alguma maneira, éramos um grupo. E Mihály, é claro, porque eu gosto da música dele. Mas você sabe que nós nunca falávamos de cinema em si, nunca. Ele entendia o que nós queríamos fazer, e trazia sua música.

**LM: Eu o entrevistei há dois dias atrás. Mudando de assunto, eu gostaria de organizar uma mostra dos seus filmes na minha cidade. Eu falei com um gestor de uma sala de cinema em Belo Horizonte, onde vivo, e ele me disse que é possível fazer uma exibição de seus filmes. Se eu conseguir a verba, seria possível você ir a Belo Horizonte e ministrar um *workshop* ou falar de seus filmes?**

**BT:** Eu não sei. Cheguei aqui em Budapeste ontem à noite, como você sabe, e estou cheio de coisas para fazer, acredite em mim. Não sei como será o meu próximo ano.

**LM: Você poderia me passar o contato do distribuidor de seus filmes?**

**BT:** Eu não sei quem distribui os meus filmes no Brasil. Mas posso te indicar uma pessoa da *Films Boutique*, em Berlim. É quem cuida de todos os meus filmes, quem está tomando conta de tudo. Todo o meu acervo está lá. Nada está comigo.

**LM: Você poderia, por favor, me passar o contato dele? Estou indo para Berlim.**

**BT:** Ele é francês. Você fala francês? Vou te dar o contato.

**LM: Há algo mais que você gostaria de me dizer?**

**BT:** Sinceramente, quero dizer uma coisa em relação ao meu trabalho. Talvez você tenha lido o filósofo francês Jacques Rancière. Ele é filósofo, mas o que eu realmente gosto sobre o livro dele é o fato dele ser realmente pessoal. Se você está fazendo algo na vida, tem de ser algo pessoal. Simplesmente escreva o que você assiste, o que você sente, qual é a sua percepção. Você sabe, agora eu sou professor numa universidade. E eu sei que a universidade tem um tipo de expectativa pela tese que você tem que apresentar. E os meus alunos têm que fazer isso também, mas eu digo o que espero deles, que escrevam algo que sentem, não se prendam a livros, teorias, regras. Então, escreva em sua tese o que você sente, coloque o que você realmente sente.



Béla Tarr. Lídia Mello.

*Submetido em 06 de junho de 2015 | Aceito em 08 de junho de 2015*

## Víg Mihály<sup>1</sup>, o compositor de sonoridades lentas

Lídia Mello<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Poeta, músico e compositor húngaro das trilhas sonoras dos filmes de Béla Tarr. Vencedor do prêmio de melhor compositor europeu 24th European Film Awards/2011 pela trilha do filme *The Turin Horse/A Torinói ló.*

<sup>2</sup> Estudante de Doutorado em Artes/Cinema na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, fazendo Doutorado Sanduíche (2015/2016) na Universidade Nova de Lisboa com bolsa CAPES. Pesquisadora do cinema de Béla Tarr. Realizadora audiovisual <https://vimeo.com/lidiamello> <http://lattes.cnpq.br/6865677155528126..>  
e-mail: [lidiamellorp@yahoo.com.br](mailto:lidiamellorp@yahoo.com.br)

## Resumo

Entrevista realizada por Lídia Mello, com o compositor dos filmes de Béla Tarr, o também húngaro Víg Mihály. A conversa aconteceu no *Arborétum Café*, em Budapeste, em 2014.

Palavras-chave: Entrevista; Víg Mihály; Compositor; Béla Tarr; Cinema húngaro.

## Abstract

Interview made with the Hungarian Víg Mihály, composer of Béla Tarr's films. Conversation that took place at the *Arboretum Cafe*, Budapest in 2014.

Keywords: Interview; Víg Mihály; Composer; Béla Tarr; Hungarian Film.

“Para Béla Tarr era mais fácil filmar suas longas tomadas com a música já pronta. A medida que iam sendo feitas as filmagens, ele já ia inserindo a música”.

Víg Mihály

A pesquisadora de cinema Lídia Mello, quando foi a Budapeste para entrevistar o cineasta húngaro Béla Tarr, acabou por encontrar também o compositor de seus filmes, e também ator, Víg Mihály. A entrevista aconteceu no Arborétum Café em junho 2014.

Víg Mihály (1957-), nascido em Budapeste, é músico, cantor, poeta e compositor húngaro, co-fundador das bandas *Trabant* (1980-1986) e *Balaton* (1979-), e nunca quis gravar discos. Com estilo *underground* e politizado, uma vez por mês o grupo *Balaton* se apresenta no pequeno e aconchegante Bar Hunnia, na capital húngara. Mihály, para quem a arte dos sons esteve presente em sua casa desde sua infância, é um músico autodidata talentoso, toca violino, guitarra, piano e violoncelo, e é um dos mais conhecidos compositores húngaros, com sua musicalidade de poucos acordes. E é também cinéfilo.

Mihály começou a trabalhar como compositor dos filmes de Béla Tarr por acaso, aqueles encontros que acontecem por meio da arte. Mesmo não sendo ator profissional, de formação, acabou também por atuar em dois filmes do diretor – um longa-metragem e um curta-metragem (para Béla Tarr, é a personalidade da pessoa que realmente importa no ato da atuação). Uma relação de trabalho que acabou virando uma bela amizade, desde os anos 80 até os dias atuais. Para o cineasta, seus filmes não seriam o que são sem a música de Mihály, que traz um ritmo sonoro importante, na criação de uma espécie de coreografia das suas imagens fílmicas.

A trilha sonora composta por Mihály para os filmes de Tarr tem enorme relevância, uma estética cuidadosa, que tem como marcas sonoras ser repetitiva, melancólica, lenta e monocórdica (como a própria língua húngara); tem força de um personagem; e outra importante questão: tem certa autonomia - pois é composta antes dos filmes serem rodados, embora o compositor às vezes estivesse presente no set de filmagem e trabalhasse na edição, no tratamento dos

sons ambiente dos filmes na fase de pós-produção. A música de Mihály nos filmes de Tarr ajuda a definir a duração e o ritmo dos planos (algo raro no campo do cinema), produzindo uma estética sonoro-cinematográfica - um encontro potente entre músico e cineasta, entre a arte musical e a arte cinematográfica.

Esta entrevista possibilita conhecer como se deu o encontro entre o cineasta e o músico, e, em especial, o modo Mihály de compor e atuar para B.Tarr; e as singularidades do seu fazer artístico.

**Lídia Mello: Gostaria que você me falasse do seu trabalho com Béla Tarr em seus filmes, seu papel neles enquanto compositor e ator. Você já era músico profissional quando começou a trabalhar com Tarr?**

**Víg Mihály:** Eu não era músico profissional; para dizer a verdade até hoje eu não me considero um.

**LM: Conte-me do seu trabalho como músico...**

**VM:** Eu nasci numa família de músicos. Quando eu era criança, eu tocava violino e, mais tarde, violão. Eu sempre ouvi música e sei a respeito, mas nunca fui à escola para aprender profissionalmente.

**LM: Você compôs as músicas de todos os filmes de Béla Tarr?**

**VM:** Nem todos, os primeiros não foram compostos por mim. Ele começou a filmar muito novo, devia ter 22 ou 23 anos quando fez seu primeiro filme. Foi na Escola de Budapeste, num movimento "pseudo-documentário". *Béla Balázs Stúdió* era o nome, quando ele começou. *Ninho familiar* (1979), *O Outsider* (1981), *Pessoas pré-fabricadas* (1982), estes foram seus primeiros filmes. O primeiro em que eu trabalhei foi *Almanaque de outono* (1984).

**LM: Antes de trabalhar com Tarr, você já havia composto música para filmes?**

**VM:** Sim, eu já havia composto, para Péter Müller no filme chamado *Ex-kódex* (1983). E eu era um músico *underground* da Hungria nos anos 1980. Eu fiz

algumas composições para vários filmes do Béla Balázs e também para filmes de Ildikó Szabó. O János Xantusz realizou o filme *Eszkimó Asszony Fázik/Eskimo Woman Feels Cold* (1983), para o qual eu fiz a música junto com Gábor Lukin, bastante conhecido na Hungria. Eu tocava em um grupo chamado *Trabant* na época. Nós gravávamos cópias em fitas-cassete e distribuíamos em nosso pequeno círculo de amigos, não houve nenhuma gravação oficial do *Trabant*. Béla Tarr acabou ouvindo uma dessas fitas caseiras e se apaixonou por uma música, então ele me chamou para compor para seu cinema.

**LM: Então você continuou a fazer músicas para ele...**

**VM:** Sim, desde então eu fiz as composições de *Almanaque de outono* (1984), *Condenação* (1987), *Satantango* (1994), *Harmonias de Werkmeister* (2000), *O homem de Londres* (2007) e *O cavalo de Turim* (2011). Nós também fizemos um curta-metragem, *Jornada pelas planícies* (1995), em que eu recito poemas de Sándor Petőfi (poeta húngaro do século XIX). Este filme foi exibido também na televisão.

**LM: Depois que Tarr parou de filmar, você tem trabalhado com outros cineastas?**

**VM:** Sim. A maioria dos diretores que me convidam são estrangeiros: austríacos, ingleses... ultimamente fiz trilha para um filme turco.

**LM: Como era seu processo criativo nos filmes de Tarr? Primeiro você assistia aos filmes ou compunha enquanto ele filmava?**

**VM:** Primeiro eu lia o “roteiro”. Desenvolvemos um processo especial no qual eu fazia a música antes das filmagens. Para Béla Tarr era mais fácil filmar suas longas tomadas com a música já pronta. A medida que iam sendo feitas as filmagens ele já ia inserindo a música.

**LM: Tarr usava roteiros durante as filmagens?**

**VM:** Sim. O “roteiro” de *Almanaque de outono* (1984) foi escrito por ele, pelo que eu sei. E este é seu primeiro filme colorido. Na verdade, ele fez um esboço a

partir do qual os atores improvisavam. O livro *Satantango*, de Krasznahorkai, foi lançado na época, e Tarr queria adaptá-lo imediatamente. No entanto, era uma grande obra, e então eles decidiram primeiro fazer o filme *Condenação* (1987).

**LM: Então Béla Tarr costumava deixar seus atores livres para atuar, para improvisarem? Me fala mais como era seu método?**

**VM:** Ele gravava cada uma das sequências pelo menos 15 vezes. Ele apenas dizia “não está bom, não está bom, não está bom”... Ele não dava muita liberdade aos seus atores, mas permitia que os atores chegassem à conclusão da situação, por si próprios, assim percebiam o que precisavam melhorar. E ele observava seus olhares, e se pareciam atos humanos, reais...

**LM: Como foi trabalhar como ator em *Satantango*, em 1994? Como foi a preparação para o personagem Irimiás?**

**VM:** Primeiramente, eu fiquei surpreso por ter sido convidado a atuar e viver o personagem. Ao ler o livro eu não imaginava Irimiás parecido comigo. De alguma maneira Tarr deve ter pensado num tipo falso messias, talvez pela impressão que eu causava na época por causa da minha barba e cabelos longos, era um tipo da aparência de Cristo.

**LM: Em quem mais você acha que Tarr se inspirou para criar esse personagem?**

**VM:** Não sei. Mas, como eu disse, na minha aparência e como ele sabia que eu tinha facilidade para decorar rápido, textos longos, então ele me testou antes de filmar, para saber se eu conseguiria falar os longos monólogos. Eu tive que decorar. Então, quando eu consegui, ganhei o papel.

**LM: Você atuou em outros filmes, além dos filmes de Tarr?**

**VM:** Sim. No filme *Ex-kódex* (1983) de Péter Müller, e em *Eszkimó Asszony Fázik* (1983), de János Xantusz.

**LM: Em quais cidades e lugares *Satantango* foi filmado?**

**VM:** Em muitos lugares. Dá a impressão de ter sido filmado em um único lugar. No entanto, os vilarejos estão distantes cerca de 80 km uns dos outros.

**LM: Você poderia dizer o nome das cidades, dos lugares?**

**VM:** A cena da cidade foi filmada em Baja (cidade cortada pelo Danúbio, no Sul da Hungria). A principal exigência dele quando estávamos procurando as locações era que os lugares fossem totalmente planos, sem nenhuma colina. Tarr conhece bem as grandes planícies húngaras. Nós visitamos muitos locais juntos, e ele sozinho foi a alguns locais. O bar foi em um lugar, as casas em outros, etc. Apenas uma casa foi realmente construída, a casa do Doutor. Esta teve que ser construída, para que ele pudesse expressar tudo que queria. O restante das casas estava do modo como aparecem no filme.

**LM: Eu gostaria de visitar algumas cidades, lugares onde Tarr filmou seus filmes. Você poderia me dar mais exemplos?**

**VM:** Ele gostava de filmar em Baja, na praça central da cidade. Eu também posso nomear alguns lugares bem pequenos que você dificilmente encontrará no mapa, tais como Tuka... lugares bem pequenos, que sequer vilarejos são. Eu me esqueci de dizer, teve um filme dele, chamado *The Last Boat/O último barco* (1990), que foi filmado na Praça dos Heróis, aqui em Budapeste, de cima de um helicóptero. Há um anjo em uma coluna alta de lá, ele circulava a praça.

**LM: É verdade que a cena do bar de *Harmonias de Werkmeister* foi filmada aqui em Budapeste?**

**VM:** Não, não foi filmada lá, foi em outro lugar, em Rákos... eu não lembro exatamente onde, mas nos subúrbios a leste de Budapeste. O bar em *Satantango* também foi naquela área, em Rákosszentmihály. Rákos é um pequeno córrego e os distritos estão próximos a ele, Rákosszentmihály e Rákospalota, mas não sei se você encontraria tudo isso hoje.

**LM: Tarr filmou todos seus filmes na Hungria?**

**VM:** Não, *O homem de Londres* (2007) foi filmado na Córsega/França.

**LM: Você gostaria de dizer mais alguma coisa, enquanto compositor e ator dos filmes de Béla Tarr?**

**VM:** Eu gostei muito de *Satantango*, porque éramos todos bons amigos, todos os atores e a equipe que trabalhou lá. Quanto aos outros filmes, como eu não atuei, eu ia pouco aos sets de filmagem. Eu tenho boas memórias de *Satantango*, porque éramos uma equipe que estava realmente unida.

**LM: Devo confessar que eu amo suas músicas, especialmente aquela da cena do *Titanic Bar* no filme *Condenação*.**

**VM:** Kész az egész...

**LM:** Sim, esta.



Víg Mihály. Lídia Mello.



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

## Resenhas e Traduções



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

## **“Poética Histórica”, Narrativa e Interpretação**

Ira Bashkar<sup>1</sup>, com tradução de Cid Vasconcelos<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *PhD em Cinema Studies pela New York University, em 2005. É professora de estudos de cinema na Jawaharlal Nehru University desde 2008, com diversas publicações na área, dentre elas essa, publicada originalmente em: (eds.) Stam, Robert; Miller; Toby. A Companion to Film Theory. Londres: Blackwell, 1999, pp. 387-412.*

<sup>2</sup> *Cid Vasconcelo é vinculado ao Bacharelado de Cinema do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco.*  
**e-mail: [nickmovie@hotmail.com](mailto:nickmovie@hotmail.com)**

### Resumo

O artigo defende, embasado nas teorias de Mikhail Bakhtin, que a “poética histórica” pensada por Bordwell, ao se centrar efetivamente em aspectos formais e relativos ao modo de produção do cinema, constrói uma proposta neo-formalista, incapaz de se abrir para dimensões de sentido que as transcendem, pois são vinculadas a significações culturais e ideológicas incapazes de serem adequadamente contempladas pela método empregado pelo autor.

Palavras-chave: *David Bordwell; Neo-Formalismo; Mikhail Bakhtin; Teoria do Cinema.*

### Abstract

This article through the ideas of Mikhail Bakhtin makes a criticism of “historical poetics” by Bordwell. Focusing in formal and mode of production matters, Bordwell is incapable to open his thinking to senses beyond both like those that could be built by cultural and ideological significations.

Keywords: *David Bordwell; Neo-formalism; Mikhail Bakhtin; Cinema Studies.*

A literatura é uma parte inseparável da cultura e não pode ser compreendida fora do *contexto total de uma cultura inteira de uma dada época*.

Mikhail Bakhtin, “Resposta a um Questionário para o editorial de *Novy Mir*” (ênfase minha).

A interpretação toma como seu objeto básico nossos processos perceptuais, cognitivos e afetivos, mas o faz de modo indireto – atribuindo sua “produção” ao texto “de fora”. Compreender um filme de modo interpretativo é submetê-lo aos nossos esquemas conceituais, e então dominá-los, ainda que tacitamente.

David Bordwell, *Making meaning*

I

Em *Making meaning*, David Bordwell propõe o projeto de uma “poética histórica” como uma alternativa para uma reflexão sobre o cinema, dominada pela interpretação que, segundo o autor, tem sido infundada precisamente na atividade interpretativa que pode ser caracterizada por suas atribuições altamente suspeitas de sentidos implícitos e sintomáticos a um texto.<sup>1</sup> Enquanto a maior parte dos

---

<sup>1</sup> No último capítulo de *Making meaning*, intitulado “Por que não ler um filme”, Bordwell constata que “interpretar um filme é atribuir sentidos implícitos ou sintomáticos a ele” (1989b: 249). Aqui ele leva ao ápice sua crítica da interpretação e analisa se não é tempo de se considerar “o fim da interpretação”. O autor faz várias recomendações para que se retifiquem o excesso de crítica interpretativa, e sente que as “questões de composição, função e efeito que a crítica interpretativa estabelece como resposta são endereçadas mais diretamente e melhor respondidas por uma poética do cinema auto-consciente e histórica”, que ele define como “o estudo de como, em determinadas circunstâncias, filmes são agrupados, servem funções específicas e conquistam efeitos também específicos” (p. 266-7). Ele também discute o conceito no ensaio “Poética Histórica do Cinema” (1989a). Minha discussão sobre o conceito de “poética histórica” de Bordwell se baseia nesses dois textos. Entretanto, minha compreensão de “poética histórica” é condicionada pelas formulações de uma “poética histórica” e “sociológica” de Bakhtin e Medvedev em sua resposta e crítica ao formalismo russo. Embora suas “poéticas sociológicas” compartilhem muitas atitudes e recursos com o formalismo russo, incluindo a ênfase do último nos problemas da especificidade literária e a importância da compreensão das

acadêmicos não contestaria, antes saudaria, a chamada de Bordwell para uma contextualização histórica do cinema, existem diversos que não responderiam tão positivamente à sua caracterização da atividade interpretativa *per se*, a despeito dos excessos da interpretação sublinhados por ele. Maus exemplos de qualquer atividade não condenam a sua validade inerente. No entanto, as objeções de Bordwell à interpretação não funcionam ao nível da aplicação inadequada ou deslocada dos princípios interpretativos na crítica corrente. Antes, é a natureza fundamental da atividade interpretativa em si mesma que contabiliza por seu lugar central na prática crítica e previne outras indagações mais importantes, que Bordwell encontra dificuldade de aceitar ou endossar. Portanto, ainda que a crítica interpretativa fosse remodelada, não “deslocaria as atribuições de sentidos implícitos ou sintomáticos de sua centralidade na prática crítica” (Bordwell, 1989b: 263). O problema para Bordwell, portanto, parece residir na ideia de sentidos implícitos ou sintomáticos que a interpretação lida, em oposição ao sentido referencial e explícito que é domínio da compreensão.

Uma resposta adequada à hostilidade de Bordwell à prática interpretativa e a alternativa da “poética histórica” que ele sugere precisaria confrontar sua caracterização, tanto da interpretação quanto da empreitada da poética histórica, tendo em vista examinar seu valor intrínseco e se as duas são de fato tão inimigas

---

“funções construtivas de cada um dos elementos”, estas criticam e são diretamente opostas à perda “do sentido semântico completo e do significado ideológico” que o formalismo russo observava como necessário para os elementos da obra adquirirem “significação construtiva”. A poética “histórica” e “sociológica” de Bakhtin e Medvedev, portanto, é comprometida a compreender a obra literária e artística no contexto da “unidade da literatura”, que não pode ser compreendida fora da “unidade da vida ideológica”, que por sua vez “não pode ser estudada à margem do complexo de leis de desenvolvimento sócio-econômico”. Enquanto a formulação de “poética histórica” de Bordwell leva “as leis de desenvolvimento socioeconômico” da forma em questão, ignorando a conexão crucial e orgânica entre todas essas dimensões. De acordo com Bakhtin e Medvedev, a “história deve revelar a própria mecânica da etapa ideológica”, consideração que Bordwell não pensa ser necessária, seja para o historiador das formas artísticas, seja para a crítica histórica. Para as formulações de Bordwell, ver *Making meaning* (1989b). Para as de Bakhtin e Medvedev, ver seu *The formal method in literary scholarship* (1978: 30-1, 45, 62, 49, 27, 20).

como Bordwell crê que sejam. Essa não é uma perspectiva desqualificadora, no entanto. A despeito da retórica de hostilidade à interpretação do início ao final de *Making meaning*, existem pontos nos quais de fato ele constata que não gostaria de repudiar a interpretação por completo, mas antes alocá-la “dentro de uma compreensão histórica mais ampla” (p. 266). Neste caso, “dentro da moldura de uma poética, a interpretação [assumiria] sua própria importância” (p. 273). Ele também admite que as obras de Bazin, Burch e de alguns outros historiadores-críticos indicam que a “construção de sentido implícito e sintomático pode co-existir com o estudo da forma e do estilo em certas circunstâncias históricas” (p. 267). Isso leva alguém a replicar que talvez o problema de Bordwell com a prática interpretativa seja que ela de fato não realiza seu potencial, não cumpre com o que é suposto a cumprir. No entanto, esse não é bem o caso. A despeito de sua tentativa de recuperar a interpretação dentro do domínio da “poética histórica” ao final de *Making meaning*, existe do início ao fim do livro uma suspeita que o leva a desconsiderar a significação da obra interpretativa *per se* que faz ele, de fato, pensar que possui algum valor. Existem, portanto, “ambiguidades não resolvidas e tensões”, não somente, como Berys Gaut apontou, na noção chave da teoria neo-formalista de Bordwell de construção (Gaut, 1995: 9)<sup>2</sup>, mas também de sua concepção do próprio projeto interpretativo.

Essas tensões e contradições na discussão da interpretação em Bordwell advêm da própria noção equívoca da empreitada em si. Além do mais, é propósito deste capítulo defender que a incompreensão de Bordwell sobre a interpretação advêm de uma compreensão inadequada da narrativa e suas funções, efeitos e significados, e de uma compreensão incompleta da história. Bordwell observa uma forte divisão entre compreender a narrativa de um filme e interpretar seu

---

<sup>2</sup> O argumento de Gaut neste artigo é que o neo-formalismo de Bordwell e Thompson é “grandemente falho”. Enquanto Thompson e Bordwell não confrontam as tensões da noção central de construção em sua teoria, Gaut demonstra que os espectadores, em geral, não constroem os sentidos dos filmes. Há um papel limitado para a construção dentro de uma moldura detetivesca que é negligenciado por Bordwell e Thompson.

sentido, assim como vê uma divisão entre sentidos referencial e explícita por um lado, e implícita e sintomática por outro. Existe uma cisma semelhante em Bordwell entre narrativa e ideologia, entre forma e conteúdo, e talvez também entre história e cultura. Na raiz dessas divisões reside a noção da narrativa como história ou “fábula” e sua apresentação como enredo ou “syuzhet”. Construir a fábula a partir do *syuzhet* se torna uma atividade privilegiada da compreensão, os sentidos que são relevantes, de acordo com o autor, sendo aqueles vinculados a diegese da narrativa (referente) e sua “moral” ou “mensagem” explícita. Quaisquer outros tipos de sentidos que o crítico observe na narrativa são aqueles que ele traz de campos semânticos de instituições críticas que residem fora da narrativa.<sup>3</sup> A interpretação é, portanto, uma atividade suspeita para Bordwell porque é sempre efetivada às expensas de uma consideração da “forma e estilo” de um filme (1989b: 261), sendo o crítico interpretativo muito mais envolvido com as ideias teóricas abstratas do que com os princípios construtivos e os efeitos desses princípios.

Concebida nesses termos, a interpretação aparenta ser uma atividade estranha, já que tudo que é válido como uma resposta à narrativa é a compreensão – de seus sentidos referenciais e explícitos e, para além deles, de seus princípios construtivos e seus efeitos. Como poderia a “poética histórica” reformar a atividade da interpretação? Como Bordwell a define, a “poética

---

<sup>3</sup> Bordwell acredita que na atividade da compreensão, o receptor constrói o mundo textual, ou *referencial*, sentidos tanto diegéticos como *explícitos*, que possuem relação direta com a “mensagem” do texto. O receptor também constrói sentidos “encobertos, simbólicos ou *implícitos*” que podem ser identificados como “problemas” e “questões”. Ele também constrói sentidos *reprimidos* ou *sintomáticos* “que a obra divulga ‘involuntariamente’”. O sentido *sintomático* pode ser tratado como “consequência das obsessões do artista” ou tomado “como parte de uma dinâmica social” e “vinculado aos processos econômico, político ou ideológico.” Sentidos implícitos ou sintomáticos são o domínio da interpretação. Para essas definições, cf. Bordwell, 1989b: 8-9. Para uma discussão sobre a noção de narrativa de Bordwell e seu modelo construtivista de compreensão narrativa, cf. Bordwell, 1985: part. 29-62. Para uma discussão dos diferentes tipos de sentido e a atividade de interpretação, cf. Bordwell, 1989: particularmente 1-42;105-45.

histórica” parece muito mais preocupada em localizar elementos de estilo num determinado contexto histórico, estudando seu desenvolvimento histórico, os princípios construtivos dos filmes e seus efeitos, historicamente, do que com os sentidos que são centrais ao ato interpretativo. Compreender como o estilo cinematográfico se desenvolveu historicamente e quais os efeitos o cinema obteve em diferentes períodos históricos nos ajudaria a compreender o completo alcance de sentidos que um filme gera, e, assim, criaria interpretações melhores? As respostas ao problema-questões centrais que a poética histórica neo-formalista se indagaria certamente aumentaria o nosso conhecimento de quais “opções construtivas” os realizadores enfrentariam em diferentes “conjunturas históricas” (Bordwell, 1989a: 381), e que impactos essas escolhas teriam em diferentes públicos em diferentes períodos. Porém para se compreender porque existiam certas escolhas diante dos realizadores e porque geraram certos efeitos em certos públicos, à parte da história de estilos, conceitos e determinações dos sistemas econômico e tecnológico que Bordwell enfatiza, também deveríamos olhar para um campo inteiro da vida sociocultural que gera o que Bakhtin e Medvedev chamam de “horizonte ideológico” de uma época (1978: 17), a matriz determinante de todas as formas representacionais da época como também as respostas a essas formas. A visão de Bakhtin e Medvedev de que “o desenvolvimento qualitativo da existência e o mundo ideológico que é história [era] completamente inacessível ao formalismo” (p. 97) pode ser aplicada em parte, igualmente, à formulação de Bordwell da “poética histórica”. É um tanto triste que Bordwell não leve em conta a inteira crítica bakhtniana do formalismo: ainda que ele leve em conta o que Bakhtin e Medvedev chamariam “a unidade da literatura” e as “leis unificadas de desenvolvimento socioeconômico”, é o link perdido da “unidade da vida ideológica e histórica” do paradigma bakhtiniano<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Bakhtin e Medvedev sentem que “a obra não pode ser compreendida fora da unidade da literatura (...) Porém esse todo não pode ser compreendido fora da unidade da vida ideológica. E essa última unidade (...) não pode ser estudada fora das leis comuns de desenvolvimento socioeconômico” (1978: 27).

que torna a caracterização da história de Bordwell em sua “poética histórica” inadequada. Tivesse ele tomado conhecimento da formulação da “poética histórica”<sup>5</sup> de Bakhtin, teria se tornado capaz de confrontar e entrar em um diálogo/debate com a última, que poderia levá-lo a uma noção de história mais compreensiva, certamente benéfica ao projeto de “poética histórica” que Bordwell propõe para revitalizar o campo dos estudos de cinema.

As respostas às questões referentes aos “princípios construtivos”, funções e efeitos do cinema que a “poética histórica” de Bordwell propõe nos ajudam na compreensão dos sentidos de um texto fílmico – mesmo os sentidos referenciais e explícitos que Bordwell acredita que valham a pena? Não inteiramente, já que as

---

<sup>5</sup> É intrigante que Bordwell não se refira a Bakhtin em nenhum dos dois textos nos quais define e discute a “poética histórica”, particularmente quando se leva em conta que uma de suas críticas mais contundentes contra a “Grande Teoria” dos teóricos SLAB (aqueles que empregam princípios baseados na semiótica *sausurreana*, na psicanálise *lacaniana*, no marxismo *althusseriano* e na teoria textual *barthesiana*, e aqueles cuja obra Bordwell denomina “acronimicamente e um pouco acrimoniosamente, teoria SLAB” é que não fizeram “o dever de casa na história dos conceitos [dos autores em questão,] e que seu próprio relato da história da crítica em *Making meaning* é rigorosamente histórica. Cf. Bordwell, 1989a: 385, 388 e Bordwell 1989b: cap. 4, respectivamente. Na sua crítica ao formalismo russo, Bakhtin propõe como corretivo uma “poética sociológica” da arte como “poética histórica” enquanto corolário necessário. De acordo com os autores, a distinção entre uma “poética teórica sociológica” e uma “poética histórica” é “mais técnica que de natureza metodológica. E a poética teórica necessita ser histórica”. Que as duas sejam fortemente imbricadas é óbvio no desenvolvimento de suas formulações ao longo do livro, mesmo que tenham considerado de maneira evidente que “o papel da poética histórica é preparar a perspectiva histórica para as definições generalizantes e sintéticas da poética sociológica”. Podemos, portanto, assumir que os interesses sociais, culturais e ideológicos da “poética sociológica” modulados com uma perspectiva histórica seriam centrais a uma “poética histórica” como concebida por Bakhtin e Medvedev. Cf. *The Formal Method* (1978: 30-1) para as definições. Que Bakhtin tenha consistentemente se interessado por uma “poética histórica” da literatura, reflete-se igualmente em outra obra sua. Seu ensaio “Forms of time and of the chronotope in the novel” possui como subtítulo “Notes toward a historical poetics”, onde tenta “uma evolução da forma a ser definida”. Cf. respectivamente Bakhtin 1994: 84 e Bakhtin e Medvedev, 1978: 31. O sentido de história *bakhtiniano*, portanto, refere-se não somente ao tempo e contexto contemporâneos, mas a um inteiro peso do passado enquanto reverberadores num texto tanto formal como tematicamente.

implicações referenciais ou diegéticas e as mensagens explícitas ou morais do texto fílmico formam o conteúdo, que reflete, em termos bakhtinianos, “o todo do horizonte ideológico” do qual a literatura ou o cinema são, em si, uma parte (Bakhtin e Medvedev, 1978: 17). E se o conteúdo é gerado pelo ambiente ideológico de um determinado período, então os sentidos implícitos e sintomáticos poderiam ser contidos dentro deles, tanto quanto os referenciais e explícitos. E não são apenas os sentidos sintomáticos que podem ser traçados, como Bordwell diz, em “relação aos processos econômicos, políticos e ideológicos” (1989b, ver também nota 3), porém todos os tipos de sentido que estão contidos tanto no conteúdo quanto na forma da obra. Se seguirmos Bakhtin, forma e estrutura são tão ideologicamente conformadas quanto temas e conteúdo.<sup>6</sup> Compreendida dessa maneira, a atividade interpretativa deve confrontar os sentidos de um texto e teria que lidar com a narrativa em mãos de forma direta, e não da forma “desviada” que Bordwell descreve.<sup>7</sup>

No entanto, isso demanda uma visão da narrativa como enraizada cultural e historicamente, incorporando dentro dela o mundo da vida de sua época: em outras palavras, incorporando as formas de vida cultural, processos, ideologias, valores, esquemas conceituais bastante complexos que Bordwell observa como objetos da interpretação. Se a narrativa fosse compreendida desta maneira, como codificação dentro de sua fábula e *syuzhet*, sua forma e estilo, a visão de seu mundo, então o ato interpretativo não seria esquematicamente separado do compreensivo e sentidos explícitos e referenciais carregariam dentro deles os implícitos e sintomáticos. A interpretação não seria vista como lidando com o texto de forma “desviada” ao atribuir aos nossos “processos perceptivos,

---

<sup>6</sup> Bakhtin e Medvedev falam do “sentido profundamente ideológico da própria forma” e apontam para o enredo como “uma fórmula de vida refratada ideologicamente” com sua estrutura em forma de “valores ideológicos” (1978: 49, 17).

<sup>7</sup> “A interpretação toma como nosso objeto básico nossos processos perceptivos, cognitivos e afetivos, mas o faz de forma desviada – atribuindo a sua ‘produção’ ao texto que se ‘encontra fora’” (Bordwell, 1989b: 259).

cognitivos e afetivos” um objeto “exterior” (Bordwell, 1989b: 257), mas, antes, tornaria possível observar a interpretação como confrontando o texto muito mais diretamente de forma empática, exploratória e compreensiva. A “compreensão”<sup>8</sup> resultante de um texto narrativo seria assim implicada numa compreensão tanto histórica quanto cultural do mundo, que tem produzido a narrativa, e daquele que ela representa. A resposta do leitor/espectador à narrativa dinamizaria seus processos “perceptivos, cognitivos e afetivos”, e o ato de interpretação diria respeito, então, à compreensão tanto do texto quanto a compreensão de nossos esquemas conceituais e nossa localização temporal num mundo que pode ou não ser similar ao do texto. A interpretação, portanto, é uma atividade de frente dupla – dirigida tanto para fora do texto e seu universo quanto para dentro de nós próprios e de nosso contexto, num movimento mutuamente elucidativo.

O que se discute aqui é uma concepção de narrativa que se encontra implícita na discussão do fazer sentido para Bordwell. Ela pode ser identificada com a teorização de Genette da narrativa como “discurso narrativo”, em que sua definição e suas distinções dos três diferentes sentidos do termo compreendem a linguagem ou os meios de expressão, a história ou conteúdo e o ato de enunciação ou narração (Genette, 1993: 25-6). Embora Genette assinala que a análise do discurso narrativo “implique uma análise das relações”, e que descrever qualquer um dos três aspectos da narrativa necessariamente envolve os

---

<sup>8</sup> Bordwell admite que o objetivo da interpretação não é produzir “conhecimento” como as ciências naturais e sociais fazem, mas antes produzir “compreensão (*verstehen*)”, que pode ser efetuada “através de uma especulação mais ou menos disciplinada sobre as possibilidades de sentido”. Em sentido oposto à interpretação, o objetivo da poética histórica é produzir “conhecimento” e, portanto, outras “questões centradas” sobre a “composição” do filme, e seus “efeitos” e “funções” sendo importantes (Bordwell 1989b: 258, 263). Ao longo de toda a discussão da interpretação e da crítica histórica de Bordwell existe uma tensão entre “compreensão” e “conhecimento”. E a polarização das duas não é tão problemática quanto a de interpretação e compreensão enquanto distintos gêneros de sentido? A asserção de Bordwell de que a poética histórica produzirá conhecimento como as ciências naturais e sociais fazem, e sua constante ênfase em ser científico, talvez compreenda equivocadamente os objetivos e pretensões das artes. Entretanto, essa questão se encontra fora do escopo desse capítulo.

outros (27-9), não localiza as três dimensões da narrativa na cultura. Sem a contextualização cultural e histórica, a análise do discurso narrativo pode se tornar apenas a exposição sobre o ato de enunciação, o sentido da narração ou expressão, e quando lidar com a história ou conteúdo como um todo pode encarar os problemas do autor ou da crítica temática descontextualizados – falta que Bordwell corretamente relaciona ao excesso de crítica explicativa.<sup>9</sup>

Contra a teoria da narrativa de Genette, é possível justapor a ideia *bakhtiniana* de um texto narrativo como situado em uma matriz cultural discursiva que a penetra e manifesta a si própria em conteúdos e significados tanto óbvios quanto latentes. Da perspectiva *bakhtiniana*, um texto narrativo não pode ser compreendido sem uma decodificação dos sentidos culturais dos quais está imbuído, acumulados ao longo dos séculos, no estrato das linguagens populares, nas formas de manifestação cultural e nas “formas de pensamento” que são específicas a uma cultura particular<sup>10</sup> e que o texto teceu em padrões de significação cultural (Bakhtin, 1986b: 5).<sup>11</sup> A “compreensão narrativa” seria, portanto, compreender como a forma de uma obra particular incorpora as “formas de pensamento” que são específicas de uma cultura particular. E os sentidos “referenciais e explícitos” *bordwellianos* de um texto são, na verdade, formas de expressão cultural que carregam “sentidos implícitos e sintomáticos” que dão voz

---

<sup>9</sup> A crítica que lida especificamente com os sentidos “implícitos” de um texto. Ver Bordwell, 1989b: Capítulo 3.

<sup>10</sup> Bakhtin considera que “é impossível compreender a elocução sem lidar com seus valores, sem compreender a orientação de suas evoluções no ambiente ideológico” (Bakhtin e Medvedev, 1978: 121). Utilizar a sugestão *bakhtiniana* facilitaria um confronto entre as ressonâncias históricas e culturais de um texto e preveniria o tipo de interpretações selvagens que pouco tem a ver com o texto porque estão muito mais intrinsecamente envolvidas em realizar hipóteses das teorias ou instituições críticas que as produziram, e que Bordwell acertadamente condena.

<sup>11</sup> Para uma compreensão das ideias de Bakhtin sobre o dialogismo e a relação texto-contexto, fiz uso de Bakhtin 1986b, Bakhtin e Medvedev 1978, Stam 1989 e a seção sobre intertextualidade em Stam et al, 1992: 203-6. A utilização de Bakhtin por Robert Stam em sua crítica a cine-semiologia de Metz aguçou meus próprios argumentos contra o formalismo bordwelliano. Ver Stam, 1989: capítulo 1.

“às correntes culturais efetivamente profundas” (Idem: 3).

Isso não sugere, porém, que os sentidos sejam fixos para sempre e que a experiência do público não tenha um papel na construção do sentido, mas quaisquer que sejam as orientações que os públicos deem aos textos, ainda devem negociar seus “sentidos culturais”, pois, como Bakhtin aponta, cada elocução é um ato histórico e social e uma “conexão orgânica, histórica e efetiva entre o sentido e o ato (elocução), entre o ato e a situação sócio-histórica concreta” (Bakhtin e Medvedev, 1978: 120). Uma poética histórica deve, portanto, confrontar o contexto histórico da elocução com todos os significados que isso implica. Uma resposta *bakhtiniana* demandaria não somente uma localização contextual dos textos, que Bordwell não enfatiza adequadamente, mas também uma localização contextual do público para o qual ele volta sua atenção em sua proposta que, desde a poética histórica, a diz respeito aos “efeitos” e estudará as “práticas [...] de recepção” assim como as de “produção” (1989b: 270). Enquanto as situações históricas e sociais se transformam, existem várias interpretações que se tornam possíveis em contextos outros que aqueles nos quais os textos haviam sido produzidos, por conta da emergência e desenvolvimento de novos discursos e formulações teóricas que, como Bordwell corretamente apontou, formam a interpretação dos críticos. No entanto, o que Bordwell parece não aceitar é que a moldura institucional é somente um dos elementos determinantes do processo de elaboração de interpretações que formaria a outra importante dimensão do posicionamento leitor/espectador em sua ativa “interação” entre o texto e o receptor. Bakhtin, de fato, considera que a “obra nunca é uma mensagem dada de uma vez por todas”, mas antes construída como uma “espécie de ponte ideológica” na interação entre o autor e o leitor, e que esse processo “provoca a unidade temática do trabalho geracional e o modo como ela se realiza de fato” (Bakhtin e Medvedev, 1978: 151-52). Utilizando a perspectiva *bakhtiniana*, portanto, seria possível evitar o tipo de problema que a narrativa construtivista de Bordwell pretende superar, qual seja, que os sentidos dos textos variam histórica e culturalmente – portanto, justificando sua defesa da construção de sentido como dependente das molduras que espectadores/leitores trazem aos

textos, mais do que as encontram nos próprios textos. Em contraposição, o que a perspectiva *bakhtiniana* sugeriria é que embora leitores/espectadores tragam suas consciência política e cultural constituída fora do texto para a experiência literária/fílmica, flexionando-a, assim, com suas várias “linguagens perspectivas”<sup>12</sup>, eles ainda devem negociar o “horizonte ideológico” do texto – e, nessa interação, os “sentidos” que são justificáveis são aqueles que devem alguma fidelidade a características, estruturas e intenções textuais. Noutras palavras, as molduras teóricas extrínsecas que Bordwell afirma que os críticos utilizam para interpretar filmes somente se tornariam relevantes na interação texto-público se existissem elementos no texto que respondam a eles. Isso quer dizer: a interação público-texto fílmico ainda funciona dentro de limites – limites impostos tanto por características textuais quanto por condições e condicionamentos históricos e culturais.

Lido dessa forma, compreender uma narrativa significaria não somente entender como as histórias são construídas e os efeitos que provocam nas pessoas, apesar de certamente implicarem isso. Também significaria compreender por que possuem tal efeito, o que nos traria face a face com as mensagens, tanto abertas como encobertas, que as narrativas levam – mensagens que são “poderosas” e evocativas porque tocam em um substrato mais profundo de cordas numa cultura que, uma vez tocada, ressoa com a multiplicidade de implicações que a interpretação articula. Compreensão e interpretação estão, portanto, grandemente imbricadas, precisamente porque os sentidos com que elas lidam não podem ser separados de forma esquemática. Essa imbricação do que Bordwell chama de sentidos referencial, explícito,

---

<sup>12</sup> Robert Stam considera que a “noção *bakhtiniana* de heteroglossia, enquanto diversas perspectivas de linguagem geradas pelas diferenças sexuais, raciais, econômicas e geracionais, é eminentemente compatível com as abordagens orientadas ao espectador.” Enquanto tanto Bakhtin quanto teóricos posteriores da recepção “se encontrariam a favor da multiplicidade de posições espectatoriais, algumas vezes co-existindo dentro de um dado espectador”, Stam também considera que o espectador é “historicamente situado (...) tanto no sentido biográfico quanto mais amplamente histórico” (1989: 43).

implícito e sintomático poderia talvez ser melhor compreendida se fosse feito uso da ideia *barthesiana* do funcionamento integrado dos cinco códigos ou vozes que o texto narrativo compreende. Enquanto os códigos proairéticos e hermenêuticos lidam com o enigma central e as ações das narrativas, os códigos sêmicos, simbólicos, culturais e referenciais estão preocupados e são, portanto, envolvidos com os sentidos que a cultura articula através desses textos (Barthes, 1994). Os códigos sêmicos articulam as associações culturais e emocionais de uma palavra/imagem e podem, portanto, ser vistos como contextualizados no referencial. O simbólico é, de acordo com Barthes, a “província da antítese” (p. 17) que orchestra a oposição da narrativa. Essas oposições são culturalmente determinadas e o jogo do simbólico negocia as antinomias através dos quais os sentidos culturais são articulados. Todos os cinco códigos são delimitados pelo forte peso da tradição – séculos do que Barthes chama “o que já foi escrito e feito” (Lesage, 1985: 478). A noção *bakhtiniana* de dialogismo como “a relação necessária de uma elocução com outras elocuções” (citado por Stam et al, 1992: 203) que são enraizadas na vida e história socioculturais pode, portanto, ser relacionada ao sentido de Barthes de “que ao longo de cada elocução (...) vozes fora do palco podem ser ouvidas”, vozes que podem ser entrelaçadas juntamente no texto e, portanto, incorporar “a pluralidade e a circularidade dos códigos” (1994:77). O paradigma *bakhtiniano-barthesiano* é um contra-movimento importante na prática de se ler a narrativa como “discurso narrativo”, formulação que Bordwell implicitamente se identifica e simpatiza. Se a antiga formulação de narrativa foi utilizada para compreender os impulsos da ação interpretativa, as tensões e contradições na resposta de Bordwell à interpretação poderiam ser facilmente resolvidas, e seria possível ter uma contextualização da interpretação histórica e cultural, sem a qual nenhuma “poética histórica” de uma arte narrativa ou do cinema é compreendida ou adequada.

## II

Uma chamada para restabelecer, juntamente com Bakhtin, o modelo de

construção e interpretação narrativa *barthesiana*, deve, entretanto, levar em conta o fato que Bordwell rejeita tanto os modelos da comunicação (*bakhtiniana*) e da significação (*saussureana*) do sentido em favor do modelo inferencial através do qual o receptor faz uso de hipóteses no filme “para executar operações determináveis, das quais a construção de todos os tipos de sentidos fará parte” (Bordwell, 1989b: 270). Bordwell não analisa ou debate os valores e desvantagens dos dois modelos que rejeita, e nem tampouco a coerência interna do modelo inferencial que abraça. Sua formulação de uma poética neo-formalista que repousa em um modelo inferencial onde os sentidos são construídos pelos espectadores, aplicando esquemas a hipóteses sobre o filme, contradiz inerentemente o esquema explanatório do agente racional do filme, proposto pelo neo-formalismo, que destaca o controle voluntário sobre os sentidos de um filme efetivado por seu realizador, demonstrado nas escolhas de construção deliberadas que ele ou sua equipe efetivam durante o processo de filmagem (p. 270).

Se os sentidos são construídos pelos realizadores, como o modelo do agente racional de cinema implica, então como essa posição pode ser reconciliada com o modelo inferencial, em sintonia com o que Bordwell afirma ao longo de *Making meaning*, onde diz que “os sentidos não são encontrados, mas construídos” (p. 3)? Se é verdade que Bordwell faz uso do modelo do agente racional para explicar a construção dos filmes e o modelo perceptivo-cognitivo ou inferencial de explicar os “efeitos” dos filmes, ele considera que “em alguma medida, o realizador (...) pode construir o filme de uma forma que certas hipóteses são suscetíveis de serem salientadas e certas trilhas inferenciais são ressaltadas.” Entretanto, ele assegura muito corretamente que o realizador não pode controlar “todos os campos semânticos, heurísticos e esquemas que o receptor pode trazer para o filme” e, portanto, as plateias podem “utilizar o filme para outros propósitos que o realizador antecipou.” Além do que, ele considera que críticos operando dentro da “instituição da crítica cinematográfica” são suscetíveis de “produzir sentidos implícitos e sintomáticos, independentemente das intenções do cineasta” (p. 270). Ainda que seja verdade que espectadores/leitores e críticos tragam ao texto

significados que podem não ter sido pretendidos, Bordwell não enfatiza adequadamente que espectadores/críticos frequentemente tentam situar suas leituras em uma situação contextual que não somente leva em consideração as escolhas construtivas dos artistas, mas também as localiza em um contexto mais amplo que justifica o motivo destas escolhas terem sido necessárias.<sup>13</sup> O modelo inferencial que Bordwell utiliza para explicar a recepção necessita tanto do modelo do agente racional quanto do modelo institucional<sup>14</sup>, tanto quanto precisa de uma contextualização sociocultural mais ampla se quiser explicar adequadamente por que os filmes provocam os efeitos que provocam. Ao utilizar diferentes modelos para explicar diferentes aspectos da filmagem e recepção sem enfatizar as interações entre os processos, ele somente destaca conclusões contraditórias: por exemplo, que os artistas controlam voluntariamente os sentidos com os quais traduzem suas escolhas construtivas por um lado, e que os públicos constroem os próprios sentidos que não encontram nos textos que recebem, por outro. Essas contradições em suas considerações sobre a construção de sentido, que Bordwell nem confronta nem resolve, poderiam ser efetivadas se as considerações *bakhtinianas* de recepção discutidas acima pudessem ser incorporadas no esquema de Bordwell. O resultado poderia ser uma “poética histórica” com interpretações verdadeiramente absorventes dentro dela, como Bordwell deseja.

O modelo inferencial de Bordwell, que motiva sua teoria da compreensão narrativa, tem sido criticado por Richard Allen, que demonstra que o uso da teoria

---

<sup>13</sup> Isso pode variar das condições espectatoriais de produção, com as quais podem se encontrar familiarizados através da circulação do discurso jornalístico, até o tipo de crítica mais acadêmica que sofre para pesquisar os tipos de detalhes que o próprio Bordwell sugere que a boa crítica deveria fazer (1989b: 263).

<sup>14</sup> Bordwell aponta que o neo-formalismo baseia-se em três esquemas explanatórios: um modelo de agente racional, um modelo institucional e um modelo cognitivo-perceptivo. Ele explica o modelo institucional como o “sistema socioeconômico de produção, envolvendo concepções estéticas tácitas, a divisão do trabalho e procedimentos tecnológicos [que] formam o horizonte do que é permitido ou encorajado em momentos particulares.” (1989a: 382-3).

cognitiva da percepção, na qual a teoria da compreensão narrativa de Bordwell é baseada, compreende mal a natureza do olhar, e não é uma explicação adequada para a compreensão da narrativa (Allen, 1997)<sup>15</sup>. Berys Gaut provou que o construtivismo do modelo inferencial de Bordwell é seriamente falho e não explica a compreensão e interpretação dos filmes (Gaut, 1995).<sup>16</sup> Portanto, ainda que Bordwell possa ter rejeitado a comunicação e a significação dos modelos

---

<sup>15</sup> Allen aponta que a teoria cognitiva da percepção compreende mal a natureza do olhar, “já que a percepção não pode ser definida como um processo inferencial apesar de algumas formas de olhar envolverem inferências de sentido, quer dizer, um detetive tentando interpretar o que vê [...] no entanto, um filme não pode ser concebido como algo que torna explícito um processo inferencial que se encontra implícito ao olhar cotidiano, como a teoria defende.” Allen também aponta que a compreensão e a interpretação das narrativas não podem ser tão bem divididas como Bordwell estabelece: “Ao compreender equivocadamente a compreensão narrativa como um processo objetivo (baseado numa teoria do olhar equivocada), Bordwell extrai uma distinção errônea entre compreensão e interpretação da narrativa que soam como o toque do clarim para abandonar a atividade da interpretação em *Making meaning*” (do resumo de um artigo não publicado apresentado numa conferência). Sou grato a Richard Allen por compartilhar suas ideias comigo.

<sup>16</sup> Gaut extrai três diferentes noções de construção dos argumentos de Bordwell e as examina para ver se alguma delas prova que “os sentidos são construídos, não encontrados”. A primeira, “construção conceitual”, na qual os conceitos são mapeados em hipóteses usando o conhecimento de fundo condizente com a teoria construtivista da percepção, não é base para se pensar que os temas da percepção e do sentido são constructos. O segundo, “construção normativa”, segundo a qual os espectadores são dirigidos a imaginarem o que veem, também não prova que os espectadores, por conta disso, determinam o que devem imaginar. E, finalmente, a versão mais sólida do construtivismo, da escola crítica construtivista – inerente nas reivindicações de Bordwell sobre a natureza da interpretação como uma atividade na qual o mapeamento crítico dos campos semânticos em relação aos filmes fazendo uso de *schemata*, heurística, suposições e hipóteses, todos derivando sua validade e eficiência das instituições críticas – é uma teoria falsa da interpretação. Isso porque Gaut demonstra que o que deveriam provocar apelo à interpretação não são as normas das instituições críticas, mas as que governam o filme em seu contexto histórico. Portanto, o neo-formalismo tem falhado em provar que a construção genuína reside no coração da compreensão e interpretação dos filmes. Gaut também recomenda que a “poética histórica” de Bordwell e Thompson deveria se libertar do peso do construtivismo de forma mais ampla, que é atualmente incompatível com a renovada atenção ao contexto histórico que reivindicam. Entretanto, como esse capítulo tem argumentado o conceito de contexto histórico dos autores necessita ser ampliado em seu escopo.

semióticos por conta de suas explicações demasiado simplistas e inadequadas do processo de compreensão e interpretação (ambas remeteriam o neo-formalismo a uma visão detetivesca da interpretação, através da qual a função do intérprete seria tanto de compreender a mensagem transmitida por um emissor quanto decodificar uma mensagem previamente codificada), o modelo inferencial ao qual Bordwell se encontra comprometido é também contraditório e uma explicação inadequada da compreensão e interpretação. Talvez a resposta resida em entender que compreensão e interpretação não se conformam rigidamente a qualquer um desses modelos e, além disso, que os modelos não são mutuamente exclusivos. Espectadores fazem uso de schematas enquanto compreendem e interpretam filmes; mas eles também se digladiam com as mensagens de um texto, assim como suas respostas aos textos narrativos os envolvem na atividade de decodificar mensagens que haviam sido previamente codificadas. Nem o modelo comunicacional nem o modelo da significação precisam se adequar integralmente as explicações intencionalistas, pela localização desses modelos e as mensagens que comunicam nos contextos da cultura e da história, poderíamos observar no ato individual de sentido, os ritmos da vida, os valores, as estruturas de crenças de seu contexto. Reconciliando os processos dos modelos que Bordwell opõe, e utilizando o sentido de significação bakhtiniano e barthesiano, teríamos uma “hermenêutica” e uma “poética da interpretação”<sup>17</sup> que seria livre das contradições que encontramos na elaboração de Bordwell.”.

De fato, as contradições na resposta de Bordwell à interpretação persistem por conta dele insistir na divisão entre compreensão e interpretação, sendo a última observada como a atribuição de sentidos implícitos e sintomáticos a um texto. Existem duas cisões aqui que são importantes e que precisam ser abordadas. A primeira tem a ver com o cisma entre os diferentes tipos de sentido em um texto,

---

<sup>17</sup> Bordwell opõe esses dois e considera que oferece “não uma hermenêutica – um esquema para produzir interpretações válidas ou valiosas – mas uma poética da interpretação” (1989b: 273). É espantoso que a distinção entre as duas seja tão óbvia quanto é para Bordwell. De fato, Aristóteles, de quem Bordwell certamente buscaria uma filiação crítica, parece ter feito ambas em sua “Poética”.

que são o referencial e o explícito, sendo conectados com o *syuzhet* e a fábula de um filme, e são o domínio da compreensão, sendo observados como distintos do sentido implícito e sintomático do texto. George Wilson demonstrou que é impossível observar os sentidos implícitos da narrativa de uma obra cinematográfica como separados de seus referenciais já que os “sentidos implícitos de um filme são inseparáveis de uma teia de relações que constitui a fábula retratada no filme” (Wilson, 1997: 226). De forma semelhante, os sentidos sintomáticos de um texto, que Bordwell identifica com sua ideologia reprimida, não podem ser vistos como sentidos a priori que os críticos sobrepõem aos filmes, já que as questões ideológicas são inerentes nas escolhas construtivas que os realizadores fazem – escolhas que se relacionam ao gênero, forma, estilo e caracterização tanto quanto se encontram relacionadas a qualquer sentido reprimido que a narrativa revela, a despeito do diretor, através de “suas lacunas e fissuras”.<sup>18</sup> Bordwell apontou apropriadamente para a obra dos críticos do *Cahiers* e de *Screen* por conta desse senso de determinação ideológica. A obra de Thomas Schatz sobre os gêneros também enfatiza as relações inextricáveis entre gêneros e ideologias (ver Schatz, 1981: caps. 1 e 2).

Como uma historiadora de gêneros, formas e estilos, a poética neoformalista inicia, Bordwell assegura, as suposições concretas inerentes ao ofício de realizador (1989b: 269). Mas gêneros, formas e estilos envolvem muito mais que a capacidade do realizador. Como Bakhtin aponta, os gêneros “acumulam formas de ver e interpretar aspectos particulares do mundo.” (1986b: 5) Os gêneros codificam respostas culturais, são similarmente codificados e carregam com eles o peso da significação da história e da cultura. Um estudo de gênero deveria confrontar as questões implícitas e ideológicas que os gêneros carregam dentro

---

<sup>18</sup> Essa compreensão sintomática de sentido ganhou moeda corrente no editorial de Jean-Louis Comolli e Jean Narboni, “Cinema/Ideologia/Crítica”, na *Cahiers du Cinema*. Posteriormente formou-se o ímpeto por muita interpretação crítica nos anos 70, particularmente na *Cahiers* e em *Screen*. O capítulo 4 de Bordwell em *Making meaning*, “Interpretação sintomática”, é um relato bastante claro e útil da história das ideias críticas e dos movimentos na teoria e crítica de cinema.

de si. Portanto, qualquer compreensão de características de gênero, formais e estilísticas em si mesmas, puramente ao nível da habilidade, separa a “forma” de sua particularidade histórica, “conteúdo” cultural e contexto da narrativa. Ainda que Bordwell seja ostensivamente contra a cisão forma-conteúdo, separando os sentidos referenciais e explícitos dos implícitos e sintomáticos e privilegiando a análise de formas estruturais sobre a “temática”, ele está, na realidade, fazendo justamente isso. Qualquer poética histórica de um gênero, de uma forma ou de um estilo que não analise as questões implícitas e sintomáticas de um texto – em outras palavras, que não analise o texto holisticamente – seria tão inadequada quanto uma história da arte narrativa seria enquanto interpretação.

Isso nos leva a uma segunda ruptura que resulta da separação entre compreensão e interpretação por Bordwell. Observando a interpretação como uma atribuição de sentidos implícitos e/ou sintomáticos a um texto, e com a compreensão de que esses sentidos vêm de esquemas de instituições críticas que a crítica então mapeia quase randomicamente em hipóteses nos filmes, Bordwell implicitamente separa a atividade interpretativa, e também o texto, do universo cultural do qual faz parte. Isso também é claro de sua caracterização da atividade interpretativa. De acordo com Bordwell, “o conhecimento do texto não é o efeito mais saliente da atividade interpretativa”, que não tem como objetivo proporcionar explicações “causais” ou “funcionais” (1989b: 257). Não é o texto, mas “nosso processo perceptivo, cognitivo e afetivo” que são os temas de nossa interpretação. Ao caracterizar a atividade de interpretação nesses termos, Bordwell proporciona uma desconexão entre o texto e “nossos processos perceptivos, cognitivos e afetivos” que são “efeitos” do texto (p. 257), desse modo nos bloqueando completamente do mundo exterior ao texto, sem meios para acessá-lo. A experiência comum de compreender e interpretar textos se dá de outro modo. Dentro da definição de interpretação de Bordwell, o texto funcionaria meramente como catalizador ou pronto a encorajar “uma disciplinada especulação sobre as possibilidades de sentido” (p. 258). O texto, portanto, perde

sua especificidade<sup>19</sup> e seu valor como uma representação de um mundo que, quando respondemos a ele, eleva nossa “compreensão” no sentido de “conhecimento”,<sup>20</sup> conhecimento de um mundo similar ao nosso ou talvez ainda um pouco diferente, assim como de nós mesmos e de nossas respostas emocionais, mentais e intelectuais. Embora Bordwell esteja mais que correto em observar que a interpretação “responde a um crescente sentido de interesse em motivos, intenção e responsabilidade ética demonstrando que obras de arte não oferecem guias explícitos para que o comportamento possa fazer surgir questões significativas de pensamento, sentimento e ação.” (1989b: 258), ele não percebe que a interpretação somente é capaz de fazê-lo explicando e interpretando as situações e teias de relações que um texto representa. Se, de fato, a interpretação “reativa e revisa nossas molduras comuns de compreensão” (p. 257)<sup>21</sup>, somente o faz porque o que está sendo interpretado é o texto, e interpretação é sobre a compreensão do universo do texto, da cultura que o produziu e, por extensão, das sociedades humanas e processos de vida. Nem o texto nem “nossos processos perceptivos, cognitivos e afetivos” existem num vácuo, e é somente quando reconhecemos a natureza contextual da vida, e também da especulação, que o ato interpretativo pode ser corretamente valorizado.

E é porque Bordwell avalia “a maior façanha da interpretação” como “sua

---

<sup>19</sup> O argumento contrário a Bordwell aqui é semelhante ao que Malcolm Turvey formulou sobre a teoria da resposta emocional do espectador aos filmes de ficção de Murray Smith e Noel Carroll em TURVEY (1997). Turvey argumenta que ao identificar uma entidade mental – i.e., imaginação ou pensamento – como o “agente causal da emoção do espectador durante sua assistência aos filmes de ficção”, Smith e Carroll divorciam a resposta emocional do espectador da “particularidade sensível do meio cinematográfico”, posição contraposta por “descrições da linguagem ordinária da experiência dos filmes de ficção”, e que Smith e Carroll encontram dificuldades tanto para provar quanto para ignorar. Ver pp. 432-8 para esse argumento.

<sup>20</sup> Ver nota 8.

<sup>21</sup> Bordwell observa “a maior façanha da interpretação” como “sua habilidade a encorajar (...) reflexões sobre nossos esquemas conceituais. Por domesticar o novo e aprofundar o conhecido, a instituição interpretativa reativa e revisa nossas molduras comuns de compreensão”.

habilidade de encorajar reflexões sobre nossos esquemas conceituais”<sup>22</sup> que ele de fato subvaloriza os benefícios reais e conquistas da interpretação. Tendo criado um abismo entre interpretação e crítica histórica, e com seu forte viés contra a primeira, ele não possui opção a não ser reduutivo ou apropriado quando responde que as interpretações não podem ser desconsideradas como instáveis, improvisadas ou completamente “finalistas” (i.e., baseadas em codificações *a priori* do que um filme, em última instância, significa<sup>23</sup>). Comentando da contribuição positiva que a crítica dominada pela interpretação efetuou para a criação de uma tradição para os estudos sobre cinema, Bordwell afirma:

A concepção do texto como revelando sintomaticamente tensões culturais introduziu uma poderosa moldura de referência. Reivindicar unidade com relação à produção de um *auteur*, postular que o cinema possui três olhares, e sugerir que um gênero pode constituir uma intersecção de natureza e cultura organizou uma grande quantidade de informações dentro de uma nova perspectiva. (1989b: 256)

Os benefícios da interpretação caracterizados por Bordwell, aqui, parecem bastante ineficazes, mesmo insignificantes. Interpretações efetivas acrescentam somente “poderosa[s] moldura(s) de referência” ou organizam “informações dentro de uma nova perspectiva”? A interpretação não acrescenta nada à nossa compreensão do valor, ao perpétuo valor e funções da arte narrativa na sociedade? É típico de Bordwell não comentar as percepções em relação à vida humana, processos sociais, a natureza intrincada da interação social e humana, e a determinação histórico-cultural da ação humana que ganha com uma crítica que tenha como centralidade a interpretação. Embora não se queira transformar a crítica de Bordwell às interpretações inadequadas, seria desvalorizar a força e função da interpretação observar seus exemplos positivos como meramente “inovadoras molduras de referência” que têm “aumentado nossa compreensão do que pode ser percebido e apreciado nas obras de arte” (p. 256). Ao tornar positiva

---

<sup>22</sup> Ver nota 21.

<sup>23</sup> Bordwell empresta o termo e a ideia de Tzvetan Todorov, que afirma que “é o conhecimento prévio do sentido a ser descoberto que guia a interpretação.” (1982: 254, citado por Bordwell, 1989b: 260)

uma atividade interpretativa como aquela que permite campos semânticos inovadores apanhar sugestões até então despercebidas no texto, se empobrece a análise estilístico e formal, assim como temática.

Ao mesmo tempo, quando Bordwell dá exemplos de atividade interpretativa que também vão de encontro a sua demanda por uma “crítica sensível” (p. 264) e uma análise dos elementos formais, ele se apropria da obra como uma forma de “poética histórica” e considera que “a construção dos sentidos implícitos e sintomáticos pode coexistir com a análise da forma e do estilo em dadas circunstâncias históricas” (p. 267). Os escritos de Bazin e Burch são exemplos<sup>24</sup>. A questão não é que Bordwell se encontre equivocado nessa consideração, mas antes que as duas atividades – a crítica sensível que recobre a “criticidade da arte” (P. 264) e a construção de sentidos implícitos e sintomáticos, com a suposição que a composição e efeitos de um filme são veículos da primeira – são mutuamente exclusivos e contraditórios. A formulação de Bordwell de uma diferença e divisão entre interpretação e crítica histórica demanda essa polaridade. De outro modo, uma análise da forma e estilo histórica e culturalmente nuançada que as observa como portadoras de sentidos sintomáticos explícitos, assim como implícitos, pode ser vista como a forma de interpretação mais compreensiva. Da mesma maneira que uma análise histórica e cultural da forma e estilo não necessita ser oposta a uma crítica histórica, igualmente uma ênfase na criticidade da arte pode complementar e aumentar a compreensão interpretativa de um texto e seu universo.

A despeito de sua hostilidade e objeções à interpretação, Bordwell declara, em vários momentos, que proibir todas as convenções da interpretação seria

---

<sup>24</sup> Ao longo de *Making meaning* e na “Poética histórica do cinema”, Bordwell observa a obra de Bazin como um exemplo dos mais elevados padrões da crítica histórica e um modelo exemplar de “poética cinematográfica”. Ele admite que Bazin também formula uma crítica interpretativa. Ainda que afirme que a obra de Bazin, assim como a de Burch e dos realizadores soviéticos, demonstra que a “construção de sentidos sintomáticos e implícitos pode coexistir com a análise da forma e estilo em dadas circunstâncias históricas”, não se encontra disposto a ver que essa talvez constitua a forma mais compreensiva de interpretação, assim como de poética histórica (1989b: 267).

empobrecer os estudos de cinema. Ainda aqui permanece a acusação de que os intérpretes têm prestado escassa atenção à forma e estilo dos filmes. Ele parece se opor ao que denomina modelo circular-concêntrico, por meio do qual aspectos do cenário ou trabalho de câmera amplificam ou comentam a respeito da interação entre os personagens. Isso poderia subordinar o estilo do filme a questões consideradas importantes em outras disciplinas (p. 260-1). Ainda que Bordwell esteja mais do que correto em nos alertar que leituras doutrinárias de filmes podem observar quaisquer aspectos de seus conteúdos e estilos em termos de uma narrativa maior, e seus muitos exemplos podem apontar corretamente às frequentes formulações absurdas que resultam de uma abordagem que aplica sentidos pré-determinados para ler imagens visuais ou estilos cinematográficos (por exemplo, observar os espelhos como significando reflexividade), seria igualmente desastroso e unilateral se concentrar somente nos “princípios de acordo com os quais os filmes são construídos e através dos quais atingem efeitos particulares” (1989a: 371), particularmente quando estes princípios não se encontram localizados no mais amplo ambiente ideológico sócio-cultural de sua época.

Outra questão igualmente importante para a poética histórica é como e por que motivo tais princípios surgiram e se modificaram em particulares circunstâncias históricas. Essa análise histórica dos princípios de transformações da construção fílmica é louvável. Entretanto, é importante compreender que a consideração dos princípios elaboradores do “por que” se tornam mais consistentes quando nos levam face a face com questões da economia, ideologia, ética, moralidade e valores da sociedade na qual os filmes são produzidos<sup>25</sup>, com questões de como

---

<sup>25</sup> Em sua “Poética histórica do cinema”, Bordwell afirma que “nada impede o seu formulador de discutir que a economia, a ideologia, a luta de classes ou disposições inerentemente sociais ou psicológicas operem como causas de dispositivos ou efeitos elaboradores” (p. 374). Trata-se de uma concepção bastante semelhante à concepção formalista de “material” que Bakhtin critica: “Os formalistas chamaram a motivação de dispositivo, ‘material’, e consideraram todo significante ideológico igualmente como ‘material’”. Porém, como Bakhtin apontou, “a redução do material a mera

e por que gêneros sustentam formações ideológicas e psicológicas e são vinculados a determinantes mais profundos da psique cultural – de fato, todas as questões que são centrais aos sentidos implícitos e sintomáticos dos filmes, considerado o domínio da interpretação. E qualquer estudo de princípios elaborativos que não confronte essas questões ficaria aquém das verdadeiras medidas que o próprio Bordwell formula para sua “poética histórica”. Na mesma linha de raciocínio, a identidade do neo-formalismo enquanto poética histórica, com sua ênfase “nas normas, dispositivos, sistemas e funções historicamente cambiantes” que “requer que o analista complemente o escrutínio de filmes individuais com o estudo de um espectro amplo de filmes (1989a: 382), seria incompleta sem o estudo da história, sociedade e cultura que dá forma a esse conteúdo.<sup>26</sup> A própria forma carrega um sentido sintomático e, portanto, uma hostilidade ao último significa uma leitura incompleta da forma. A sugestão de Bakhtin é que a “poética acadêmica deveria se adequar a um conjunto de séries de desenvolvimento literário geradas” (Bakhtin e Medvedev, 1978: 159), sendo um importante corretivo ao senso de história cinematográfico de Bordwell, que lida somente com séries fílmicas em interação com as leis de desenvolvimento socioeconômicos sem qualquer contextualização de “outras séries ideológicas.”<sup>27</sup>

O que se encontra em discussão aqui é que questões ideológicas que Bordwell bane para o reino da “interpretação sintomática” são centrais para qualquer

---

motivação condena o dispositivo ao completo vazio” e, portanto, “a divisão da construção poética em dispositivo e material é claramente indefensável” (Bakhtin e Medvedev, 1978: 112, 116).

<sup>26</sup> Estudar “um amplo espectro de filmes” sem estudar o contexto desses filmes seria observar o cinema somente em termos de séries fílmicas com nenhuma compreensão da relação dessas séries com “outras séries ideológicas”. Essa também é uma crítica presente em Bakhtin aos formalistas que, de acordo com ele, consideram “as séries de história literária, as séries de obras artísticas e seus elementos construtivos de forma completamente independente de outras séries ideológicas e de desenvolvimento socioeconômico” (Bakhtin e Medvedev, 1978: 159). Ainda que Bordwell leve em conta o desenvolvimento socioeconômico, não considera adequadamente suficiente a importância de outras esferas ideológicas para a história do cinema.

<sup>27</sup> Ver nota 26.

compreensão da forma ou “opções de elaboração” abertas a várias “conjunturas históricas” (1989a: 381). Qualquer compreensão das últimas deve aceitar uma visão da história do cinema que não é linear, teleológica, que se move do cinema clássico passando pelo cinema de montagem soviético e depois o cinema de arte, e daí por diante.<sup>28</sup> A compreensão de Bordwell que o cinema de Hollywood, o cinema de montagem soviético, o cinema de arte e outros tipos de cinema fazem uso de formas de elaboração (1989a: 381) deveria igualmente admitir que, juntamente com o posicionamento histórico, questões ideológicas são importantes para as escolhas que esses diferentes tipos de artista efetuaram. Portanto, sua sugestão por uma “crítica sensível” à forma e ao estilo que leve em conta a “palpabilidade do objeto” (Viktor Schlovski, citado in Bordwell, 1989b: 264), e uma análise histórica de filmes particulares, com especial atenção aos processos que os levaram a serem o que são, deve aceitar que a forma somente pode ser plenamente compreendida quando todos os sentidos que ela carrega – explícitos e referenciais, implícitos e sintomáticos - são permitidos em sua elaboração. O próprio exemplo da leitura crítica e histórica de Vance Kepley da obra de Dovjenko por Bordwell demonstra que a forma carrega sentidos ideológicos e sintomáticos.<sup>29</sup> Portanto, o divórcio de se estudar a forma do

---

<sup>28</sup> Bordwell considera que não é necessário “assumir qualquer modelo de causa e mudança” quando envolvido no empreendimento da poética histórica. Ele aponta que Bazin, na “Evolução da linguagem cinematográfica” (1990) dá uma explicação teleológica do desenvolvimento da forma cinematográfica (1989a: 374). Bordwell aponta para outros modelos de causa que o teleológico, *baziniano*. O “intencionalista”, que se “centra em atos mais localizados de escolha e de negação”. Em oposição a isso, seu próprio modelo é um “funcionalista”, “através do qual uma dinâmica institucional de filmagem sofre restrições e prefere opções que se adequam as normas sistêmicas como um todo” (p. 374). Embora seu uso do modelo funcionalista possa ser verdadeiro para sua discussão do cinema hollywoodiano em *The classical Hollywood cinema* (Bordwell et al, 1985), sua discussão sobre diferentes tipos de cinema quando enfatiza a historicidade das diferentes “opções elaborativas” disponíveis aos realizadores em “várias conjunturas históricas” implica um modelo teleológico de história do cinema (1989a: 381).

<sup>29</sup> Bordwell compreende que Vance Kepley “demonstrou que os elementos mitográficos misteriosos dos filmes possuem referências concretas extra-textuais, e que as mensagens explícitas dos filmes são

sentido que ele carrega é um impulso extremamente deslocado, e que poderia contrariar o projeto da poética histórica. A interpretação e a poética histórica podem não ser inimigas, como Bordwell tem assumido em sua explanação sobre a construção de sentido.

Observar o sentido como relacionado aos “efeitos” de uma obra (p. 270) é tão equivocado quanto separar o sentido da forma. A forma e o sentido do texto geram efeitos. Da mesma forma, seria inadequado lidar com temas meramente como “princípios construtivos” ou “efeitos de princípios construtivos”, como Bordwell propõe (1989a: 375), pois os temas incorporam os sentidos de uma obra, sentidos que estruturam o significado do contexto cultural de um texto. Enquanto Bordwell observa sentido, estrutura e processo – os três aspectos de qualquer sistema representacional – como centrais à poética histórica (p. 576), não percebe a contradição de considerar que as temáticas somente são importantes se forem vistas como princípios de elaboração. Os temas contêm o sentido de uma obra, mas eles são estruturados e dão forma, portanto a significação somente surge através dos princípios de elaboração de um filme. Como Bakhtin diria, “não existe conteúdo sem forma e forma sem conteúdo” (Bakhtin e Medvedev, 1978: 140). Lidar com temas como se existissem fora da forma e estrutura de um texto (que Bordwell critica) é tão deslocado quanto o que ele próprio sugere. Observar os temas como princípios construtivos ou seus efeitos seria ler o sentido do filme puramente em termos “estilísticos/perceptivos/lógicos” (Carney, 1989: 45) e princípios afetivos - portanto, ler a narrativa somente como algo essencialmente a respeito das formas de expressão e suas implicações afetivas. O que é deixado de fora é um espectro inteiro de situações, conflitos e escolhas com seus

---

traços de diversos propósitos políticos, algumas vezes conflitantes. Kepley pode continuar descrevendo projetos ideológicos e propondo leituras sintomáticas instruídas na base de alguma evidência histórica específica que Macherey e os críticos do *Cahiers* nunca foram capazes de reunir.” Porém, ele observa isso sendo um exemplo de como, ao nos voltarmos “para a história”, “descobrimos que os filmes funcionam de modo que ainda não conhecíamos”, sem admitir que a interpretação sintomática pode de fato ajudar a compreender como os filmes funcionam em diferentes contextos históricos (1989b: 265-6).

concomitantes pensamentos, sentimentos e ideias que apresentam o leitor/espectador com possibilidades hipotéticas para entreter e seguir, que podem constituir o apelo perene da narrativa – possibilidades que podem não se encontrar presentes em nossas vidas, mas oferecer explicações de nosso mundo e da condição humana e nos possibilitar lidar com nossas próprias situações de forma muito mais apropriada.

Os efeitos de uma obra são múltiplos e podem variar do simples “prazer”, do qual Bordwell se encontra consciente,<sup>30</sup> à especulação sobre os potenciais e possibilidades abertas aos indivíduos ou meditações sobre a condição humana. Bordwell se encontra completamente correto em considerar que os princípios de elaboração e os efeitos que possuem são resultados de escolhas cuidadosamente deliberadas por seus realizadores (1989b: 268-9). Entretanto, os efeitos particulares que uma obra possui não são somente o resultado dos sentidos estruturados por seus temas, mas também escolhas deliberadamente ideológicas que os realizadores fizeram.<sup>31</sup> Se a poética envolve, juntamente com a análise da construção de um texto, um estudo de seus efeitos, como Bordwell assegura (1989b: 270; 1989a: 383), então o estudo da recepção de um texto deveria envolver não somente a compreensão da ideologia do texto, mas também a suposição de sua efetividade proveniente de um reconhecimento que as ideologias, os sentidos e as mensagens de um texto terão uma recepção que é simpática. Leitores/espectadores, de fato, pertencem a “comunidades de leitura” ou “formações de leitura”, e um texto possui seu efeito precisamente porque os leitores interpretam os textos como os compreendem, e, portanto, o crítico possui a garantia retórica de sua “iniciativa iluminadora”, a cujo respeito Bordwell é cético

---

<sup>30</sup> Entretanto, Bordwell é cético sobre o prazer da interpretação de um filme: “em 1975 Laura Mulvey escreveu que sua teoria solicitava extirpar o prazer ao se assistir um filme. Talvez seja agora tempo de algo mais controverso: se extrair o prazer da interpretação de um filme”. (1989b: 262-3).

<sup>31</sup> Um típico filme de gênero, por exemplo, perpetua certas ideologias que não se encontram codificadas a esses gêneros, mas que são utilizadas de forma bastante consciente pelos realizadores: ver a obra de Thomas Schatz sobre gêneros, particularmente *Hollywood Genres* (1981). [No Brasil, *O gênio do sistema*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987]

(1989b: 255).<sup>32</sup> É irônico que, ao formular a diferença entre a atividade do leitor/espectador e a do crítico, Bordwell vá contra uma das pressuposições fundamentais de qualquer estudo sobre os “efeitos” de um texto: que o texto produz efeitos somente se o público reconhece seus significados. Do mesmo modo, um crítico somente interpreta um texto se reconhece as respostas emocionais e suposições que os elementos do texto são destinados a evocar. E ele somente pode fazê-lo se participa do ritual, ainda que de forma distanciada. Portanto, se a poética histórica for tanto sobre os efeitos quanto sobre os princípios da forma construtiva, deve levar em conta todos os sentidos que Bordwell observa como do domínio da interpretação – os sentidos implícitos sintomáticos altamente suspeitos que possuem implicações simbólicas e ideológicas.

### III

Bordwell afirma, ao final de *Making meaning*, que sua intenção não é de “repudiar a interpretação, mas de situar seus protocolos dentro de uma investigação histórica mais ampla” (1989b: 266). Ele acredita que a poética neo-formalista, “embora se concentrando no contexto histórico, forma narrativa e estilo cinematográfico, não exclui a interpretação temática, mas absorve num sistema dinâmico” (1989a: 385). Entretanto, tão profunda é sua suspeita dos sentidos sintomáticos e implícitos, e tão comprometido ele é com uma exposição da forma e do estilo e de sua localização histórica sem necessariamente relacioná-lo aos seus significados temáticos, que suas próprias leituras dos textos cinematográficos frequentemente resultam na apresentação do “filme como intrigante ou desafiador, talvez porque suas operações residam aquém ou além da

---

<sup>32</sup> Bordwell é crítico à tendência dos críticos de projetarem suas atividades interpretativas de “volta a espectadores ‘comuns’ ou [...] ‘ingênuos’ que pertencem às ‘comunidades de leitura’ ou são constituídos por ‘formações de leitura’”, já que, definindo o que quer que os espectadores façam como interpretação, o crítico assegura a garantia retórica por sua iniciativa mais perspicaz.”

interpretação” (1989b: 271).<sup>33</sup>

Utilizarei como exemplo sua leitura de *Ordet*, de Carl Dreyer, para demonstrar que embora Bordwell apresente o filme como intrigante e desafiador através da análise de seu estilo, sua leitura é inadequada e empobrecedora porque se recusa a ir de encontro aos seus temas ou a observar a encarnação do conteúdo na forma.

A fortuna crítica sobre Dreyer é polarizada entre “tradicional-temática” e a “perceptiva-formalista” (Carney, 1989: 22). Ao contrário dos críticos temáticos, David Bordwell é extremamente consciente da importância do estilo. Posicionando-se à distância dos três principais tipos de resposta crítica antes dele – a religiosa, a humanista e a estética – Bordwell mantém que sua posição formalista o proporciona a responder adequadamente a questão do estilo e, portanto, ele lê a obra de Dreyer como essencialmente sobre “problemas de ordem” e “problemas de interpretação” (1981: 1-3). Porém, como Raymond Carney aponta, a leitura de Bordwell reduz os filmes de Dreyer a um “conjunto de trocas estilísticas/perceptivas/lógicas” e desconsidera completamente as dimensões emotivas e psicológicas da experiência. Sua leitura do estilo de Dreyer como funcionando independentemente de sua narrativa é problemática; ao localizar o valor de sua obra em desconstruir tanto a “realidade perceptiva ordinária” e as formas expressivas de “outras obras artísticas”, Bordwell posiciona a única função criativa do estilo como essencialmente negativa – desconstruir, parodiar ou brincar com formas de representação que, como Carney aponta, é “uma absoluta trivialização das possibilidades de expressão artística” (1989: 45-8). Bordwell, portanto, observa a narrativa como essencialmente sobre os significados da expressão e suas implicações afetivas.

As limitações da abordagem de Bordwell a *Ordet* se tornam óbvias, já que ele perde completamente o significado contemporâneo das preocupações de Dreyer com relação à forma anacrônica de paixão medieval dentro da qual Dreyer

---

<sup>33</sup> Porém, como argumentei nesse texto, são essas duas atividades – a de interpretar e a de uma “poética” – inerentemente opostas como Bordwell as torna?

incorpora sua narrativa. Então, para Bordwell, “tão grande foi a ligação de Dreyer à a-historicidade” que seus filmes não podem ser vistos como “refletindo posições ideológicas contemporâneas”. Mesmo a religião, que normalmente seria associada com a ideologia, Bordwell observa como tendo peso ideológico somente enquanto forma de “situar a ação numa moldura de referencia a-social e atemporal [...] validando-a como representação e teorizando a verdadeira produção de narrativa do filme” (1981: 192-3). Ao contrário de ler as questões religiosas como temas que requerem interpretações, Bordwell os transforma em elementos formais de nenhuma reverberação temática ou significado. Ao fazê-lo, perde o significado do filme e empobrece suas inquietações. Ele observa, em *Ordet*, a “unidade narrativa típica de Dreyer”, encontrando “sua mais consumada justificação – a religião” – e o “Cristianismo se torna o mais avassalador artifício formal de Dreyer” (146-7). A leitura formalista de Bordwell sobre o Cristianismo em *Ordet* é problemática, precisamente por conta de ser uma leitura dos códigos hermenêuticos e pro-airéticos da narrativa, sem perceber que os significados desses códigos não podem ser compreendidos fora do contexto dos códigos sêmicos, referenciais e simbólicos.<sup>34</sup> O Cristianismo não é apenas um artifício formal em *Ordet*, mas, antes, a própria tessitura e textura da vida social e cultural que Dreyer deseja explorar, assim como o que se encontra ameaçado de extinção na descrença difusa e destrutiva do momento contemporâneo. Ao recontar uma história antiga em um contexto moderno, ao fazer uso de uma forma antiga (a da paixão-mistério) para estruturar o sentido de uma experiência moderna, ele não somente demonstra a continuidade geral da experiência cultural, mas também expressa um desejo coletivo de redenção do desespero da dúvida na qual a modernidade mergulhou a cultura ocidental. As “profundamente poderosas correntes da cultura” (Bakhtin 1986b: 3) são, de fato, demonstrações palpáveis, se formos sensíveis o suficiente e tomarmos as sugestões de Bakhtin e Barthes de ler a narrativa como um significado cultural.

---

<sup>34</sup> Ver a discussão na p. 7.

A inabilidade de Bordwell de vincular questões temáticas e formais é óbvia, já que ele converte mesmo interesses temáticos como a análise da religião em estratégias formais e, portanto, perde o significado contemporâneo do uso que Dreyer faz de formas e objetos de épocas passadas. Ele observa a centralidade dos objetos de arte na obra de Dreyer “como sintomáticos da tendência de Dreyer de imprimir o social no que circunda os personagens, mas, ao mesmo tempo, remover o social através de objetos decorativos selecionados pelos personagens” (1981: 195). Fica claro que Bordwell não compreendeu o processo de simplificação operante no filme de Dreyer. Os retratos de figuras patriarcais nas paredes das duas casas no filme sugerem sutilmente as forças que controlam as formas de interação social nesse universo. Curiosamente, as cenas do encontro e da discussão entre Morten e Peter são compostas como pinturas de Rembrandt, assim como, anteriormente, Inger é frequentemente filmada em composições semelhantes a Vermeer, que transformam a simplicidade de um gesto rotineiro em arte transcendental. A intertextualidade não é casual para, como Raymond Williams apontou, abrir o filme para um contexto mais amplo, traçando relações entre os diferentes sistemas significantes de uma cultura (Williams, 1982: 12-13; citado por Gunning, 1991:11).

E é irônico que Bordwell, tão comprometido em compreender a forma e o estilo em um contexto histórico, perca o significado histórico e contemporâneo da forma em Dreyer. Isso se dá precisamente porque ele não se engaja de forma criativa com as questões temáticas da obra de Dreyer, sendo que sua leitura da forma não é impregnada com a visão da obra. Uma breve discussão de uma cena crucial no filme tornará isso mais claro. Enquanto Inger luta por sua vida no trabalho, sua filha Maren e seu cunhado supostamente louco Johannes conversam rapidamente no salão. Essa cena entre Johannes e a pequena Maren encontra-se em contraste direto com cena na qual ela chega para o avô, prevendo a morte de sua esposa. Enquanto ele a distrai e a leva para a cama, sem responder qualquer de suas questões ou mesmo leva-las a sério, Johannes e a menina se tomam a sério, e Maren o convence do poder tanto do amor quanto da fé humana, uma fé que torna possível a ressurreição dos mortos. Ocupando a centralidade da composição

pela primeira vez no filme por um movimento simultâneo de panorâmica e arco da câmera, Johannes é mais uma vez codificado semicamente como o Salvador.<sup>35</sup> Quando o movimento cessa, com Johannes e Maren compostos centralmente em primeiro plano, com a porta do quarto de Inger ao fundo, as conexões vitais entre esses três indivíduos e as forças que representam se tornam claras. Se existe uma fé verdadeira, é nesse triunvirato, com a chegada da fé infantil, infinita crença no Divino, ternura, compaixão, compreensão e um vasto e terno amor. Apesar da aparente indiferença e distração de Johannes, ele possui qualidades que pertencem a esta fé alternativa e é, de fato, um membro central, algo que somente Inger e Maren realizam implicitamente. Bordwell analisa a façanha técnica dessa sequência. Ele descreve o movimento da câmera, tais como estes arcos se movendo em uma direção, enquanto a panorâmica vai no sentido oposto. O efeito resultante é o de manter uma equidistância das figuras que emergem de forma escultural enquanto o espaço se torna dinâmico (1981: 156-8). No entanto, ele falha na observação do significado narrativo desse movimento como descrito acima.

Uma análise adequada ou descrição de forma e estilo deve confrontar seu significado temático e filosófico. O estilo do filme, que Dreyer acreditava comunicar a verdade da visão do artista ou a interpretação pessoal de sua

---

<sup>35</sup> Ao longo do filme, Johannes é apresentado em termos icônicos que são semicamente evocativos da figura de Cristo, embora também exista alguma ambivalência nessa apresentação. Algo que fica claro na primeira cena, quando Johannes sai em direção ao pântano e se dirige a uma plateia imaginária, condenando-os por sua ausência de fé no Cristo renascido. Ainda que a cena seja semicamente evocativa do Sermão na Montanha de Cristo, existe igualmente um profundo contraste entre as duas figuras, através da cisão produzida pelas diferenças de seus respectivos sermões, a saber, que Johannes condena a congregação imaginada por sua ausência de fé nele enquanto Cristo revivido, enquanto o sermão de Jesus a seus discípulos e outros contém as Beatitudes e outros importantes fundamentos do ensinamento Cristão (Ver Mateus, 5-7; Lucas, 6: 20-49). Apesar da ambivalência da primeira cena, Dreyer indica a ilusão de Johannes mas, ao mesmo tempo, sugere a possibilidade de visão e o potencial de ser um salvador através da imagem-sema utilizada para apresentá-lo.

realidade (Dreyer, 1973),<sup>36</sup> não opera de forma alguma em desacordo com os interesses narrativos desse filme, pois ambos se encontram engajados na tarefa de significar uma realidade e, portanto, um contexto e uma cultura. O universal não é uma essência flutuante que precisa ser captada na teia de uma visão artística ou realizada através de uma meditação ou verdades vagamente eternas. Antes, ele é realizado através de especificidades concretas de uma cultura e uma realidade que é enraizada no tempo e no espaço. E é a tal realidade que Dreyer se dirige em todos os seus filmes, a despeito da abstração de sua técnica e da aparente atemporalidade de seu tema. *Ordet* é proveniente de um profundo confronto com as implicações da modernidade e sua crise de fé, e o sentido dessa crise que o filme explora, proporcionando ao mesmo tempo uma visão utópica da fé que, na sua afirmação da Vida, presenteia uma lição sobre o valor daquela que transcende as forças racionalistas da modernidade. Como outros modernistas, Dreyer retira da história a busca por formas que transmitem o alcance dos sentidos que seus temas demandam. Ao fazê-lo, o que ele de fato consegue é demonstrar as continuidades da cultura, que persiste a despeito da ruptura da modernidade. Se “formas de pensamento” (Bakhtin, 1986b: 5) persistem sobre o tempo numa cultura, então as intuições genéricas podem ser mobilizadas a estabelecer uma relação criativa e plena de sentido com a tradição no contexto da força divisionista da modernidade, ainda quando o passado, com suas estruturas sociais retrógradas, seja criticado, e o presente busque por uma autêntica forma de relacionamento humano. Em ambos os casos, é com “o mapa dos sentidos numa cultura” (Hall, 1972: 65, citado por Lesage, 1985: 481) que o discurso narrativo está preocupado, sendo a “narrativização”<sup>37</sup> meramente a forma através da qual a narrativa, ou o artista, no caso em questão, signifique a cultura na qual estão enraizados. A noção *bakhtiniana* de contexto

---

<sup>36</sup> “O estilo [...] é a forma do artista dar a sua expressão do material[ ...]. Através do estilo, ele leva os outros a ver o material através de seus olhos” (Dreyer, 1973: 127).

<sup>37</sup> Tom Gunning acrescenta esta quarta categoria à “tríade de história, discurso e o ato de narrar” de Genette, tendo em conta o modo de narrar especificamente cinematográfico.

heteroglóssico<sup>38</sup> seria um importante ponto de partida para uma análise dos códigos *barthesianos* que formam a narrativa e em cujas decodificações o leitor/espectador confronta os sentidos de uma cultura, enraizados em um tempo e lugar. O discurso narrativo é, portanto, o sentido da significação cultural, e é somente através da aceitação de um contexto particular que qualquer sentido universal é gerado.

#### IV

As mais sérias alegações de Bordwell contra a interpretação encontram em seu ataque as teorias SLAB que, ele sente, são a base para a maior parte das correntes interpretativas (1989a: 385-92).<sup>39</sup> Definindo a poética histórica contra a teoria SLAB, critica a última por ser doutrinária, por não ser baseada em pesquisa sistemática, e por usar conceitos para construir narrativas interpretativas mais que proposições explanatórias. A tendência de Bordwell de polarizar posições é problemática e, em última instância, improdutiva. Embora os excessos da crítica baseada na teoria SLAB sejam inquestionáveis e precisem ser abandonados, devemos jogar o bebê juntamente com a água suja? As teorias SLAB (não os excessos críticos provenientes delas) possuem *insights* sobre a sociedade, história, cultura e representação que beneficiariam qualquer tentativa de análise e interpretação de textos. O próprio Bordwell compreende que desistir das práticas de interpretação seria empobrecer os estudos de cinema (1989b: 258). Sem a interpretação, a poética histórica também seria inadequada. Por outro lado, com ela, não somente a poética histórica é definitivamente enriquecida, mas também sua análise da forma e do estilo, em termos históricos, pode ser completa, como

---

<sup>38</sup> Um sentido diferente da “heteroglossia” de Bakhtin dos discursos populares, particularmente as formas carnavalescas, seria as diversas vozes de fé e crença religiosa que obviamente formavam o contexto da vida cotidiana do campo na Jutlândia, que Dreyer e Munk (em cuja peça o filme é baseado) utilizaram para contextualizar a exploração dessas questões.

<sup>39</sup> Ver nota 5 para detalhes.

Bakhtin sugere, se também se dirigir a questões de determinação cultural, formação ideológica e suas várias manifestações. Se Bordwell reformular sua ideia de interpretação e incorporar nela a concepção de história *bakhtiniana* e uma concepção de narrativa *bakhtiniana-barthesiana*, como sugerido neste capítulo, então o projeto de poética histórica, com a interpretação plenamente absorvida dentro dele, tornar-se-ia definitivamente um curso mais promissor e frutífero para os estudos de cinema seguirem.<sup>40</sup> Isso envolveria uma radical revisão de sua noção central de construção e sentido e sua oposição polarizada à interpretação. Para começar, deveria reinserir a noção tradicional de hermenêutica. A definição de interpretação de Ricoeur como a de “decifrar o sentido oculto no aparente, um desdobramento dos níveis de sentido implícitos no sentido literal” (1980: 245, citado por Bordwell em 1989b: 2) pode operar como uma forma de observar que os sentidos explícitos e referenciais contêm dentro deles sentidos implícitos, sintomáticos. E com o sentido sendo observado como embutido na história e na cultura, formas culturais de representação seriam carregadas de significados que, doutro modo, não são vistos por Bordwell como relevantes para a poética histórica, sendo banidos para o reino polarizado da interpretação. Portanto, para realizar o potencial de sua proposta de revitalização do campo de estudos com a poética histórica, Bordwell deve confrontar as contradições e tensões e não reformular a interpretação com a poética histórica, mas vitalizar a última com os valores e benefícios da primeira.

---

<sup>40</sup> Bordwell considera isso ao final de *Making meaning* (273-4) e no parágrafo conclusivo da “Poética Histórica do Cinema” (p. 392): “A esse respeito, a poética histórica se torna não um método, mas um modelo de pesquisa básica em relação ao cinema”.

### Referências Bibliográficas

ALLEN, Richard. "On narrative comprehension." Artigo apresentado na SCS Conference, Ottawa (Maio de 1997)

BAKHTIN, Mikhail. 1986a. "Response to a question from the Novy Mir Editorial Staff." In: Bakhtin 1986b.

\_\_\_\_\_. Speech Genres and Other Late Essays. Trans. Vern W. McGee. Austin: University of Texas Press: 1986b.

\_\_\_\_\_. The dialogic imagination: four essays. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1994 [1981].

\_\_\_\_\_ and P. N. Medvedev. The formal method in literary scholarship: a critical introduction to sociological poetics. Trans. Albert J. Wehrle. Baltimore/Londres: Johns Hopkins University Press, 1978.

BARTHES, Roland. S/Z. Trans Richard Miller. Nova York: Hill and Wang, 1994 [1974].

BAZIN, Andre. "Evolution of the language of the cinema". In: What Is Cinema? Org. e Trad. Hugh Gray. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press. 1967.

BORDWELL, David. The films of Carl Theodor Dreyer. Berkeley, Los Angeles, and Londres: University of California Press, 1981.

\_\_\_\_\_ 1985. Narration in the fiction film. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

\_\_\_\_\_. "Historical poetics of cinema". In: the cinematic text: methods and approaches. Ed. R. Barton Palmer. Nova York: AMS Press, 1989a. pp. 369-98.

\_\_\_\_\_. Making meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema. Cambridge/Londres: Harvard University Press, 1989b.

\_\_\_\_\_, Janet STAIGER, and Kristin THOMPSON (orgs.). The classical Hollywood cinema: film style and mode of production to 1960. Nova York: Columbia University Press, 1985.

CARNEY, Raymond. Speaking the language of desire. Cambridge/Nova York: Cambridge University Press, 1989.

DREYER, Carl. "A little on film style." In: Dreyer in Double Reflection, Trad. Carl Th. Dreyer's Writings About the Film (Om Filmen). Org. Donald Skoller. Nova York: Dutton, 1973 [1943].

GAUT, Berys. "Making sense of films: neoformalism and its limits". Forum for Modern Language Studies, 1995, 3 1, 1 : 8-23.

GENETTE, Gerard. Narrative discourse: an essay in method. Trans. Jane E.

Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1993 [1980].

GUNNING, Tom. "Theory and History: narrative discourse and the narrator System". In: D. W. Griffith and the origin of American narrative film. Urbana: University of Illinois Press, 1991.

HALL, Stuart. 1972. "The determinations of newsphotographs" Working Papers in Cultural Studies 3: 65.

LESAGE, Julia. "S/Z and the rules of the game". In: Movies and Methods Vol. II. (Org.). Ed. Bill Nichols. Berkeley/ Los Angeles/Londres: University of California Press, 1985.

RICOEUR, Paul. "Existence and Hermeneutics". In: Contemporary Hermeneutics: Hermeneutics as method, philosophy, and critique. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1980.

SCHATZ, Thomas. Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System. Nova York: Random House, 1981.

STAM, Robert. Subversive Pleasures: Bakhtin, cultural criticism, and film. Baltimor/Londres: Johns Hopkins University Press, 1989.

\_\_\_\_\_, Robert Burgoyne, and Sandy Flitterman-Lewis.. New Vocabularies in Film Semiotics. Londres/Nova York: Routledge, 1992.

TODOROV, Tzvetan. Theories of the Symbol. Trad. Catherine Porter. Ithaca: Cornell University Press, 1982.

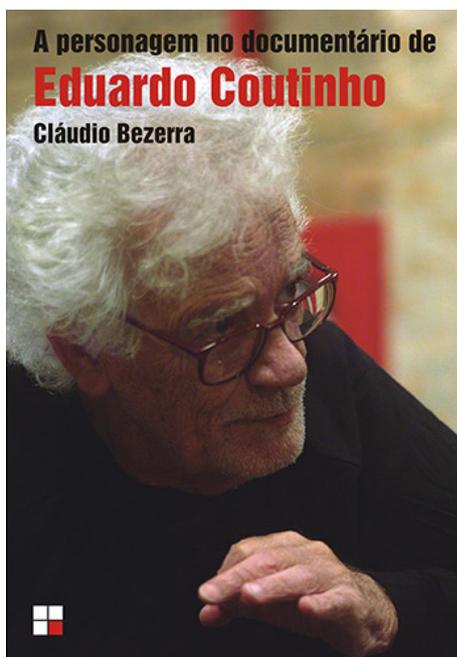
TURVEY, Malcolm. "Seeing Theory: On Perception and Emotional Response in Current Film Theory". In: Film Theory and Philosophy. Orgs. Richard ALLEN and Murray SMITH. Oxford: Clarendon Press., 1997, 43 1-57.

WILLIAMS, Raymond. The Sociology of Culture. New York: Schocken Books, 1982.

WILSON, George. "On Film Narrative and Narrative Meaning". In: Film Theory and Philosophy. Org. Richard ALLEN and Murray SMITH. Oxford: Clarendon Press, 1997.

**De Pessoa a Personagem:**  
*as singulares performances e o estilo Coutinho de fazer cinema*

Fernanda Aguiar Carneiro Martins<sup>1</sup>



**Resenha**

BEZERRA, Cláudio. *A personagem no documentário de Eduardo Coutinho*. Campinas, SP: Papyrus, 2014. 144 p.

---

<sup>1</sup> Professora Adjunta do Colegiado em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB, Fundadora e Coordenadora do LACIS – Laboratório de Análise e Criação em Imagem e Som (CNPq/UFRB).  
e-mail: [martnanda@gmail.com](mailto:martnanda@gmail.com)

O livro *A personagem no documentário de Eduardo Coutinho* (Papirus, 2014), assinado por Cláudio Bezerra – professor de Cinema, Televisão e Vídeo da Universidade Católica de Pernambuco, e também documentarista, inclusive tendo colaborado com Eduardo Coutinho em *Sobreviventes de Galileia* (2014) e *A Família de Elizabeth Teixeira* (2014) –, já a partir do título chama a atenção pela originalidade do tema: o estudo da personagem na filmografia de Eduardo Coutinho. Verdadeiro ícone de um cinema livre, desenvolvido, independente, autoral, Eduardo Coutinho constitui referência obrigatória no que concerne ao cinema documentário brasileiro. Assim sendo, nada mais justo que uma até então inédita chave de entendimento de sua obra, a fim de dar conta dos múltiplos seres habitantes do universo coutiniano. Dotado de uma escrita exigente e concisa, que obedece a uma divisão interna, estruturada em capítulos que partem do geral (as fases da produção do documentarista) ao particular (o estilo do cineasta, melhor delineado em sua última fase, a da maturidade), o livro *A personagem no documentário de Eduardo Coutinho* (2014) chega ao público demonstrando ser o resultado de um trabalho consistente de reflexão e de análise, fruto de uma pesquisa acadêmica que não prescinde de rigor metodológico.

Em seu artigo intitulado *Dramaturgia no documentário: a questão da personagem*, de 2013, Cláudio Bezerra nos alerta para o que julga fundamental:

No âmbito da teoria, a noção de personagem ainda aparece como um problema menor no documentário. E é um contrassenso que o tema tenha despertado pouco interesse dos teóricos, pois a atuação de pessoas do mundo histórico diante das câmeras é um recurso amplamente aceito e usado desde os primórdios do cinema documental.<sup>2</sup>

Desde então deparamo-nos, pois, com uma falsa evidência: uma vez ocorrendo “atuação”, no cinema documentário, inelutavelmente, de pessoa passa-se a personagem. Lamentavelmente, em termos teóricos, defrontamo-nos com uma

---

<sup>2</sup> BEZERRA, Cláudio. *Dramaturgia no documentário: a questão da personagem*. Disponível em: <https://www3.ufrb.edu.br/cinecachoeira/2013/11/a-dramaturgia-do-documentario-a-questao-da-personagem/>. Acessado em: 13 de outubro de 2015.

lacuna: a investigação acerca da personagem, neste cinema, espera ainda por maiores pesquisas. Vale recordar aqui a afirmação de Fernão Ramos ao remontar as origens do cinema documentário, quando observa que “o documentário aparece quando descobre a potencialidade de singularizar personagens que corporificam as asserções sobre o mundo”.<sup>3</sup> E eis que à problemática da personagem no cinema documentário se alia a da performance. Sob esse ângulo, o estudioso segue, entre outras, a orientação de Erving Goffman, em seus estudos sobre as relações intersubjetivas – aquelas nas quais, em situação de copresença, as pessoas estão sempre construindo uma autoimagem de si para tentar influenciar o interlocutor; em suma, estão sempre se (re)inventando perante a câmera, com a finalidade explícita de influenciar, de algum modo, as outras pessoas. No tocante ao modo de expressão do documentário contemporâneo, em que a noção de identidade unívoca e a de categorização social não têm mais relevância, o próprio diretor sendo personagem, o modelo *documentário performático* possui pertinência. Esse conceito é sustentado pelo teórico norte-americano Bill Nichols inicialmente em *Blurred boundaries: questions of meaning in contemporary culture* (1994) e, posteriormente, em *Introdução ao documentário* (2001). Sem dúvida, baseando-se nesses pressupostos, o presente trabalho de investigação promove um instigante percurso. Ademais, dada a forte tendência subjetiva do documentário contemporâneo, na qual encontramos o documentário em primeira pessoa, sabemos que a ética da voz expositiva não faz mais sentido, em seu esforço de querer fazer valer um saber objetivo e impessoal do mundo.

Face a uma produção documentária complexa e diversificada, de um realizador chamado de “jazzista”, por João Moreira Salles, ao enfatizar as regras da improvisação, compondo o ofício de “um especialista da improvisação”<sup>4</sup>, cujas

---

<sup>3</sup> Apud BEZERRA, Cláudio. *A Personagem no documentário de Eduardo Coutinho*, Campinas, SP: Papyrus Editora, 2014; “Dramaturgia no Documentário: a questão da personagem”. Disponível em: <https://www3.ufrb.edu.br/cinecachoeira/2013/11/a-dramaturgia-do-documentario-a-questao-da-personagem/>. Acessado em: 13 de outubro de 2015.

<sup>4</sup> Apud LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho – televisão, cinema e vídeo*, Rio de Janeiro: Zahar, 2004: 8.

narrativas se constroem a dois – voz e ouvido comandando em partes iguais –, o estudo de Cláudio Bezerra surpreende, graças ao poder de apreensão de modo sistemático não apenas da obra como um todo, mas também e, sobretudo, de um estilo Coutinho de fazer cinema. Se em *O documentário de Eduardo Coutinho – televisão, cinema e vídeo* (2004), de Consuelo Lins, essa busca de sistematização pode ser examinada - além de se dedicar à análise dos filmes (intitulando vários capítulos), a estudiosa se atém à “Escola da Televisão” e aos “Anos de Transição”, ou seja, a períodos precisos da produção coutiniana –, no livro de Cláudio Bezerra essa busca surge melhor consolidada. Desde o índice, na subdivisão dos capítulos, várias classificações são propostas ao leitor, indo sempre do geral ao particular, no que concerne às fases de produção do documentarista, aos perfis de personagens encontrados em sua filmografia e, por fim, às performances existentes, no caso, nove tipos.

Assim sendo, temos inicialmente a evolução estilística de Coutinho, compreendendo três momentos: 1) os primeiros passos de um “documentarista” de média-metragem televisivo, destituído de intimidade com a narrativa documentária e ainda incerto quanto à sua afirmação como documentarista, em sua primeira fase de “Experimentação” (1975-1984); 2) a fase intermediária, que começa com *Cabra marcado para morrer* (1984), o primeiro longa-metragem para cinema, onde se depreende uma busca por um trabalho autoral; por sua vez, um tanto paradoxal, dado o caráter desigual dessa produção, numa fase designada como sendo a de “gestação de um estilo” (1984-1999); 3) por último, a fase na qual se consubstancia um modo próprio de pensar e fazer documentário, a denominada fase do “documentário de personagem” (1999-2013), tendo como marco inicial *Santo forte* (1999).

No segundo capítulo, “Trajetória da personagem coutiniana”, a taxonomia das personagens nos põe no centro da discussão sobre o cinema de Eduardo Coutinho. Sob essa perspectiva, a personagem vítima e/ou heroína, a personagem contraditória e a personagem performática são analisadas, de modo a estabelecer um viés comparativo com os exemplos oferecidos entre outros no documentário de Robert Flaherty e no de John Grierson, nas experiências do “cinema direto” e do “cinema-verdade”, enfim, nos aportes contemporâneos. A atividade analítica

impressiona graças a seu caráter minucioso, rico em detalhes, fornecendo-nos uma estreita aproximação com a obra. No que se refere à personagem performática, lê-se:

O que faz a diferença, de *Santo forte* até *Sobreviventes de Galileia* e *A família de Elizabeth Teixeira...* é uma oralidade ora singela, ora exuberante de alguém que encena a sua vida para a câmera com palavras, gestos, expressões e posturas, muitas vezes, singulares, surgidas espontaneamente, 'no calor da hora' da filmagem, durante a interlocução com o diretor, sua equipe e a câmera, como uma presença 'viva' do espectador.<sup>5</sup>

Quanto à questão da performance, termo que se mantém na língua original, cabe verificar que ganhou destaque no domínio do documentário a partir dos anos 1990, haja vista o aparecimento de filmes com um enfoque pessoal e autobiográfico. O terceiro capítulo do livro traz à tona a origem do termo e o debate que se coloca em torno dele, em vigor em diferentes ramos das ciências sociais e no campo das artes. Aqui importa desvendar o elo que se estabelece entre performance, performer e personagem documentária, cuja investigação não escapa a uma abordagem dos procedimentos de filmagem e de montagem. Em seguida, no quarto e último capítulo, encontramos os fundamentos do estilo Coutinho de fazer cinema, que tem como base nove tipos de performance: a performance xamanística, a musical, a provocadora, a exibicionista, a divertida, a educativa, a esotérica, a melodramática e a performance indecisa. Partindo dos cinco tipos apontados por Roselee Goldberg em *Performance art – from future to the present* (2001), as nove qualidades no documentário coutiniano aparecem fundamentadas, operando ainda um agrupamento dos filmes em dois blocos. Todavia, o estudioso nos alerta: em um dado filme, as performances não são excludentes.

No que diz respeito à pesquisa acadêmica e, precisamente, à disciplina análise fílmica, é interessante observar que este livro se preocupa, antes de tudo, com os filmes considerados enquanto obras em si mesmas, independentes, infinitamente

---

<sup>5</sup> BEZERRA, Cláudio. *a personagem do documentário de Eduardo Coutinho*, Campinas, SP: Papyrus, 2014: 42.

singulares. Ao discutir a natureza e a função da personagem no documentário de Eduardo Coutinho, desvelando como pessoas comuns se tornam personagens, a partir de certos procedimentos de filmagem e de montagem, Cláudio Bezerra nos permite de modo frutífero melhor apreciar a obra, promovendo uma compreensão eficaz. Mesmo se atendo ao processo único de significação, que constitui cada filme, a história das formas, dos estilos e de sua evolução do cinema documentário é igualmente encarada. Em seu desejo de conhecimento e sua avaliação, o estudioso analista se revela um pedagogo do prazer estético, graças a seu esforço em compartilhar a riqueza da obra. Imbuído pelo caráter inventivo da análise, verifica-se que esta não aparece dissociada do trabalho de interpretação – espécie de motor imaginativo, cuja faculdade ainda nesse nível mantém a análise em um quadro tão verificável quanto possível, livrando-a de qualquer risco de arbitrariedade, de qualquer excesso de subjetividade. A preocupação deste livro em oferecer um estudo que se quer objetivo, sólido, lúcido e científico comprova o grau de excelência da pesquisa acadêmica no domínio dos estudos de cinematográficos e audiovisuais no Brasil.

### Referências

AUMONT Jacques; MARIE Michel. *A análise do filme*, trad. Marcelo Félix. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.

BEZERRA, Claudio. "Dramaturgia no documentário: a questão da personagem". Disponível em: <https://www3.ufrb.edu.br/cinecachoeira/2013/11/a-dramaturgia-do-documentario-a-questao-da-personagem/>. Acessado em: 13 de outubro de 2015. *A personagem no documentário de Eduardo Coutinho*. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2014.

BEZERRA, Julio. *Documentário e jornalismo – propostas para uma cartografia plural*. Rio de Janeiro: Garamond, 2014.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho – televisão, cinema e vídeo*, Rio de Janeiro: Zahar, 2004; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real – sobre o documentário brasileiro contemporâneo*, 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*, 4ª ed., trad. Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

## Em busca de uma fronteira mais porosa e aberta à interlocução

Belisa Figueiró<sup>1</sup>



### Resenha

AMANCIO, Tunico (Org.). *Argentina-Brasil no cinema: diálogos*. Niterói: Editora da UFF, 2014. 256 p.

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (PPGIS) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). É graduada em Comunicação Social/Jornalismo. Foi produtora de informação e imagem do Programa Cinema do Brasil/Apex-Brasil, editora-assistente da Revista de Cinema e do Centro de Análise do Cinema e do Audiovisual; e produtora editorial da coleção de livros "Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira".

**e-mail: [belisafigueiro@gmail.com](mailto:belisafigueiro@gmail.com)**

A construção da produção cinematográfica do Brasil não foi completamente alheia à da Argentina, embora tenha registrado alguns momentos mais próximos e fluidos do que outros. E mesmo naqueles mais distantes, é possível traçar um paralelo que evidencie ao menos alguns elementos políticos e econômicos que marcaram um ambiente mais obscuro ou mais solar para os dois países. Nesta busca por uma aproximação histórica, esta obra organizada pelo pesquisador e professor Tunico Amancio apresenta 14 estudos comparados com casos bastante específicos, mas que retratam esse diálogo desde o cinema mudo até os dias de hoje.

Composto por artigos de pesquisadores brasileiros e argentinos – escritos em seus idiomas nativos –, *Argentina-Brasil no cinema: diálogos* fecha a trilogia iniciada com *Brasil-México: aproximações cinematográficas* (2011) e *Corpos em projeção: gênero e sexualidade no cinema latino-americano* (2013), produzida por estudiosos da PRALA – Plataforma de reflexão sobre o audiovisual latino-americano, ligados ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF).

Além de ser uma fonte preciosa de pesquisas focadas nas duas maiores cinematografias sul-americanas, o conjunto dos textos engloba as mais diferentes perspectivas, sem deixar de convergir para um propósito em comum muito bem delineado. Desde a construção de um cinema nacional e da memória dos anos 1960 e 1970, passando pelas produções experimentais até chegar às cooperações oficiais que tanto beneficiam a produção e a circulação dos nossos filmes nessa fronteira que ainda é insuficientemente porosa.

Para começar, em “Imagens para dois jovens gigantes em busca de lugar no concerto das nações”, Fabián Núñez analisa as primeiras duas décadas das cinematografias brasileira e argentina, propondo um estudo sobre a ideia de “cinema nacional” dos anos 1890 a 1910. A partir do final dos anos 1900, com o “aburguesamento” do cinema, as salas de exibição se convertem “em um espaço de rito social” que começa a ser frequentado pela “boa sociedade”. O cinema ficcional, aponta Núñez, surgiu em ambos os países no mesmo período, por volta de 1908, pelas mãos de Mario Gallo, na Argentina, e Júlio Ferrez, no Brasil – com foco especial nas figuras do *gaucho* e do caipira, respectivamente. E vai dar

origem ao discurso do cinema nacional e em nome de uma indústria cinematográfica na década de 1920.

Em “Cinemas nacionais e latino-americanos imaginados pela crítica argentina contemporânea”, Eliska Altmann investiga a recepção dos filmes e a busca da identidade pela revista *El Amante* e pelo jornal *Página 12*. A partir desses textos, trabalha as interligações dentro da Argentina, inclusive quando propõe uma aproximação entre os filmes de Lisandro Alonso, Lucrecia Martel e Pablo Trapero, que criariam uma certa unidade dentro da sua própria diversidade. Importante também acompanhar a análise da crítica sobre os filmes de Glauber Rocha, que seriam “muito mais latino-americanos” por falarem de lugares particulares do que as produções pretensamente transversais sobre a América Latina, como *Diários de motocicleta*, de Walter Salles.

Alcilene Cavalcante, em “A representação do passado nas telas: os discursos históricos em filmes de Bemberg e Yamasaki”, relaciona os filmes *Camila* e *Parayba, mulher macho* dentro dos processos de transição democrática da Argentina e do Brasil, fazendo um apanhado histórico dos filmes e mostrando como os personagens transitam pela truculência do período para indicar aproximações e distanciamentos para diálogos em comum, embora de lados opostos da fronteira.

Tunico Amancio, além de organizar a obra, também é o autor do artigo “Argentina-Brasil: o sobrenatural no cinema dos anos 1970 (Favio e Miguel Borges em diálogo)”. No texto, ele esmiúça a marca pessoal “muito definida” ao longo da carreira dos dois diretores e o contexto histórico da época, com especial atenção em *Nazareno Cruz y el Lobo* e *Pecado na sacristia*, filmes do período que recuperaram o imaginário popular do público em cada país de origem.

A obra de Leonardo Favio também é objeto de análise do artigo de Gonzalo Aguilar, que traça um paralelo com Glauber Rocha e a crise da racionalidade. Para isso, o autor parte de *Juan Moreira* e Antonio das Mortes (*O dragão da maldade contra o santo guerreiro*), e trabalha com a premissa de que a poética cinematográfica da coreografia e do povo, tão evidentes em Glauber, conflui muito mais com o cinema de Favio do que com o de Fernando Solanas, nesta comparação, sob a égide dos movimentos revolucionários da época.

“Em nome do pai: intimidade e memória em *Person* e *Ernesto Sabato, Mi Padre*”, o ensaio de Denise Tavares aponta como Marina Person e Mario Sabato, os filhos que se tornaram cineastas, revisitaram as memórias (suas ou de pessoas próximas, ou ainda em depoimentos dos próprios personagens) para recriar a imagem de seus pais em documentários biográficos, mas que também acabaram por revelar o período pós-sombrio do Brasil e da Argentina, por meio de um retrato íntimo.

Silvia Oroz, uma das pesquisadoras argentinas mais renomadas e com larga produção historiográfica, também é autora de um dos artigos do livro. Em “La ‘culpabilidad’ debelada. El guerrillero de 1970 en el cine los 1990”, ela mostra como finalmente os protagonistas da luta armada são retratados em primeiro plano pelos filmes brasileiros e argentinos, com especial atenção em *Lamarca* e *Golpes a mi puerta*, ambos de 1994.

“Vanguardas à margem” é o ensaio de Daniel Caetano sobre como o Cinema Marginal surgiu após o Cinema Novo, assim como o Grupo dos Cinco apareceu depois da Geração dos 60, na Argentina, propondo semelhanças e diferenças entre as relações dos cineastas. Ao contrário dos brasileiros, Caetano lembra que os argentinos se uniram em torno de uma visão mais empresarial e inclusive criaram um estúdio próprio. Já os colegas do lado de cá estavam mais unidos “por uma questão de idade, geracional, não por escolha própria”. Julio Bressane, Ozualdo Candeias e André Luiz Oliveira sequer conviveram, aponta o autor.

Estevão Garcia se debruça, inicialmente, em um panorama histórico comparativo do cinema entre as décadas de 1960 e 1970 em “Belair e CAM: os surtos experimentais clandestinos nos cinemas brasileiro e argentino” para, em seguida, analisar as duas produtoras. Tanto Belair quanto CAM (Cine Argentino Moderno) tiveram vida efêmera e, para o autor, se aproximavam pelo “conceito de antiarte”, faziam o contato com o espectador “pela via da agressão” e recusavam o “cinema como mercadoria”. Como exemplos de filmes pouco tradicionais, Garcia destrincha *Sem essa aranha* e *Puntos suspensivos*.

“Tango e samba na tela – Paralelismos” é o artigo de Carlos Eduardo Pereira e Arnaldo Di Pace, que mostra como os dois ritmos foram projetados como símbolos dos traços culturais da Argentina e do Brasil em todo o mundo, fundamentais na

passagem do cinema mudo para o sonoro, e até hoje estão presentes nas duas cinematografias. Desde a marginalidade nos primórdios das exhibições elitistas, passando pelo protagonismo de Carlos Gardel nas versões regionais de filmes norte-americanos, até chegar ao tango como tema principal em filmes de Fernando Solanas e Carlos Saura, por exemplo. Do lado brasileiro, os autores lembram os musicais carnavalescos, a exportação do samba, inclusive em filmes de Walt Disney, até chegar aos documentários e cinebiografias dos anos 2000.

Fernando Morais da Costa explora o som em filmes contemporâneos. Em seu recorte, estão *Infância clandestina* e o som que situa o espectador no tempo e no espaço da época da ditadura militar a partir dos conceitos de Michel Chion; *O olhar invisível* e o nacionalismo do hino argentino que ecoa na disciplina; *O homem ao lado*, que explora os sons fora de quadro e também como fronteira entre os espaços público e privado; *O som ao redor* e os ruídos que emolduram o cotidiano das pessoas de classes sociais diferentes; *Na estrada* e o som como voz narrativa; e *Transeunte*, com sons hiper-realistas e por vezes sobrepostos.

Em “Fotografia do homem, fotografia da mulher: uma análise dos filmes *Elvis & Madonna* e *Plan B*”, Marina Cavalcanti Tedesco examina as fronteiras de gênero e sexualidade por meio da iluminação, que pode reforçar ou amenizar as características masculinas e femininas dos personagens, como a luz direta, ou contraluz, e o posicionamento dos refletores para provocar penumbras, podendo ainda atenuar ou enfatizar linhas de expressão ou marcas nos rostos. “A quem caberiam as sombras mais densas?”, questiona a autora.

Com uma análise mais mercadológica, Marina Moguillansky e Hadija Chalupe da Silva encerram a obra problematizando as coproduções internacionais entre Argentina e Brasil. Moguillansky aponta para a importância dos fundos disponíveis (como o Programa Ibermedia e o Edital de Cooperação entre ANCINE e INCAA) para além da mera assinatura dos acordos de coprodução bilaterais e multilaterais. Ela faz também um levantamento dos filmes realizados em conjunto entre os anos de 1997 a 2012, com ênfase na Argentina como parceira majoritária. Silva, por sua vez, contextualiza o ambiente normativo e narra o desenvolvimento dos acordos, convênios e das coproduções iniciais até os dias de hoje, e evidencia a importância de vislumbrar as parcerias como possibilidade não só de complemento



do orçamento, mas também de abertura de novos mercados para a recuperação do valor investido.

## O Estilo Sergio Leone no faroeste italiano

Filipe Falcão<sup>1</sup>



### Resenha

CARREIRO, Rodrigo. *Era uma vez no spaghetti western - O estilo de Sergio Leone*. São José dos Pinhais, PR: Editora Estronho, 2014, 304 p.

---

<sup>1</sup> Doutorando de Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, Mestre pela Universidade Federal da Paraíba, Especialista pela Universidade Católica de Pernambuco. Docente das Faculdades Integradas Barros Melo – AESO  
e-mail: [filifalcao@gmail.com](mailto:filifalcao@gmail.com)

Um leitor desatento que passe os olhos pela expressão "*spaghetti western*" pode pensar tratar-se de uma sátira cômica sobre o mais norte-americano dos gêneros: o western. Longe disso, estes filmes produzidos na Itália durante a década de 1960 não apenas mantiveram o interesse das pessoas por histórias do velho oeste como também apresentaram o diretor Sergio Leone, cujo trabalho estilístico influenciou desde títulos italianos da época até a produção norte-americana das décadas seguintes. Infelizmente, o nome de Leone costuma ser conhecido apenas pelos admiradores desta vertente filmica tão específica, embora sua contribuição tenha sido bem maior.

Rodrigo Carreiro traz no livro *Era uma vez no spaghetti western - O estilo de Sergio Leone*, lançado em 2014 pela editora Estronho, uma importante pesquisa deste tema pouco explorado nos estudos cinematográficos. Nas palavras do próprio autor, "como um todo, o *spaghetti western* não passa de nota de rodapé em livros de história do cinema" (CARREIRO, 2014: 20). O livro surge como resultado da tese de doutorado em Comunicação do pesquisador.

Além de acadêmico, Carreiro também é jornalista, tendo trabalhado durante anos como crítico de cinema em jornais pernambucanos. Desta forma, tem-se em *Era uma vez no spaghetti western - O estilo de Sergio Leone* a união harmoniosa entre uma rica pesquisa com a fruição de um texto jornalístico de qualidade. Em outras palavras, o livro de Carreiro é rico em informações e acessível para todo tipo de leitor.

Na primeira página da introdução do livro, Carreiro já deixa claro qual é o elemento mais importante na obra de Leone: o estilo. Aqui passamos a entender como o diretor utilizava recursos estilísticos e narrativos para conceber seus filmes. As películas de Leone eram diferentes, por exemplo, dos filmes de *western* produzidos nos Estados Unidos. Estas decisões estéticas foram diretamente responsáveis para que o trabalho de Leone passasse a ser considerado, décadas depois, pioneiro. Como consequência, ele passou a ser considerado, como o próprio livro deixa claro, como um cineasta autoral. Para que não tenhamos dificuldade em acompanhar o pensamento de Carreiro, o autor já deixa claro que "o termo estilo será utilizado como sinônimo de assinatura estilística individual" (CARREIRO, 2014: 32).

O texto de Carreiro é, antes de tudo, um relato apaixonado pela obra de Leone. Mas a paixão do pesquisador não o cega ao ponto de deixar o trabalho sem bases sólidas. O estudo que deu origem ao livro é transdisciplinar ao unir conceitos de vários campos de pesquisa. Desta forma, é comum e prazeroso encontrar diferentes pensamentos na publicação. Como destaque, é possível citar a narratologia estruturalista de Will Wright, dados sobre conceitos de poética cinematográfica de David Bordwell e Kristin Thompson, os estudos de gêneros fílmicos de Rick Altman e Edward Buscombe, os pensamentos culturais de Christopher Frayling, as abordagens de som e silêncio de Michel Chion, entre outros trabalhos.

Mas para entender este estilo ou o próprio *spaghetti western*, torna-se primeiramente necessário pontuar os filmes de *western* produzidos nos Estados Unidos anos antes. O gênero em questão é bastante lembrado como um dos principais representantes do cinema clássico norte-americano. É possível encontrar exemplos desde os primeiros anos do século XX ainda no cinema mudo e preto e branco. Com o passar do tempo, a chegada do som e das cores, os filmes de *cowboys* ou de faroeste, como também eram conhecidos, só faziam se multiplicar.

A história geralmente trazia alguns elementos icônicos como a figura do *cowboy* em um papel de justiceiro. Os cenários eram típicas cidades do velho oeste com seus bares e casas homogêneas. As tramas faziam alusões à formação e construção do território norte-americano. Os índios costumavam ser os vilões em conflitos dos “peles vermelhas” selvagens contra os homens brancos que estavam ajudando na construção da nação.

Durante as décadas de 1930 e 1950, a maioria dos filmes de *cowboys* era exibida em programas duplos, com um ingresso permitindo que o público pudesse assistir a dois longas-metragens. A primeira película era geralmente um filme B (produzido com menos recursos), para depois ser exibido o título principal. O *western* era geralmente o filme B. A palavra “geralmente” deve ser destacada, já que existiam importantes produções do gênero e que eram tratadas como a principal atração da mostra dupla. Esta situação mudou no final da década de 1950. Dificuldades financeiras no pós-guerra, que aumentaram (e muito) o custo

das produções, e a popularização da televisão extinguiram a prática de uma exibição de dois filmes pelo preço de um. Nesta nova realidade, boa parte dos *westerns* migrou das telas do cinema para as telas dos aparelhos de televisões em formato de séries. Esta mudança não foi total, mas teve um grande impacto nas produções que eram feitas para a sétima arte. Como resposta, o público perdeu interesse em pagar para ver algo no cinema, já que poderia ter um produto semelhante de graça e no conforto da sala de estar.

Carreiro explica que, apesar deste cenário, a demanda pelo gênero continuava forte fora dos Estados Unidos. Na Itália, a produtora Cinecittà, criada em 1937, se popularizou por rodar filmes destinados ao consumo popular. Estas películas eram produzidas por ciclos, e na década de 1950, o foco estava nos títulos épicos que se passavam na Roma antiga. Os produtores da Cinecittà elegeram filmes de faroeste como o ciclo da vez durante a década de 1960. Estas produções seguiam uma lógica de linha de montagem que possibilitava a gravação de dois a três filmes por semana. Apenas em 1964, a Cinecittà produziu 27 *westerns*.

Após este contexto histórico, Carreiro convida o leitor para um mergulho nas obras de Leone. Ou melhor, um passeio por este velho oeste italiano. E é justamente durante este percurso que o livro não apenas apresenta uma rica análise fílmica da obra de Leone, como justifica o fato de o estilo desenvolvido por ele ter sido tão marcante. Antes de montarmos na nossa mula para o passeio (sim, nos filmes de Sérgio Leone não vamos montar em belos alazões, mas sim em mulas), Carreiro faz um questionamento que parece guiar todo o nosso pensamento a partir de então.

Se Bordwell e Thompson afirmam que as práticas estilísticas e narrativas de Leone foram tão importantes quanto as operadas por diretores modernistas europeus como Godard, Truffaut, Antonioni, Bergman e Fellini, por qual motivo Leone não integra oficialmente este grupo? Para Carreiro, a resposta é clara, uma vez que Leone trabalhava em um ciclo de cinema feito para consumo popular dentro de um gênero fílmico de caráter igualmente popular. Isto nos faz pensar que os demais diretores citados neste parágrafo "merecem" mais respeito da academia e da crítica porque faziam filmes que não se enquadravam nesta leitura de obra para consumo e sim como cinema de arte. E o grande questionamento de Carreiro

recai na investigação sobre a questão autoral de Leone.

De volta ao nosso passeio pelo *western* italiano, Carreiro nos apresenta aos principais filmes de Leone. Aqui é importante destacar *Por um punhado de dólares* (1964), *Por um punhado de dólares a mais* (1965), *Três homens em conflito* (1966) e *Era uma vez no Oeste* (1968). O pesquisador apresenta as tramas mostrando as principais diferenças entre os filmes de Leone e as produções norte-americanas de anos anteriores.

Antes de detalhar estas diferenças, Carreiro chama atenção dos filmes de Leone como produtos que iam contra a continuidade clássica tão comum na época. Esta se caracterizava por uma narrativa dividida geralmente em três atos, planos mais longos, movimentos sutis de câmera e closes apenas para momentos importantes como frases de efeito. A prática estilística de Leone não se encaixava nestes formatos e respondia como exemplo de continuidade intensificada. Dentre as características deste formato, que começava a ganhar corpo na década de 1960, existe a divisão menos clara da narrativa em três atos e com uma cronologia mais fragmentada. Além disso, não existe apenas um protagonista. *Por um punhado de dólares a mais*, por exemplo, apresenta dois personagens principais, enquanto este número é de três em *Três homens em conflito*. Além disso, a montagem é feita com planos cada vez mais curtos e composições pictóricas com mais de uma camada de ação.

Uma das principais características apresentadas por Leone pode ser percebida no próprio herói da trama. Ou aqui deveríamos chamar este personagem de anti-herói? Nos *westerns* produzidos nos Estados Unidos, este personagem principal costumava ser um modelo de virtude e partia para a violência como uma forma de justiça. O *cowboy* norte-americano até poderia viver fora do convívio social, como o personagem de John Wayne em *Rastros de ódio* (1956). No filme de John Ford, Wayne busca vingança após sua família ter sido morta por índios e duas sobrinhas terem sido sequestradas. Aqui existe uma justificativa da violência e um papel de justiceiro por este personagem.

Os heróis de Leone não seguem tais características. Eles são violentos, amorais e individualistas. A cena de abertura de *Por um punhado de dólares* já deixa claro este perfil do anti-herói como uma inovação criativa. No filme, o

personagem de Clint Eastwood assiste a uma criança ser chutada e quase morta a tiros pelos vilões e nada faz para ajudar. Ele literalmente ignora o que está acontecendo diante dele e continua tomando água. Este novo anti-herói não hesita em usar a violência para se impor, podendo, inclusive, atirar em pessoas desarmadas ou até pelas costas.

Outra diferença do anti-herói italiano para o norte-americano é a forma como este se apresenta visualmente. A maioria das produções gravadas nos Estados Unidos trabalhava com personagens limpos, bem vestidos, cabelos cortados e barbas feitas. Leone foi contra este caminho ao pensar em roupas velhas e queimadas pelo sol. A vida naquele terreno árido não deveria ser fácil e alguns destes personagens não tinham residências fixas. Eles ficavam vagando pelo deserto, de lugar em lugar, sempre procurando um próximo endereço. Para Leone, era inconcebível que eles se vestissem bem e passassem noção de serem bem cuidados. Assim, os personagens do *spaghetti western* eram sujos, mal vestidos, cobertos de areia, tinham barbas feias e mal feitas. Ainda em *Por um punhado de dólares*, o personagem de Eastwood monta em uma mula, e não num belo cavalo, como era tão comum nas produções rodadas nos Estados Unidos.

A apresentação deste novo tipo de herói serve para entendermos a própria violência no *spaghetti western* como outro recurso estilístico da continuidade intensificada que responde como a representação gráfica da violência. Nos filmes de Leone, podemos observar claramente personagens sendo baleados e levando surras. Além disso, era possível ver em um único enquadramento a mão do cowboy que atirava e acertava seu adversário. Nos filmes de *western* rodados nos Estados Unidos, estas sequências até aconteciam, porém com cortes. Como exemplo, basta pensar que veríamos o tiro em uma primeira cena e apenas em outra, após o corte, seria possível ver o personagem baleado. Leone deu veracidade para a ação.

Ainda sobre as variações do trabalho de Leone, outro exemplo bastante recorrente responde pela utilização de *close-ups* extremos. Um close padrão no cinema representa uma imagem fechada no rosto do personagem, mas com a possibilidade de vermos o cenário ao fundo. Os *close-ups* extremos de Leone fechavam a imagem acima do pescoço e cortavam na altura da testa. Esta era a

forma de expressar o máximo da emoção de seus atores e, muitas vezes, servia para disfarçar limitações orçamentárias, como poucos figurantes no local.

A trilha sonora foi outro elemento marcante na obra de Leone. Na verdade, muito além de simplesmente ilustrar sonoramente as cenas, a música composta por Ennio Morricone ajudava na escolha dos ângulos de câmera modulando a dramaticidade da cena. Dentro desta proposta, é possível perceber nestes filmes uma perfeita sincronia da trilha com a edição de imagens.

Aqui já é interessante observar como estas mudanças iam contra o tipo de *western made in USA* que o público estava acostumado a assistir e como estas produções italianas faziam sucesso internacional. Antes de *Por um punhado de dólares* ser lançado, os primeiros filmes do *spaghetti western* pareciam variações dos filmes feitos nos Estados Unidos. Com o sucesso de Leone, quase todos os cineastas da Cinecittà passaram a copiar o estilo dele.

Desta forma, aqui torna-se necessário expandir o debate justamente sobre a definição de gênero. No livro, Carreiro cita o pensamento de Altman que, dentro desta leitura, explica que gêneros não representam entidades historicamente estáveis, podendo e devendo sofrer alterações. Seguimos então afirmando que o cinema lida com o familiar para agradar ao seu público, mas a repetição total pode gerar desinteresse. Em outras palavras, o familiar deve conter variações.

Dentro desta leitura, Carreiro nos faz perceber com o seu texto que Leone trabalhou dentro de uma tradição, porém revisando-a e atualizando-a. Este responde como um processo quase natural para garantir a sobrevivência e popularidade de gêneros, de uma forma geral. Mas o trabalho de Leone também serviu para intensificar o gênero. Uma curiosidade do texto de Carreiro é que ele traz poucas, porém muito bem escolhidas citações do próprio Leone. As entrevistas utilizadas por Carreiro foram publicadas décadas após as produções dos filmes e servem para demonstrar os questionamentos do próprio cineasta sobre a sua obra e estilo.

Torna-se então possível entender como Leone passou a escrever marcas autorais dentro do gênero, através da sua forma de fazer releituras que subvertiam os filmes de *cowboys*. Como consequência, Carreiro nos lembra a afirmação feita por Baudrillard, de que Leone teria sido o primeiro cineasta pós-moderno. O estilo

Leone de filmar atravessou o Atlântico e serviu de inspiração para novos cineastas norte-americanos. O modo realista de representar violência, desenvolvido por Leone, passou a ser adotado pelos cineastas da geração *New Hollywood* que surgiu em meados das décadas de 1960 e 1970. Destaque para nomes como Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, William Friedkin, John Carpenter, Stanley Kubrick, Brian de Palma, George Lucas, John Milius, entre outros.

Alguns destes diretores reconhecem publicamente a influência que receberam das obras de Leone. John Milius, por exemplo, lembra que uma das sequências mais famosas de *Três homens e um segredo* era analisada plano a plano durante aulas de edição, na University of South California. Kubrick admitiu que a representação da violência em *Laranja Mecânica* (1971) foi inspirada pelos *westerns* de Leone. Alguns destes cineastas levaram a obra do italiano para além dos estúdios. Carpenter usou um dos temas musicais dos filmes de Leone para tocar no seu próprio casamento.

Dos cineastas contemporâneos, Quentin Tarantino é um dos mais celebrados pela crítica justamente pela questão estilística. Fã confesso de Leone, Tarantino não apenas já deixou claro em entrevistas o quanto foi influenciado pela obra do italiano, como criou expressões que remetem ao *spaghetti western* para dar instruções quando está filmando. Ao rodar seus filmes, Tarantino não pede que o operador de câmera faça um *close-up* extremo, mas sim um ângulo "Sergio Leone".

Ao finalizar *Era uma vez no spaghetti western - O estilo de Sergio Leone*, o leitor, principalmente aquele que nunca tinha ouvido falar de Leone ou do *spaghetti western*, é levado a reconhecer a importância do trabalho do diretor não apenas para o gênero, mas para o cinema, de modo geral. Por este motivo, o texto de Carreiro se mostra como um precioso documento analítico sobre as escolhas estilísticas de Leone e seus impactos na sétima arte.



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

## Fora de Quadro

## De repente, uma paixão

*Sem Título #1: Dance of Leitfossil* de Carlos Adriano<sup>12</sup>

por Scott MacDonald<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> O artigo original, intitulado “A SUDDEN PASSION: Carlos Adriano’s Sem Titulo #1: Dance of Leitfossil”, foi publicado em *Film Quarterly*, fall 2015, volume 69, Number 1, p 45-51. University of California Press, Oakland, CA  
ISSN 0015-1386 e-ISSN 1533-8630

<sup>2</sup> Traduzido por Victor Scatolin, aka Walter Vektor; poeta, tradutor e performer. Trabalha com Tradução e Performance Poética e suas atividades são em sua maioria inter-disciplinares. É poeta desde 2002, dedicando-se à tradução desde 2006, tendo traduzido neste tempo poesia e prosa do inglês, francês, alemão, russo e japonês. Devido ao interesse na área de ligação entre sistemas verbais e não-verbais, desenvolve também trabalhos ligando a poesia a outras áreas como o vídeo experimental, a performance e o design.

**e-mail: [www.dessigno@gmail.com](mailto:www.dessigno@gmail.com)**

<sup>3</sup> Professor no Utica College, da Universidade de Syracuse, Bard College, da Universidade do Arizona, Universidade de Harvard, Universidade de Colgate, e Hamilton College, onde atualmente ensina. Pesquisador da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood

**e-mail: [smacдона@hamilton.edu](mailto:smacдона@hamilton.edu)**

Como explicar o fato de que, do nada, um curta-metragem aparentemente simples consiga ser tão profundamente tocante que, por um tempo, não se consiga sequer deixar de olhar pra ele? Jonas Mekas disse uma vez que ele não poderia escrever sobre um filme até que o tivesse visto umas vinte vezes - e eu vi umas vinte vezes o filme *Sem Título #1: Dance of Leitfossil*, do cineasta independente brasileiro Carlos Adriano (finalizado em 2014), uma dúzia de vezes-vistas atrás.<sup>4</sup>

Quando dei *play* a primeira vez no vídeo de 5 minutos e meio, fiquei extasiado e estremecido pela justaposição da canção popular portuguesa "Desfado", de Ana Moura (composta por Pedro da Silva Martins), sobre excertos da coreografia de Fred Astaire e Ginger Rogers retirada do filme *Swing Time* (dirigido por George Stevens em 1936, *Ritmo Louco*, em português). A versão de "Desfado" de Ana Moura pareceu funcionar perfeitamente com a coreografia e embora, como Amy Halpern-Lebrun me disse recentemente, "qualquer música funciona com qualquer filme", quanto mais assistia a coreografia com aquela canção peculiar e ouvia a música com a coreografia, mais e mais me parecia que, por mais difícil que seja imaginar, cada um destes elementos reciclados melhorava substancialmente um ao outro.

"Desfado" e a coreografia de *Swing Time* são os dois elementos mais evidentes de *Dance of Leitfossil*, mas não são os únicos, e é este terceiro que faz desse filme mais do que um simples e apreciadíssimo vídeo musical. *Dance of Leitfossil* começa com uma panorâmica sobre uma foto de Vassourinha, cantor de samba outrora famoso no Brasil, que morreu em 1942 com 19 anos. A foto de Vassourinha foi retirada de *A Voz e O Vazio: A Vez de Vassourinha*, filme realizado por Adriano e Bernardo Vorobow em 1998 — e Vorobow, filmado em uma breve vinheta, é o outro elemento de *Dance of Leitfossil*: a vinheta é vista seis vezes.

---

<sup>4</sup> Deparei-me com este vídeo muito por acidente: a cineasta e mídia-artista Jennifer Proctor tinha dado o meu nome e algumas informações de contato para Carlos Adriano, que vinha preparando a montagem de um dossiê sobre cinema de reapropriação de arquivo; e quando Adriano entrou em contato comigo, pedi-lhe para enviar-me alguns de seus trabalhos. Ele colocou um DVD pelo correio, e anexou um arquivo de *Dance of Leitfossil* em um email.

Além disso, o que parece tratar-se de duas cenas da frente de Vorobow (com a luz refletindo em seus óculos) é também visto durante a segunda metade do vídeo — na verdade, tanto a vinheta quanto as cenas foram retiradas da cinebiografia experimental do inventor brasileiro Santos Dumont, realizada por Adriano: *Santos Dumont: Pré-Cineasta?*, finalizada em 2010.<sup>5</sup> A importância de Vorobow em *Dance of Leifossil* é enfatizada pelo fato de que, na vinheta, ele é o ator que atrai diretamente a câmera de Adriano (e o espectador).

Há um duplo significado na presença de Vorobow no filme de Adriano. Até sua morte em 2009, Vorobow foi, de acordo com um de seus contemporâneos, o cineasta Carlos Reichenbach (1945-2012), o "Sr. Cinemateca" do Brasil, o "poeta da programação de filmes". Vorobow foi diretor e programador da Sociedade Amigos da Cinemateca de 1970 a 1975; coordenador e programador no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) de 1972 a 1976; fundador, diretor e programador do Departamento de Cinema do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP) de 1975 a 1985; foi também fundador, diretor e programador do Departamento de Difusão e Programação da Cinemateca Brasileira de 1982 a 1999 e depois programador até 2009 — o Amos Vogel ou o Jonas Mekas do Brasil, talvez?<sup>6</sup>

Adriano é, além de cineasta, um estudioso, doutor em cinema pela USP; e, até a morte de Vorobow em 2009, foi seu colaborador na série de filmes chamados por eles de *Cinepoética*. O filme sobre Vassourinha, um retrato do cantor construído a partir de uma vasta gama de documentos de sua vida (concluindo com uma visita ao seu túmulo, cena filmada por Carlos Reichenbach), é um exemplo da colaboração deles. Vorobow e Adriano foram também parceiros na vida por 27 anos, e isso dá o sentido de outro elemento do filme ainda não mencionado: o uso frequente da tela preta:

---

<sup>5</sup> Uma das cabeças falantes em *Santos Dumont: Pré-Cineasta?* é Ken Jacobs, cujo trabalho com cinema dos primórdios tem muito em comum com Adriano.

<sup>6</sup> Vorobow também foi diretor de vários curtas-metragens: *Depois da Lua ou Obrigado*, *Chacrinha* (1969), *O Discurso* (1972), *Minha Escola* (1973), *Cinema Paulista: Ovo de Codorna* (1974), antes de colaborar com Adriano.

Conheci Bernardo quando tinha 15 ou 16 anos... nossa relação foi construída lentamente (nos dois ou três anos iniciais; ele sempre foi tão gentil, delicado e respeitoso, tão doce, sem nenhum 'inconveniente' nem qualquer aproximação precipitada), mas forte o bastante para durar fielmente 27 anos, sem interrupções. Como se diz, até que a morte os separe. Só mesmo o trabalho de uma vida, trabalho de um amor tão completo (amor de uma vida e amor pelo cinema) poderia estar por trás da construção de algo como *Leitfossil*, eu acho.<sup>7</sup>

Durante todo o filme, a coreografia de Ginger e Fred é interrompida por momentos de tela preta; e estes momentos se tornam mais frequentes e prolongados conforme o filme avança, transformando o clima otimista da combinação entre a canção e a dança de Astaire e Rogers em algo simultaneamente sombrio e alegre.

O filme de Adriano é, em suma, ambas as coisas: uma homenagem ao parceiro e amado cineasta que se foi e uma celebração de seus 27 anos juntos. O título, *Dance of Leitfossil*, é uma evocação de Adriano ao teórico da cultura Aby Warburg, que era fascinado pela memória e, em particular, por como as formas culturais de uma era prosseguem gerando impactos em eras subsequentes — uma ideia relevante é claro, para o uso que Adriano faz de artefatos culturais inteiramente recuperados, como é o caso de *Dance of Leitfossil*. O título reflete, literalmente, o complexo clima de perda e celebração do vídeo: é uma "dança" (um número de dança é representado, imagem e som "dançam" junto ao filme) e um "leitfossil" — a imagem de Vorobow é um leitmotif, assim como é um cine-fóssil ("a imagem de Bernardo neste filme pertence às últimas filmagens que fizemos juntos em Paris em 2009"<sup>8</sup>). Embora o filme seja um conjunto *in memoriam* da relação Vorobow/Adriano, sua informação vai muito além disso.

Assim que se percebe que *Dance of Leitfossil* é o primeiro filme que Adriano fez inteiramente sozinho desde a morte de Vorobow, torna-se mais claro que o filme é, para o cineasta, um avanço pessoal — uma celebração não só de um passado

---

<sup>7</sup> Adriano no e-mail ao autor, 7 de março de 2015.

<sup>8</sup> Adriano me enviou em 7 de março de 2015 uma página de suas notas sobre o filme.

querido, mas também de um possível futuro criativo. De fato, a tensão entre o tributo e a nova liberdade aponta o paradoxo do título, que é *Sem-Título#1* e intitulado: *Dance of Leitfossil*.<sup>9</sup> E mais, *Sem-Título#1* sugere que *Dance of Leitfossil* seja o primeiro do que Adriano assume daquilo que virá a ser uma série de vídeos, criados sob a rubrica de "apontamentos para uma auto-cinebiografia (em regresso)", que é o que aparece antes de *Sem-Título#1: Dance of Leitfossil*. Adriano está dando início a uma auto-cinebiografia, uma espécie de auto-cinebiografia, "em regresso", que acontece em reverso: começando não em sua juventude, mas no fim do que foi o centro de sua vida por décadas. Em outras palavras, a euforia do filme celebra tanto o passado e o desejo presente de fazer uma arte da imagem em movimento, demonstrando que depois de um período de luto, este desejo tem começado a se expressar novamente. Enquanto este texto era escrito, o segundo episódio desta cinebiografia, *Sem-Título#2: La mer Larme* (2015), acabara de ser finalizado: trata-se de um filme de 31 minutos e 13 fotogramas, que justapõe filmes dos primórdios sobre o mar com muitas versões da canção popular "La Mer" (*larme* é a palavra em francês para lágrima, e Vorobow paira sobre *Sem-Título#2* do mesmo modo como sobre a obra *Sem-Título#1*, tanto enquanto perda quanto como força criativa).

2

Tão livre quanto se pode sentir, *Sem-Título#1: Dance of Leitfossil* é construído de forma precisa. Os elementos sonoros e visuais são cuidadosamente trabalhados. A versão de Ana Moura de "Desfado" é apresentada duas vezes, a primeira delas legendada com a tradução de Adriano da letra, na segunda vez sem as legendas.<sup>10</sup> A letra confirma o complexo entrelaçamento entre saudade e

---

<sup>9</sup> O paradoxo do título me foi sugerido pelo escritor e cineasta José Michels.

<sup>10</sup> Adriano e eu trabalhamos para apurar sua tradução da letra de "Desfado"; o resultado:

*Come on//VERSE 1: It's my destiny's wish that I don't believe in destiny/and my fate ("fado") is not having any fate at all,/to sing it well without having even a sense./any sense of what has no sense at all./Oh, what a sorrow is this my joy/oh, what a joy is this great sorrow,/to wait for the day when I do not wait one more day/for that one who never comes (but was once present here)//CHORUS: Oh, how I miss having a longing for,/having a longing for someone/who is here, and does not exist,/feeling sad, just for feeling so well./feeling well, just for being so*



felicidade do filme, descrevendo um sentimento de tristeza de "só por me sentir tão bem" e um sentimento de felicidades "só por eu andar tão triste" — junto do narrador da canção se perguntando se, talvez, com sua tristeza-felicidade ele possa ouvir "uma voz que fosse minha cantar alguém cá dentro".

O título "Desfado" sintetiza a complexa mistura: o fado é o cancionero tradicional português, geralmente melancólico e pesaroso; e "des" é o prefixo que indica o negativo; sendo assim, um não-fado, um in-fado. "Desfado" é uma canção de luto que é o oposto da melancolia — apropriada para um filme no qual um futuro criativo, estimulado por Vorobow, começara a emergir.

Durante a primeira apresentação de "Desfado" vemos três excertos estendidos da coreografia de Ginger e Fred, a qual, claro, pode ser lida como uma metáfora do longo relacionamento de Adriano e Vorobow. Durante a primeira metade do filme, cada excerto da sequência originalmente em preto e branco apresenta uma tonalidade levemente alterada: grosso modo, a primeira é azulada; a segunda, esverdeada; e a terceira, dourada — talvez sugerindo as tênues variações que ocorrem numa relação contínua e duradoura. Cada um dos excertos é mais longo dos que vêm na sequência: o primeiro dura 69 segundos (com uma única pausa de 5 segundos próximo ao fim do trecho); a segunda (após seis segundos de escuridão), 21 segundos; o terceiro trecho (visto depois de 30 segundos de

---

*unhappy//VERSE 2: Oh, if only I could not sing and not feel sorry/for not having anything to be sorry about,/maybe I could hear in the silence that would follow/a voice that would be my own, singing here inside./Oh, what misfortune is my good luck./oh, what good luck is my misfortune./living in the uncertainty that nothing is more certain/than the great certainty of not being certain about anything//CHORUS.*

Quer o destino que eu não creia no destino//E o meu fado é nem ter fado nenhum//Cantá-lo bem sem sequer o ter sentido//Senti-lo como ninguém, mas não ter sentido algum//Ai que tristeza, esta minha alegria//Ai que alegria, esta tão grande tristeza//Esperar que um dia eu não espere mais um dia//Por aquele que nunca vem e que aqui esteve presente//Ai que saudade//Que eu tenho de ter saudade//Saudades de ter alguém//Que aqui está e não existe//Sentir-me triste//Só por me sentir tão bem//E alegre sentir-me bem//Só por eu andar tão triste//Ai se eu pudesse não cantar "ai se eu pudesse"//E lamentasse não ter mais nenhum lament//Talvez ouvisse no silêncio que fizesse//Uma voz que fosse minha cantar alguém cá dentro//Ai que desgraça esta sorte que me assiste//Ai mas que sorte eu viver tão desgraçada//Na incerteza que nada mais certo existe//Além da grande certeza de não estar certa de nada.

escuridão, interrompido apenas por um segundo, imagem dourada de Vorobow) é dividido em dois: uma peça de 6 segundos é seguida (após aproximadamente um segundo de escuridão) por uma peça de 4 segundos (a primeira parte de *Dance of Leifossil* se encerra quatro segundos depois, com um breve *flash* de Vorobow tingido de azul).

A segunda metade do filme, com a segunda apresentação de "Desfado", é introduzida por duas linhas que evocam o pensamento de Marcel Duchamp sobre os *ready-mades* (a segunda linha aparece acima da primeira): "APESAR DO BIS/NÃO REPETIR".<sup>11</sup> Excertos da coreografia, desta vez apresentados por inteiro em branco e preto, são mostrados em curtos fragmentos, quase lampejos das cenas, separados por diferentes durações de escuridão da tela (durante a segunda metade do filme, as várias imagens de Vorobow são por inteiro em P&B também). Alguns fragmentos se repetem, e certas partes não se encaixam inteiramente à ordem dos excertos como são apresentados durante a primeira metade do filme. Vejo isto como uma afirmação de Adriano de como as memórias de pessoas amadas que perdemos se tornam menos constantes, menos penetrantes conforme os anos passam — enquanto ainda têm o poder de surpreender a qualquer momento que seja, esteja-se alegre ou triste.

A exuberância de *Dance of Leifossil* pode obscurecer a precisão de construção do filme de Adriano, e embora seja talvez inevitável que uma canção e uma série de imagens deem a impressão de estar sincronizadas uma vez ou outra, é claro também que ele consegue cronometrar imagem e som a ponto destes se entrelaçarem de inúmeras maneiras. Há um momento durante a primeira metade do vídeo onde Ginger e Fred batem palmas ao mesmo tempo das palmas que ocorrem junto ao ritmo de "Desfado"; e perto do fim da segunda metade, Astaire sapateia duas vezes com um movimento de dar um passo atrás com seu pé em sincronia precisa com uma batida dupla da canção. Às vezes, as palavras da música também "sincronizam" com a imagem. Por exemplo, conforme Ana Moura

---

<sup>11</sup> Por exemplo, há a sugestão de Duchamp que, sendo os tubos de tinta usados por um artista manufaturados e pré-fabricados (*ready-mades*), devemos concluir que todas as pinturas do mundo são o que chamou de "*readymades aided*" (*ready-mades* estimulados) e são também obras de colagem.

canta "Ai que saudade / Que eu tenho de ter saudade / Saudades de ter alguém / Que aqui está e não existe", vemos primeiro a vinheta de Vorobow — "que aqui está" precisamente: a tela fica preta no "não existe". E, às vezes a letra metaforicamente "sincroniza" com a passagem para a escuridão, como quando o narrador da canção indica uma possível voz "que fosse" a dele, "no silêncio". Sutis junções de letra, música e imagens pontuam frequentemente *Dance of Leitfossil*.

3

Cineastas brasileiros provavelmente reconheceriam Vorobow e Adriano, e entenderiam as implicações mais profundas de *Dance of Leitfossil* — o filme venceu o prêmio de melhor curta-metragem da Abraccine (Associação Brasileira de Críticos de Cinema) no festival É Tudo Verdade, de São Paulo (*Sem-Título#2: La mer Larme* ganhou o mesmo prêmio este ano) — mas os cineastas americanos, assim que puderem compreender a complexidade emocional que conferiu essa energia ao filme de Adriano, reconhecerão provavelmente que *Dance of Leitfossil* tem muito em comum com dois clássicos curtas-metragens norte-americanos, sendo que cada um deles homenageia alguém de importância seminal ao cineasta em questão, e ambos os filmes combinam imagens reutilizadas com composição musical já existente: *Marilyn Times Five*, de Bruce Conner (*Marilyn Vezes Cinco*, várias versões, 1969-1973), e *Gloria!*, de Hollis Frampton (1979) — Adriano conhece ambos.<sup>12</sup>

*Marilyn Times Five* reúne o que era àquela época um filme *soft-porn* — talvez cenas descartadas de uma filmagem — de uma mulher que Conner supunha ser originalmente uma jovem Marilyn Monroe (tratava-se na verdade de Arline Hunter, uma sócia de Marilyn) com cinco repetições da gravação "I'm through with love" (de Gus Khan e Matt Malneck), canção que Marilyn tornou famosa no filme de Billy

---

<sup>12</sup> Adriano: "Eu conheço esses filmes (*Gloria!* de Hollis Frampton e *Marilyn Times Five* de Bruce Conner)... Mas eu nunca pensei neles em relação direta com o meu" — email revisado para o autor em 8 de Março de 2015; "Eu não posso dizer que eu vi devidamente os dois filmes (o do Frampton vi apenas online; o do Conner apenas li a respeito)..." — email revisado para o autor, 19 de abril de 2015. Note-se que Frampton é referenciado em Santos Dumont: Pré-Cineasta?.

Wilder, *Some Like it Hot* (*Quanto mais quente melhor*, 1959). Ao longo de *Marilyn Times Five* o espectador é introduzido a repetições sucessivas da canção, combinadas a diversas seleções das filmagens de Hunter quase nua por inteiro, atuando de modo sugestivo, em alguns momentos com uma garrafa de coca-cola e uma maçã — o montante de imagens vai sofrendo reduções até a tela ficar escura, durante a quinta repetição, durante 109 segundos da canção de 152 segundos. O filme de Conner é evocação apaixonada e emocionante, além de um adeus cinematográfico a Marilyn, que morreu em 1962, com apenas 36 anos (o final, uma cena de 5 segundos de "Marilyn", faz menção à sua morte misteriosa, bem como a escuridão que interrompe toda a filmagem ao longo de *Marilyn Times Five*).

Em *Gloria!* Frampton combina uma listagem muito bem-humorada de dezesseis "premissas" sobre sua avó materna, que nascera em 1896, nos primórdios do cinema, e morreu em 1973, nos primórdios do vídeo digital, com duas sequências de uma versão muda da história do *Finnegan's Wake*.<sup>13</sup> As premissas são organizadas por ordem numérica, na qual estas "foram apresentadas a mim" e incluem indicações alfabéticas irônicas de Frampton [que aparecem entre colchetes] sobre quão confiáveis essas premissas lhe parecem hoje:

1. Que nós pertencemos ao mesmo grupo de afinidade, compartilhamos um laço sanguíneo. [A]
2. Que outros pertencem ao mesmo grupo de afinidades e participam do mesmo laço. [Y]

As premissas confirmam o humor melancólico do dispositivo de enquadramento dos dois excertos retirados de uma comédia muda que dramatiza o tradicional conto de Finnegan sendo ressuscitado pela presença de espíritos (alcoólicos).<sup>14</sup> Mesmo a canção que toca através da longa passagem da tela verde responsável

---

<sup>13</sup> N.T: Trata-se, no filme de Frampton, de uma alusão à história do pedreiro Tim Finnegan, que durante seu velório, ao receber gotas de uísque no rosto, ressuscita. É sobre este mito que James Joyce ergue sua monumental obra homônima.

<sup>14</sup> O texto inteiro de *Gloria!* encontra-se em Scott MacDonald, *Screen Writings* (Berkeley: University of California Press, 1995): 92-93.

pelo centro do filme (logo após Frampton listar suas premissas) é divertida, já que a quinta premissa é "Que ela lembrou, até o fim, de uma canção que foi tocada no seu casamento por dois jovens mineiros irlandeses que tinha levado a gaita e a guitarra. Ela disse que soava como um quá-quá de patos; achava que a música chamava-se 'Lady Bonapart'". [A] — a música soa *mesmo* como um quá-quá de patos.

*Marilyn Times Five*, *Gloria!* e *Dance of Leiffossil* são exemplos cinematográficos daquilo que em poesia seria chamado de elegia — embora a natureza da combinação de celebração e lamentação sejam complexas e diferentes em cada peça. Se em *Marilyn Times Five* a celebração foi temperada com lamentação, em *Gloria!* a evocação de Frampton de Fanny Elizabeth Catlett Cross beira o exuberante (em retrospecto, o bom humor inteligente de Frampton pareça surgindo como uma premonição contundente junto de seu próprio confronto com a morte: Frampton morreu de câncer do pulmão em 1984).

A carga emocional de *Dance of Leiffossil* não é muito mais otimista que as outras elegias americanas, ele também vai além de uma compreensão atual dos estágios do sofrimento, que geralmente são apresentados como um processo de 5 estágios composto por negação, raiva, barganha, depressão e, por último, aceitação (às vezes essa trajetória emocional é dividida em sete estágios). Provavelmente, Adriano já passou já pelas fases regulares do sofrimento — mas este filme sugere muito mais que aceitação. Os três estágios do luto, para Freud — perda, suspensão do ego, reinvestimento gradual em novas pessoas, objetos ou atividades — parece um pouco mais próximo do que se sente em *Dance of Leiffossil* — contudo, esse "reinvestimento gradual" parece também ser menos daquilo que é comunicado pelo filme.

O que *Dance of Leiffossil* demonstra é o êxtase de renascer criativamente — apesar da perda, da dor, da saudade e do temor da morte. Para Adriano, a vida não é uma dança da morte, uma *danse macabre* — muito pelo contrário. Aqui, a morte do amado e a perda da parceria criativa se transformaram num novo reconhecimento da capacidade criativa sedenta por regenerar-se. Adriano pode estar ainda saudoso de seu relacionamento com Vorobow, claramente ainda sente a falta dele — mas o que é revelado pela imagem amável da evidente alegria de

espírito de Vorobow, repetida com mais e mais frequência conforme o filme avança, é a gratidão de Adriano para com o professor que nutriu sua criatividade de modo tão eficaz, de modo que o jovem homem possa agora experimentar essa nova criatividade florescendo, e partilhar uma nova *joie de vivre* com aficionados por cinema, onde quer que *Dance of Leifossil* seja exibido.

Adriano é um homem ainda relativamente jovem, mas para um professor de cinema de 73 anos, seu vídeo foi uma paixão repentina. Hemingway admirava a tourada porque ela expressava, quase diretamente, o que o filme de Adriano sugere: a proximidade da morte como se o chifre do touro ao passar tão perto do corpo do matador produzisse a elegante dança do toureiro. Não estou me recuperando de uma perda no mesmo sentido que Adriano esteve — embora tenha perdido amigos e familiares, e saiba que metade da minha vida está agora ficando pra trás — mas continuo a ser saudosos do sentimento que *Dance of Leifossil* expressa e a capacidade de estar criativamente vivo durante o tempo que me resta. Para mim, o filme de Adriano é uma vitamina de cinema; assisti-o todos os dias, por meses, a fim de lembrar a mim mesmo que é *assim* que eu posso, e devo, me sentir a respeito do tempo que tenho diante de mim.

### **Scott MacDonald**

Em 2011, a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood nomeou MacDonald pesquisador da Academia. Ele foi nomeado para um cargo honorário na Anthology Film Preservation Archives Film Preservation em 1999.

MacDonald é autor da série *A Critical Cinema: Interviews with Independent Filmmakers*, agora em cinco volumes (Berkeley: University of California Press, 1988, 1992, 1998, 2004, 2005). Seu livro *Avant-Garde Film/Motion Studies* (Cambridge University Press) foi publicado em 1993; *Screen Writings: Scripts and Texts by Independent Filmmakers* (Califórnia), em 1995; e *The Garden in the Machine: A Field guide to Independent Films about Place* (Califórnia) em 2001.

Publicou três livros sobre as instituições que vêm mantendo vivo o cinema alternativo: os volumes complementares *Cinema 16: Documents Toward a History of the Film Society* and *Art in Cinema: Documents Toward a History of the Film*

*Society* (Philadelphia: Temple University Press, 2002, 2006) e *Canyon Cinema: The Life and Times of an Independent Film Distributor* (Califórnia, 2008). *Adventures of Perception* (Califórnia), uma coleção de ensaios e entrevistas, foi publicado em 2009; *American Ethnographic Cinema and Personal Documentary: The Cambridge Turn*, in 2013; *Avant-Doc: Intersections of Avant-Garde Film and Documentary* (Oxford University Press), uma coleção de entrevistas com cineastas que trabalharam na área entre o "documentário" e "filme de vanguarda", em 2014.

Seus artigos e entrevistas têm aparecido em órgãos como *Film Quarterly*, *Artforum*, *October*, *The Chicago Review*, *American Studies*, *Natural History*, *ISLE (Interdisciplinary Studies in Literature and Environment)*, *Millennium Film Journal*, *Framework*, *Feminist Studies*, e outros veículos.

Foi curador em eventos cinematográficos no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), *Anthology Film Archives*, o Centro Pompidou, SFMoMA, *Pacific Film Archive*, *Harvard Film Archive*, e outros locais.

Tem lecionado história do cinema e programação cinematográfica no Utica College, da Universidade de Syracuse, Bard College, da Universidade do Arizona, Universidade de Harvard, Universidade de Colgate, e Hamilton College, onde atualmente ensina e programa a F.I.L.M. (Forum for Image and Language in Motion) Series.

**Nota do Autor:** *Gloria!* está disponível pela New York Film-makers' Cooperative, e incluído no DVD, *A Hollis Frampton Odyssey. Marilyn Times Five* pode ser disponibilizado por contato através do e-mail [bruceconnerfilms@gmail.com](mailto:bruceconnerfilms@gmail.com). Carlos Adriano pode ser encontrado no Facebook: <https://www.facebook.com/carlos.adriano.39?fref=ts>

A REVISTA REBECA é uma publicação da

