

rebeca



revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual



Dossiê

Cinema e Espaço Urbano – Volume 2, editado por William Pianco e Pedro Florêncio

vol. 9, n. 1, Jan - Jun 2020 | Rebeca 17
ISSN: 2316-9230



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual [recurso eletrônico]
/ Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine. – Vol. 9, no. 1
(jan./jun. 2020) – Florianópolis: SOCINE, 2020.

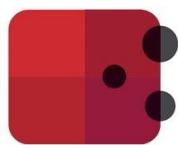
ISSN: 2316-9230

1. Comunicação 2. Cinema 3. Países de língua portuguesa 4. Audiovisual 5. Cinema
e espaço urbano

CDD 791.4



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

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

Período

Janeiro | Junho de 2020

Dossiê Cinema e Espaço Urbano

William Pianco e Pedro Florêncio

Projeto gráfico

Pedro Neto e Débora Rossetto sobre modelo de Paula Paschoalick

Secretaria editorial

Thayse Madella

Revisão

Lia Amâncio

ISSN 2316-9230

**SOCINE****Diretoria**

Cristian da Silva Borges (USP) – Presidente

Ramayana Lira de Sousa (UNISUL) – Vice-presidente

Gabriela Machado Ramos de Almeida (ESPM-SP) – Tesoureira

Amaranta Cesar (UFRB) – Secretária

Conselho Deliberativo

Adriana Mabel Fresquet (UFRJ)

Ana Lucia Lobato de Azevedo (UFPA)

Catarina Amorim de Oliveira Andrade (UFPE)

Edileuza Penha de Souza (UnB)

Eduardo Tulio Baggio (Unespar)

Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim (UFRJ)

Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro (UFBA)

Maria Helena Braga e Vaz da Costa (UFRN)

Mariana Baltar Freire (UFF)

Milena Szafir (UFC)

Patricia Furtado M. Machado (PUC/RJ)

Rafael de Luna Freire (UFF)

Rogério Ferraraz (UAM)

Rubens Luis Ribeiro Machado Júnior (USP)

Thalita Cruz Bastos (UNISUAM)

Ana Caroline de Almeida (UFPE) – Representante discente

Jocimar Soares Dias Junior (UFF) – Representante discente

Conselho Fiscal

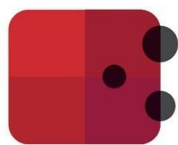
Fábio Raddi Uchôa (UTP)

Mannuela Ramos da Costa (UFPE)

Miriam de Souza Rossini (UFRGS)

Secretário

Sancler Ebert



REBECA

Editora-Chefe

Gabriela Machado Ramos de Almeida

Conselho Editorial

Ramayana Lira de Sousa

Alessandra Soares Brandão

Anelise Reich Corseuil

Antônio Carlos Tunico Amancio

Conselho Consultivo

Afrânio Mendes Catani

Amaranta Cesar

Ana M Lopez

Andre Brasil

Anelise Reich Corseuil

Antônio Carlos Tunico Amancio

César Geraldo Guimarães

Cezar Migliorin

Esther Império Hamburger

Lúcia Nagib

Lucia Ramos Monteiro

Ramayana Lira de Sousa

Rodrigo Carreiro

Secretária

Thayse Madella

**Sumário**10 **Editorial**13 **Apresentação do dossiê****Dossiê: Cinema e Espaço Urbano (Volume 2)**18 **Uma sinfonia silenciosa: a cidade contemporânea segundo Harun Farocki**
Luís Flores e César Guimarães38 **Memória cultural e o espaço (re)imaginado em Hóspedes da Noite, de Licínio Azevedo**
Tiago Vieira e Isabel Macedo57 **Telas migrantes: uma geografia urbana das salas de exibição comercial no Brasil do século XXI**
Renata Rogowski Pozzo81 **Curadoria e cinefilia em salas universitárias: o Cine UFPel e o cinema brasileiro**
Maurício Vassali e Ivonete Pinto98 **Mulheres na Cinemateca do Museu Guido Viaro**
Ana Claudia Camila Veiga de França e Ronaldo de Oliveira Corrêa114 **Releituras de Gilberto Freyre pelo cinema brasileiro**
Vitor Zan128 **Realismo contemporâneo: a estética do fluxo e o presenteísmo**
Marília Xavier de Lima e Lúcio Reis Filho148 **Imagem-Espaço**
Diogo Cavalanti Velasco**Temáticas Livres**168 **Figurar o desejo, recriar o corpo: um estudo comparado de Tsai Ming-liang, Claire Denis e João Pedro Rodrigues**
Edson Pereira da Costa Júnior187 **O domínio experimental no jogo do ator cinematográfico**
Sandro de Oliveira207 ***Era o Hotel Cambridge*: Entre a reforma e a demolição**
Pedro Drummond228 **As rachaduras do olhar: para uma revisão do problema escópico em *Janela Indiscreta***
Eduardo Brandão Pinto

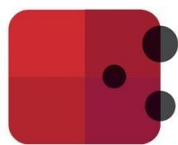


- 249 **Tessituras labirínticas: a *mise en abyme* e a metalepse como ramificações da narrativa em *Bandersnatch*, episódio da série *Black Mirror***
Alexandre Rodrigues da Costa
- 268 **O roteiro e suas relações com os modos de produção no cinema brasileiro dos anos 1950: uma análise a partir de quatro estudos de caso**
Natasha Romanzoti
- Entrevista**
- 293 **De corpos periféricos ao cinema de autorrepresentação: Entrevista com Welket Bungué**
Ana Camila Esteves, Jusciele Oliveira e Morgana Gama
- Tradução e Resenha**
- 311 **O Laboratório Imaginário: práticas especulativas localizadas**
Jussi Parikka. Tradução: Leonardo Souza e Thawan Dias
- 326 **Realidade Lacrimosa: o melodramático no documentário brasileiro contemporâneo**
Juily Manghirmalani
- Fora de Quadro**
- 332 **Tempo em Tonacci, Mozos e Oliveira**
Waleska Antunes
- 336 **La Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLa): Cartografía de las problemáticas abordadas en el último lustro**
Javier Cossalter



Table of Contents

10	Editorial
13	Special Session Presentation
	Special Session: Cinema and Urban Space (Volume 2)
18	A silent symphony: The contemporary city according to Harun Farocki Luís Flores and César Guimarães
38	Cultural Memory and the (re)imagined space in <i>Night Lodgers</i> (2007), directed by Licínio Azevedo Tiago Vieira and Isabel Macedo
57	Migrant screens: a 21st century urban geography of cinema rooms in Brazil Renata Rogowski Pozzo
81	Curatorship and cinephilia in university cinemas: Cine UFPel and Brazilian films Maurício Vassali and Ivonete Pinto
98	Women at the Cinematheque of Guido Viaro Museum Ana Claudia Camila Veiga de França and Ronaldo de Oliveira Corrêa
114	Gilberto Freyre Revisited by Brazilian Cinema Vitor Zan
128	Flow aesthetics and presentism in contemporary realism Marília Xavier de Lima and Lúcio Reis Filho
148	Image-Space Diogo Cavalcanti Velasco
	General Articles
168	Figurations of desire, recreations of body: a comparative study of Tsai Ming-liang, Claire Denis and João Pedro Rodrigues Edson Pereira da Costa Júnior
187	Experimental procedures in film acting Sandro de Oliveira
207	<i>The Cambridge Squatter</i>: between reform and demolition Pedro Drumond
228	The cracks of the gaze: for a review of the scopic issue at <i>Rear Window</i> Eduardo Brandão Pinto



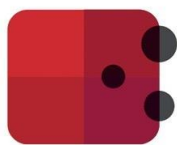
- 249 **Labyrinthine weavings: *mise en abyme* and metalepsis as branches of the narrative in the Black Mirror series episode “Bandersnatch”**
Alexandre Rodrigues da Costa
- 268 **The screenplay and its relations with the modes of production in Brazilian cinema of the 1950s: an analysis from four case studies**
Natasha Romanzoti
- Interview**
- 293 **From peripheral bodies to the self-representational cinema: an interview with Welket Bungué**
Ana Camila Esteves, Jusciele Oliveira and Morgana Gama
- Translation and Review**
- 311 **Lab Imaginary: Speculative Practices In Situ**
Jussi Parikka. Translation: Leonardo Souza and Thawan Dias
- 326 **Weeping Reality: Melodramatic Imagination in Contemporary Brazilian Documentary**
Juily Manghirmalani
- Out of Frame**
- 332 **Time in Tonacci, Mozos, and Oliveira**
Waleska Antunes
- 336 **The *Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLa)*: Cartography of the problematics approached in the last five years**
Javier Cossalter

Editorial

A Rebeca, o cinema e a pesquisa no Brasil da pandemia

O primeiro número da Rebeca em 2020 traz o segundo volume do **Dossiê Cinema e espaço urbano**, editado por William Pianco e Pedro Florêncio, com oito artigos que discutem os espaços *nas* imagens e os espaços *para* as imagens e os sujeitos. Com trabalho editorial iniciado há um ano, a publicação do dossiê se encerra em um contexto completamente distinto de sua concepção, com a pandemia de Covid-19 interditando as possibilidades de ocupação dos espaços, inclusive os espaços de circulação do cinema, alterando as lógicas de consumo audiovisual e a nossa relação com as cidades e os espaços domésticos. Na apresentação do dossiê, os editores explicam a composição dos dois volumes e refletem sobre as leituras e diálogos possíveis com os artigos selecionados à luz do contexto de pandemia.

A seção **Temáticas livres** apresenta artigos com abordagens bastante plurais, alguns deles interessados em investigar as relações entre corpo, atuação e dramaturgia. No primeiro, “Figurar o desejo, recriar o corpo: um estudo comparado de Tsai Ming-liang, Claire Denis e João Pedro Rodrigues”, Edson Pereira da Costa Júnior aborda o lugar do desejo sexual na forma fílmica e na representação dos corpos em três filmes: *Adeus, Dragon Inn* (Bu San, 2003), de Tsai Ming-liang, *Bom trabalho* (Beau travail, 1999), de Claire Denis, e *O fantasma* (2000), de João Pedro Rodrigues. Partindo da constatação de que o desejo sexual é o elemento que medeia a experiência dos personagens e estabelece tensões entre o corpo e o mundo, o autor afirma a existência de uma economia libidinal que organiza a estrutura dos filmes. No segundo artigo, intitulado “O domínio experimental no jogo do ator cinematográfico”, Sandro de Oliveira apresenta um inventário de modos de aparecimento do ator experimental no cinema, em um conjunto diverso de filmes de variadas origens, escolas e períodos históricos – não apenas obras inscritas no domínio do que se toma por cinema experimental. Em uma leitura política do fenômeno, Oliveira afirma o ator experimental como capaz de operar uma desestabilização do cinema enquanto instituição burguesa. Em seguida, Pedro Drummond se dedica também às relações entre dramaturgia, corpos e espaços, sob a chave da indiscernibilidade, no terceiro artigo da seção, “*Era o Hotel Cambridge* - Entre a reforma e a demolição”. O texto explora os modos como o filme em questão se produz afetado pelas contingências do mundo histórico no qual intercede, mais especificamente a luta pela moradia, um edifício ocupado e as incertezas das vidas das pessoas envolvidas com o movimento.



No quarto artigo, “As rachaduras do olhar: para uma revisão do problema escópico em *Janela Indiscreta*”, Eduardo Brandão Pinto apresenta uma interpretação original do filme *Janela Indiscreta* (1954), de Alfred Hitchcock, propondo um deslocamento em relação ao entendimento consolidado das janelas de Hitchcock como espelhamento ou metanarrativa, e o personagem que olha pela janela como espectador inscrito no filme. A leitura do autor busca afirmar a imagem da janela como imagem cinematográfica, bem como sugerir um novo estatuto do problema escópico no filme. O quinto artigo da seção, “Tessituras labirínticas: a *mise en abyme* e a metalepse como ramificações da narrativa em *Bandersnatch*, episódio da série *Black Mirror*”, de autoria de Alexandre Rodrigues da Costa, explora os conceitos de Cronos e Aion, de Gilles Deleuze, para investigar a referida obra. O autor aborda a abertura do episódio em múltiplas narrativas que justapõem duas noções de tempo – Cronos e Aion – por meio da interatividade. O sexto artigo, “O roteiro e suas relações com os modos de produção no cinema brasileiro dos anos 1950: uma análise a partir de quatro estudos de caso”, assinado por Natasha Romanzoti, apresenta uma abordagem histórica do roteiro cinematográfico, com uma discussão sobre possíveis reflexos da dicotomia cinema industrial *versus* cinema independente nos roteiros dos filmes *O Homem do Sputnik* (1959), *O Grande Momento* (1958), *Esquina da Ilusão* (1953) e *Agulha no Palheiro* (1953).

Este número da Rebeca traz também, na seção **Entrevista**, uma conversa com o multiartista Welket Bungué, da Guiné Bissau, intitulada “De corpos periféricos ao cinema de autorrepresentação”, realizada por Ana Camila Esteves, Jusciele Oliveira e Morgana Gama no âmbito do projeto cineclubista Cine África. De origem africana, Bungué se criou na Europa (em Portugal), morou no Brasil e atualmente reside na Alemanha. Cineasta, ator, roteirista, produtor e editor, desenvolve sua obra audiovisual em paralelo com uma densa reflexão sobre sua condição de sujeito em permanentes deslocamentos.

A seção **Tradução** publica em português o texto “O Laboratório Imaginário: Práticas Especulativas Localizadas”, de Jussi Parikka, pesquisador de Teoria das Mídias e professor na Universidade de Southampton. A tradução foi feita por Leonardo Silva Souza e Thawan Dias Tannes, que somam esforços às iniciativas de aumentar a circulação do pensamento de Parikka no Brasil. Agradecemos aos autores da tradução pelo trabalho e pela negociação para cessão dos direitos de publicação do material na Rebeca.

A seção **Resenha** é dedicada à apresentação do livro “Realidade Lacrimosa: o melodramático no documentário brasileiro contemporâneo” (Eduff, 2019), de Mariana Baltar, feita por Juily Manghirmalani. A resenha apresenta o modo como o livro explora

dois eixos temáticos principais – o acesso à memória e o pacto de intimidade – como chaves de leitura para filmes como *Um Passaporte Húngaro* (Sandra Kogut, 2001), *Ônibus 174* (José Padilha, 2002), *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002) e *Estamira* (Marcos Prado, 2004).

A seção **Fora de Quadro** encerra esse número da revista com dois textos: o primeiro é o ensaio “Tempo em Tonacci, Mozos e Oliveira”, de Waleska Antunes, que explora diferentes formas de figuração do tempo: o tempo enquanto mistério, no filme *Já Visto, Jamais Visto* (2013), de Andrea Tonaccio; tempo enquanto amor, em *Outros Amarão as Coisas que Amei* (2014), de Manoel Mozos; e o tempo como memória, em *Visitas ou: Memórias e Confissões* (1982), de Manoel de Oliveira. O segundo texto é “*La Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLa). Cartografía de las problemáticas abordadas en el último lustro*”, de Javier Cossalter, que apresenta a Rede de Pesquisadores sobre Cinema Latino-Americano, identificando seus integrantes e projetos de pesquisa. Criada em 2011, a rede conta atualmente com cerca de 240 pesquisadoras e pesquisadores em 28 países. O trabalho de Cossalter fornece um mapa das principais abordagens e problemas histórico-analíticos em torno dos cinemas produzidos na América Latina.

A região é tema do próximo dossiê da Rebeca, a ser publicado na edição de dezembro de 2020, “Cinemas e audiovisualidades queer/kuir/cuir no Brasil e na América Latina”, editado por Dieison Marconi (ESPM-SP) e Alessandra Brandão (USFC).

Retomando o início deste editorial, o número 17 da Rebeca (v. 9, n. 1) é publicado em um momento de dificuldades inéditas para o Brasil, quando, ao clima de instabilidade política que vinha se fazendo presente no país, soma-se a dor pelas vítimas da Covid-19 e a falta de perspectivas de resolução do problema a curto prazo. Diante de todas as urgências que se impuseram no primeiro semestre de 2020 e de todas as restrições que vivem a comunidade universitária e o campo da pesquisa no Brasil, a equipe envolvida na produção da Rebeca e a diretoria da Socine agradecem a todas as pessoas que contribuíram generosamente com este número, seja enviando seus trabalhos ou atuando como pareceristas, e desejam saúde e força a toda a comunidade Socine.

Gabriela Almeida

Cinema e espaço urbano (volume 2)

1.

Este dossiê que agora se apresenta pela Revista Rebeca, em seu 17º número, *Cinema e Espaço Urbano*, surgiu a partir de uma iniciativa ancorada no projeto “O Cinema e o Mundo: Estudos Sobre Espaço e Cinema” (grupo de pesquisa vinculado ao Centro de Estudos Comparatistas – CEC – da Universidade de Lisboa, Portugal). Em seus encontros mensais, os diferentes membros residentes e os mais variados colaboradores em trânsito por Lisboa, passaram a discutir um modelo de colaboração que desse forma às linhas de investigação de cada um de seus participantes. Rapidamente deu-se conta de que a maioria dos pesquisadores era sensível a um tema comum (talvez por circunstâncias políticas cada vez mais evidentes, sendo ele central ou lateral aos objetos de investigação acadêmica em curso): o cinema e a sua relação com espaços urbanos. O impulso para organizar este dossiê foi, portanto, o de com ele propiciar um contexto de interseção para os variados tipos de análise sobre, ou a partir, de filmes que afloram essa relação, embora ancorando a perspectiva da teorização no conceito de espaço fílmico – o qual leva em conta a análise de como o tempo, a cultura e a sociedade são “especializados” na criação de imagens em movimento.

O interesse manifestado pela Revista Rebeca ao projeto de publicação apresentado foi a oportunidade que os integrantes do CEC buscavam para fazer nascer, agora com bases sólidas em uma revista de ampla circulação, um projeto há muito almejado. Além disso, a Revista Rebeca possibilitou que o propósito originalmente situado naquele grupo de pesquisa ganhasse maior envergadura e a inclusão de novas autoras e autores da mais elevada competência.

Diante desse processo em retrospectiva, seria oportuno o questionamento: por qual razão devemos associar o cinema e a cidade como temas comuns, se tal temática apresenta mais linhas de fuga divergentes do que modelos de confluência teórica?

A resposta implica voltarmos às raízes históricas da qual somos herdeiros. É sabido que o cinema – desde as suas origens até a contemporaneidade, nas suas mais diversas manifestações – colhe da vida urbana alguns dos seus conteúdos capitais. Modelos inequívocos de tal reciprocidade são os filmes que, entre as primeiras *cityscapes* dos irmãos Lumière e as mais variadas formas de expressão nas cinematografias contemporâneas em todo o mundo, continuam a provocar uma urgente reflexão sobre percepções coletivas, momentos históricos precisos e mudanças sutis (ou traumáticas) sofridas por determinadas instâncias. Pensar o cinema e a cidade através da sua sempre contemporânea relação – ou que a partir dela se produz – sempre foi, e ainda é, por tudo isso, uma ótima maneira para se repensar os fenômenos da vida



urbana que a todos afetam de forma cada vez mais global. A imagem daqueles que, física e politicamente, desses centros urbanos são expulsos, ou que para eles inevitavelmente se encaminham sem recursos, tal como genialmente profetizado no primeiro e último planos de *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1964), tem hoje um sentido cristalino: como a família do filme, estamos todos cada vez mais à deriva, subalternizados pelas condições socioeconômicas, algures entre a cidade e toda a estética da fome que dela, qual epicentro do poder neoliberal, emana centrifugamente em seu redor.

Como tal, a hipótese fundamental a se explorar neste dossiê é se o cinema e as suas formas podem funcionar como operação de resignificação através da percepção sobre gestos e práticas que as narrativas (dos filmes) nos permitem engendrar no cotidiano. Na rede de ideias que se pretendeu tecer, confiamos na hipótese de que a relação entre os vários filmes e seus espaços analisados possa ser traduzida em futuros exercícios coletivos de reflexão, discussão, documentação e ação politizada, que cabem naturalmente às leitoras e aos leitores prosseguir em diferentes tipos de contexto.

2.

Convém salientar que acreditamos estar perto de um ponto de necessária suspensão face a tantas questões já levantadas – mas também de outras ainda possíveis de levantar –, no qual a vontade de dar respostas concretas suscita mais problemas teóricos que soluções práticas. Como tal, adverte-se que as respostas para tais problemas que aqui se apresentam, partindo de uma atenta leitura dos filmes analisados, apontam para questões *sine quo non* que qualquer avaliador(a) deve reter durante a leitura dos textos e após a mesma:

- 1) O que significa pensar a cidade e as suas mutações sociopolíticas no contexto cinematográfico e cinemático atual?
- 2) De que maneira interferem as formas dos filmes na vida de todos os dias, no atual contexto em que as cidades e o os espaços fílmicos se complementam enquanto formas do cotidiano?
- 3) Como podem as práticas e formas de relação nos espaços fílmicos servirem de ferramenta, lente ou recurso alternativo para resignificar ética, política e esteticamente as práticas do cotidiano – do mais moribundo ao mais fulgurante – no século XXI?

Os artigos presentes neste dossiê não pretendem responder frontalmente a tais questões, mas a recorrente interseccionalidade dos argumentos esboça indiretamente uma linha de compreensão ativa das mesmas. Tais artigos devem, como tal, ser vistos

como lanternas que iluminam um caminho no qual as relações entre teoria, cultura e sociedade se intensificam sob o imperativo do pensar cinematográfico.

Esta metodologia interseccional não pretende eludir, no entanto, um dos escolhos mais salientes do percurso que aqui, neste dossiê, se enfrenta. Falamos natural e novamente de um dos tópicos mais debatidos e rebatidos dos estudos fílmicos, que sempre foi o da relação entre cinema e cidade. Esse tópico sempre foi ele mesmo uma interseção na qual tanto confluem como a partir dela deflagram campos de saber tão apelativos como complexos de relacionar. Sejam os otimistas, então, e acreditemos que as relações que os estudos fílmicos procuram aqui estabelecer entre cinema e cidade são uma ótima demonstração do caminho que ainda há que se fazer entre as humanidades, as ciências e os estudos culturais. Nos filmes analisados encontramos em comum a vontade de dar respostas a essa necessidade, partindo do pressuposto de que, apesar de já muito ter sido feito, ainda mais há a fazer.

Se, como disse Walter Benjamin, Paris foi a capital do século XIX e o cinema a do século XX, então esta iniciativa conjunta ilustra a vontade de, através dos filmes, acompanharmos criticamente um movimento inverso que já está em curso nas cidades de que estamos a ser expulsos, ou pior, nas quais somos obrigados a viver em condições cada vez mais degradantes, no mínimo desiguais. Talvez os dois volumes do dossiê *Cinema e Espaço Urbano* possam inspirar uma forma de estar nas cidades para as quais, no futuro, nos teremos necessariamente de encaminhar e reinventar. Essa é a mesma coragem que os seus autores tiveram em demorar-se nos filmes de que escolheram falar, como que teimando em levar a cabo uma contemplação profunda de objetos móveis, cintilantes, em pleno centro da cidade imparável e cada vez mais feroz que é o meio acadêmico. Reconheçamos a coragem de, em pleno “horário de pico”, olhar atentamente para os filmes e para os seus espaços, no sentido de (com eles se) construir um possível ângulo de observação que permita delinear e compilar os problemas essenciais que nos espaços urbanos se têm vindo a adensar desde a segunda metade do século anterior.

3.

Como na vida na cidade, só no recolhimento posterior de um qualquer abrigo seguro se poderá realmente sentir o impacto indireto do movimento que as coisas imprimem em nós. Esse recolhimento é aqui concebido na forma de pensamento. Acima de tudo, as linhas de partida e chegada deste dossiê convocam uma disposição política para conferir vitalidade a esse pensar. Com isto não nos referimos a tomadas de posição vincadas ou ideologicamente assumidas. Antes, falamos de uma capacidade e vontade de elaborar uma abertura teórica nos próprios textos: que neles se possam estabelecer

pontos de contato não só com a habitual comunidade acadêmica em que comumente circulam, mas também com o mundo da vida. Que cada texto suscite nas leitoras e nos leitores a necessidade de ser artista no palco dramático que os envolve; que, na pior das hipóteses, a seleção de textos que se teceu deixe leitoras e leitores sensíveis às várias nuances táticas e estratégicas que os envolvem nas novas movimentações urbanas e nas mais recentes redes de sociabilidade.

Por fim, o dossiê *Cinema e Espaço Urbano* é composto por dois volumes, que se apresentam em seções reflexivas específicas:

Os Espaços dos Filmes (volume 1)

- “Paisagens vividas, trabalhadas, truncadas. Iconografia da periferia urbana no cinema ibérico da austeridade” (Iván Villamea Álvarez);
- “A cidade depois: sobre Detropla” (José Duarte);
- “Superstar e Safe de Todd Haynes: espaços femininos subversivos” (Bárbara Paiva Correia de Vallera);
- “A estratificação social na América Latina representada nos espaços domésticos e simbólicos: uma análise comparativa dos filmes *Que Horas Ela Volta?* e *Roma*” (Tatiana Martins Montenegro e Rogério de Souza Sérgio Ferreira);
- “Representações da vida cotidiana do Recife no cinema de Kleber Mendonça Filho” (Paula Gonçalves da Silva e Sérgio Carvalho Benício de Mello);
- “Poéticas e signos alegóricos em *O Som ao Redor*” (Wendell Marcel Alves da Costa);
- “Para uma leitura do espaço em João César Monteiro” (Pedro Camacho Costa);
- O cinema e a cidade no Portugal europeu (Mariana Liz [tradução]).

Os Espaços da Imagem (volume 2)

- “Uma sinfonia silenciosa: a cidade contemporânea segundo Harun Farocki” (Luís Flores e César Guimarães);
- “Memória cultural e o espaço (re)imaginado em *Hóspedes da Noite*, de Licínio Azevedo” (Tiago Vieira e Isabel Macedo);
- “Telas migrantes: uma geografia urbana das salas de exibição comercial no Brasil do século XXI” (Renata Rogowski Pozzo);
- “Curadoria e cinefilia em salas universitárias: o Cine UFPel e o cinema brasileiro” (Maurício Vassali e Ivonete Pinto);

- “Mulheres na Cinemateca do Museu Guido Viaro” (Ana Claudia Camila Veiga de França e Ronaldo de Oliveira Corrêa);
- “Releituras de Gilberto Freyre pelo cinema brasileiro” (Vitor Zan);
- “Realismo contemporâneo: a estética do fluxo e o presenteísmo” (Marília Xavier de Lima e Lúcio Reis Filho);
- “Imagem-Espaço” (Diogo Cavalanti Velasco).

NOTA:

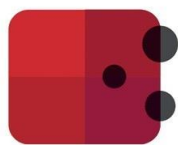
O dossiê temático *Cinema e Espaço Urbano* fora projetado, e avançou com suas iniciativas preliminares de elaboração, meses antes que a pandemia de Covid-19, doença causada pelo novo Coronavírus (denominado SARS-CoV-2) se espalhasse por todo o mundo.

Tratando-se de um acontecimento histórico ainda sem conceituação delimitada, é fato que o lançamento do volume 2 de *Cinema e Espaço Urbano* se dá em meio a um momento de excepcionalidade sustentado pela tragédia de centenas de milhares de mortes em todo o mundo, estando o Brasil (no momento em que esta nota é escrita) na triste e lamentável segunda posição dos países mais afetados por mortes provocadas por tal doença (atrás apenas dos EUA).

Que a pandemia de Covid-19 implique sobre as mais variadas articulações de vida (individual e coletivamente) que se seguirão daqui para frente, nomeadamente em razão dos procedimentos de isolamento social e de reavaliação dos mecanismos de ocupação do espaço público nas cidades, é uma conclusão absolutamente legítima. Articulações sobre as quais as narrativas e as estéticas cinematográficas futuras certamente muito terão a acrescentar.

Nesse âmbito, acreditamos ser equivocado supor que a relação “cinema-espaço urbano” não seja tema de aprofundamentos reflexivos a *posteriori*. Que isso sugira qualquer *desatualização* e/ou *desautorização* relativamente às investigações presentes nos artigos deste dossiê, não cremos ser o caso. Na verdade, tanto antes: fruto de um processo iniciado previamente e finalizado posteriormente à pandemia de Covid-19, *Cinema e Espaço Urbano* passa a sugerir, de fato, uma ressignificação dos pontos de vista colocados em causa; convocando, portanto, um debate em continuidade permanente, com vistas àquilo que (mais do nunca) o inesperado futuro nos reserva.

William Pianco (FMU – FIAM FAAM, Brasil; Universidade do Algarve, Portugal),
Pedro Florêncio (Universidade de Lisboa).



**Uma sinfonia silenciosa:
A cidade contemporânea segundo Harun Farocki**

Luís Flores¹
César Guimarães²

¹ Doutorando no PPGCOM-UFMG (Belo Horizonte, MG, Brasil). Mestre em Cinema pela EBA-UFMG. É curador e professor de cinema.

E-mail: luisfdf@gmail.com

² Doutor; Professor titular da Universidade Federal de Minas Gerais (Belo Horizonte, MG, Brasil) e integrante do corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da FAFICH-UFMG.

E-mail: cesargg6@gmail.com

**Resumo**

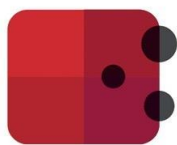
Em *Gesen-musik* (*Contra-música*, 2004), ao elaborar uma singular figuração da cidade de Lille, o cineasta Harun Farocki põe em questão a superfície visível que hoje constitui o espaço urbano, construída com os novos recursos das tele-tecnologias. Em contraste com as sinfonias pioneiras compostas por Vertov e Ruttmann, essa nova partitura contemporânea baseia-se não mais na multiplicidade dos desejos e dos gestos daqueles que percorrem e habitam a cidade, mas nas imagens que correm silenciosas nas veias de um organismo monitorado pelas câmeras que o perscrutam. Esvaziadas de sentido, reduzidas a operações técnicas ou a esquemas numéricos, tais imagens perdem a potência da invenção (cinematográfica) e acumulam-se incessantemente umas sobre as outras, produzidas pelo olhar maquínico das câmeras de vigilância. Neste artigo, buscamos compreender as peculiaridades do espaço urbano mapeado por Farocki e de que maneira seu trabalho de montagem restitui às imagens da cidade uma secreta dose de legibilidade.

Palavras-chave: Farocki; cinema; cidade contemporânea; montagem; mídias.

Abstract

In *Counter-music* (2004), the filmmaker Harun Farocki elaborates a peculiar figuration of Lille, calling into question the visible surface that constitutes the contemporary urban space, built with the new resources of tele-technologies. In contrast to the pioneering symphonies composed by Vertov and Ruttmann, the new musical score of present-day cities is no longer based on the multiplicity of human desires and gestures found in the streets, but on images that run silently through the veins of a strange organism monitored by cameras that watch over it. Depleted of meaning, reduced to technical operations or numerical schemes, such images produced by surveillance cameras and other vision machines lose the power of cinematic invention, endlessly accumulating upon each other. In this article, we aim to understand the peculiarities of the urban space mapped by Farocki and how his method of montage restores in the images of the city a secret lot of legibility.

Keywords: Farocki; cinema; contemporary city; montage; media.

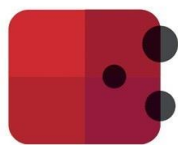


1. Como começar?

“Como começar?” – esta é a pergunta feita logo na abertura, na cartela de intertítulo que ocupa uma das partes da tela dupla de *Gesen-musik (Contra-música)*, 2004), de Harun Farocki.³ Ao mesmo tempo, na outra parte da tela desenrola-se uma cena noturna, com carros que passam em uma rua qualquer da cidade, ainda incógnita para o espectador. Como começar, pois? Como captar as vibrações imperceptíveis que constituem o espaço urbano, dele extraindo um conjunto de imagens midiáticas e de signos que o povoam? Como alcançar tais vibrações, a não ser por meio de um verdadeiro eletrocardiograma da cidade? Ora, é justamente um gráfico dinâmico desse tipo que vem substituir a cartela de intertítulo enquanto, na tela ao lado, os carros continuam a passar. Como se o filme buscasse sondar, à sua maneira, o funcionamento do misterioso coração urbano, do espaço da cidade tomado como corpo, a partir de suas pulsações, movimentos, orientações, deslocamentos. Mas também, paradoxalmente, tomado como matéria inorgânica, feita de fios de transmissão de energia, de imagens e de sinais destinados a medir, vigiar, controlar, quantificar tudo o que se agita: a circulação sanguínea, o movimento dos habitantes, o tráfego das ruas, as artérias desse organismo vistas de dentro, detectadas e monitoradas por todo tipo de sistema de controle.

Onipresentes, as câmeras de vigilância anseiam realizar, perigosamente, aquilo que a ficção científica sonhou um dia – como o submarino microscópico que viajava pelo cérebro humano em *Fantastic voyage (Viagem fantástica)*, 1966), de Richard Fleischer; o *reality show* que se confunde com a vida em *The Truman show (O show de Truman)*, 1998), de Peter Weir; ou a distopia *orwelliana* de *Brazil* (1985), de Terry Gilliam. Na direção contrária dessa hipervisibilidade, dessa ilusão de que tudo é visível, o filme de Farocki procura captar com seu silêncio – sua *contra-música* – a assinatura vital de um universo complexo, feito da interseção de movimentos aparentes (os carros nas ruas, as viagens de trem) e de variações invisíveis (as vibrações subterrâneas, as atividades cerebrais ligadas ao sono, as oscilações subscientes). E busca também explorar as diferentes formas de se representar tais fenômenos, como esquemas gráficos,

³ *Gesen-musik* é uma instalação composta por dois canais sincronizados, que aborda a forma e a função das imagens maquinicas nas cidades contemporâneas. Como afirma o artista: “A cidade, hoje, é tão racionalizada e regulada quanto um processo de produção. Representações da regulação do tráfego de carros, trens ou metrô, representações para determinar a altura da instalação de transmissores de rede móvel, e onde estão os furos da rede. Imagens de termo-câmeras, para detectar a perda de calor em edifícios. E modelos digitais da cidade, que é retratada com menos figuras de prédios ou telhados do que eram usadas no século 19, quando surgiram as cidades industriais planejadas e, entre elas, a aglomeração de Lille. Apesar de seus bulevares, passeios, mercados, passagens e igrejas, essas cidades são desde o princípio máquinas de viver e trabalhar. Eu também quero ‘refazer’ [‘remake’] os filmes de cidade, mas com imagens diferentes. Os próprios limites de tempo e de recursos demandam foco em alguns poucos capítulos arquetípicos. Fragmentos ou estudos preliminares.” (<https://www.harunfarocki.de/installations/2000s/2004/counter-music.html>).



gravações infravermelhas, animações, imagens sintéticas, simulações arquitetônicas, medições etc.

Aqui se anuncia uma transformação decisiva: as imagens ou signos não carregam mais apenas a função de representar seu referente, colocando-se como mediadores entre o mundo e o espectador. Elas conduzem o próprio traçado da cidade, monitorada à distância graças às tecnologias da imagem, que operam em tempo real, regulando os fluxos urbanos, à espreita do que escapa ao padrão e à regularidade. *Nem o sonho escapa*. Ao lado das imagens da cidade que agora ganha nome – Lille – são colocadas as imagens registradas pela clínica do sono. Sonho sem sonho e, portanto, sem desejo ou inconsciente. Composto por imagens que já não se originam de um olhar ou ponto de vista, e nem se endereçam mais ao imaginário que acompanhou o espectador da pintura e do cinema por tanto tempo. Puras “máquinas de visão”, como diria Paul Virilio (2002), que reduzem os sujeitos à condição de monitores, exaustivamente incumbidos de acompanhar ou tabular dados que os equipamentos recolhem. Ou então, nas palavras de Deleuze, passamos a viver na época em que o par natureza-corpo ou paisagem-homem cedeu lugar ao par cidade-cérebro: “a tela não é mais uma porta-janela (por trás da qual...) nem um quadro-plano (no qual...), mas uma mesa de informação sobre a qual as imagens deslizam como ‘dados’” (DELEUZE, 1992: 98).

Em *Gesen-musik*, Farocki parte da figuração da cidade de Lille, na França, para questionar a superfície visível do espaço urbano criada pelos novos recursos tecnológicos. Em contraste com as conhecidas sinfonias urbanas de Vertov e Ruttmann, essa partitura contemporânea da cidade não se baseia mais na multiplicidade dos desejos e dos gestos humanos, e sim nas imagens que correm silenciosas nas veias de um organismo monitorado pelas câmeras que o perscrutam.⁴ Esvaziadas de sentido, reduzidas a operações técnicas ou a esquemas numéricos, tais imagens perdem a potência da invenção (cinematográfica) e acumulam-se incessantemente umas sobre as outras, produzidas pelo olhar maquínico das câmeras de vigilância.⁵ Neste artigo

⁴ Sem esquecer, aqui, de outros filmes pioneiros no engajamento com a cidade, como *Manhatta* (1921), de Charles Sheeler e Paul Strand; *Rien que les heures* (1926), de Alberto Cavalcanti; *À propos de Nice* (1930), de Jean Vigo; *Images d'Ostende* (1930), de Henri Storck; e *Regen* (1929), de Joris Ivens. Nosso foco em Ruttmann e Vertov é uma opção metodológica, respeitando-se os limites do artigo e tendo em vista que ambos os diretores são referências centrais para Farocki em *Gesen-musik*.

⁵ Os filmes que abordam o espaço urbano assumiram múltiplas formas de manifestação ao longo da história do cinema acompanhando ou até mesmo antecipando o ritmo cambiante das cidades. Pensamos em obras como *Koyaanisqatsi* (1982), de Godfrey Reggio; em *Fix: the Story of an Addicted City* (2002), de Nettie Wild; em *Los Angeles plays itself* (2003) e *Get out of the car* (2010), ambos de Thom Andersen, ou em *Er shi si cheng ji* (2008), de Jia Zhangke. Podemos incluir também outros filmes com opções estilísticas e preocupações bem distintas entre si, como *Metropolis* (1927), de Fritz Lang; *The crowd* (1928), de King Vidor; *Ladri di biciclette* (1948), de Vittorio de Sica; *The exiles* (1961), de Kent Mackenzie; *Chronique d'un été* (1961), de Jean Rouch e Edgar Morin; *Cléo de 5 à 7* (1962), de Agnès Varda; *São*

buscamos mostrar como as operações de montagem manejadas por Farocki desmontam criticamente o funcionamento das máquinas de visão que controlam e ordenam – à distância – os espaços urbanos. Se as novas tecnologias “leem” e auscultam os movimentos e as atividades que animam a vida da cidade em seus diferentes espaços, Farocki oferece outra legibilidade a essas imagens técnicas, uma contra-legibilidade, poderíamos dizer, que expõe, a partir do interior, seu funcionamento e seu conjunto de efeitos sobre os habitantes.



Figura 1 – *Gegen-Musik*.

“O cinema não vive mais uma história de amor com a cidade”, escreveu Jean-Louis Comolli (2008: 185). Com efeito, em uma das montagens de *Gegen-Musik*, o quadro, subdividido em quatro partes iguais, avizinha obliquamente, no canto superior esquerdo e no canto inferior direito, duas imagens diversas. Em uma delas, a moça desperta junto com a cidade de São Petersburgo e troca de roupa, numa cena cujo forte erotismo provém dos cortes operados pelo desenquadramento. Na outra, o olhar impessoal do controlador, desinvestido de todo desejo, monitora à distância o movimento das linhas do TGV (*train à grande vitesse*), o trem-bala. Em uma delas, a errância do *homem com uma câmera* pela metrópole moderna. Na outra, o ardiloso enlace entre o olho maquínico e o olhar humano. Se esses dois tipos são evocados por

Paulo, sociedade anônima (1965), de Luiz Sérgio Person; *Petit à petit* (1970), de Jean Rouch; *Taxi driver* (1976), de Martin Scorsese; *Bush Mama* (1975), de Haile Gerima; *Killer of sheep* (1977), de Charles Burnett. Por fim, há as obras abertamente dedicadas a “atualizar” as sinfonias pioneiras, como é o caso de *Berlin Babylon* (2001), de Hubertus Siegert, e *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (2002), de Thomas Schäd, sendo esta última um remake do filme original de Ruttmann.



Farocki em *Gegen-Musik*, é somente para mostrar criticamente como as relações entre o visível produzido pela imagem técnica e a experiência urbana ganharam uma nova e intrincada configuração, na qual o tempo tornou-se superfície. Como caracteriza Virílio:

Se a abertura das portas da cidade murada estava antes ligada à alternância entre o dia e a noite, devemos observar que, a partir do momento em que abrimos não somente a janela como também a televisão, o dia modificou-se: ao dia solar da astronomia, ao dia incerto da luz de velas e iluminação elétrica acrescenta-se agora um *falso dia eletrônico*, cujo calendário é composto apenas por “comutações” de informações sem qualquer relação com o tempo real. Ao *tempo que passa* da cronologia e da história sucede, portanto, um tempo que se *expõe* instantaneamente. Na tela de um terminal, a duração transforma-se em “*suporte-superfície*” de inscrição, literalmente ou ainda cinematicamente: *o tempo constitui superfície*. (VIRILIO, 1993: 11).

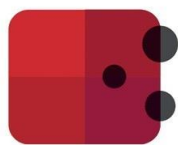
Essa “sondagem vascular” atribuída às imagens técnicas realiza-se no esquadrinhamento das veias ou das vias que constituem esse corpo comumente chamado de cidade, agora superexposta. Não porque tenha se tornado “mais visível”, mas justamente pelo contrário: é ela que passa a nos espreitar, por meio de marcadores reconhecíveis unicamente pelas máquinas, que olham sem ver. Com isso, a combinação das técnicas de sondagem e vigilância permite não apenas retratar a vida urbana sob outras formas mas, principalmente, colocá-la sob observação, para melhor controlá-la por meio dos aparatos de visão que a percorrem por dentro, como os registros das câmeras de vigilância que regulam o fluxo de pessoas e trens nos metrô. A concepção e a criação de Farocki mantém, assim, uma diferença fundamental em relação às sinfonias urbanas consagradas pelas vanguardas modernistas do cinema, em particular *Chelovek s kino-apparatom* (*Um homem com uma câmera*, 1929), de Dziga Vertov, e *Berlin - Die Sinfonie der Großstadt* (*Berlin – Sinfonia da metrópole*, 1927), de Walter Ruttmann, ambos citados diretamente em *Gegen-Musik*. Enquanto esses cineastas sustentavam, ainda, uma crença irredutível na capacidade do cinema de tomar para si, em sua matéria visual mesma, os entrelaçamentos dinâmicos que emergem na vida moderna, com seus ápices de velocidade, vertigem e repetição, Farocki parte do reconhecimento de um limite na ordem sensível ou sensorial, fator que decorre da proliferação dos sistemas automatizados de regulação da visão. Ele “busca menos aplicar o gênero da sinfonia urbana à cidade pós-industrial do que levantar a *questão* da aplicabilidade do gênero hoje” (COWAN, 2008: 75).



Se no filme de Vertov “o dia começa com a produção de imagens”, a nova estrutura da vida exige uma reconfiguração do olhar para captar o excesso de imagens acumuladas nas entranhas da urbe. A cidade pressupõe, ela mesma, seus mecanismos de representação, de visualização interna, de análise fechada, uma série de imagens que precisam ser escavadas em uma superfície aparentemente indiferente. Enfumaçada pela poluição ambiental e visual que corrói tanto a vigília quanto o sono; sufocada pelos letreiros visuais que conclamam, em uníssono, a submissão ao imaginário capitalista; povoada pelos ruídos opressivos da civilização pós-industrial, com máquinas e carros ameaçadores, a metrópole contemporânea amanhece ao ritmo do processamento de dados e da reprodução ininterrupta de imagens. Quer estejamos adormecidos ou acordados, as imagens nos espiam e reproduzem nossa vida longe de nós, agora exposta aos olhos anônimos daqueles que monitoram as câmeras de vigilância. Ao contrário do *Chelovek s kino-apparatom*, porém, os sujeitos filmados não verão mais sua imagem projetada na sala de cinema. Os tempos são outros.

Ao contrário do espetáculo, como nos lembra Comolli, o cinema não funciona de maneira desenquadrada e por acumulação (mais imagens, mais coisas para ver, até embotar nossos sentidos), e sim por operações subtrativas de enquadramento, guiadas por um olhar que faz escolhas, por gestos de corte e costura – coisa própria da montagem –, e pela regulação da alternância (*on/off*; *in/out*; o som e silêncio; o campo e o fora-de-campo) (COMOLLI, 2008). “Como começar”, pois? Para Vertov, o filme começa pela energia desprendida, pela libido que vaza do sonho noturno e contamina um olhar que vagueia pela cidade, multiplicando euforicamente os pontos de vista para observá-la sob todos os ângulos e enquadramentos, procurando, no limite, instalar o olho maquínico na própria matéria, na gênese mesma da percepção, como escreveu Deleuze (2018: 134). Há nesse filme uma carga, uma dose de desejo, uma excitação, que o fazem mudar sempre, como anotou Comolli em seu artigo seminal sobre o *Chelovek s kino-apparatom*. A começar pelo choque entre o olho pré-cinematográfico da moça que abre a janela e a beleza do mundo, revelada pelo olho ciclópico da câmera:

A inicial pulsação conjunta do olho e do mundo nos conduz ao tremor pulsional, aberto/fechado, batimento selvagem, noturno, incontrolável, que a cinematografia tem por missão controlar, deslocar, organizar, em suma, reelaborar, jogando com a paleta de outros batimentos, estes controláveis e paradigmas primeiros do cinema, o in e o off, o próximo e o distante, o claro e o escuro, o lento e rápido... Os olhos se abrem, mas o cinema começa. (COMOLLI, 2008: 238-239).

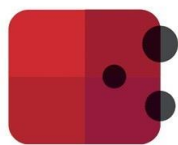


O cinema tornou-se hoje – arriscamos dizer – um campo de dimensões expandidas, não mais circunscrito ao modelo da sala escura, mas exposto nas galerias e museus. Atravessado pela variedade das imagens do mundo, ele se serve inclusive daquelas mais pobres, desprovidas de beleza, reduzidas à sua dimensão estritamente técnica. É em função dessa transformação que Farocki estabelece uma relação de corpo a corpo com o universo cada vez mais homogeneizante do capitalismo tardio, com a produção cada vez mais excessiva de imagens técnicas e operacionais. Em *Gegen-Musik*, faz-se a crítica das máquinas que hoje nos espiam e nos controlam: câmera sem homem, imagem sem espectador, visível sem olhar, olhar sem inconsciente, noite sem desejo. Esse novo modelo histórico no qual vivemos – que Jonathan Crary chamou de “24/7” – nos expropria do sono e nos conduz a uma devastadora incapacitação visual:

Ele corresponde a um campo onipresente de operações e expectativas a que estamos expostos e no qual a atividade ótica individual é transformada em objeto de observação e administração. Nesse campo, não temos mais acesso à contingência e à variabilidade do mundo visível. As mudanças recentes mais importantes dizem menos respeito às formas mecanizadas de visualização do que à desintegração da capacidade humana de ver, em especial da habilidade de associar identificação visual a avaliações éticas e sociais. (CRARY, 2014: 43).

O chamado “capitalismo tardio” – para remeter ao conceito de matriz neomarxista usado por Crary – se manifesta na cidade contemporânea sob a forma de um movimento de reconhecimento arquivístico e visual, de regulação massiva e sistematizada da vida. No cenário diagnosticado por Crary, o filme de Farocki constitui um contra-movimento de compreensão crítica em relação à paisagem audiovisual que nos cerca e em relação à nova condição tecnológica do cinema em meio ao profuso mundo das mídias contemporâneas. Nisso, o gesto criador de Farocki, guiado por uma “nova analítica da imagem” (nos termos de Deleuze), encontra seus predecessores em Straub-Huillet, Godard e Syberberg, que trouxeram ao cinema uma nova “legibilidade”, ao se valerem inclusive de procedimentos do cinema silencioso, como cartelas, intertítulos, inscrições, cartas, sinais gráficos (DELEUZE, 2018: 355).

A perspectiva industrial da cidade – tão marcante nas sinfonias da metrópole de Vertov e Ruttmann – depende da dinâmica de uma realidade primordialmente externa, registrada nas intervenções dos corpos humanos no espaço ou nas suas interações com as máquinas. São exemplos desses movimentos as rotinas mecanizadas dos trabalhadores, o trânsito das multidões nas ruas ou nos meios de



transportes, os deslocamentos das máquinas, os saltos dos atletas olímpicos. Com sua lógica subtrativa, que nega à tela do cinema sua coincidência com o mundo em torno; com sua sala que mergulha o espectador no escuro, entregando-o ao sonho e às projeções imaginárias; com seu vai-e-ven entre a sala de exibição e a filmagem da cidade, percorrida em todas as direções, o fluxo das imagens de *Chelovek s kino-apparatom* estabelece uma relação dialética com a variedade dos fluxos urbanos. Em outras palavras, o cinema de Vertov não equivale à estrutura de consciência industrializada que se alastra, posteriormente, na existência das grandes cidades – ou mesmo de certas cidades menores – e que envolve, progressivamente, um processo de sincronização das mídias em nível global. (STIEGLER, 2011)

Não obstante, o filme de Vertov já prenunciava algo do entrecruzamento crescente entre a vida (material e psíquica) e o cinema. Em vários momentos somos conduzidos, em ritmo acelerado, ao encontro de uma câmera que acompanha as filmagens e que se torna, ela mesma, elemento cênico incrustado no tecido do filme, atenta aos ritmos e às movimentações da metrópole, coisas que a montagem se encarregará de orquestrar. Isso porque *Chelovek s kino-apparatom*, feito em 1929, tem energia fortemente reflexiva, a começar pela sala de cinema que circunda, por assim dizer, toda a existência do filme. Já no primeiro plano, um cinegrafista em miniatura, posicionado no topo de uma câmera gigantesca, manipula outra câmera de proporções adequadas para ele, a fim de registrar um plano qualquer que a montagem vem revelar. Na sequência, seremos levados pelo cine-olho até uma grande sala de cinema gradualmente aberta e ocupada por uma plateia entusiasmada, que assiste ao mesmo filme que nós, igualmente composto pelos registros urbanos do cinegrafista em miniatura que representa, por “procuração”, a figura de Vertov.

Em *Chelovek s kino-apparatom*, filmar a cidade coincide com o gesto de pensá-la, de selecionar suas imagens e de refletir sobre o próprio gesto de se fazer cinema. Esses aspectos manifestam-se perfeitamente em uma sequência central do filme, na qual uma montadora – possivelmente a pioneira soviética do filme-ensaio, Esfir Shub – trabalha na moviola para nos proporcionar as imagens que estamos vendo.⁶ A cada trecho analisado e percorrido, com a imagem da película congelada, fixada, suspensa nas mãos da montadora, o filme nos devolve ao fluxo da metrópole, exibindo algo da sua construção sinfônica. É algo bem diverso do que ocorre em *Berlin - Die Sinfonie der Großstadt*. No filme de Ruttmann, a cidade é mostrada sem artifícios mais explícitos e, embora ela não deixe de ser pensada e analisada no próprio ato de sua representação,

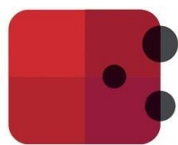
⁶ Essa sequência, aliás, ilustra com precisão o método de montagem de Vertov, com os arquivos filmados organizados por tema.

essa reflexividade adota outras estratégias sensíveis. Ruttmann apreende Berlim por uma via sobretudo geométrica e informacional, detectando padrões de movimentos e formas que se repetem ou se destacam na superfície aparente da cidade, compondo redes de circulação para os elementos observados, desde os corpos humanos até as notícias de jornais.

O primeiro aspecto decorre da imersão da obra em um contexto vanguardista (alemão, derivado fortemente do dadaísmo e do abstracionismo), no qual Ruttmann era presença ativa ao lado de nomes como Hans Richter, Viking Eggeling e Oskar Fischinger, defensores do chamado “cinema absoluto”, marcado por suas relações com a pintura e com a música, por sua valorização quase imaterial do ritmo e do movimento. O segundo aspecto, inseparável do primeiro, possui alguma ressonância no filme de Farocki, devido ao fato de ambos se preocuparem em evidenciar o amplo tecido de conexões – mais ou menos invisíveis – que constitui o corpo da cidade.

As cidades do presente e do passado, no entanto, possuem diferenças inconciliáveis entre si, ainda que muito da tendência que constitui a metrópole atual possa ser antevisto, de algum modo, na sua prévia formulação moderna (uma questão que resta no ar é até que ponto o filme de Ruttmann permite vislumbrar algo do horror que acometeria a Alemanha quinze anos depois de sua filmagem). Na reconfiguração contemporânea do espaço-tempo, em especial a partir do capitalismo tardio, há uma valorização sem precedentes da visão mecânica, em consonância com a obsolescência generalizada da corporeidade humana nos processos tecnológicos e industriais. A relação homem-máquina tende cada vez mais para o segundo lado, trazendo mutações irreversíveis não apenas em termos físicos, mas também perceptivos, cognitivos e psicotécnicos para os seres humanos. Mais do que isso, a cidade moderna, que já acumulava arquitetonicamente a racionalidade técnico-científica do progresso civilizatório – encarnada e largamente propagada pelo dispositivo tecnológico do cinema – é tomada cada vez mais por um processo de alastramento das mídias ao longo de todas as esferas da vida. É a era da imanência das mídias, como caracteriza Malte Hagener (2014):

O termo imanência evoca a filosofia de Gilles Deleuze, que tenta romper com a lógica binária entre subjetividade e objetividade, entre perceptos e percipientes, entre dentro e fora. O plano da imanência – conforme descrito por Deleuze e Guattari – forma o terreno absoluto a partir do qual deve-se começar a pensar, uma imanência não oposta à transcendência, mas imanente em si mesma. Nesse sentido, pode-se dizer que as mídias formam um plano de imanência



dados que não há possibilidade de se pensar fora ou para além delas. Nossa experiência – nossa memória e subjetividade, nossos perceptos e afetos, nossas imagens de nós mesmos e do mundo – estão sempre mediatizadas de antemão, e logo estamos no cinema mesmo que não estejamos fisicamente presentes nele. Entramos em uma era de consciência midiática na qual nosso senso de nós mesmos e do mundo é guiado por arcações relacionados ao cinema e às mídias em geral. É nesse sentido que Deleuze se referiu a seus livros sobre cinema como “uma história natural das imagens”, na qual o cinema torna-se a (segunda) natureza e a vida em que todos habitamos. [...] Assim, não pode haver dúvida fundamental sobre o mundo audiovisual que se tornou tão difuso e onipresente em nosso mundo porque não há nenhuma posição fora dele, nenhum lugar para se escapar das imagens midiáticas. (HAGENER, 2014: 10).

Apesar de certa torção que o autor impõe à formulação de Deleuze e Guattari – que caracterizam o plano de imanência como um plano pré-filosófico, que não opera por conceitos, mas à maneira de “uma experimentação tateante”, próxima do sonho e da embriaguez, ou de um “corte no caos”, de tal modo que o termo “imanente”, em oposição a uma ordem transcendente, imposta de fora, não é, em absoluto, sinônimo de fechamento nem de determinação –, ainda assim, podemos reter algo dessa noção de uma ambiência mediatizada que nos envolve. (DELEUZE; GUATTARI, 1992). Se pudermos falar de um campo de imanência midiática – da qual o cinema foi, sob certos aspectos, um precursor – devemos ressaltar o quanto ele é atravessado por tensões e conflitos, de tal modo que sua hegemonia atual não conduz ao império das determinações absolutas que impediriam toda crítica ou criação no âmbito das imagens técnicas.

Em uma das sequências finais de *Chelovek s kino-apparatom*, Vertov volta à sala de cinema e mostra os espectadores que assistem às cenas do filme – supostamente, o mesmo que vemos. Anônimos em sua primeira aparição, eles retornarão singularizados em suas expressões e gestos. Inicialmente, uma câmera monta-se sozinha, saindo da caixa e subindo no tripé, como um corpo maquínico dançante. Depois, surgem formas indiscerníveis na tela, como em uma televisão fora de sintonia, seguidas de fragmentos urbanos duplicados, sobrepostos, deslocados. Aqui é ainda o espaço do cinema que predomina, entrecruzado com as múltiplas camadas da cidade, com os diversos pontos de vista envolvidos na produção das imagens (que

Vertov concebia, desde o princípio, dotadas de caráter arquivístico). Ao final da sequência, porém, há um corte definitivo para o interior da tela, sem voltar para a sala de cinema, como que sugerindo uma estreita proximidade entre o mergulho definitivo na cidade e a imersão na imagem cinematográfica.

Quase oitenta anos depois, em *Gegen-Musik*, a nova sinfonia da cidade captada por Farocki já não passa mais somente pela experiência da sala escura. O cinema já não detém mais a exclusividade daquela apoteótica experiência do espaço e do tempo que um dia o distinguiu das outras artes da imagem. Agora, em suas novas formas, expandidas, tais como praticadas por Farocki, ele entra em relação com uma vasta gama de mutações midiáticas da qual ele próprio faz parte: computador, televisão, internet, telefone celular. Quase tudo aquilo que vemos como representação urbana está inscrito no plano de imanência das mídias – amplo, difuso, difícil de perfurar –, ativando-se nas entrelinhas da arquitetura, nas camadas de visão, nos túneis subterrâneos e até mesmo nas fronteiras do sono (CRARY, 2014). E sabemos o quanto o circuito midiático da cidade destina à invisibilidade uma série de vidas, resistentes ou oprimidas, sonhadas ou esquecidas. Se a sinfonia de Ruttman correspondesse, por exemplo, a um Beethoven, e a de Vertov, digamos, a um Rachmaninoff, a sinfonia contemporânea de Farocki se aproximaria das criações de John Cage, com seus intervalos e muitos silêncios.

2. O trabalho das imagens

Existe, portanto, um trabalho incessante de organização e controle da vida nas cidades, do centro para as margens, a partir de modalidades específicas da imagem, desenvolvidas nas atividades rotineiras de trabalho e repouso, de deslocamento e habitação. Em *Gegen-Musik*, Farocki torna esse processo visível (e legível) ao espectador, ressaltando seu caráter de rede, a abrangência quase total de seus elementos, atentando-se criticamente para a supremacia maquínica que se impõe face aos gestos mínimos da natureza humana. O *trabalho das imagens*, assim, é o de revelar a lógica oculta dessas *imagens em trabalho*, feitas por máquinas preparadas para domesticar o espaço e o tempo urbanos, para vigiá-los permanentemente, e que, muitas vezes, dispensam uma atuação humana efetiva para cumprirem suas funções. Basta que os sujeitos atuem como monitores, leitores de planilhas e banco de dados, controladores de fluxos, de mercadorias, de pessoas ou de imagens.

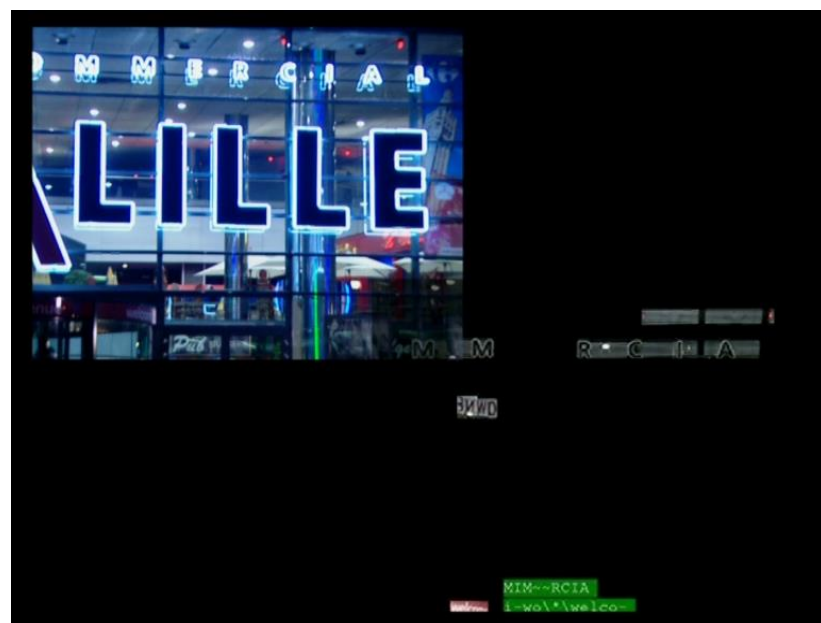
Com efeito, um dos focos do filme está na dimensão operativa (ou operacional) da regulação da vida nas cidades, com sua legião de imagens dotadas de finalidades invariavelmente técnicas, sem pretensões artísticas, e que somente de maneira secundária se destinam ao visionamento humano. A vida, nesse contexto, é como que



des-dramatizada, alienada da dimensão afetiva que subjaz às ações, das doses de conflito ou emoção possíveis, para tornar-se um mero esquema mecânico de ordenação biopolítica. Muitas vezes, foi o próprio corpo humano que se tornou obsoleto, inútil, como no caso das incursões de um robô pelos túneis do esgoto, cumprindo uma função perigosa demais para os meros mortais, ou simplesmente uma ação impraticável, como a equipe médica miniaturizada que viaja pelo corpo humano no filme de Fleischer (*Fantastic Voyage*), tomando “o homem como um mundo”. Essas imagens funcionam como próteses, substituindo parte das manifestações sensório-motoras e perceptivas da humanidade e, por vezes, aniquilando-as por completo.

O mundo se modifica em diferentes escalas quando tarefas que pertenciam à esfera do corpo orgânico são delegadas às máquinas. Em *Gegen-Musik*, Farocki procura captar algo dessa transformação, dessa interferência da lógica eletrônica, dessa nova dinâmica operacional que atua sobre signos que já eram, eles mesmos, parte de uma determinada ordem arquitetônica da representação urbana. Além de captar, ele busca organizar cinematograficamente alguns dos fluxos possíveis que tornam a presença das máquinas – e das mídias – algo mais do que um acontecimento pontual.

Nada demonstra melhor esse propósito do que a sequência de abertura. Em tela dupla, vemos duas imagens do mesmo letreiro de Eura Lille, uma delas com as letras acesas e outra com as letras apagadas. Eura Lille, projetado pelo badalado arquiteto neerlandês Rem Koolhaas, designa o centro comercial da cidade de Lille e marca a transição da cidade moderna para o contexto pós-industrial. Essa restauração, motivada pelo declínio da economia industrial e pela supressão de sua antiga estrutura, foi proclamada como modelo de organização para outras regiões europeias, trazendo consigo padrões inéditos de conectividade que culminam, por exemplo, nas ferrovias de alta velocidade (em certo momento, ao lado do trem filmado por Vertov, veremos um modelo digital do trem-bala). Um dos letreiros, o que está apagado, é convertido em um negativo da imagem, em preto-e-branco, em alto contraste e, depois, em um esquema gráfico com certos espaços demarcados. A imagem parece voltar ao normal, mas repentinamente tudo se apaga, menos as partes demarcadas pelo esquema gráfico. Em seguida, na parte inferior dessa tela, surge uma linha de comando computacional, o que ressalta o entrecruzamento do letreiro com o universo digital e, mais especificamente, com a dimensão subterrânea dos ambientes tecnológicos – dado que as linhas de comando, frequentemente ignoradas por aqueles demasiadamente habituados às interfaces *user-friendly*, oferecem modos de acesso mais complexos aos procedimentos computacionais.

Figura 2 – *Gegen-Musik*.Figura 3 – *Gegen-Musik*.

Como afirma Christa Blumlinger, “a cidade de Lille, para Farocki, é uma espécie de paradigma para a transição da era industrial das massas e da produção para a era pós-industrial, dos dados e serviços” (BLUMLINGER, 2009: 102). O letreiro de luz neon, um dos símbolos consagrados da metrópole moderna, é colocado em questão pelo cineasta à medida que sua imagem é submetida a uma transformação – técnica,



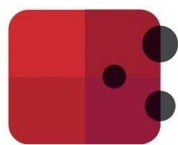
matricial – pelas vias avançadas da manipulação digital.⁷ Enquanto uma tela mostra o letreiro aceso, com uma estrutura visual que não se altera, colocando em destaque o centro comercial e seduzindo o olhar de quem passa, a outra mostra o processo subjacente e invisível que sustenta a superfície do primeiro letreiro, ao detectar os padrões imagéticos que esquematizam a visão e conferem uma representação gráfica ao mundo. Pacientemente, Farocki lê pelo avesso os códigos invisíveis que cifram o visível, construído pelas mídias e tecnologias digitais, a fim de devolvê-los à visibilidade pública, na esperança de nos restituir a possibilidade de compreender criticamente um mundo aparentemente esvaziado de experiências. Para isso, contudo, não basta desentranhar do mundo as imagens recobertas por uma profusão de operações midiáticas. É preciso também remontá-las – esse é o aspecto fundamental – e associá-las a outras imagens, inclusive aquelas que a lógica generalizada do poder (vigilante, regulatório, eletrônico) preferiria manter veladas (DIDI-HUBERMAN, 2010)⁸.

Muito habilmente, o cineasta insere em um mesmo fluxo, por exemplo, o trem de *Chelovek s kino-apparatom*, os diagramas metroviários da cidade de Lille e um trem-bala representado por imagens sintéticas (ao modo dos videogames, dos simuladores). Imagens que, embora coexistindo em uma mesma cadeia de signos, guardam entre si diferenças fundamentais: para saber quando o trem chegará, o homem do filme de Vertov precisa literalmente encostar a orelha nos trilhos, enquanto para o operador da era da informação basta analisar os mapas do computador. É justamente esse operador que veremos a seguir, sentado na sala de controle do transporte urbano, apenas aguardando diante das telas, olhando o trabalho que as máquinas fazem, escutando a música e as notícias que chegam pelo rádio. “Tanto Ruttmann quanto Vertov dramatizam os meios de transporte”, lemos no letreiro. O drama requer ação individualizada, algo que se torna cada vez mais difícil quando a tarefa humana se reduz a repetir milhares de cliques em um mouse e assistir impassivelmente à glória dos algoritmos. “Assim como os robôs das fábricas inicialmente usaram os trabalhadores manuais como modelo, até superá-los e torná-los obsoletos, espera-se que os autômatos sensórios substituam o trabalho do olho humano” (FAROCKI, 2004: 17).

Mas não se trata somente do *tipo* da imagem que é lida ou analisada em sua gênese técnica ou, para remeter à tese de Didi-Huberman, da imagem profanada, devolvida à visibilidade pública. O filme de Farocki também problematiza as relações *entre as mídias*, desde os rolos de película filmados por Vertov e Ruttmann até os

⁷ A transformação possível é a regulada pelos números, pelos bits. O que resta, portanto, da perspectiva da revolução?

⁸ É uma tática de contrainformação, por assim dizer, que visa fortalecer a compreensão do mundo em que vivemos e das dinâmicas muitas vezes perversas que nos cercam.



equipamentos videográficos e as imagens digitais que compõem a rede de operação urbana. Essa problematização assume, por vezes, a forma da comparação, do cotejo concreto de duas categorias de imagem, cada uma delas em uma tela. A *remontagem* ou *desmontagem* assim realizada permite ao olhar confrontar um mundo que perdeu parte substancial da medida e da presença do humano, a fim de restituir a essas imagens, centradas nos pontos de vista das máquinas, uma dimensão propriamente humana de circulação. Em um tensionamento algo paradoxal de forma e matéria, *Gegen-Musik* orchestra uma legibilidade (humana) que as imagens de vigilância parecem, a princípio, não dispor. Daí a importância de se organizar entrecruzamentos de temas, de signos, de figuras, de se associar elementos distantes ou de se colocar em contraste as correspondências aparentemente inquestionáveis. Como afirma Blumenthal-Barby (2015), do mesmo modo que o humano deixa de ter importância nas práticas de vigilância, a representação que Farocki faz da vigilância compele o humano a reemergir, reconfigurado. Ao aprendizado que os novos dispositivos de visão nos impõem, à mecanização insensível do nosso olhar, em afinidade com os movimentos do tear industrial das fábricas de tecidos de Lille, que adestravam os corpos dos operários por meio dos gestos repetidos, exigidos pela máquina, Farocki opõe seu incansável método de trabalho. É preciso ver – e ler – sempre, sobretudo aquelas imagens que nos dispensam de ver.

Cabe perguntar, novamente: “como começar?”. Vertov responderia: com a energia libidinal guardada no sonho e dispendida pelos corpos que trabalham, jogam, dançam e circulam pela cidade. Mas na cidade filmada por Farocki, cujas figuras humanas perderam protagonismo, tudo começa com impulsos eletrônicos. São estes, sob a forma de programas, de cálculos, de sensores, de previsões, que decidem a hora do letreiro se acender ou se apagar; a hora dos postes iluminarem as ruas ou deixá-las à mercê da lua; a hora dos atores, sempre monitorados, acordarem. Nos filmes de Vertov e de Ruttmann, os cinegrafistas saíam às para captar os corpos, os espaços e as ações que constituiriam, posteriormente, um acervo de cenas da cidade passíveis de reordenação na montagem. No filme de Farocki, a situação é radicalmente distinta. A transição que apontamos anteriormente – entre diferentes lógicas de organização da cidade – está inscrita nos próprios materiais utilizados pelo cineasta. São imagens de natureza incerta, cujo estatuto oscila entre o concreto e o abstrato, entre o real e o virtual, entre o existente e o não existente. Farocki convoca, quase sempre, imagens não filmadas por ele, registros contemporâneos de câmeras de vigilância ou imagens afins, de simuladores, de esquemas digitais, materiais dotados de uma indiferenciação técnica. Não é mais o ponto de vista humano que está em jogo nesse movimento, mas, quando muito, um limiar tênue entre a carne e o metal, o homem e a máquina. A imagem

do letreiro de Eura Lille, como tantas outras utilizadas em *Contra-Música*, está intrinsecamente marcada por um “carimbo digital”, como afirma Christa Blumlinger:

As imagens das câmeras de vigilância atuais mostram, primariamente, espaços que Marc Augé chamou de “não-lugares” ou “lugares anônimos”, por exemplo, “instalações necessárias para a locomoção acelerada de lugares e pessoas (autopistas, interseções de rodovias, estações, aeroportos, salas de espera)”, mas, igualmente, os próprios meios de transporte, ou os shoppings e parques de diversão. As imagens videográficas com a marca do digital mostram espaços que não integram os velhos lugares, os “lugares de memória”, que possuem localizações distintas. Elas corporificam o controle da identidade que, paradoxalmente, acompanha uma visita a lugares anônimos, mas também o excesso de tempo, eventos e espaços no mundo contemporâneo, que Augé analisa como figuras da “supermodernidade”. (BLUMLINGER, 2009: 103).

É interessante pensar em tudo o que Farocki *retira* do seu retrato da cidade, tudo o que ele subtrai – por escolha ou por fatalidade? Ele retira as crianças das ruas, tão abundantemente presentes no filme de Ruttmann. Retira os momentos de ócio e prazer. Tudo isso reforça que seu objetivo é retratar um fluxo midiático que praticamente totaliza o espaço-tempo, que não deixa brechas para atividades imprevistas, ainda que essas brechas existam, de maneira cada vez mais tênue. As imagens operacionais, a princípio, significam pouco, ou quase nada. Em seus fluxos originários, pautados pela lógica (algorítmica) de tudo registrar, não fazem mais do que armazenar e acumular diversos dados da realidade registrada, sem construir, para isso, um sentido possível.

Entre os filmes de Vertov e de Ruttmann e os filmes de Farocki (em torno do olhar maquínico), devemos observar pelo menos dois marcos importantes que já problematizavam a produção e a gestão técnica das imagens em nossa sociedade. O primeiro deles, talvez não tão diretamente ligado a *Gegen-Musik*, é o experimento *La region centrale* (*A região central*, 1971), de Michael Snow, com seu tripé motorizado, programado para registrar autonomamente o espaço. Algo próximo, de certa maneira, a projetos do cinema expandido como *Allvision* (1976) e *Machine vision* (1978), de Steina e Woody Vasulka. O segundo, que causou inveja em Farocki (FAROCKI, 2010: 75), é *Der riese* (*O gigante*, 1983), de Michael Klier, filme pioneiro na utilização de câmeras de vigilância para compor uma representação urbana que, ao mesmo tempo, “questiona e celebra tortuosamente a legitimidade de se filmar tudo” (HOBBERMAN, 2001: s/p).



Em *Der Riese*, assistimos a uma colagem difícil de se categorizar, composta por imagens dotadas de pontos de vista distanciados, durações longas e aspectos repetitivos. Imagens que, não obstante seu caráter objetivo e documental, possuem efeito potencialmente subversivo frente a um universo totalmente vigiado (basta pensar nas músicas de Wagner ou Mahler que acompanham as cenas, modificando seu *pathos* e sua legibilidade). Além disso, são imagens paradoxalmente inseridas, por meio da dinâmica peculiar da montagem, em uma formulação narrativa flutuante, movediça, em um suspense incerto entre a espera indefinida das máquinas e o segredo inexistente de um crime (humano). Perde-se, constantemente, o acompanhamento visual do drama; o tecido da ação se desfaz ao longo de planos indistintos, cujo tempo é demasiado longo e cuja visão é pouco ou nada enfática. E perde-se, na mesma medida, a capacidade de invenção de uma imagem, de ordenação do tempo e do espaço segundo uma dinâmica própria de montagem. E, não obstante, a atitude de não-intervenção, característica do sistema de vigilância, da temporalidade difusa das câmeras, produz um tensionamento cinematográfico inédito entre os olhares do homem e da máquina. Como afirma Farocki:

O que me interessa nas imagens das câmeras de vigilância é que elas são usadas de maneira puramente indicial, que as suspeitas ou hipóteses nunca são uma questão, apenas fatos. O carro estava no estacionamento às 14:23? O garçom lavou as mãos após urinar? E assim por diante. Chega-se ao ponto de deixar as imagens falarem por si mesmas, quando nada em particular acontece, e muitas vezes são apagadas imediatamente para economizar espaço. Michael Klier fez um filme chamado *O gigante*, que consiste somente em vídeos de vigilância e sugere, portanto, uma má-interpretação radical. Ele age como se as imagens dos carros que se movem na chuva, através do túnel, fossem de um filme narrativo, e dota-as de um acompanhamento musical. São extraídas de um filme dos anos 1950: um gangster alugou um quarto de hotel com sua namorada; o que se segue é um plano geral da cidade, sugerindo que essa cidade está cheia de histórias de pessoas normais. Uma vez que há poucos movimentos de câmera ou cortes nas imagens de vigilância, os meios de condensação mais comum estão ausentes. Pelo mesmo motivo, os eventos representados são extremamente não dramáticos, e fica claro a que ponto o cineasta é um instigador

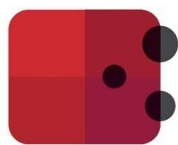


ou cúmplice dos eventos ocorridos. (FAROCKI; ERNST, 2002: 282).

Embora opere com ímpeto semelhante ao de Klier no que diz respeito à natureza dos materiais – considerando-se as velozes mutações da imagem técnica e da imagem vigilante nos vinte anos que separam os dois filmes – *Gegen-Musik* propõe uma atitude diferente em relação à organização do visível. Mais do que tensionar a ordenação possível das ações ou a ausência destas, será preciso, no filme de Farocki, dirigir nosso olhar para essas imagens pobres, reduzidas a diagramas, a mínimos elementos gráficos, a engrenagens de trabalho, para, quem sabe assim, descobrir outro segredo. Quando a noite cai, as luzes dos postes se acendem, monitoradas pelas câmeras, e as imagens construídas com os *softwares* de animação se põem a dançar nos clubes noturnos da cidade. Será que apenas uma sacola plástica, levada por um movimento inesperado, por um ziguezague mágico ao sabor do acaso, poderá ludibriar a câmera de vigilância e confundir a previsibilidade do algoritmo, inscrevendo uma fração de aleatoriedade em meio à invariabilidade do corpo regulador?

Contudo, como o sonho foi reduzido a uma perturbação que acomete aqueles que dormem, vigiados, na clínica do sono, essa brevíssima manifestação de energia libidinal logo se dissipa, interrompida pela aparição do trem-bala da linha Flandres-Lille. O cinema já não sonha, e não sabemos para onde foram os operários que ele filmou um dia, saindo da fábrica. No antigo centro industrial de Lille, hoje despovoado, apenas os jovens gastam seu tempo. Nos centros de controle das estações de trem e do metrô, os monitores mostram milhares de imagens feitas simultaneamente, mas os controladores permanecem quase impassíveis diante do que veem. As novas formas de controle à distância são leves, *soft*, como o barulho dos dedos no teclado ou os movimentos do mouse. Os mil olhos do Dr. Mabuse já não precisam mais do olhar humano. O ambiente da sala é tranquilo, ouve-se rádio, alguém traz um lanche. Até mesmo aqueles telefones vermelhos, que podiam tanto anunciar quanto impedir a terceira guerra mundial, estão quietos. Tudo sob controle. Aparentemente. Sem ser notado, infiltrado nas linhas inimigas, como um sabotador, um daqueles novos bárbaros radicalmente desiludidos e fiéis ao seu século – como escreveu Walter Benjamin – trabalha incansavelmente em sua ilha de edição para nos fazer ver as imagens que expropriaram nosso olhar.⁹

⁹ Assim se referia Walter Benjamin, em “Experiência e pobreza”, a criadores como Paul Klee, Bertolt Brecht e Paul Scheerbart, dentre outros. Cf. BENJAMIN (1985: 116).

**Referência bibliográfica**

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas. Volume I. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BLUMENTHAL-BARBY, Martin. "Counter-Music: Harun Farocki's Theory of a New Image Type". In: *October*, n. 151, Winter, 2015, p. 128-150.

BLUMLINGER, Christa. "Memory and montage: On the installation Counter-music". In: EHMANN, Antje; ESHUN, Kodwo (Eds.). *Harun Farocki: Against what? Against whom?*. Londres: Koenig Books, 2009.

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

COWAN, Michael. "Rethinking the City Symphony after the Age of Industry: Harun Farocki and the 'City Film'". In: *Intermedialités*, n. 11, primavera de 2008, pp. 69-86.

CRARY, Jonathan. *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: A imagem-movimento*. São Paulo: Ed. 34, 2018.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: A imagem-tempo*. São Paulo: Ed. 34, 2018.

DELEUZE, Gilles. *Conversações 1972-1990*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'oeil de l'histoire, 2: Remontage du temps subi*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2010.

FAROCKI, Harun. "Phantom images". In: *Public*, n. 29, 2004, p. 12-22.

HAGENER, Malte. "Cinephilia in the age of the post-cinematographic". In: *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos (Valença)*, n. 18, jul.-dez., 2014.

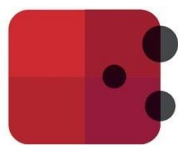
FAROCKI, Harun. "Trailers escritos". In: BORGES, Cristian; MOURÃO, Patrícia; MOURÃO, Maria D. G. *Harun Farocki: por uma politização do olhar*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010, pp. 64-97.

FAROCKI, Harun; ERNST, Wolfgang. "Towards an archive for visual concepts". In: ELSAESSER, Thomas (ed.). *Amsterdã: Amsterdam University Press*, 2004, pp. 261-286.

HOBERMAN, James. "Science fictions". In: *ctrl[space]*. Karlsruhe: ZKM, 2001.

VIRÍLIO, Paul. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.



Memória cultural e o espaço (re)imaginado em *Hóspedes da Noite* (2007), de Licínio Azevedo¹

Tiago Vieira²

Isabel Macedo³

¹ Este artigo é financiado no âmbito da *Knowledge for Development Initiative*, pela Rede Aga Khan para o Desenvolvimento e pela FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia, IP (nº 333162622), no contexto do projeto *Memories, cultures and identities: how the past weights on the present-day intercultural relations in Mozambique and Portugal?*.

² Tiago Vieira da Silva frequenta atualmente o Doutoramento em Ciências da Comunicação da Universidade do Minho em Braga, Portugal. A sua investigação "O debate da identidade nacional desde a revolução de abril até ao presente, através do cinema português" é financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia. Licenciou-se em Cinema e Audiovisual na Escola Superior Artística do Porto e frequentou o mestrado em Comunicação, Arte e Cultura na Universidade do Minho, e é membro do projecto *Memories, cultures and identities: how the past weights on the present-day intercultural relations in Mozambique and Portugal?*, financiado pela Rede Aga Khan para o Desenvolvimento e pela Fundação para a Ciência e Tecnologia. Integra a equipa do Museu Virtual da Lusofonia, no Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade.

Email: tiagocamposvieira@gmail.com

³ Isabel Macedo é doutorada em Estudos Culturais pela Universidade do Minho e Universidade de Aveiro, na área da Comunicação e Cultura. A sua tese intitula-se "Migrações, memória cultural e representações identitárias: a literacia fílmica na promoção do diálogo intercultural", projeto financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia. É investigadora do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, tendo integrado projetos nacionais e internacionais, como membro da equipa de investigação. Os seus principais interesses de investigação conjugam as áreas da memória cultural, das migrações, dos media e da comunicação intercultural. Publicou vários artigos em revistas nacionais e internacionais.

Email: isabelmacedo@gmail.com

**Resumo**

O cinema desempenha um papel ativo na formação da nossa compreensão do passado e na definição da agenda para futuros atos de lembrança no seio da sociedade, dado que constitui um meio de memória cultural e visual sobre os países e os espaços e períodos representados. O Grande Hotel da Beira, símbolo de luxo no período colonial, é-nos apresentado, em *Hóspedes da noite*, por dois ex-funcionários que relembram a sua grandiosidade, enquanto em simultâneo ouvimos os testemunhos dos novos donos que ocupam este espaço, e que reacendem a memória das deslocações forçadas e dos impactos da Guerra Civil em Moçambique. As memórias do período colonial, mesmo não sendo evocadas (não há qualquer referência ao período colonial), assomam na imagem como a emanção fantasmagórica que inscreve o então *presente* e eiva o futuro - e, neste sentido, revela-se fundamental para os autores uma proposta de reflexão sobre as disputas humanas pela sobrevivência.

Palavras-chave: cinema; memória cultural; espaço; Moçambique.

Abstract

Cinema plays an active role in shaping our understanding of the past and setting the agenda for future acts of remembrance within society. Films are means of cultural and visual memory about the countries and the spaces and periods represented. Grande Hotel da Beira, a symbol of luxury in the colonial period, is presented to us at *Hóspedes da noite* by two former staff members who recall its opulence. Simultaneously, the testimonies of the new owners occupying this space rekindle the memory of forced displacement and the impacts of the Civil War in Mozambique. Memories of the colonial period, even when they are not evoked (there is no reference to the colonial period), loom in the image as the phantasmagorical emanation that inscribes the *present* and affects the future, making the theme of survival the authors' central concern.

Keywords: cinema; cultural memory; space; Mozambique.

Memória coletiva e os lugares de memória

Observamos, nos últimos anos, um crescente interesse pela obra de Maurice Halbwachs, sociólogo francês, discípulo de Durkheim, que escreveu os seus principais trabalhos entre as décadas de 20 e 40 do século passado. Halbwachs procurava entender a formação da consciência social, tendo aprofundado o estudo da memória, principalmente em duas grandes obras: *Os quadros sociais da memória* (1925/1994) e *A memória coletiva* (1950/1968). Uma ideia transversal à obra de Maurice Halbwachs consiste na aceção de que a memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva, dado que todas as lembranças são constituídas no interior de um grupo.

Na concepção de Halbwachs (1950/1968), além das imagens e dos livros, o passado deixou muitos traços, visíveis algumas vezes, e que se percebem também na expressão dos rostos, no aspecto dos lugares e mesmo no modo de pensar e de sentir, inconscientemente conversados e reproduzidos. Para o autor, “é esse passado vivido, bem mais do que o passado apreendido pela história escrita, sobre o qual poderá mais tarde apoiar-se a nossa memória”. Halbwachs (1950/1968: 71) defende que a história vivida “tem tudo o que é preciso para constituir um quadro vivo e natural em que um pensamento pode apoiar-se, para conservar e reencontrar a imagem de seu passado”. De acordo com esta perspectiva, a memória individual não é inteiramente isolada e fechada.

De facto, no curso da nossa vida reconhecemos ou lembramos um conjunto de acontecimentos, que na realidade não conhecemos a não ser pelos jornais ou pelos testemunhos daqueles que estiveram envolvidos diretamente nos eventos (por exemplo, a Guerra Colonial). Estes eventos ocupam um espaço na memória da nação, no entanto não assistimos aos acontecimentos. Quando os evocamos recorremos à memória de outros, para completar ou reforçar o nosso discurso. Acumulamos um conjunto de recordações históricas, mesmo das experiências que não vivenciamos, que podemos ampliar pelo diálogo, pela literatura, pelo cinema etc.

De cada período da nossa vida, guardamos algumas lembranças, reproduzidas em contexto social, e “através das quais se perpetua, como que por efeito de uma filiação contínua, o sentimento da nossa identidade” (HALLBWACHS, 1925/1994: 89). Para o autor, uma reconstituição do passado só pode ser uma aproximação. Mesmo que disponhamos de um grande número de testemunhos escritos ou orais, teríamos que evocar o mesmo tempo e todas as influências que se exerceram sobre nós.

O carácter social da memória tem sido objeto de reflexão por inúmeros investigadores e estudos nas últimas décadas, bem como o papel da linguagem no processo de (re)construção identitária pela evocação de memórias. Fentress e Wickham

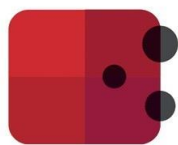


(1992) argumentam que a memória é estruturada pela linguagem, por ideias construídas coletivamente e por experiências compartilhadas com outras pessoas.

Quando nos lembramos, representamo-nos a nós próprios para nós mesmos e para aqueles que nos rodeiam. Na medida em que aquilo que realmente somos pode ser revelado em articulação, nós somos o que lembramos. Se este for o caso, então, um estudo da forma como lembramos – a forma como nos apresentamos nas nossas memórias, a forma como definimos as nossas identidades pessoais e coletivas através das nossas memórias, a nossa forma de ordenarmos e estruturarmos as nossas ideias nas nossas memórias, e a nossa forma de transmitir essas memórias aos outros – é um estudo de quem e como somos. (FENTRESS & WICKHAM, 1992: 7).

As investigações sobre memória com vítimas de traumas coletivos, como o Holocausto, a guerra ou o colonialismo, evidenciam formas narrativas complexas de construção e reconstrução mnemônica. O modelo tradicional de memória como lugar estático e estável de armazenamento, onde as percepções e experiências passadas são retidas e de onde elas podem ser recuperadas, mostrou-se cada vez mais inadequado e obsoleto. As práticas de memória humanas estão envolvidas em “sistemas de significado, vidas e mundos históricos em ação e interação; são atividades dentro de ordens culturais, que são elas próprias sujeitas a mudanças históricas” (BROCKMEIER, 2010: 27). Uma parte importante dessas ordens culturais são os média, as tecnologias e outros dispositivos com os quais a lembrança humana esteve sempre intimamente ligada.

À medida que a memória tradicional desaparece, observa-se um conjunto de iniciativas para a preservação de vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi, “como se esse arquivo cada vez mais prolífero se devesse tornar prova em não se sabe que tribunal da história” (NORA, 1997: 159). É o que Nora (1997) designa de lugares de memória – lugares nos três sentidos da palavra: material, simbólico e funcional. Como o autor esclarece, mesmo um lugar de aparência puramente material, como um arquivo, só é lugar de memória se a imaginação o investe de um olhar simbólico. Um lugar funcional, como um manual escolar, um testamento, uma associação de antigos combatentes, só entra na categoria se for objeto de um ritual. Um minuto de silêncio, exemplo de uma significação simbólica, é ao mesmo tempo o recorte material de uma unidade temporal e serve como uma chamada de lembrança. A questão histórica que permeia essa reflexão parece ser a chamada aceleração histórica,



com os seus desenvolvimentos, transformações incessantes e as suas consequências – a ameaça do esquecimento –, situações que levam a uma obsessão pelo registro, pelos traços, pelos arquivos, em síntese, pela história.

Nas últimas décadas, a memória dilatou-se, “desacelerou-se, descentralizou-se, democratizou-se” (NORA, 1997: 15). Como se estivéssemos perante um ímpeto incessante de preservar aquilo que não existirá mais: “arquive-se, arquive-se, sempre sobrar alguma coisa!” (NORA, 1997: 16). Enders (1993: 133) esclarece a noção de lugares de memória do seguinte modo: “o ‘lugar de memória’ pode ser concebido como um ponto em torno do qual se cristaliza uma parte da memória nacional”. O autor considera existir uma imprecisão na noção de lugares de memória, que atravessaria toda a obra de Nora (1997). Na sua opinião, o lugar de memória “possui geometria variável e designa ora objetos, ora um método, ora a memória, ora o trabalho do historiador” (ENDERS, 1993, p. 136).

François Hartog debruçou-se igualmente sobre as insuficiências do conceito de lugares de memória, ao destacar a dificuldade de o mobilizar, no conjunto da obra, para reflexões acerca das suas versões em negativo, os ‘não lugares’ ou os ‘maus’ lugares da história ou da memória nacional (HARTOG, 1997). Para o autor, as tensões e a dialética entre memória e esquecimento não teriam sido propriamente examinadas na obra, e os temas incómodos (como o passado da França imperialista e colonizadora) terão sido postos de lado.

O sucesso internacional de *Les lieux de mémoire* prova que “o mais singular e o mais especificamente cultural é o que mais carrega valores universais” (ENDERS, 1993: 136). Para Enders (1993: 136), dificilmente se poderia fazer algo mais “franco-francês” do que “este trabalho coletivo de introspecção nacional, nascido do sentimento de que uma página secular estava a ser virada, do desejo de desmontar o mecanismo da identidade nacional, da vontade de preservar uma memória que se tornou consciente”.

Antologias de textos teóricos, tal como *The Collective Memory Reader* (OLICK, VINITZKY-SEROUSSE & LEVY, 2011), bem como o lançamento da revista *Memory Studies*, testemunham a necessidade de evidenciar essa ampla discussão e “considerar as normas teóricas e metodológicas de um promissor, mas também ainda tão incoerente e disperso campo” (ERLL, 2008: 1). Os estudos da memória cultural não são, portanto, apenas um campo multidisciplinar, mas, fundamentalmente, um projeto interdisciplinar.

A teoria da memória cultural foi introduzida por Aleida e Jan Assmann no final dos anos 80. Um dos principais feitos foi a descrição da relação entre cultura e memória de uma forma sistemática e conceitualmente fundamentada. Em particular, por salientar as interdependências entre memória cultural, identidade coletiva e legitimidade política,

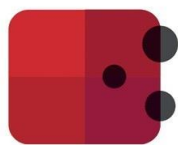
esta teoria permitiu o desenvolvimento de investigação em vários campos das Ciências Sociais e Humanas (História, Antropologia, Média, Sociologia, etc.). Para os autores há uma diferença qualitativa entre a memória coletiva, baseada em formas de interação e comunicação quotidiana e uma memória coletiva que é mais institucionalizada e apoiada por rituais e pelos média. Os objetos externos, como portadores de memória, desempenham um papel já ao nível de memória pessoal. A memória só existe em interação constante não só com outras pessoas, mas também com coisas, com símbolos exteriores (artefactos, objetos, celebrações, símbolos, filmes). Estes produtos não têm uma memória própria, mas podem desencadear a nossa memória, porque carregam memórias que lhes atribuímos, por exemplo, de festas, rituais, guerras, histórias e textos.

A dinâmica da memória cultural só pode ser plenamente compreendida se tivermos em conta não apenas os fatores sociais, mas também “os ‘quadros’ de lembrança mediáticos e, especificamente, os processos mediáticos através dos quais as memórias chegam à esfera pública e se tornam coletivas” (ERLL & RIGNEY, 2009: 2). É na esfera pública que algumas remediações se transformam em versões mediáticas do passado, ao mesmo tempo que outras são ignoradas ou censuradas. Isto significa que a dinâmica da memória cultural deve de ser estudada no cruzamento de ambos os processos - sociais e mediáticos.

Certas ofertas mediáticas tornam-se marcantes na recordação coletiva, e é, em seguida, através da reiteração intermediática dessas narrativas em diferentes plataformas na esfera pública (jornais, internet, rituais comemorativos, filmes), que o tema se enraíza numa determinada comunidade. Com efeito, os média são mais do que transportadores meramente passivos e transparentes de informação, desempenhando um papel ativo na formação da nossa compreensão do passado, na “mediação” entre nós (como os leitores, telespectadores, ouvintes) e entre as experiências passadas, e, portanto, na definição da agenda para futuros atos de lembrança no seio da sociedade (ERLL & RIGNEY, 2009: 3). Eventos que são lembrados são “fenómenos intermediáticos” (ERLL, 2008: 392), ou seja, a sua representação não está vinculada a um meio específico, podendo ser representados ao longo do espectro dos vários meios disponíveis (filmes, livros, blogues...). E isso pode, precisamente, contribuir para a construção de importantes lugares de memória.

Cinema e espaço (re)imaginado

O espaço fílmico concentra em si não apenas as dinâmicas inerentes ao processo em que o olho humano apreende o ambiente físico, o demarca, e lhe atribui significado(s); o espaço fílmico é simultaneamente o espaço (re)criado ou (re)imaginado, constituindo-se um palco de experimentação que sintetiza as potencialidades que o

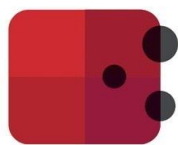


dispositivo cinematográfico oferece no que diz respeito às representações da *realidade*. Isto é, como reflete Carlos Melo Ferreira (2004) a propósito da perspectiva de Béla Balázs, o cinema pode não dar a realidade, mas antes, criar “uma realidade outra, sua, fílmica, que o cineasta constrói com os elementos técnicos e figurativos de que dispõe” (FERREIRA, 2004: 32), acrescentando ainda o autor que “o lugar da criação poética acaba por ser o corpo e o cérebro humano, pela forma como desarticula e articula pessoalmente as imagens que lhe são proporcionadas, já obedecendo a um recorte físico determinado” (FERREIRA, 2004: 33).

Todavia, cedo o cinema se libertou da percepção natural, fundando, nas palavras de Eduardo Geada, “a descoberta do inconsciente visual” (GEADA, 1985: 10). A descoberta do inconsciente visual será, no entanto, propulsionada pelo próprio cérebro humano, como observou previamente Melo Ferreira (2004), porquanto vai o cinema definir-se a partir da expressão humana inscrita sobre o real (BÁLÀZS, 1985). Esta expressão humana, sôfrega e complexa na sua composição, não obstante nutrir-se do *real*, carecerá de meios para se materializar, e, ao fazê-lo, distanciar-se-á da percepção humana; ou seja, no processo de construção da sua própria linguagem, o cinema explorará e inaugurará faculdades que, ao libertarem a imagem de um universo concentracionário, como observou Walter Benjamin em *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, descobrirão “outras formas, perfeitamente desconhecidas, que não representam, em absoluto, movimentos rápidos tornados lentos, antes surgem como movimentos fluídos, aéreos, supraterrrestres” (BENJAMIN, 1985: 35).

Da constante fascinação pela representação dos distintos espaços, dos distintos modos de vida e da condição humana, o cinema foi-se atualizando, assim, a partir da diversidade e da complexidade espacial (SHIEL, 2001); dessa condição é extraída a matéria a partir da qual vai o cineasta operar a (re)configuração da realidade – e, subsequentemente, como é que esse processo se relaciona com o respetivo contexto social, histórico e cultural. Segundo Mark Shiel, a propósito das representações da cidade no cinema (2001: 1):

Formalmente, o cinema tem há muito uma habilidade distinta de capturar e expressar a complexidade espacial, a diversidade e a dinâmica social da edição, enquanto pensadores desde Walter Benjamin – confrontado com as chocantes novidades da modernidade, da sociedade de massas, a manufatura e a reprodução mecânica – a Jean Baudillard – deslumbrado pelo glamour da pós-modernidade, o individualismo, o consumo e a reprodução eletrônica – reconheceram e observaram a curiosa correlação entre a

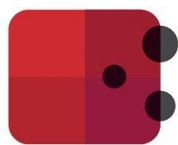


mobilidade e as sensações visuais e aurais da cidade, e a mobilidade e as sensações visuais e aurais do cinema.

Na operação dessas faculdades, vai o cinema convocar o espectador para a contemplação desse imaginário cuja sucessão das imagens ele, por sua vez, não vai dominar, sendo rapidamente submetido pela cadência da projeção (AUMONT & MARIE, 2011), pois “a todo o momento o filme [lhe] oferece (...) uma importante quantidade de informações sensoriais, cognitivas e afetivas” (AUMONT & MARIE, 2011: 43). Neste sentido, “os filmes recompõem o humano, a vida, recortam-nos no tempo, afetam-nos e aperfeiçoam-nos, projetam-nos para imaginários pessoais e para imaginários coletivos, e assim agarram-nos para logo de seguida nos largarem” (FERREIRA, 2004: 22). Concomitantemente, vai o espectador operar esse (re)mapeamento a partir de “arquivos individuais e coletivos”, como sugerem Jacques Aumont e Michel Marie (2011), porquanto fará existir a imagem recorrendo a uma série de signos e referências visuais. Deste modo, o cinema desconstrói, como observa Sara Castelo Branco, “uma representação cronológica e sequencial do tempo, reconfigurando-o através de uma associação entre várias temporalidades” (BRANCO, 2016: 64), e, neste sentido, cada novo filme “vem re-apanhar-nos na nossa relação com o cinema, encadeando-a com filmes anteriores, passados, com a participação activa da memória, vem re-apanhar-nos na nossa relação com a vida, encadeando-a com a nossa relação com o cinema, de novo com recurso inevitável à memória” (FERREIRA, 2004: 22).

João Mário Grilo e Maria Irene Aparício (2013), a propósito da relação do espectador com o filme, referem a ideia de contágio emocional de Amy Coplan na obra “*Catching Characters’ Emotions: Emotional Contagion Responses to Narrative Fiction Film*”, afirmando que o contágio emocional requer “uma relação sensorial direta (...) porque a visualização das imagens cinematográficas oferece uma experiência sensorial que possibilita os processos automáticos do contágio emocional” (GRILO & APARÍCIO, 2013: 39), levando o espectador a experienciar uma convergência emocional. Os autores sublinham, a este propósito, o processo em que as técnicas do cinema potenciam esse contágio emocional, como por exemplo o recurso do *close-up*; isto é, o cinema cria um arquivo próprio que o espectador passará a reconhecer e a interpretar a partir dos seus “arquivos individuais e coletivos”, citando novamente Aumont e Marie (2011). Neste sentido, Francesco Casetti observa, em *El Film y su Espectador*, que o filme abre um espaço que não é um ponto de partida ou uma posição privilegiada, representando ao invés o lugar onde quem entra se reconhece como uma das personagens, processo a partir do qual se relaciona com as mesmas (CASSETI, 2001).

O recurso à memória participa da própria configuração espacial que nos é apresentada pelo filme, porém, é igualmente partilhado pelo espectador, que passará a



reinterpretar e a ressignificar o universo diegético. É a memória como capacidade humana transformada pelo cinema (desde o uso convencional dos *flashbacks* ou, mais radicalmente, ao deliberado desajuste espaço-temporal como simulação das dinâmicas do pensamento humano, como *Hiroshima, mon amour* / *Hiroshima, meu amor* (1959) ou *L'Année Dernière à Marienbad* / *O Ano Passado em Marienbad* (1961), de Alain Resnais), e, simultaneamente, como espaço de partilha com o espectador – é neste sentido que, segundo Carlos Melo Ferreira, se impõe a “necessidade imprescindível de exercício da faculdade da memória, que nos relaciona com tudo, filmes e vida, através do tempo (FERREIRA, 2004: 23).

A este propósito, é importante sublinhar também a ideia de um cinema transnacional, abordagem que, segundo Ruby Cheung e David Fleming (2009), surgiu como uma resposta às limitações no estudo daquilo que o autor denomina como “cinemas nacionais”, visto que “muitos filmes contemporâneos lidam com a questão de tentar definir qualquer identidade nacional no contexto de um mundo “globalizado” que é “caracterizado por permutações económicas, culturais e políticas que atravessam fronteiras” (CHEUNG & FLEMING, 2009: 17). Os autores acrescentam que, em resposta a modos e modelos de cinema que marcaram o final do século XX e início do século XXI, impôs-se a necessidade de aprofundar abordagens relativamente à relação entre o cinema e a(s) identidade(s) (CHEUNG & FLEMING, 2009). Como observou Catherine Hall (1998: 65):

As mudanças globais dos últimos cinquenta anos envolveram os movimentos de pessoas a uma escala sem precedentes, o colapso de impérios e a descolonização, a criação da Nova Europa e outros novos blocos de poder, a destruição de velhas nações e a reformação de outras. As mudanças nesta escala são profundamente desestabilizadoras. Estas promovem o contexto para as tendências contraditórias que nos rodeiam – o globalismo, paralelamente ao localismo, os novos nacionalismos e identidades étnicas, paralelamente às vias de comunicação internacionais. Questões como raízes e origens assombram a imaginação de povos distintos, no cruzamento das fronteiras nacionais e intercontinentais.

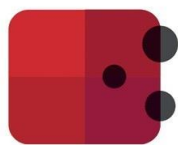
O processo de revisitação do(s) imaginário(s) representado(s) implica pensar a destruição da cultura dos vencidos e a imposição de medidas de caráter discriminatório, como observou Jorge Seabra, nomeadamente a propósito do imperialismo e a sua estreita relação com o cinema no século XX; o autor sublinha a preocupação dos vencedores em nivelar culturalmente as regiões conquistadas, e, deste modo,

estabelecer uma ideia de soberania nacional (SEABRA, 2001). No que ao cinema diz respeito, o processo de *revisitação* dos imaginários num contexto pós-colonial vai marcar-se, segundo Lydie Diakhaté (2011) (referindo-se a autora aos cinemas *africanos*, nomeadamente ao documentário) por uma ideia de emancipação pela imagem, já não mais inscrita pelo olhar ocidental. Segundo a autora, o olhar etnográfico dos cineastas ocidentais é o primeiro olhar documental pousado sobre África, e, neste sentido, a busca de uma “autenticidade africana” (DIAKHATÉ, 2011: 89) após os processos de independência passou pelo abandono das duas tendências dominantes, “institucionais e etnográficas, em que permaneciam objectos de educação ou de observação” (idem), revelando-se urgente, deste modo, “abandonar a visão dos antropólogos e reencontrar a identidade” (ibidem: 91).

Mahomed Bamba lembra precisamente que os filmes africanos só começam a ser apreciados como imagens de uma outra cultura, “(e não de uma cultura imaginada e pré-fabricada pelo ocidente), quando emerge um novo tipo de público que não compartilha das categorias da crítica eurocêntrica” (BAMBA, 2007: 85). *Hóspedes da Noite* perscruta um universo que urge essa *revisitação*, propondo uma reflexão fundada na relação entre a linguagem cinematográfica e os temas dominantes, nomeadamente o peso do passado, a memória (que se constrói a partir dos testemunhos de diferentes personagens) e a experiência *presente* – iluminando-se, assim, o exercício em que o cinema reivindica o seu papel enquanto *meio* que reconfigura permanentemente, não apenas o(s) imaginário(s), mas também a própria forma de se *comunicar* com o espectador na exploração sucessiva e inventiva das suas faculdades.

Hóspedes da Noite: narrativas sobre o passado e o presente no Grande Hotel da Beira

A ideia de cinemas transnacionais (CHEUNG & FLEMING, 2009) e de novas formas estéticas e políticas no processo de reencontro da identidade (DIAWARA & DIAKHATÉ, 2011), ao inscrever livremente a História dos países africanos posteriormente à sua independência, permite-nos estabelecer correspondência entre os processos de experimentação cinematográfica e os processos de afirmação da(s) identidade(s) – nomeadamente, a partir da obra que nos propomos analisar neste artigo: o filme *Hóspedes da Noite* (2007), de Licínio de Azevedo; e, nesse processo, desvendar a relevância da representação espacial e o papel *construtor* da memória enquanto relação a partir da qual vai o cinema evidenciar a sua capacidade de urdir e contestar representações identitárias, e, ao mesmo tempo, propor reflexões em torno das experiências histórico-culturais que reconfiguram permanentemente o(s) imaginário(s).



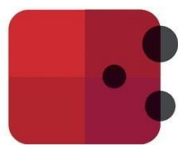
No âmbito deste artigo, revela-se fundamental evocar a ideia de *fetichismo* colonial enquanto encenação do fascínio e do desejo que impregna as representações de lugar(es), e a forma como essas fantasias sobre o *outro* são continuamente perpetuadas (BHABHA, 1998; HOOKS, 1992). Propõe-se, deste modo, uma subversão do olhar, a partir da assunção de que a cultura ocidental consolidou o *fetichismo* das demais culturas como factos inertes da natureza, como preludiou Edward Said (2003) a sua obra *Orientalismo*. O autor, refletindo acerca da percepção ocidental do Oriente, observa que (2003: 3):

Temos de levar a sério a grande observação de Vico de que os homens fazem a sua própria história, de que o que eles podem conhecer é aquilo que fizeram, e devemos aplicá-la também à geografia: esses lugares, regiões e setores geográficos que constituem o Oriente e o Ocidente, enquanto entidades geográficas e culturais – para já não dizer históricas – são criações do homem.

O apelo de Edward Said reveste-se de considerável importância para o processo de desconstrução das mitologias de lugar, das ideias fixas e saturadas de identidades, isto é, das “criações do homem” (SAID, 1998: 3), que subjugarão seres humanos e espaços, e, conseqüentemente, ditaram as suas experiências históricas, sociais e culturais. Neste sentido, o filme *Hóspedes da Noite* estabelece um espaço – o Grande Hotel Beira⁴ – cuja memória simbólica (remetendo ao passado colonial) é permanentemente reconfigurada pelos corpos que nele habitam (três mil e quinhentas pessoas que ocupam todas as divisões, incluindo a cave, os corredores e o terraço). Iluminando as várias histórias destes residentes e as suas relações sociais, centradas na cooperação e na sobrevivência, mas também as suas dissidências, *Hóspedes da Noite* reivindica essa pretensão de desconstrução espaço-temporal servindo-se tão-só das imagens do quotidiano prosaico – cabendo ao espectador, deste modo, (re)interpretar essa simbiose entre corpos, memórias e espaços que sustenta – e vai reconfigurando – o universo fílmico. *Hóspedes da Noite* insere-se entre o documentário e a ficção, relação que será subseqüentemente problematizada.

Licínio Azevedo, nascido no Rio Grande do Sul (Brasil) e radicado em Moçambique em 1975, trabalhou com Ruy Guerra e Jean-Luc Godard no Instituto

⁴ O Grande Hotel, fundado em 1955, e localizado na cidade da Beira, capital da província de Sofala, fazia parte de uma zona turística, objeto de propaganda colonial, que associava a este espaço a ideia de Éden, de paraíso tropical junto ao Índico. Resultou, tal como o porto e o caminho-de-ferro, de um investimento financeiro na arquitetura e na organização urbanística durante a época colonial (FRANÇA, 2017; SPINUZZA, 2018).



Nacional de Cinema⁵ (INC, criado em 1975, por Samora Machel), tendo estabelecido, posteriormente, uma empresa de produção cinematográfica, a Ébano Multimédia. Realizou filmes como *A árvore dos antepassados* (longa-metragem, ficção, 1995), *A guerra da água* (longa-metragem, ficção, 1996), *Desobediência* (longa-metragem, ficção/documentário, 2002), *O Grande Bazar* (longa-metragem, ficção/documentário 2006), *Hóspedes da noite* (longa-metragem, documentário/ficção, 2007) e *Virgem Margarida* (longa-metragem, ficção, 2012). Os filmes do realizador têm por base os pontos de vista da população sobre a sua realidade, constituindo um cinema engajado socialmente (BAMBA, 2011). Os documentários *A árvore dos nossos antepassados* e *Hóspedes da noite* abordam o tema da guerra civil e as suas consequências. Estas obras destacam e põem em cena a palavra e as ações das pessoas comuns, questionando, em simultâneo, as dimensões histórica, social e política de uma realidade que reflete problemáticas atuais, como as marcas da guerra civil e a pobreza extrema.

Em *Hóspedes da Noite*, a ausência da narração em *off* serve o propósito de não admitir uma interferência entre o espectador e a imagem fílmica, no sentido em que o universo diegético *comunica* com o espectador através do *movimento* dos corpos no espaço – desde os testemunhos de Cairo e Pires, ex-funcionários do hotel durante o período colonial, aos relatos dos moradores - não apenas das relações entre eles, no quotidiano *presente*, mas também das evocações pessoais que reacendem a memória das deslocações forçadas e dos impactos da Guerra Civil. A improvisação, que se constitui uma particularidade central da *mise-en-scène* de Licínio de Azevedo (como verificamos nas sequências em que as personagens narram as suas experiências pessoais, passadas ou presentes), corresponde-se diretamente com a dimensão documental da obra, que coloca em confronto esses painéis diversos da vivência diária dos moradores, de forma que seja acentuado um distanciamento claro de um rigor de encenação.

São duas as perspectivas com as quais nos confrontamos em *Hóspedes da Noite*. Por um lado, as histórias do quotidiano *presente* dos moradores do hotel; por outro lado, o olhar de dois antigos funcionários que relembram o passado glamoroso daquele espaço. A narrativa dos antigos funcionários, que circulam na atual estrutura do hotel, “são elementos de conexão entre duas épocas históricas e representam uma memória colonial totalmente apagada pelos escombros atuais” (SPINUZZA, 2018: 167). É verdade que a memória sustém um espírito de resistência, como observa Bell Hooks, na esteira de Michel Foucault, porém, acrescenta a autora que “na cultura do

⁵ “Entre 1976 e 1991, o INC produziu treze longas-metragens, 119 curtas-metragens e 295 reportagens televisivas batizadas com o nome Kuxa Kanema (“Nascimento do Cinema”)” (LOPES, 2016: 7).

esquecimento, a memória por si só não possui qualquer significado” (HOOKS, 1992: 193).

Licínio Azevedo não parece investir numa tradição cinematográfica que procura equilibrar a ficção e o documentário com o propósito de imprimir à narrativa uma hibridez propositada - como se verifica, por exemplo, com o cinema de Pedro Costa; em *Hóspedes da Noite*, a câmara é assumida como elemento cuja presença vibra na diegese, é pressentida e percecionada pelos corpos. Todavia, existem sequências que parecem aniquilar essa percepção, nomeadamente quando Camões, o professor de geografia que nós sabemos viver, à data, há 20 anos no hotel, conversa com a mulher relativamente à resposta favorável à sua candidatura a docente numa universidade (*Hóspedes da Noite*, 2007, 00:44:28-00:45:02):

“- Aqueles documentos que meti, de candidatura, para lecionar na Universidade Pedagógica em Quelimane, saíram favoráveis (...). Neste caso, no próximo ano teremos que mudar para Quelimane”

- Será que a UP vai te ceder uma casa?

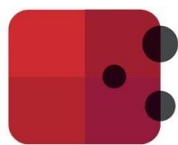
- Terei que alugar uma casa onde os miúdos vão estar num quarto independente, diferente de como a gente vive aqui

- É uma cidade linda. Vai ser bonito. Nossos filhos vão crescer bem.”

Nesse momento, a câmara parece deixar de ser pressentida, deixando os corpos entregues à privacidade do seu espaço – instala-se, momentaneamente – e, para nossa surpresa, a encenação, que nós acabamos por reconhecer como um recurso que visa expor o espaço mais íntimo das personagens, a fim de que o espectador se possa corresponder com as suas inquietações pessoais.

Em *Hóspedes da Noite*, Licínio de Azevedo parece repercutir na narrativa a tradição do documentário enquanto género “em que deve prevalecer o princípio da realidade, das coisas tal como elas são, do documentado”, como diz-nos Carlos Melo Ferreira (FERREIRA, 2011: 135), não obstante o autor acrescente que este pressuposto é uma contradição, porquanto “o documentário cinematográfico existiu, existe e continuará a existir como procura por diversos métodos da realidade das coisas e dos seres, mas uma procura humanamente perseguida e construída, como no cinema sempre acontece” (FERREIRA, 2011: 135). O autor justifica (FERREIRA, 2011: 136):

Quando se fala em narrativa no documentário não se está a falar na narrativa no sentido geral do cinema de ficção, mas de uma narrativa que serve os propósitos do documentário sem os desvirtuar. É, desde Flaherty e Vertov, algo que excede os



meros acontecimentos, já presentes nos primeiros filmes dos Lumière, mas que não se propõe, em geral, mais que animar a descrição documental, tornando-a mais viva sem a afastar dos seus objetivos específicos, o que é claramente visível em *Nanook*.

Refletimos acerca do processo de criação artística do documentário a fim de analisarmos os trilhos percorridos por Licínio de Azevedo na construção do universo diegético como espaço de memórias e vivências que se correspondem simbioticamente entre passado e *presente*. Manuela Penafria observa que o documentário não se confunde nem deve ser identificado com a não-ficção, pois, apesar de os documentários serem filmes de não-ficção, nem todos os filmes de não-ficção são documentários, e, neste sentido, “a utilização do termo não-ficção deve servir, não para designar o documentário, mas para o incluir num conceito lato e flexível que reconhece diferentes formas de fazer filmes” (PENAFRIA, 1999: 21). Novamente relembremos as palavras de Carlos Melo Ferreira a propósito da sua descrença na defesa da não-manipulação na criação cinematográfica, pois a linguagem cinematográfica é povoada por elementos fundamentais “que implicam, todos eles, uma escolha ou mais que uma escolha humana, [que] estão também presentes no documentário, seja ele rodado em película para cinema, seja ele rodado em vídeo para cinema, televisão ou outro *media*” (FERREIRA, 2011: 135).

Licínio de Azevedo não manipula o discurso das personagens, dispondo-se a ouvi-las e a inscrever o seu discurso na narrativa, mesmo que as mesmas se limitem a relatar aspectos triviais da sua convivência – o vizinho que suja o espaço do outro, os moradores que caíram na escadaria e morreram – que, por vezes, nem evocam as memórias mais possantes que pairam sobre aquele espaço: o período colonial, quando o hotel foi construído, a guerra civil moçambicana e a deslocação forçada de várias comunidades. Todavia, essas memórias, mesmo quando não são evocadas, assomam na imagem como a emanção fantasmagórica que inscreve o então *presente* e eiva o futuro, fazendo com que a preocupação central e exclusiva das personagens seja a sobrevivência; nas intermitências desse processo, brilha ocasionalmente a felicidade, com as crianças que se lançam na busca dos ninhos de pássaros e correm pelos corredores do hotel (*Hóspedes da Noite*, 2007, 00:34:18-00:34:43), com a ténue esperança que resplandece nos olhos de Camões perante a hipótese de mudar de vida.

É nesse quotidiano que o espectador reconhece as consequências do passado, que afetam diretamente a vida diária dos moradores, condenados pelas precárias condições de saneamento e pela escassez de alimentos e de água. Vejamos a sequência do “tribunal”, em que conhecemos as próprias estruturas criadas pela



comunidade a fim de colmatar as consequências advindas dessas condições (*Hóspedes da Noite*, 2007, 00:36:46-00:37:42):

“- Senhor Moisés, queixa contra quem?

- Contra essa senhora.

(...)

- Senhora Susana António, o que se passou?

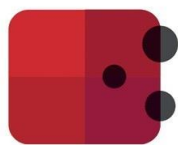
- Essa senhora lançou água suja na minha varanda.

- Esse senhor sempre atira água suja na minha casa, na minha varanda. Xixi, cocó, água de peixe na minha varanda. Eu fiquei farta. Levei aquela água e fui deitar na porta dele, para ver se ele também podia sentir. E senti, tinha que vir queixar.”

Neste sentido, as memórias individuais vão sendo constantemente inscritas no(s) espaço(s) do hotel, com as distintas histórias de vida dos vários moradores, os seus problemas pessoais, fazendo da memória um lugar de depósitos vários, em permanente construção, pois, como observa Jan Assmann, “toda a memória individual constitui-se em comunicação com os outros. Estes “outros”, contudo, não são um qualquer grupo de pessoas, mas grupos que concebem a sua unidade e peculiaridade através de uma imagem comum do seu passado” (ASSMANN, 1995: 127). É, segundo as palavras de Jens Brockmeier, um espaço simbólico onde o ser humano se corresponde com uma comunidade cultural, isto é, a partir de uma força centrípeta de uma estrutura conetiva que organiza “um considerável corpo de pensamento e conhecimento, crenças e conceitos do eu: isto é, uma mundividência enraizada num quadro de regras sociais e valores assim como na memória partilhada de um passado comumente habitado e semelhantemente experienciado” (BROCKMEIER, 2002: 18). Segundo o autor (2002: 37):

A ideia que eu quero oferecer sobre este sistema mnemónico é a de um espaço simbólico de recordação e esquecimento, um espaço onde as várias ordens do passado e do presente são continuamente recombinadas. Já sugeri (...) que é dentro deste espaço simbólico de cultura que as nossas coordenadas de mudança para determinar o que é passado, presente e futuro são definidas.

Sobre a memória colonial que reveste o Grande Hotel Beira justapõem-se, deste modo, outras memórias posteriores, que se vão acumulando como camadas que reconfiguram a própria identidade cultural da comunidade que aí habita; o seu reconhecimento do espaço dá-se, conseqüentemente, pela interpenetração de memórias e experiências que alteram permanentemente o *todo*. Hewer e Roberts (2012)



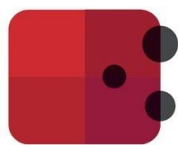
observam, a este propósito, que a natureza da memória coletiva é influenciada no processo de transformação e partilha geracional, já que este fenômeno permite “mudanças subtis e mudanças de ênfase nas narrativas individuais através das gerações ao longo do tempo: algo que foi observado em famílias em que parentes mais velhos se envolveram em guerras questionáveis” (HEWER & ROBERTS, 2012: 177). Ao mesmo tempo, os autores enfatizam que (2012: 175):

o resultado da interação entre história, memória coletiva e experiência individual é um único sentido da realidade e da identidade: um estado que é, ainda assim, vulnerável à mudança enquanto o indivíduo interage com o mundo social. Dentro do meio social, a comunicação, o “coração e sangue” que perpassam as dinâmicas da memória social, é informada por ambas as entidades estáticas e dinâmicas.

É a partir dessa partilha geracional que as histórias distintas se entrecem, relacionando-se as experiências individuais na configuração de um coletivo perpassado por transformações e mudanças várias. O Grande Hotel Beira assume, assim, como espaço de disputa e sobrevivência onde se impôs a necessidade de salvaguardar a vida coletiva e social, objetivo que pressupõe a existência de normas e regras cruciais para a subsistência da comunidade que o habita, como as estruturas de controle dos inquilinos – e é nessa luta contínua que as personagens se destacam como corpos que consolidam memórias, memórias que, por sua vez, consolidam histórias que circunscreveram um espaço, conferindo-lhe, permanentemente, significado(s) a partir da pluralidade de experiências humanas.

Notas finais

Os fenômenos que perpassam e propulsionam o(s) *exercício(s)* da memória readaptam-se ao contexto histórico, cultural e social, destacando-se o cinema como *meio* de representação – a partir da complexidade da linguagem cinematográfica – das questões subjacentes a esse processo. Como verificamos, o filme *Hóspedes da Noite*, enquanto exercício audiovisual ancorado no documentário, pretende iluminar a subjetividade das personagens, evidenciar a sua voz como elemento que (re)configura a diegese e ao mesmo tempo permite ao espectador interpretar as suas memórias e experiências individuais a partir do que ele próprio *sabe*: do peso da memória colonial à memória da guerra civil e dos deslocamentos forçados, o espectador reconstrói esse espaço-tempo a partir das perspectivas individuais, dos sujeitos pensantes que partilham abertamente as suas experiências – pois, para Licínio de Azevedo, é a voz desses seres

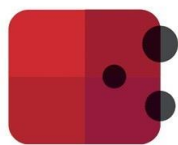


humanos que importa evidenciar, são eles que possuem o papel de desbravar e traduzir aquele universo ao qual pertencem, e o qual inscrevem continuamente.

Filmes como *Hóspedes da Noite* constituem lugares de memória e de (re)construção histórica, em particular, porque expressam uma memória visual e olhares, não raras vezes, esquecidos ou ignorados pela história, eurocêntrica, e pela memória oficial. Importa indagar se filmes como aquele analisado neste artigo constituem lugares de memória dominados ou dominantes (Nora, 1997), examinando a visibilidade social destes trabalhos, o que poderá ser alcançado pela realização de estudos de recepção. A transformação de filmes como *Hóspedes da noite* em lugares de memória dominantes poderá contribuir para a desconstrução da memória social e do imaginário colonial.

Referências bibliográficas

- ASSMAN, Jan. "Collective Memory and Cultural Identity". *New German Critique, Cultural History/Cultural Studies*, No. 65, Spring - Summer, 1995, 125-133.
- ASSMANN, Jan. "Communicative and Cultural Memory". In: A. Erll & A. Nunning (Eds.), *Media and Cultural Memory*. Berlim, Nova Iorque: Walter de Gruyter, 2008.
- AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *A análise do filme*. 1ª edição. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2011.
- BAMBA, Mahomed. "O papel dos festivais na recepção e divulgação dos cinemas africanos". In: MELEIRO, Alessandra (Org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África*. São Paulo: Escrituras, 2007, pp. 79-104.
- BAMBA, Mahomed. "O parti-pris ideológico e estético de dois brasileiros na formação de um cinema pós-colonial em Moçambique (anos 70-80)". *Interin*, 12(2), 1-11.
- BENJAMIN, Walter. BÁLÀZS, Béla. EISENSTEIN, Sergei. et al. *Estéticas do Cinema*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985.
- BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BRANCO, Sara Castelo. "O Cinema Português, o Transtemporal e o Mito". *Aniki: Revista Portuguesa Da Imagem Em Movimento*, 3(1), 2016, 64-83.
- BROCKMEIER, Jens. *After the Archive: Remapping Memory*. *Culture & Psychology*, 16(1), 2010, 5-35. doi: 10.1177/1354067X09353212
- BROCKMEIER, Jens. "Remember and Forgetting: Narrative as Cultural Memory". *Culture & Psychology*, 8(1), 2002, 15-43.
- CASSETI, Francesco. *El Film y su Espectador*. 2ª edição, Madrid: Cátedra, 1996.
- CHEUNG, Ruby & FLEMING, David (Eds.). *Cinemas, Identities and Beyond*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2009.



DIAKHATÉ, Lydie. "O documentário em África e na sua diáspora: uma emancipação pela imagem". In: DIAWARA, Manthia. DIAKHATÉ, Lydie. *Cinema africano: novas formas estéticas e políticas*. Lisboa: Sextante Editora, 2011.

DIAWARA, Manthia. DIAKHATÉ, Lydie. *Cinema africano: novas formas estéticas e políticas*. Lisboa: Sextante Editora, 2011.

ENDERS, Armelle. Les Lieux de Mémoire dez anos depois. *Estudos Históricos*, 6(11), 1993, 132-137.

ERLL, Astrid. & RIGNEY, Ann. Introduction: Cultural Memory and its Dynamics. In A. Erll & A. Rigney (Eds.), *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory* (pp. 1-14). Berlim, Nova Iorque: Walter de Gruyter, 2009.

ERLL, Astrid. Literature, film, and the mediality of cultural memory. In A. Erll & A. Nunning (Eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* (pp. 389-398). Berlim: Walter de Gruyter, 2008.

FENTRESS, James & WICKHAM, Chris. *Social Memory*. Oxford: Blackwell Publishers, 1992.

FERREIRA, Carlos Melo. *As poéticas do cinema: a poética da terra e os rumos do humano na ordem do fílmico*. Lisboa: Edições Afrontamento, 2004.

FERREIRA, Carlos Melo. *Cinema. Uma arte impura*. Lisboa: Edições Afrontamento, 2011.

FRANÇA, Alex. A produção documentarista de Licínio de Azevedo: imagens, discursos e narrativas moçambicanas do pós-independência. *Mulemba*, 9(17), 2017, 99-111.

GRILO, João Mário. APARÍCIO, Maria Irene. (Eds.). *Cinema e Filosofia*. Compêndio. Lisboa: Edições Colibri, 2013.

HALL, Catherine. "Histories, empires and the post-colonial moment". In: CHAMBERS, Ian. CURTI, Lidia. *The post-colonial question*. London and New York: Routledge, 1998.

HALLBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*. Paris: Presses Universitaires de France, 1950/1968.

HARTOG, François. O tempo desorientado – Tempo e História. Como escrever a história da França? *Anos 90*, 5(7), 1997, 7-28. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/anos90/article/view/6183/13479>.

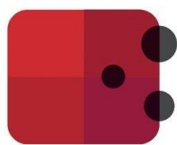
HEWER, Christopher. ROBERTS, Ron. "History, culture and cognition: towards a dynamic model of social memory". *Culture & Psychology*. 18(2), 2012, 167-183.

HOOKS, Bell. *Black Looks: Race and Representation*. Boston, Massachusetts: South End Press, 1992.

LOPES, José. Cinema de Moçambique no pós-independência: uma trajetória. *Rebeca-Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, 5(2), 2016.

NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire: la République, la Nation, les France*. França: Gallimard Éditions, 1997.

OLICK, Jeffrey.; VINITZKY-SEROUSSI, Vered & LEVY, Daniel (Eds.). *The Collective Memory Reader*. Oxford: Oxford University Press, 2008.



PENAFRIA, Manuela. *O filme documentário: história, identidade, tecnologia*. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.

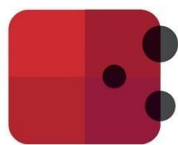
SAID, Edward. *Orientalismo*. Lisboa: Livros Cotovia, 2004.

SEABRA, Jorge. *África Nossa. O Império Colonial na Ficção Cinematográfica Portuguesa: 1945-1974*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2001.

SHIEL, Mark; FITZMAURICE, Tony. *Cinema and the city. Film and urban societies in a global context*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001.

SPINUZZA, Giulia. O ciclo do Grande Hotel da Beira: os documentários *Grande Hotel*, de Lotte Stoops; *Grande Hotel*, de Anabela Saint-Maurice; *Hóspedes da noite*, de Licínio de Azevedo e *Amanhecer a Andar*, de Sílvia Firmino. *Remate de Males*, 38(1), 2018, 161-185.

Submetido em 08 de novembro de 2019 / Aceito em 21 de fevereiro de 2020.



**Telas migrantes: uma geografia urbana
das salas de cinema no brasil do século xxi**

Renata Rogowski Pozzo¹

¹ Doutora em Geografia pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professora do Departamento de Arquitetura e Urbanismo e do Programa de Pós-Graduação em Planejamento Territorial e Desenvolvimento Socioambiental da Universidade do Estado de Santa Catarina.



Resumo

O artigo apresenta uma contribuição da geografia ao entendimento da organização do parque exibidor brasileiro, mediante uma análise que aciona o conceito de *rede urbana*. Para construir uma cartografia histórica e espacial das salas de cinema contemporâneas, realizou-se levantamento nos arquivos do Observatório do Cinema Brasileiro da ANCINE e nas bases de dados do IBGE. Historicamente, entre os dois momentos de ápice do número de salas de cinema no Brasil (1975 e 2018), há dois movimentos efetuados por essas telas migrantes. Um movimento em escala regional: do interior para o litoral e das cidades pequenas para as grandes. E um outro movimento em escala intra-urbana: das ruas dos centros tradicionais para os shopping centers. Como tendência contemporânea, identifica-se que, nos últimos anos, esse padrão vem se alterando. As salas reaparecem no interior, especialmente nas cidades médias, e também nas ruas. Busca-se demarcar e explicar estes momentos ao longo dos dois principais capítulos do escrito, e, ao final, elenca-se uma questão que permeia as discussões para configurar um capítulo final, *o acesso*, quando investiga-se a contribuição dos canais não comerciais (salas públicas, festivais e cineclubes) para a democratização dos olhares para o cinema.

Palavras-chave: Geografia do cinema; Exibição cinematográfica; Sala de cinema; Rede urbana.

Abstract

This paper presents a geography's contribution to the understanding of the range of the Brazilian exhibition organization, through an analysis based on the urban network concept. To build a historical and spatial contemporary movie theaters cartography was carried out a survey in the ANCINE (Brazilian Cinema Observatory) and IBGE (Brazilian Institute of Geography and Statistics) databases. Historically, between the two peak moments of movie theaters number in Brazil (1975 and 2018), there are two movements made by these migrant screens: A movement on a regional scale, from the countryside to coastal cities and from small to large cities; and An intra-urban scale movement, from the traditional downtown streets to shopping malls. In recent years, as a contemporary trend, it is identified that this pattern has been changing. Movie theaters are reappearing in the countryside, especially in medium-size cities, and also as street cinema theaters. This work intends to define and explain these moments throughout the two main chapters, and, in the end, it points out to an issue that is pervasive of the discussions in order to configure a final chapter: *the access*, when investigating the contribution of non-commercial movie theaters (public halls, festivals and movie clubs) for the democratizing gaze to the cinema.

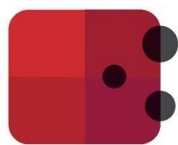
Keywords: Film geography; Cinematic exhibition; Movie theater; Urban network.

Introdução: geografias do cinema

As relações entre cidade e cinema marcam a essência desta arte. O cinema surge para mostrar as novas experiências da modernidade urbano-industrial e, ao mesmo tempo, é produto desta. Passando pelo home vídeo e o *streaming*, as salas de cinema continuam, justamente por valorizarem o cinema enquanto experiência na vida cotidiana na cidade². A sala de cinema ainda é uma janela econômica e simbolicamente importante para o audiovisual. É conveniente mencionar este trecho de um texto de Martin Scorsese publicado no The New York Times, quando do lançamento de seu novo filme, O Irlandês, pela Netflix:

Então, você pode perguntar: qual é o meu problema? Por que não deixo em paz os filmes de super-heróis? O motivo é simples. Em muitos lugares dos EUA e do mundo, as franquias são a principal atração, se você quiser ver algo na tela grande. Vivemos tempos de vacas magras em relação às telas, e os cinemas independentes estão em seu menor número. A equação mudou, e o streaming se tornou o principal sistema de entrega. Ainda assim, não conheço um único cineasta que não queira fazer filmes para a telona, projetá-los para o público nos cinemas. Isso inclui a mim, e falo como alguém que acabou de concluir um filme para a Netflix. Isso, e somente isso, nos permitiu fazer "O irlandês" da maneira que precisávamos, e por isso sempre serei grato. Teremos exhibições nos cinemas, o que é ótimo. Gostaria que ele fosse exibido em mais telas grandes por períodos mais longos? Claro que sim. Mas não importa com quem você faça seu filme, o fato é que as telas na maioria dos multiplexes estão repletas de filmes de franquia. E se você vai me dizer que é simplesmente uma questão de oferta e demanda e de dar às pessoas o que elas querem, eu discordo. É uma questão de galinha e ovo. Se as pessoas recebem apenas um tipo de coisa e vendem incessantemente apenas um tipo de coisa, é claro que vão querer mais desse tipo de coisa. Mas, você pode

² Em fevereiro de 2020, após a conclusão deste texto, a pandemia do Covid-19 veio a interromper a continuidade das salas, desafiando a indústria a reorganizar rapidamente novas janelas de exibição. Agradeço aos editores a oportunidade de acrescentar um *Post scriptum* ao final deste ensaio, com o objetivo de refletir rapidamente sobre o impacto da pandemia em relação à exibição cinematográfica. Já que este texto seria publicado apenas no segundo semestre de 2020, sem esta consideração, seu conteúdo pareceria extemporâneo.



argumentar, eles não podem simplesmente ir para casa e assistir o que quiserem no Netflix, iTunes ou Hulu? Claro - em qualquer lugar, exceto na tela grande, onde o cineasta pretendia que sua obra fosse vista. (O GLOBO, 2019).

A batalha de um filme para chegar às telas revela uma disputa pela geografia, uma *guerra dos lugares*, nas palavras de Milton Santos (2008). Como afirma Said, "assim como nenhum de nós está fora ou além da geografia, da mesma forma nenhum de nós está totalmente ausente da luta pela geografia. Essa luta é complexa e interessante porque não se restringe a soldados e canhões, abrangendo também ideias, formas, imagens e representações" (SAID, 2001: 40). E, se a geografia revela pontos ocultos do universo cultural, certamente a relação é recíproca, pois a cultura também revela processos geográficos mundiais, regionais e locais. Pensemos em Bacurau, de Kleber Mendonça Filho. Vê-se o cinema através da geografia e a geografia através do cinema.

O presente artigo traz uma contribuição da geografia ao entendimento sobre a organização do parque exibidor brasileiro³. Dentre as categorias formadoras do pensamento geográfico, propõe-se trabalhar com a categoria de *formação socioespacial*, a partir de Milton Santos, e com o conceito de *rede urbana*, partindo de Roberto Lobato Correa. No campo da historiografia do cinema, o artigo apoia-se em Jean-Claude Bernardet e Gustavo Dahl. Para traçar um mapeamento histórico-espacial das salas de exibição na contemporaneidade, realizou-se pesquisa documental nos arquivos da Filmografia da Cinemateca Brasileira e do Observatório do Cinema e do Audiovisual da Agência Nacional do Cinema (OCA-ANCINE) e nas bases de dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

No documentário "Encontro com Milton Santos: o mundo global visto do lado de cá", de Silvio Tendler (2006), Milton Santos relata que sua opção pela geografia foi a opção pelo movimento: "Eu acho que foi a opção pelo movimento. O fato de eu ter, quando garoto, me impressionado com essas populações que mudavam de lugar, que se transportavam de um lugar pra outro, acho que isso talvez tenha me dado a

³ O campo da Geografia do Cinema (*Film Geography*) tradicionalmente dedica-se à quatro temas - geopolítica, políticas culturais, globalização e indústria cultural e representações -, partindo, geralmente, da análise de um filme, ou, dos espaços fílmicos como representações da geografia (LUKINBEAL; ZIMMERMANN, 2006). Ou seja, a análise fílmica, mesmo que voltada para questões de economia e geopolítica, é mais desenvolvida do que as análises que partem da organização espacial da indústria, como propomos neste estudo. Isso se espelha no fato de a Geografia do Cinema estar mais ligada à tradição da Geografia Cultural (com autores como John Wright e David Lowenthal) do que à Geografia Econômica, Industrial ou Urbana. Há um campo de interlocução entre geografia e cinema desenvolvido no Brasil que trata da pesquisa geográfica com imagens. Parte de Wenceslau de Oliveira Jr a tentativa de delimitar este campo como *Geografias do Cinema*. Aqui, o audiovisual é encarnado como testemunho de experiências espaciais contemporâneas. Breve revisão sobre o estado da arte deste campo em formação foi realizado por Moreira (2011).



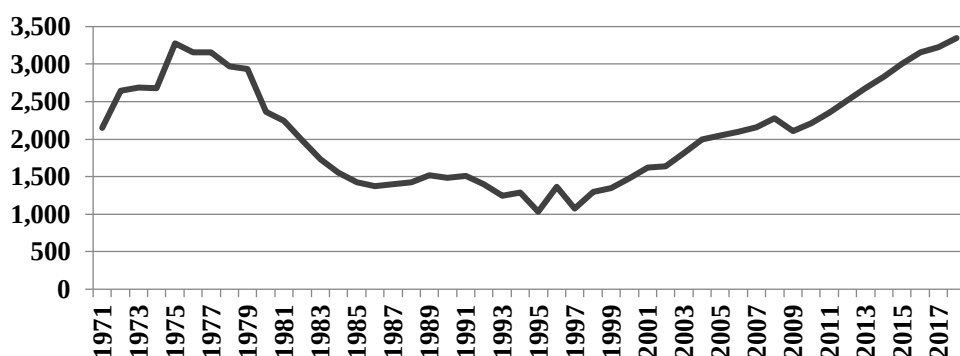
dimensão da disciplina". Diante dessa inspiração, acredita-se que não basta apresentar o quadro contemporâneo da geografia (regional e urbana) das salas brasileiras de cinema, sem apontar sua construção histórica e, também, tendências de transformação. Por isso, a opção pelo título: Telas Migrantes⁴.

Historicamente, entre os dois momentos de ápice do número de salas de cinema no Brasil (1975 e 2018), há dois movimentos efetuados por essas telas migrantes. Um movimento em escala regional: do interior para o litoral e das cidades pequenas para as grandes. Outro movimento, em escala intra-urbana: das ruas dos centros tradicionais para os *shopping centers*. Como tendência contemporânea, identifica-se que, nos últimos anos, esse padrão vem se alterando. As salas reaparecem no interior, especialmente nas cidades médias, e também, mesmo que timidamente, nas ruas. Busca-se demarcar e explicar estes momentos ao longo dos dois principais capítulos do escrito: "Os Cinemas e Rede Urbana Brasileira" e "Os Cinemas na Escala Intra-Urbana". Ao final, elenca-se uma questão que permeia as discussões para configurar um capítulo final, "A questão do acesso", quando investiga-se a contribuição dos canais não comerciais (salas públicas, festivais e cineclubes) para a democratização dos olhares para o cinema.

Os cinemas e a rede urbana brasileira

No ano de 2018 o número de salas de exibição em território nacional ultrapassou de forma inédita o recorde de 1975, fixado em 3276 salas, chegando ao número de 3347, como demonstra o Gráfico 1:

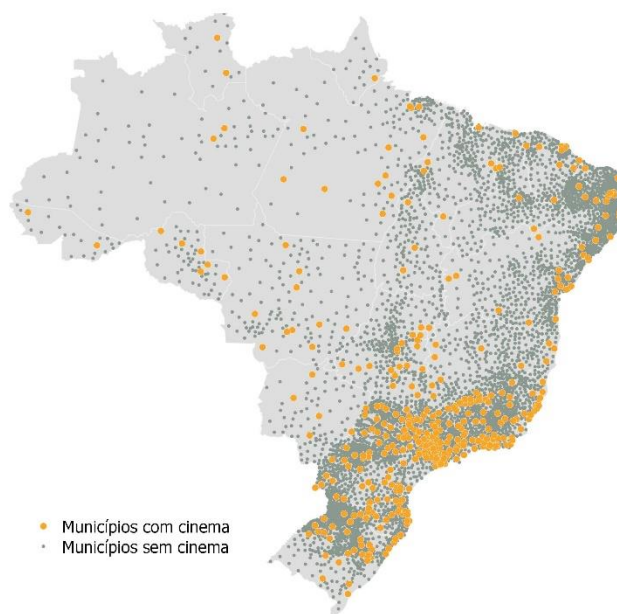
⁴ Destaca-se que o artigo representa parte da análise desenvolvida no contexto da tese de doutorado da autora, intitulada "Uma geografia do cinema: bloqueios internacionais, contradições internas", defendida no ano de 2015 na Universidade Federal de Santa Catarina. Além disso, o artigo é fruto das reflexões inseridas projeto de pesquisa desenvolvido atualmente junto ao Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade do Estado de Santa Catarina, "O Corpo Espacial do Cinema: uma cartografia das antigas salas de cinema de rua de Santa Catarina".

Gráfico 1 - Número de Salas de Exibição no Brasil de 1971 até 2018

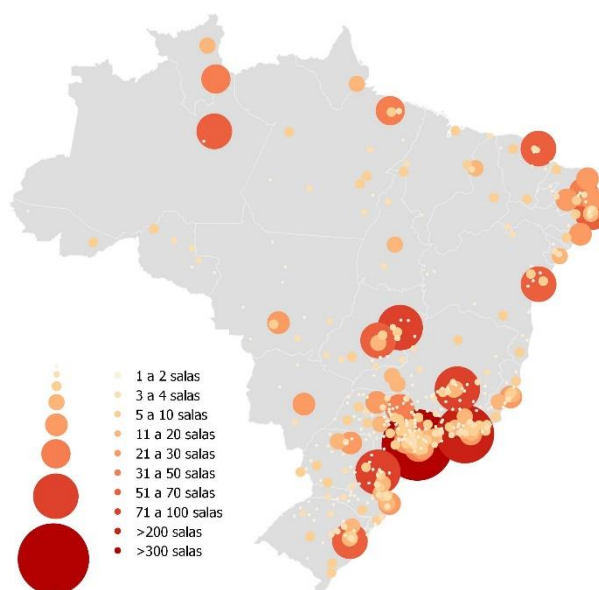
Fonte: ANCINE, 2019B. Elaborado pela autora.

Embora próximos em sua forma absoluta, estes números guardam uma diferença substancial no que diz respeito à localização destas salas na rede brasileira de cidades. Na década de 1970, 80% das salas estavam localizadas fora dos grandes centros urbanos (ANCINE, 2019D). Em 2018, as salas distribuem-se entre 416 municípios brasileiros, 7,4% do total⁵. Aproximadamente 57% das salas localizam-se em cidades com mais de 500 mil habitantes (ANCINE, 2019A). A distribuição geográfica das salas de cinema em território nacional pode ser observada nos Mapas 1 e 2.

⁵ Esta porcentagem de municípios com cinema é baseada nas informações da ANCINE (2019B), e compreende dados que começaram a ser compilados na década de 1970, pela Embrafilme (Empresa Brasileira de Filme). Leva em consideração salas com programação regular de cinema, a maioria comerciais, mas também salas públicas, como as salas do Circuito Spcine da Prefeitura Municipal de São Paulo. Desde 1999, a Pesquisa de Informações Básicas Municipais (MUNIC) do IBGE investiga a ocorrência de salas de cinema nos municípios brasileiros com base na declaração dos gestores públicos. O IBGE (2015) define cinema como "estabelecimento cuja finalidade é a projeção de filmes", não especificando a questão da regularidade. De acordo com essa pesquisa, a porcentagem de municípios com sala de cinema passou de 7,2% em 1999 para 10,4% em 2014, ou seja, um número um pouco acima daquele apresentado pela ANCINE. Neste ensaio, serão considerados os dados da ANCINE, com exceção do momento em que será comparada a ocorrência de salas de cinema com a ocorrência de shopping centers, pois a MUNIC realiza levantamento para ambos.

Mapa 1 – Municípios com e sem sala de cinema regular em 2018

Fonte: Elaborado pela autora a partir de ANCINE (2019A),
sobre base e referência cartográfica do IBGE.

Mapa 2 – Número de salas regulares de cinema por município em 2018.

Fonte: Elaborado pela autora a partir de ANCINE (2019A),
sobre base e referência cartográfica do IBGE.



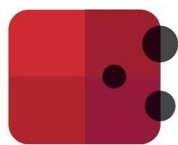
Ao longo destas quatro décadas, demarcou-se o movimento das salas das cidades pequenas do interior para as grandes cidades do litoral. Do ponto de vista regional, o mapa de localização geográfica das salas acompanha o desenvolvimento e as desigualdades brasileiras. O movimento no sentido de uma concentração deu-se de oeste para leste e de norte para sul. Em 2018, quase 70% das salas de exibição localizavam-se nas regiões Sul e Sudeste e, além disso, nestas regiões estão mais bem distribuídas no território dos estados.

A organização espacial contemporânea das salas de cinema acompanha a configuração da rede urbana brasileira. As regiões Sul e Sudeste apresentam uma rede urbana mais complexa, ou seja, com maior densidade de cidades médias. Corrêa (1989) denomina este tipo de configuração territorial de “*rede urbana democrática*”; de fato, quanto mais desenvolvida a cidade, maior o número de serviços que podem ser acessados pela população. Estando a rede urbana brasileira assentada sobre nossa formação socioespacial, em última análise, o desenvolvimento do cinema brasileiro, no que concerne ao parque exibidor, passa pela questão do desenvolvimento regional e urbano. Por outro lado, Corrêa (1989) explica que a rede urbana brasileira, no geral, organizou-se historicamente de forma desigual, dendrítica e concentrada, pois apresenta fraca presença de centros intermediários e sub-regionais. Nossa rede dendrítica possui origem colonial⁶, e é caracterizada por poucas e grandes metrópoles em contraposição aos numerosos e pequenos centros, indicando um caráter unilateral dos fluxos e baixa divisão territorial do trabalho.

A macrocefalia urbana nasceu com o Brasil, como decorrência do monopólio administrativo, comercial e fundiário (MAMIGONIAN, 1982), mas se agravou pelas características desiguais de modernização, pois a dinâmica da hierarquia urbana acompanha o desenvolvimento econômico e as rupturas históricas da nossa formação. O capitalismo industrial também se desenvolveu desigualmente no Brasil do ponto de vista espacial, favorecendo áreas mais ricas e drenando recursos das mais pobres. A concentração espacial da produção industrial é mais consequência do que causa das desigualdades regionais brasileiras formadas em nosso processo de transição capitalista.

Não há dúvida de que a concentração urbana é necessária para o desenvolvimento do capitalismo industrial do ponto de vista de sua produtividade e da circulação. Nos países periféricos, a tendência à superconcentração urbana surge como

⁶ No Brasil colonial, o espaço rural era o centro da economia. O mercantilismo monopolista português necessitava controlar apenas algumas poucas cidades litorâneas, ao mesmo tempo comerciais (exportação e importação) e administrativas (civis e militares). Enquanto o caráter exportador e dominador da colonização requeria a presença de cidades, o caráter latifundiário e escravista das relações de produção mostrou-se pouco urbanizador, segundo Mamigonian (1982).



consequência da urgência que tem o capital e o Estado de “criar unidades urbanas com certa consolidação; é a necessidade de concentrar seus recursos limitados em poucos centros primazes, em detrimento de outros componentes da formação social.” (JARAMILLO, 1986: 32). Consequentemente, as metrópoles nacionais passam a atrair um grande contingente de migrantes, o que contribui para a rápida desintegração do complexo rural. Esta é outra forma pela qual a questão agrária incide sobre a indústria cinematográfica nacional, no sentido de que o fenômeno da desintegração do complexo rural não permite a formação de um mercado nacional consistente para a exibição cinematográfica, mas apenas de poucos mercados pontuais lucrativos. Destarte, as migrações campo-cidade não revelam somente o dinamismo urbano, mas a decomposição violenta da sociedade rural.

Esta reflexão permite compreender porque as salas de cinema caem vertiginosamente de número de 1975 até 1999, justamente a partir do momento em que o país completa sua transição urbano-rural e quando nossa rede urbana começa a romper com sua configuração colonial. A rede urbana se impôs como condição para a reconfiguração da organização espacial dos cinemas brasileiros quando combinada a uma transição tecnológica pelo qual passaram as salas a partir dos anos 1980, para a qual poucos empresários brasileiros estavam preparados a se adaptar. As grandes salas dos anos 1930 chegaram aos anos 1970 obsoletas tecnicamente e seu modelo de grandes saguões e plateias de mais de 1000 lugares não resistiu à especulação imobiliária, pois já não lucravam o suficiente (BERNARDET, 2009).

Como explica Dantas (2011) este processo de concentração territorial impulsionado por demandas de modernização tecnológica é comum não apenas ao ramo cinematográfico, mas à toda indústria cultural, que periodicamente abre novas fronteiras de investimento e acumulação:

... renovando o consumo, logo os mercados materiais reais, fazendo emergir novos gigantes empresariais, criando novos perfis profissionais e novas frentes de trabalho e emprego. É claro que toda essa criação, ao mesmo tempo, também erode ou destrói velhas indústrias, empresas tradicionais que não logram se renovar, perfis profissionais já superados e respectivos postos de trabalho, inclusive suas organizações e práticas políticas, além de, muito importante, redefinir as condições da divisão internacional do trabalho, logo dos pactos de dependência e subordinação. (DANTAS, 2011: 38).

Combinada a esta transição tecnológica incompleta, a tendência à concentração foi induzida pela estratégia de distribuição das *majors*, que privilegiaram



áreas de alta renda das grandes cidades e excluíram regiões inteiras do cinema. Gustavo Dahl (1993) acrescenta:

A sala de exibição foi vítima, há cerca de uns quinze anos, de uma política predatória por parte das distribuidoras de filmes importados. Decididas a otimizar seus resultados, elegeram o topo do mercado – as melhores salas – como prioritário e desabasteceram de cópias outros 90% feito de salas de bairro, periferias, cidades pequenas e médias do interior. O resultado é que no período o país passou de quatro mil salas de exibição para mil e quatrocentas. Como tradicionalmente em qualquer país é a sala o primeiro e principal veículo do filme nacional, foram as produções brasileiras as principais prejudicadas por esta política de terra arrasada.

Esta tendência também foi acompanhada pelas distribuidoras brasileiras em virtude das dificuldades históricas de distribuição em um território tão extenso e complexo:

Num país como o Brasil, de dimensões continentais, a distribuição é uma atividade cara demais para não ser exercida em grande escala. A prova é que sucessivamente as distribuidoras que tinham uma escala nacional, Herbert Richers, Difilm, Ipanema, foram restringindo suas agências aos territórios mais rentáveis como já faziam as distribuidoras tradicionais UCB (Severiano Ribeiro) e Cinedistri (Massaini). (DAHL, 1979).

O entendimento da configuração histórica da rede urbana brasileira e dos processos de concentração induzidos pelas mudanças tecnológicas e por novas estratégias de distribuição implantadas a partir dos anos 1970, iluminam a questão da organização desigual e concentrada das salas de cinema até o final da década de 1990. O resultado prático foi a diminuição drástica do número de salas de cinema no Brasil. A partir da década de 2000, embora esta configuração se mantenha como norma, observa-se duas tendências de transformação, uma em direção às cidades médias (Tabela 1) e outra em direção ao Norte e Nordeste (Tabela 2).

Tabela 1 - Número de salas por Porte da Cidade de 2011 a 2018

	2011		2018		Evolução	População na faixa	População atendida	
Até 20mil	7	0,3%	6	0,2%	-14,3%	32.110.380	85.000	0,3%
20 a 100mil	233	9,9%	270	8,1%	+15,9%	57.483.998	10.138.747	17,6%
100 a 500mil	730	31%	1173	35%	+60,7%	53.904.350	44.109.644	81,8%
mais de 500mil	1382	58,8%	1889	56,7%	+37,3%	64.996.514	64.487.900	99,2%

Fonte: ANCINE, 2019A. Adaptado pela autora.

Tabela 2 - Número de salas por Região, Complexos e Cidades com cinema de 2009 a 2018 e Relação Hab/Sala em 2018

	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	
Norte	4%	4%	5%	5%	5%	5%	6%	6%	7%	7%	79mil hab/sala
	81	98	113	125	136	155	194	198	212	231	+185%
Nordeste	12%	12%	12%	12%	13%	14%	15%	16%	16%	16%	103mil hab/sala
	243	270	284	307	351	404	446	490	513	545	+125%
Centro-oeste	10%	9%	9%	8%	9%	9%	9%	9%	9%	9%	56mil hab/sala
	214	198	203	213	239	245	258	274	279	285	+33%
Sudeste	58%	58%	58%	57%	56%	56%	55%	55%	53%	53%	49mil hab/sala
	1220	1270	1353	1440	1497	1574	1660	1728	1718	1761	+44%
Sul	17%	17%	17%	17%	17%	16%	15%	15%	16%	16%	56mil hab/sala
	352	370	399	432	455	455	447	470	501	525	+49%
Total	2.110	2.206	2.352	2.517	2.678	2.833	3.005	3.160	3.223	3.347	62mil hab/sala
Complexos	647	662	686	701	721	746	742	771	782	809	
Cidades com cinema	-	-	392	391	392	398	388	383	396	416	

Fonte: ANCINE, 2019A; ANCINE, 2019B; ANCINE, 2019C. Elaborado pela autora.

Estudos sobre a rede urbana realizados a partir da década de 1980 atestam esta tendência. Em 2001, o IPEA publicou o estudo "Caracterização e Tendências da Rede Urbana do Brasil", em parceria com o IBGE e a UNICAMP. O estudo visou as transformações recentes de nossa rede urbana, e demonstrou que a partir dos anos

1990 houve uma diminuição dos fluxos migratórios que conferiu maior importância às metrópoles regionais, especialmente nas regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste, e às cidades médias. (IPEA, 2001).

No estudo "Regiões de Influência das Cidades - REGIC" publicado em 2008, o IBGE comparou dados de estudos anteriores da rede urbana brasileira (1972, 1987 e 2000) e concluiu que nestas quatro décadas a hierarquia dos centros urbanos se alterou. As metrópoles continuam fortes, mas há uma marcante emergência de centros regionais e o fortalecimento das capitais estaduais em geral, o que diminui o poder de influência das grandes metrópoles nacionais São Paulo, Rio e Brasília. É também notável a emergência de centros nas regiões Norte e Nordeste. (IBGE, 2013).

Portanto, o aumento em 80% do número de salas de cinema em cidades médias (aquelas que possuem entre 100 e 500 mil habitantes) entre os anos 2011 e 2018 e o crescimento em 125% e 185% dos parques exibidores do Nordeste e Norte brasileiro são tendências que acompanham as transformações da rede urbana nacional. Estas tendências são possibilitadas processo de digitalização de 100% das salas, que rompe com as barreiras de transporte em nosso território.

Assim como o processo de fechamento das salas de cinema de rua entre os anos 1975 e 1999, o crescimento do número de salas a partir dos anos 2000 precisa ser compreendido a partir da combinação do entendimento da rede urbana nacional com a atuação empresarial das *majors* (no ramo de exibição e distribuição) e da emergência de um novo contexto de transição tecnológica: o modelo *multiplex*.

Os cinemas na escala intra-urbana

O segundo movimento abordado nessa geografia do cinema é de ordem intra-urbana, e é representado pela migração das salas das ruas das centralidades urbanas tradicionais para as novas centralidades pontuais, como âncoras de shopping-centers. A Tabela 3 demonstra que o número de salas de cinema localizadas em shopping centers no Brasil era de 89% no ano de 2018. É possível reconhecer que o crescimento do número de salas de cinema no período pós anos 2000 acompanha a expansão dos shopping centers pelo território nacional. A expansão das redes de shoppings também é marcada pela descentralização das capitais em direção ao interior.



Tabela 3 – Localização de funcionamento das salas de cinema no Brasil em 2018

Localização	Salas por ano								Participação 2018	Evolução 2011 a 2018
	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018		
Shopping	2002	2177	2343	2488	2699	2809	2879	2974	88,9%	+48,6%
Rua	350	340	335	345	306	351	344	373	11,1%	+7%
Total	2352	2517	2678	2833	3005	3160	3223	3347	100%	+37%

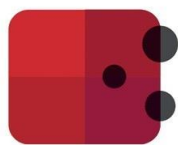
Fonte: ANCINE, 2019A. Adaptado pela autora.

A partir dos anos 1990 ocorre a entrada de grandes empresas estrangeiras no segmento de exibição no Brasil⁷. Estas introduzem em nossa realidade o conceito de multiplex: “caracterizado pela reunião de várias salas sob uma mesma unidade arquitetônica, invariavelmente associada a grandes empreendimentos comerciais (shoppings centers), e com grande oferta de blockbusters”. (ANCINE, 2011: 34). O conceito de multiplex vem embutido de “incentivos especiais” para resgatar o público do cinema: conforto, segurança, serviços, tecnologia. O público encantou-se com estes novos atributos, que o hipnotizam mais do que o próprio filme.

Além do fato de o multiplex representar um ponto de venda especial para o cinema das majors, outro ponto importante deste conceito é a questão da exploração do filme como produto, do filme-evento ou filme-espetáculo (ALMEIDA; BUTCHER, 2003). “Esse conjunto de ofertas mudou bastante o hábito do público de cinema. Antes do multiplex, o único atrativo do espectador era o próprio filme. Depois dele passou a ser, sobretudo, o próprio espaço”. (ALMEIDA; BUTCHER, 2003: 65). As questões técnicas (desde os efeitos especiais do filme, até o conforto das poltronas do cinema) vêm se sobrepondo a todas as outras possíveis qualidades de um filme. Desta forma, a apreciação destas técnicas torna-se o motivo preponderante para frequentar uma sala de cinema ou ver um filme. Retornamos aqui à crítica de Scorsese aos filmes de franquias como a Marvel.

Apesar desta correlação entre a expansão dos shoppings e dos cinemas, a pesquisa MUNIC do IBGE traz um dado no mínimo curioso (Tabela 4). Questionando as administrações municipais sobre a existência de equipamentos culturais no município, o total de municípios que apontou a presença de shopping-centers foi de 372 na pesquisa de 2006, 372 quando pesquisado em 2014 e, finalmente, 339 em 2018. Já em relação

⁷ A entrada do exibidor estrangeiro no Brasil respondeu à uma necessidade de expansão do público de cinema das majors. Em 1986, segundo dados da MPAA⁷ (apud ALMEIDA; BUTCHER, 2003), a receita estrangeira de Hollywood era de 25%, e, em 1998, esta receita passou a representar 55%. “Com um mercado interno já saturado e sem chances de crescimento, não havia outra saída que não o alto investimento no mercado externo”. (ALMEIDA; BUTCHER, 2003, p. 62). O primeiro a adentrar nosso território foi o Cinemark, que chegou a ter no Brasil seu maior parque exibidor fora dos EUA (GATTI, 2005).



a cinema, os números foram respectivamente 482, 582 e 555 nas mesmas pesquisas. Isto é, a pesquisa está apontando que o número de municípios com shopping vem diminuindo e que a presença de salas de cinema é mais importante que a presença de shopping nos municípios brasileiros.

Quando estratificamos a ocorrência de shoppings pelo porte dos municípios, os dados são reveladores. O número de cidades com até 50 mil habitantes que abrigavam shopping caiu de 115 em 2006 para 49 em 2018. Os shoppings estavam presentes em 93 cidades com população entre 50 e 100 mil habitantes em 2006, número que caiu para 67 em 2018. Por outro lado, a presença de shoppings vem aumentando nas cidades com mais de 500 mil habitantes (presente em 36 cidades em 2006 e 45 em 2018) e, substancialmente, nas cidades médias, aquelas que compreendem a faixa de 100 a 500 mil habitantes (presente em 147 em 2006 e 178 em 2018), que são justamente as cidades em que as salas de cinema mais crescem, também segundo os dados da MUNIC, que demonstrou a ocorrência de cinemas em 161 das cidades desta faixa em 2006 e 216 em 2018.

Tabela 4 – Existência de aparelho cultural segundo a MUNIC 2006, 2014 e 2018

	2018		2014		2006	
	Cinema	Shopping centers	Cinema	Shopping centers	Cinema	Shopping centers
Brasil	555	339	582	372	482	391
Até 50 mil	159	49	242	82	157	115
De 50 001 a 100 000	136	67	111	77	128	93
De 100 001 a 500 000	216	178	191	175	161	147
Mais de 500 000	44	45	38	38	36	36
Norte	41	20	33	17	25	15
Nordeste	110	70	106	75	60	75
Sudeste	254	157	296	179	268	186
Sul	110	65	105	75	97	89
Centro-Oeste	40	27	42	26	32	26

Fonte: IBGE, 2019. Elaborado pela autora.

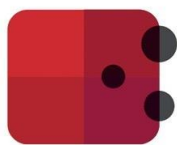
Regionalmente, os shoppings e as salas de cinema se mantêm estáveis no Centro-Oeste. Os shoppings apresentam redução numérica no Sul (89 municípios em 2006 e 65 municípios em 2018) e leve crescimento das salas de cinema na mesma região (97 em 2006 e 110 em 2018). O Sudeste apresentava shopping em 186 cidades em 2006 e em 157 cidades em 2018. Quanto às salas de cinema, a região apresentou em 268 cidades em 2006 e 254 em 2018. A região Nordeste apresentou 75 cidades com shopping e 60 cidades com cinema em 2006 e 70 cidades com shopping e 110 cidades

com cinemas em 2018. Tanto os shoppings quanto as salas de cinema cresceram consideravelmente na região Norte segundo a MUNIC. A região Norte apresentou 15 cidades com shopping e 25 cidades com cinema em 2006 e 20 cidades com shopping e 41 cidades com cinema em 2018.

Os dados da MUNIC apontam para dois lados. Primeiro, comprovam que o crescimento das salas de cinema passa pelo desenvolvimento do extrato médio da rede urbana nacional. É aqui que se concentra o crescimento substancial das salas. Em segundo lugar, apontam que nem toda sala de cinema nova ou reaberta está localizada em shopping centers. Aqui tem lugar a reabertura de salas de rua e, também, a existência de multiplex fora de shoppings, nas ruas.

Em 2018, 33 novos complexos foram inaugurados e 8 foram reabertos (ANCINE, 2019A). Dos novos complexos, 20 se estabeleceram no formato multiplex em shopping centers, 3 multiplex de rua e 3 cinemas de rua. Dos reabertos, um representa um multiplex de rua e 7 são salas tradicionais de rua. O formato multiplex de shopping é predominantemente escolha das exibidoras internacionais (Cinépolis) e das grandes exibidoras nacionais (Cinesystem, Araújo, Certerplex) e regionais (Gracher, Multicine). O formato de rua, tanto o clássico quanto o multiplex é obra de grupos exibidores menores ou independentes. A análise de um ano traz à tona a questão da diversidade de formas de implantação das salas, como no caso do estado de Santa Catarina. O grupo exibidor catarinense Gracher, que iniciou as atividades com cinemas de rua em 1915, na cidade de Brusque, neste ano inaugurou 4 complexos de 3 e 4 salas juntos à estrutura de uma grande loja de departamentos local. Nesse estado, há também cinemas que se instalam em grandes supermercados. O grupo Gracher, bem como o Arcoplex, são exemplares catarinenses de empresas que ingressaram há muitas décadas no ramo exibidor, com salas de rua, conseguiram passar por todas as transições tecnológicas, e hoje formam redes estaduais e regionais de exibição. Outra questão interessante é perceber que o cinema de rua não se resume à clássica sala dos anos 1930 ou 1950. Há novos cinemas sendo inaugurados nas ruas, alguns deles no formato multiplex.

Por fim, cabe refletir que, em termos de urbanidade, faz diferença, para a cidade, ter um cinema de shopping ou de rua. Com o fechamento das salas de rua, os centros tradicionais das cidades perderam movimento noturno e viram enfraquecer seu caráter de lugar de encontro e sociabilidade urbana. A existência de salas de cinema de rua encontra sentido na configuração social da cidade moderna brasileira típica da primeira metade do século XX, quando as ruas ainda se apresentavam como espaços de encontro. O esgotamento do modelo de salas de rua tem um viés social. Este modelo vai ao encontro de uma das grandes fantasias da primeira fase da modernidade: a rua.



Os investimentos urbanos nas cidades brasileiras, especialmente na segunda metade do século XX, foram destinados à autopistas, estreitamente ligadas à outras estruturas, como os shopping centers, para onde os cinemas migraram.

A questão do acesso

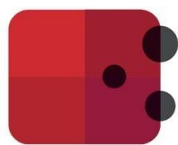
Permeando os estudos sobre a organização geográfica das salas de cinema está a questão do acesso. As salas estão se multiplicando, adentrando as cidades médias, o Nordeste, mas, afinal, o cinema está mais acessível? Analisando-se a sala de cinema comercial como única forma de acesso ao cinema, as conclusões não seriam as melhores. Apesar do número de salas próximo, entre os anos de 1975 e 2018 a população brasileira aumentou em mais de 100 milhões de pessoas e, com isso, a relação habitante por salas duplicou. Em 1975 havia uma sala para cada 32,7 mil habitantes. Em 2018, temos uma sala para 62,3 mil habitantes⁸. Segundo análise da ANCINE (2012), em relação aos estados, há uma correlação expressiva entre o número de habitantes por sala e o índice de frequência ao cinema.

O lugar que o brasileiro ocupa na rede urbana define a possibilidade de acesso ao cinema, mas existe outro fator determinante: a classe social. Segundo o Sistema de Informações e Indicadores Culturais, lançado pelo IBGE em 2003, os gastos com cultura das famílias brasileiras crescem percentualmente acompanhando o rendimento e o grau de escolaridade familiar. Ainda, segundo pesquisa do Ministério da Cultura (BRASIL, 2010), a frequência ao cinema no ano de 2010 de pessoa com pós-graduação é de 45%, enquanto para os que possuem apenas o 1º grau completo é de 4%.

Acompanhando estes números que relacionam renda familiar, escolaridade e gastos com cultura, pode-se inferir que frequentar o cinema é uma prática elitizada no Brasil contemporâneo. E, diante do quadro de segregação socioespacial presente em nossas cidades, observa-se que o acesso à cultura também está intra-urbanamente localizado de forma desigual.

Os dados nos fazem refletir que, mesmo acreditando que o gosto é em grande medida uma questão de acesso, a simples existência de uma sala de exibição na cidade não garante, por si só, o acesso de toda população ao cinema. Em São Paulo, por exemplo, a cidade brasileira com a maior concentração de salas de exibição, o público é segmentado e o acesso dificultado pelos problemas de mobilidade enfrentados pela capital. Nesta cidade, grande parte dos equipamentos de cultura e o sistema de transporte mais bem estruturado estão localizados no centro expandido (região entre os

⁸ Consideramos a estimativa da população de 1975, 107,1 milhões, e a contagem da população de 2018, 208,5 milhões, ambas levantadas pelo IBGE.



rios Pinheiros e Tietê) que é também a região que concentra a população de maior renda (BOTELHO, 2009). As salas públicas do circuito Spcine, instaladas nas periferias, buscam subverter esta ordem.

Segundo Botelho (2009), um dos grandes desafios das políticas de democratização da cultura emergentes nas prefeituras brasileiras é superar este entendimento reducionista de que bastaria um “encontro mágico”, físico, entre a obra e o público para que este seja conquistado. Esta interpretação ignora “o contexto sociológico e as barreiras simbólicas que envolvem as práticas de natureza artística e cultural, além do peso das variáveis sociodemográficas, como o nível de educação, profissão e localização domiciliar.” (BOTELHO, 2009: 150).

Se para elevarem-se ao padrão tecnológico imposto internacionalmente as salas concentraram-se em espaços eleitos, desde 1990 o valor dos ingressos também passou a corresponder à exclusividade do público. Foi nesta época que se iniciou o processo de elitização que mudou radicalmente o perfil do espectador de cinema no Brasil”. (ALMEIDA; BUTCHER, 2003: 55). Em 2001, o preço médio do ingresso estava fixado em R\$ 5,50 e, em 2018, atingiu R\$ 14,96 (FILME B, 2019).

Entretanto, mesmo constatando que os frequentadores habituais das salas de cinema são as classes A e B (BOTELHO, 2009), observa-se que as classes populares buscam seu acesso à esta arte por outros meios, através de pontos alternativos e gratuitos de exibição.

A MUNIC 2018 questionou aos gestores municipais sobre a existência de programa ou ação, desenvolvidos pela gestão municipal, para implantação, reforma ou modernização de equipamento cultural nos últimos 12 meses (Tabela 5). Dos 5570 municípios brasileiros, 3312 indicaram estar implantando, reformando ou modernizando equipamentos, dentre os quais, 313 mencionaram cinemas⁹. Trata-se de cinemas públicos. Destes, 231 municípios apresentam população de até 50 mil habitantes (73,8%); 46 municípios apresentam população de 50 mil a 100 mil habitantes (14,7%); 31 apresentam população de 100 mil a 500 mil habitantes (9,9%) e; 5 apresentam população de mais de 500 mil habitantes (1,6%). Dos 313, 26 estão localizados na região Norte (8,3%); 84 no Nordeste (26,8%); 128 no Sudeste (40,8%); 54 no Sul (17,2%) e; 21 no Centro-Oeste (6,8%).

⁹ 747 municípios mencionaram estar implantando, reformando ou modernizando museus; 2053: biblioteca; 284; biblioteca comunitária; 595: teatro; 1075: centro cultural e; 326: arquivo público.

Tabela 5 – Existência de programa ou ação, desenvolvidos pela gestão municipal, para implantação, reforma ou modernização de equipamento cultural (cinema) nos últimos 12 meses, segundo a MUNIC 2018

	Total	Declarantes	% sobre total	% sobre declarantes
Municípios Brasileiros	5 570	313	6%	
Até 50 000	4 904	231	5%	74%
De 50 001 a 100 000	349	46	13%	15%
De 100 001 a 500 000	271	31	11%	10%
Mais de 500 000	46	5	11%	2%
Norte	450	26	6%	8%
Nordeste	1 794	84	5%	27%
Sudeste	1 668	128	8%	41%
Sul	1 191	54	5%	17%
Centro-Oeste	467	21	4%	7%

Fonte: IBGE, 2019. Elaborado pela autora.

Já a MUNIC 2014, questionou sobre a promoção e/ou apoio de iniciativas culturais por parte do município (Tabela 6). Dentre essas iniciativas estavam "festivais ou mostras de cinema e vídeo" e "atividades cineclubistas". Quanto aos festivais, 1246 apontaram que promovem ou apoiam. O maior número de municípios respondentes positivamente apresenta até 50 mil habitantes (964). Quanto aos cineclubes, 713 municípios apontaram que promovem ou apoiam um, e, deste total, 523 são municípios até 50 mil habitantes.

Tabela 6 – Municípios com promoção ou apoio de festivais ou mostras de cinema/vídeo e/ou atividades cineclubistas

		Festivais ou mostras de cinema/vídeo			Atividades cineclubistas		
		Total	Promove	Apoia	Total	Promove	Apoia
Brasil	5 570	1 246	861	644	713	539	257
Até 50 mil	4922	964	672	494	523	393	194
De 50 001 a 100 000	348	131	87	61	83	68	22
De 100 001 a 500 000	261	121	86	65	85	66	27
Mais de 500 000	39	30	16	24	22	12	14
Norte	450	103	75	61	41	28	23
Nordeste	1 794	391	229	249	230	151	109
Sudeste	1 668	389	288	170	271	227	68
Sul	1 191	256	199	100	129	103	37
Centro-Oeste	467	107	70	64	42	30	20

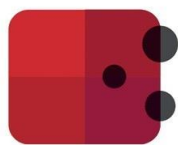
Fonte: IBGE, 2019. Elaborado pela autora.

Na busca por uma dimensão do papel que os canais alternativos vêm desempenhando para a democratização do acesso da população ao cinema, percebe-se que eles estão chegando onde as salas comerciais estão ausentes.

Considerações finais

A título de considerações finais, cabe revisitar e sintetizar o cerne do argumento deste escrito. As salas de cinema chegaram aos anos 1970 numerosas e bem distribuídas pelo território nacional, ocupando as ruas dos municípios brasileiros, desde as pequenas cidades do interior até as grandes metrópoles litorâneas. Após atingir o número de 3276 unidades, em 1975, as salas, construídas nas décadas de 1930, 40 e 50, passaram a sentir o peso da obsolescência. Ao mesmo tempo, ocorreu uma mudança estratégica na atuação das distribuidoras das *majors*, que concentraram a distribuição dos títulos em territórios mais rentáveis: nossas poucas capitais nacionais. Diminuindo em número, as salas chegam aos anos 1990 concentradas, confirmando a configuração desigual de nossa rede urbana. Os anos 2000 marcam um novo ponto de inflexão. As salas aumentam de número, até atingir novo recorde em 2018, 3347 unidades. O crescimento não se dá no espaço urbano das ruas, mas nos shopping centers que se instalam primeiramente nas grandes capitais e, especialmente a partir de 2010, se espalham pelas cidades médias. As salas, hoje totalmente digitalizadas e organizadas em complexos multiplex, desenharam novamente a rede urbana nacional, que também se complexifica a partir do final do século XX, apresentando crescimento superior no extrato das cidades médias. Timidamente, algumas salas também são reinauguradas nas nossas calçadas. Combinando aspectos sociais e tecnológicos, a organização espacial das salas de cinema relaciona-se dialeticamente com nossa rede urbana, algumas vezes a confirmando e, em outras, a desafiando.

A sala de cinema consiste em um espaço para a articulação democrática entre a realidade local e os elementos universais como formadores da cultura. Nesta arena, nós, geógrafos, precisamos nos posicionar como pensadores também da cultura, pois, quando se trata de sua democratização, o componente territorial apresenta-se como uma das problemáticas principais. Ao mesmo tempo, não se deve concentrar todas as apostas na sala de cinema como forma de democratização desta arte. Observando-se a programação das salas, percebe-se que o que é exibido reproduz o olhar dominante. A questão é, justamente, a democratização do olhar, que pode ser conquistada através do investimento em formas não comerciais (festivals, cineclubes), ocupando espaços de exibição que vão das salas de aula aos muros da cidade.



Post scriptum

O fato de que, provavelmente, no momento de publicação deste ensaio, todas as nossas salas de cinema brasileiras estarão fechadas torna este epílogo necessário. Estas estruturas, por suas plateias com potencial de aglomerar centenas de pessoas, foram um dos primeiros serviços a serem fechados no Brasil em março de 2020, quando foi reconhecida a emergência da situação de pandemia do Covid-19. No momento em que a realidade copia e supera as ficções mais distópicas já projetadas em uma tela, as salas foram apagadas e silenciadas. Mas não o cinema. As formas de exibição cinematográfica foram rapidamente reorganizadas, algumas até reanimadas, como prova de que esta arte ainda encontra espaço na urgência de nossas vidas.

Um primeiro movimento decorrente dessa condição e da necessidade de isolamento social conduziu para o óbvio fortalecimento do streaming. O número de assinantes da Netflix cresceu consideravelmente. Foram quase 16 milhões de novas assinaturas no primeiro trimestre de 2020, superando a meta de 7 milhões da empresa. Entre os meses de março e abril, produtoras também disponibilizaram temporariamente seus títulos para que os espectadores pudessem assisti-los gratuitamente, como foi o caso da Casa de Cinema de Porto Alegre. Salas também estrearam seus canais de exibição on-line, a exemplo do Petra Belas Artes *À La Carte*.

Outro movimento, talvez o mais interessante, foi o de extravasamento do cinema para fora das pequenas telas dos computadores, televisores e até dos smartphones, através dos quais hoje os filmes também são assistidos. Acompanhamos inúmeras projeções em paredes, desde videografias com manifestações, como as do Projetemos, até projeções de filmes entre vizinhos, como as do Cine Janela, em Salvador. O cinema escapou da quarentena para encontrar com a cidade.



Figura 1 – Videografia do coletivo Projetemos, no bairro Botafogo (Rio de Janeiro)

Fonte: <<https://vejario.abril.com.br/cidade/projecoes-fachadas-predios-rio/>>. Acesso em 10/06/2020.

Mais recentemente, por volta dos meses de maio e junho, vivenciamos o retorno inusitado dos *Cine Drive-ins* ocupando estacionamentos de *shopping centers* ou espaços antes utilizados para apresentações musicais. Interessante seria, também, se este tipo de exibição se desvinculasse da cultura do automóvel, e ambulantes voltassem a projetar ao ar livre pelos recantos do Brasil.

Mas, e quanto às salas? Nos países em que na passagem do mês de maio para junho foi iniciada uma saída progressiva da quarentena de forma segura, como Alemanha e França, as salas voltaram a funcionar com público reduzido. Em algumas delas, cadeiras foram retiradas para garantir o distanciamento social. Ainda é difícil perceber como isso ocorrerá no Brasil, já que no mesmo momento em que a pandemia atinge seu pico, com o número assustador de 1,5 mil mortes por dia, é promovida uma

reabertura suicida (ou homicida) e as pessoas aglomeram-se em ônibus, *shoppings* e praias, ilusoriamente protegidas pelo figurino de uma máscara mal colocada.

É provável que no próximo ano, possamos redesenhar este mapa de localização das salas regulares de cinema. E é provável, também, que tenhamos que retilhar o caminho percorrido da década de 1990 até aqui para reconquistar territórios de exibição.

Desta pandemia ficam muitas lições para a exibição cinematográfica. A tela grande ainda traz o efeito de sonho. O espaço de exibição é importante. Precisamos sonhar e (em) nos encontrar.



Figura 2 – Sala de cinema de 1952, no Recife.

Fonte: <<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2020/03/com-sessoes-suspensas-cinema-sao-luiz-troca-letreiros-cuidem-se.html>>. Acesso em 10/06/2020.

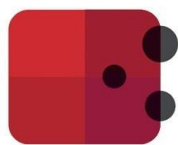
Referências bibliográficas

ALMEIDA, Paulo Sérgio; BUTCHER, Pedro. *Cinema: desenvolvimento e mercado*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.

ANCINE. *Salas de Exibição: Mapeamento. Rio de Janeiro, 2011*. Disponível em: <www.ancine.gov.br>. Acesso em: 10 dez. 2011.

_____. *Informe de acompanhamento do mercado: Exibição – Resultados de 2011*. Rio de Janeiro, 2012.

_____. *Salas de exibição - 2018. 2019A*. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_salas_de_exibicao_2018.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2019.



_____. *Evolução das Salas de Exibição - 1971 a 2018*. 2019B. Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2301.pdf>>. Acesso em: 25 nov. 2019.

_____. *Quantidade de Salas por UF - 2007 a 2018*. 2019C. Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2306.pdf>>. Acesso em: 25 nov. 2019.

_____. *Cinema perto de você*. 2019D. Disponível em: <<https://cinemapertodevoce.ancine.gov.br/node/1>>. Acesso em 1 dez. 2019.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: proposta para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BOTELHO, Isaura. "As práticas do audiovisual na Região Metropolitana de São Paulo". In: MELEIRO, Alessandra (Org.). *Cinema e Economia Política*. São Paulo: Escrituras, 2009.

BRASIL. MINISTÉRIO DA CULTURA. *Cultura em números: anuário de estatísticas culturais - 2a edição*. Brasília: MinC, 2010.

CORREA, Roberto Lobato. *Rede urbana*. São Paulo: Ática, 1989.

DAHL, Gustavo. *O cinema e os vícios do sistema* (1993). Arquivo Gustavo Dahl, Cinemateca Brasileira. Acesso em: fevereiro de 2012.

_____. *Situação da Distribuidora Embrafilme* (1979). Arquivo Gustavo Dahl, Cinemateca Brasileira. Acesso em: fevereiro de 2012.

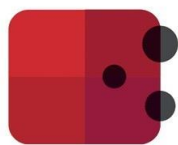
DANTAS, Marcos. "O espetáculo do crescimento: a indústria cultural como novo motor de desenvolvimento na atual fase do capitalismo mundial". In: BRASIL. Presidência da República. Secretaria de Assuntos Estratégicos. *Produção de conteúdo nacional para mídias digitais*. Brasília, 2011. Disponível em: <www.sae.gov.br>. Acesso em: 15 dez. 2012.

FILME B. *Evolução do mercado*. 2019. Disponível em: <<http://www.filmeb.com.br/estatisticas/evolucao-do-mercado>>. Acesso em: 28 nov. 2019.

GATTI, André Piero. *Distribuição e exibição na indústria cinematográfica brasileira* (1993 - 2003). Tese de Doutorado. Instituto de Artes da UNICAMP. Campinas - SP, 2005.

IBGE. IBGE mostra a nova dinâmica da rede urbana. 2013. Disponível em: <<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/13558-asi-ibge-mostra-a-nova-dinamica-da-rede-urbana-brasileira>>. Acesso em: 30 nov. 2019.

_____. *Perfil dos estados e municípios brasileiros: cultura* [2014]. Rio de Janeiro: IBGE, 2015. Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv95013.pdf>>. Acesso em: 29 nov. 2019.



_____. Pesquisa de Informações básicas municipais - MUNIC. 2019. Disponível em: < <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/saude/10586-pesquisa-de-informacoes-basicas-municipais.html?=&t=o-que-e>>. Acesso em: 27 nov. 2019.

IPEA. Caracterização e tendências da rede urbana do Brasil: configurações atuais e tendências da rede urbana / IPEA, IBGE, UNICAMP. Brasília : IPEA, 2001. Disponível em: < http://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=18261>. Acesso em: 30 out. 2019.

JARAMILLO, Samuel. "Crise dos meios de consumo coletivo urbano e capitalismo periférico". In: Espaço e Debates, nº 18, 1986 (p. 19-39).

LUKINBEAL, Chris; ZIMMERMANN, Stefan. *Film Geography: a new subfield*. Erdkunde, n. 60, 2006.

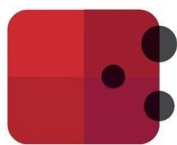
MAMIGONIAN, Armen. "Notas sobre a geografia urbana brasileira". In: Santos, Milton (org): *Novos rumos da geografia brasileira*. Editora Hucitec. São Paulo, 1982.

MOREIRA, Tiago de Almeida. *Geografia e Cinema no Brasil – revisão bibliográfica*. 2011. Disponível em: <http://blogbahianarede.wordpress.com/2011/11/14/geografia-e-cinema-no-brasil-revisao-bibliografica/>. Acesso em: 20 nov. 2019.

O GLOBO. Scorsese: não há arte nem risco nos filmes de franquias. 07/11/2019. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/scorsese-nao-ha-arte-nem-risco-nos-filmes-de-franquias-24063933>>. Acesso em 01 dez. 2019. [Publicação original: Martin Scorsese: I said Marvel Movies aren't cinema. Let me explain. 04/11/2019. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2019/11/04/opinion/martin-scorsese-marvel.html>>].

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: EdUSP, 2008.



**Curadoria e cinefilia em salas universitárias:
o Cine UFPel e o cinema brasileiro¹**

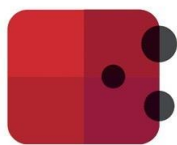
Maurício Vassali²

Ivonete Pinto³

¹ Uma versão deste trabalho foi apresentada no Seminário Temático “Exibição cinematográfica, espectralidades e artes da projeção no Brasil” do XXIII Encontro Socine (2019).

² Doutorando no Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel).
Email: mauriciovassali@gmail.com

³ Professora Associada dos cursos de Cinema e Audiovisual e Cinema de Animação na Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP/ECA).
Email: ivonetepinto02@gmail.com

**Resumo**

Este trabalho visa examinar a difusão da cinefilia nas salas de cinema universitárias. Para tal, a delimitação está na curadoria no Cine UFPel, e nos longas-metragens brasileiros exibidos entre os anos de 2015 e 2018. A pesquisa contempla a perspectiva do cineclubismo, da cultura da cinefilia proposta por Baecque (2010) e das estratégias curatoriais sugeridas por Langie (2017). A promoção de múltiplas leituras a partir do cinema brasileiro, ao final, sugere um movimento de resistência da arte no atual contexto sócio-político.

Palavras-chave: salas de cinema universitárias; Cine UFPel; cinefilia; curadoria.

Abstract

This work aims to examine the diffusion of cinephilia in university cinemas. To that end, the delimitation is the curatorship at Cine UFPel and the Brazilian films exhibited between 2015 and 2018. The research contemplates the point of view of the movieclubs movement, the culture of cinephilia proposed by Baecque (2010) and the curatorship strategies suggested by Langie (2017). The promotion of multiple readings from the Brazilian cinema, in the end, suggests an art movement of resistance in the current socio-political context.

Keywords: university cinemas; Cine UFPel; cinephilia; curatorship.

Introdução

Paralelamente aos circuitos comerciais, as salas de cinema presentes em universidades costumam oferecer uma programação que se diferencia daquelas disponibilizadas pelos complexos de shoppings e galerias. Nestas, as obras com potencial para atrair um público numeroso são privilegiadas em prol de um maior faturamento. No caso das produções brasileiras, as comédias têm destaque. Vale aqui destacar que predominam, nas salas comerciais brasileiras, os *blockbusters* norte-americanos. A presença predatória dessas grandes produções no ano de 2019 ganhou atenção pelo filme *Vingadores: Ultimato* (2019), que ocupou cerca de 80% do parque exibidor, o que afetou diretamente a sobrevivência de lançamentos brasileiros. Segundo dados do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, em 2018 apenas 13,7% das sessões nas 3.357 salas de cinema eram de filmes nacionais⁴. Neste sentido, é importante destacar a ação das salas universitárias, que em geral não visam ao lucro, por sua maior liberdade em eleger diferentes formatos em sua programação, tanto do ponto de vista narrativo como da produção.

Tais espaços e iniciativas se apresentam como alternativas com capacidade para mudanças no setor, em especial no que tange à acessibilidade entre determinadas obras e o público. Mesmo que o parque exibidor cresça consideravelmente e a participação de público em sessões de produções nacionais continue batendo recordes, dados da ANCINE (2016) mostram que dos 142 títulos brasileiros lançados no circuito, apenas sete tiveram mais de um milhão de espectadores. Esse montante não chega a 5% do total de lançamentos. A política de cota de tela, que define um número mínimo de dias que um complexo de cinema deve exibir filmes brasileiros, auxilia na mudança deste quadro. Não é suficiente, entretanto, para atingir uma grande parcela do público que resiste ao cinema nacional, reflexo também de um processo histórico-cultural complexo, que, no entanto, não poderá ser tratado neste estudo.

Assim, ainda que as produções aumentem a cada ano, o atual cenário prejudica a participação das distribuidoras independentes. Além disso, é necessário que se reflita sobre a etapa da exibição, com o intuito de criar estratégias que promovam a apreciação do público para o cinema brasileiro. A cota que limita a presença das médias e pequenas produções brasileiras no circuito e a consequente falta de acesso do público a tais obras são, provavelmente, algumas das maiores fragilidades do setor. A presença de salas alternativas e os estudos nesse campo, portanto, se fazem cada vez mais necessários.

⁴ Cf. publicação no site da ANCINE de 2019: Parque exibidor brasileiro fecha o ano com o maior número de salas desde os anos 1970. Disponível em: <https://bit.ly/2Ez7dlz>. Acesso em 14 de dezembro de 2019.

Entendendo que a diversidade de obras audiovisuais em salas universitárias é uma realidade, este trabalho elege o Cine UFPel⁵, espaço pertencente à Universidade Federal de Pelotas, como estudo de caso. Nele, busca-se apresentar a intenção de proporcionar ao público, a partir de produções brasileiras, as possibilidades de leitura da linguagem cinematográfica e, conseqüentemente, a promoção da cultura cinefílica. Ao levantar todos os longas-metragens brasileiros exibidos desde a sua fundação, o trabalho objetiva trazer dados quantitativos sobre a curadoria na sala, e examinar o processo pelo qual oferece possibilidades de leitura de obras cinematográficas.

Desta forma, o artigo está dividido em duas partes principais: a primeira consiste em uma construção predominantemente conceitual e a segunda se debruça especificamente sobre o objeto de estudo e discute sua promoção da cinefilia. É da ideia basilar desta cultura, proposta por Antoine de Baecque (2010), que o trabalho inicia. Na sequência, o texto trata do processo formativo do cineclubismo, visto que tal atividade vai ao encontro dos propósitos das salas universitárias. Logo após, especifica-se a atividade do Cine UFPel e seu espaço, cuja modalidade tem potência não apenas para a formação de cinéfilos enquanto amantes do cinema, mas principalmente sob a ótica da história, da crítica e da pesquisa.

Ao retomar as obras exibidas pela sala ao longo de seus três anos de funcionamento (2015-2018), o trabalho apresenta brevemente a diversidade de obras, em termos quantitativos, como forma de corroborar a premissa de onde parte este estudo. Busca-se também compreender o fenômeno da cinefilia no Cine UFPel a partir de uma inserção particular no objeto de pesquisa, sendo na discussão de parte de tal experiência que o trabalho conclui sua hipótese.

A cultura da cinefilia

Hoje, a prática da cinefilia se atualizou. Antes atrelada somente às salas de cinema e às fontes impressas de acesso à crítica, atualmente os cinéfilos compartilham sua paixão pelos filmes por meio de novas plataformas. A acessibilidade promovida pelo digital permitiu a facilitação das exibições domésticas. As mídias físicas, como o Blu-ray e o DVD, hoje já têm consumo menos relevante se comparadas às opções *on-line*, como o *streaming* e o próprio *download* de arquivos - de legalidade discutível -, tendências às quais os novos cinéfilos têm recorrido com cada vez mais frequência. A facilidade de acesso, o reflexo do próprio capitalismo, e também a programação restritiva dos cinemas, em especial aqueles fora das grandes capitais, são fatores que fomentam tal movimento. Além das alternativas de exibição, a expansão do exercício da crítica se dá

⁵ Cf. a apresentação do projeto no blog do Cine UFPel em: <https://cineufpel.wordpress.com/sobre-nos/>

através de *sites*, *blogs* e canais em plataformas de vídeo. Mais que isso, os fóruns *on-line* e as redes sociais permitem o compartilhamento de material e opiniões sobre obras e cineastas.

Interessa a este trabalho, contudo, o conceito de uma cinefilia clássica⁶, altamente conectada às salas de cinema. A ideia de uma vida organizada em torno dos filmes tem seu apogeu entre os anos 1940 e 1970 na França e encontra nas reflexões de Antoine De Baecque sua fundamentação e traçado histórico. Em seu célebre *Cinefilia*, Baecque (2010) aponta a necessidade de, mais que apenas assistir aos filmes, discutir sobre eles, seja na fala ou na escrita, como fator essencial a tal cultura. O valor dado às obras parte de suas exibições, mas rememorar-las é indispensável. Para o autor, uma das marcas específicas da cinefilia é o ato de refletir.

Antes, porém, de adentrar em uma discussão sobre as reverberações pós-exibição, é preciso que se explicita uma normativa quase ritualística inerente à cinefilia de estar na sala de cinema. Para Baecque (2010), a comunidade cinéfila toma forma nos arredores das salas, em cineclubes e cinematecas, e ali se legitima. Fazem parte de tal cultura não apenas seus aspectos intelectuais que partem da educação do olhar e suas manifestações posteriores, mas também fatores aparentemente superficiais que são compreendidos por ela, como escolher a posição no cinema, em qual fileira, em qual poltrona, ao lado de quem se sentar. Tal romantização do espaço, que transforma a sala escura em uma espécie de templo, ganha também nas palavras da pensadora americana Susan Sontag (1996), em seu polêmico e nostálgico artigo sobre o suposto declínio do cinema, a ideia de um sequestro do espectador pelo filme, algo que só se faz possível em uma sala de cinema.

Desejava-se ser sequestrado pelo filme - e desta forma ser completamente dominado pela presença física da imagem. Ir ao cinema era isso. Assistir a um grande filme na televisão não é realmente ter assistido a ele. Não é somente pelas dimensões das imagens: a disparidade entre a imagem maior que o espectador no cinema e a imagem encaixotada em casa. As condições de prestar atenção a um filme em um espaço doméstico são radicalmente desrespeitosas com ele (...). Para ser raptado, é preciso estar em uma sala de

⁶ Para o realizador e pensador do cinema Louis Skorecki (2004), a antiga cinefilia, salvo raríssimas exceções, não existe mais, e a nova cinefilia é uma impostura. Ele argumenta no artigo "Contra a nova cinefilia" que não há mais autores no atual cenário, onde filmes e cineastas se valem de imitações. Para ele, há uma confusão entre preceitos de arte e de consumo, e o exercício da cinefilia também está preso à celebração de cineastas da moda. Segundo ele, não há mais cinéfilos porque não há mais nada a ser pontuado que não o tenha sido anteriormente.

cinema, sentado no escuro em meio a estranhos anônimos.
(SONTAG, 1996, *on-line*, tradução nossa).

Para além de um espaço de exibição, a organização em torno das salas de cinema, em especial aquelas onde se dão circuitos paralelos e alternativos, promove a legitimação da cinefilia através das múltiplas interpretações. Para Baecque (2010), um filme ganha densidade quando exibido com outros em categoria semelhante, os sentidos se expandem a partir da recepção cinéfila e “essa acolhida é suscetível de esclarecer uma maneira de contar e compreender a história do cinema” (BAECQUE, 2010: 37). Portanto, sem excluir a experiência individual, a manifestação da cinefilia se dá em ações coletivas através de redes organizadas, como os cineclubes, de onde partem debates intercontextuais, que vão ao encontro da premissa de um universo fílmico não fechado, mas sim que aspira à alteridade. Se “a história cultural do cinema exige que o olhar sobre o filme se ancore em toda a diversidade possível de fontes” (BAECQUE, 2010: 38), então o compartilhamento de visões é essencial na constituição heterogênea desta cultura.

A cinefilia se funda também como uma contracultura ao consenso do cinema francês como oficial, descobrindo erudição em trabalhos menos evidentes para tal. Se por um lado utiliza de ferramentas acadêmicas para seu aprendizado, julgamento e militância política, a cinefilia se constrói também em certa clandestinidade ao valorizar, por exemplo, o cinema norte-americano considerando seus atributos estéticos e não somente seu modelo econômico. A evolução nas percepções e a defesa dos autores-cineastas são, assim, fundamentais na construção de uma crítica moderna que na França é partilhada, nos anos 50, por revistas como a *Cahiers du Cinéma*, *Positif* e *Image et son*.

Uma das marcas profundas que acompanham os cinéfilos daquela época é a instauração de um “plano-olhar”, que Baecque (2010) explica através de *Mônica e o desejo* (Sommaren med Monika, 1953), de Ingmar Bergman, e uma específica cena onde a personagem de Harriet Andersson olha diretamente para a câmera. Há ali a quebra de tabus que envolvem a *mise-en-scène* tradicional, a posição do espectador diante do filme e o decoro moral. A percepção deste momento ilustra a manifestação da vontade de ver, compreender e falar/escrever sobre os filmes. É a potência de aprendizagem do cinema a partir da cinefilia. Aprender a ver resulta em construir uma específica representação do mundo. Aprender o cinema é também fazê-lo.

Como forma de provocação, cabe ao final desta revisão a perspectiva atualizada pelo viés feminista da pesquisadora Carol Almeida (2017), que evoca bell hooks e a ideia de um “olhar opositivo”, onde a subjetividade e a alteridade ganham

maior força em relação ao *status quo*. Almeida atenta para uma nova cinefilia menos ritualística e voyeurística e questiona as fundações teóricas legitimadas para os estudos cinematográficos. Sugere, assim, o exercício de perceber o outro no cinema em detrimento de uma adoração cega que já não mais faz sentido no atual contexto.

Cineclubismo e formação

Antes que se adentre em uma discussão sobre o seu funcionamento, propriamente, é necessário ressaltar que hoje o movimento cineclubista opera também como forma de correção do restrito acesso à cultura. De acordo com Macedo (2010), quase que a totalidade dos municípios brasileiros não tem teatros, museus ou bibliotecas, e essa é uma realidade que se apresenta também em demais territórios da América Latina, África e boa parte da Ásia. Só no campo do audiovisual, o autor destaca que, no Brasil, apenas 10% das cidades têm salas de cinema. Ele também chama atenção para fatores como a privatização de espaços culturais, o controle de circulação de obras e direitos de propriedade e, claro, os preços abusivos, como limitadores do alcance do público aos produtos e meios culturais.

Contudo, a função dos cineclubes não se limita à simples exibição de filmes, mas a uma “apropriação do audiovisual em todas as suas dimensões” (MACEDO, 2010: 48-49). O autor destaca seis destas dimensões específicas que considera essenciais à prática cineclubista: 1) a compreensão do cinema como valor artístico e cultural, bem como um instrumento de formação em segmentos distintos de conhecimento, experiência coletiva e construção de identidade; 2) a formação pelo compartilhamento, sem intenção de alfabetizar o olhar, e sim através do debate e trocas de experiências que viabilizam a construção coletiva de uma visão de mundo; 3) a atividade como espaço de convivência; 4) a necessidade de interação do cineclubista com outras ações e instituições da comunidade; 5) a ação arquivista que preserva a memória e a identidade da comunidade, 6) a produção de um cinema do público, que lança luz sobre modelos de consumo alternativos com intuito de criar um novo cinema.

Se a prática cineclubista não se resume, como já mencionado, a mera exibição de filmes e a uma discussão pautada no entretenimento, as dimensões anteriormente citadas têm em si a potência da subversão cultural. Na ideia de um esvaziamento proporcionado pelo poder, Didi-Huberman (2001) encontra nas palavras de Pasolini o diagnóstico de que não mais é possível hoje manter-se à parte da mercantilização cultural, visto que esta tomou posse dos indivíduos e os injetou nos circuitos de consumo. Diante de tal realidade, o autor, ao invés de assumir um olhar pessimista acerca da experiência histórica, percebe nela certa indestrutibilidade. A experiência



sobrevive através das manifestações culturais de resistência ao poder tríplice formado pela política, mídia e consumo.

De certa forma, ao ir contra a “ordem imbecilizante do capital” (ALVES, 2010: 12), vê-se nascer uma experiência do cinema através da produção autoconsciente de conhecimento. Há que se atentar, entretanto, que para o cineclubismo se assumir como prática de radicalismo cultural é necessário que se aproprie do filme através de uma ressignificação de símbolos, linguagens e conceitos. Este novo olhar proporciona um efeito de desfetichização do humano através de uma reflexão que ultrapassa a tela. Ao voltar-se sobre si, o espectador inicia a formação de uma consciência crítica que nasce desta completa apropriação. Se a arte é o produto mais digno do plano coletivo, então o sujeito, ao apropriar-se dela, encontra a si mesmo como ser capaz de intervenção histórica (ALVES, 2010). A prática cineclubista, assim, estimula o acesso do público em geral, não apenas aquele ligado ao meio cinematográfico, proporcionando conhecimento e formação a partir da exibição de filmes e suas discussões.

Aqui vale considerar fortemente, portanto, o fenômeno da intersubjetividade compartilhada em ações que envolvem o aspecto coletivo do cineclubismo. Em seus estudos sobre literatura, Fish (1980) cunha o termo “comunidade interpretativa”. Ao conceituá-lo, o autor se refere à produção de certo consenso interpretativo a partir de um discurso. A significação deste engloba o universo do seu autor, mas também o do seu leitor. Se isso ocorre, não é pela estabilidade da obra em si, mas pelas possibilidades interpretativas disponíveis e compartilhadas pelo coletivo, levadas em consideração as regras consensuais e um dado contexto histórico. A interpretação coincidente, assim, parte de leituras tidas como aceitáveis de cada um dos indivíduos que compõem a comunidade.

Tal interpretação em comunidade, tratando-se de um cineclubismo, se dá muito também pelo pós-filme, momento em que geralmente se dão os debates e conversas sobre as obras exibidas. Assim como para a organização das exibições, momento em que acontece a pesquisa para a curadoria e a busca pelos direitos de exibição, os bate-papos após a projeção também se pautam na reflexão e na multiplicidade de olhares: dos espectadores ali presentes e suas vivências e bagagens intelectuais, das provocações levadas à sala de cinema pelos organizadores a partir de teorias do cinema, críticas e outras fontes que ampliam a visão sobre as obras exibidas.

É natural e necessário, assim, que os espaços educativos abriguem iniciativas que se pautem no cinema, com intuito de uma devida apropriação do audiovisual. Todavia, de acordo com Teixeira (2010), tais espaços devem assegurar à sua comunidade o acesso ao cinema como manifestação artística, como criação que ultrapassa o puro consumo. É preciso compreendê-lo para além de uma mera indústria

cultural, possibilitando o acesso à arte. Aquela que “pensa, que interroga, que convoca à alteridade, à sensibilidade, à imaginação” (TEIXEIRA, 2010: 119). Ainda para a mesma autora, estes espaços são, muitas vezes, os únicos capazes de fornecer o conhecimento e a apreciação do cinema como arte, visto que nos circuitos convencionais se dá, em grande parte, um esquema de produção, distribuição e exibição que obedece a uma hegemonia mercantil.

Desta forma, mesmo que o objeto deste estudo não seja propriamente um cineclube, há uma aproximação evidente de modalidade de funcionamento e intenções. O espaço do Cine UFPel abriga atividades cineclubistas, mas seu trabalho não está relacionado exatamente aos cineclubes, e sim às estreias propostas pela curadoria - o *modus operandi* da sala é melhor exposto no capítulo seguinte -, embora levando em consideração muito de uma fundamentação cineclubista. Basta perceber a vontade de fomentar uma formação que compartilhe olhares a partir da experiência coletiva, que aja como potência de construção identitária em um formato alternativo de divulgação do cinema, que resiste a um circuito de hegemonia.

O Cine UFPel

Com a expansão das universidades públicas no Brasil nos últimos anos, cresceu o número de cursos de Cinema pelo país. Hoje são 87 cursos de graduação nos níveis de Bacharelado, Licenciatura e Tecnologia, em instituições públicas e privadas (RIBEIRO et al., 2016). Difundem-se também as salas universitárias e os projetos de difusão do audiovisual brasileiro.

Um exemplo ilustrativo é o Cinemas em Rede, iniciativa da Rede Nacional de Ensino e Pesquisa (RNP) com os Ministérios da Cultura (MinC) e da Ciência, Tecnologia, Inovações e Comunicações (MCTIC). Fazem parte da rede doze salas⁷ de cinema que exibem, uma vez ao mês, uma obra audiovisual brasileira simultaneamente, eleita em curadoria coletiva. Através deste circuito exibidor nas universidades federais, onde se inclui a UFPel, o projeto objetiva a difusão do cinema nacional e a ampliação do circuito exibidor, entendendo as instituições de ensino e pesquisa também como parte de um parque exibidor. Atualmente, participam do projeto as salas da UFRGS, USP, UFBA, FUNDAJ, UFG, UFES, UFSCar, UFPB, UFPel, UFOP, UFF e também a Cinemateca Brasileira.

Além de seguir uma lógica próxima a dos cineclubes, como uma curadoria preestabelecida e frequentes debates pós-sessão, estas salas também promovem a

⁷ Dentre as 12 salas públicas, algumas são multiuso, sendo que 10 delas são universitárias (as salas da FUNDAJ e da Cinemateca Brasileira fazem parte do projeto, mas não são consideradas universitárias).

disseminação de obras nem sempre contempladas pelo circuito comercial de cinema. Tais trabalhos tendem a lidar com temáticas que abrangem o político e o social a partir da arte em formatos narrativos e estéticos que se diferenciam dos grandes *blockbusters*, representados pela narrativa clássica em sua grande maioria. Além disso, produções periféricas encontram nestas salas um espaço para visibilidade.

A cidade de Pelotas esteve por muito tempo exposta a um circuito de cinema estritamente comercial, composto em geral por *blockbusters* norte-americanos. Cinematografias periféricas, incluindo a brasileira, o cinema de autor e as produções independentes começaram a ter espaço a partir da atuação do Cineclube Zero Quatro, que conectou o cinema ao ativo cenário cultural da cidade. O cineclube surgiu em 2010, na época sob o título de Zero Três, fundado por graduandos do curso de Cinema da UFPel. Se de início as sessões eram realizadas no centro da cidade, no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, mais tarde o cineclube passa a operar no Centro de Artes, continuando a ocupar o espaço da Universidade.

Neste contexto, encontra-se o Cine UFPel, sala de cinema digital da Universidade Federal de Pelotas em atividade desde julho de 2015. Originalmente criada como um projeto de extensão na colaboração entre os cursos de Cinema e Animação e Cinema e Audiovisual da UFPel, e da Coordenação de Arte e Cultura da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (PREC), a sala universitária atualmente opera como um órgão da universidade e oferece uma programação de sessões completamente gratuitas para a comunidade pelotense. Ainda que relativamente distante do acesso ao transporte público, o cine está situado em uma região central da cidade, na agência da Lagoa Mirim, prédio da universidade.

A atuação do Cine UFPel ocorre em três bases principais, de acordo com Langie⁸ (2015). Uma delas inclui as sessões realizadas para crianças e adolescentes, propostas pelo próprio Cine UFPel em parceria com escolas públicas de Pelotas, pelo projeto Cine nas escolas. Outra trata da ocupação da sala por projetos concebidos por outras entidades, como o Cine para idosos, os cineclubes⁹, a projeção de obras do acervo do SESC e iniciativas como a Cinemas em Rede. E, finalmente, as sessões fixas e muitas vezes únicas, que acontecem às quintas e sextas-feiras e apresentam obras

⁸ Cíntia Langie, professora dos cursos de cinema da UFPel, um dos principais nomes à frente das tratativas de conquista do espaço para a sala de cinema da universidade junto à reitoria. Hoje divide a coordenação do Cine com a professora Liângela Carret Xavier, também docente dos cursos de Cinema da UFPel.

⁹ Além do Cineclube Zero Quatro, hoje outros dois cineclubes exibem suas sessões no Cine UFPel: o Cineclube Cassiopeia, voltado ao audiovisual de animação, e o Cineclube da Lua, organizado pelo coletivo feminista Lua Sangrenta, ambos envolvendo corpo docente e discente da universidade.

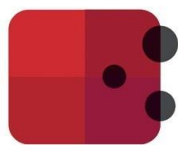
geralmente inéditas. É precisamente nesta última atuação do Cine UFPel que este trabalho concentra atenção.

As estreias promovidas pela sala priorizam uma linha curatorial que abraça o cinema brasileiro e as sessões são sempre compostas de um curta que antecede um longa-metragem. Das produções nacionais exibidas, há especial atenção àquelas independentes ou com menor distribuição no circuito comercial. O objetivo é tornar estes trabalhos acessíveis ao público, visto que na maior parte dos casos não chegam aos cinemas pelotenses – e, quando em cartaz nos grandes centros, são incapazes de competir com as produções de larga divulgação e apelo, e, portanto, deixam o circuito em poucas semanas. Ainda assim, vale ressaltar que o Cine UFPel não se exime de contemplar também produções maiores em sua programação. Se há sessões de filmes que tiveram circulação restrita em salas comerciais, como *Com os punhos cerrados* (2014), de Luiz Pretti, Ricardo Pretti e Pedro Diógenes, ou *Homem Comum* (2015), de Carlos Nader, o espaço também busca exibir títulos com maior visibilidade, vide *Que horas ela volta?* (2015), de Anna Muylaert, ou *Bingo: O rei das manhãs* (2017), de Daniel Rezende. Ou seja, contemplam-se filmes de categoria mais autoral, com outros voltados mais ao mercado.

A programação é montada de maneira coletiva, entre os coordenadores da sala, os alunos bolsistas e voluntários¹⁰ e também levando em conta as sugestões dos espectadores. Para fazê-lo, são considerados a relevância das obras, o potencial de debate, contexto e a viabilidade de exibição. A liberação dos filmes é feita a partir de contato realizado diretamente com cineastas, a partir de plataformas alternativas de exibição (caso da Taturana e do Video Camp), e também com as distribuidoras, sendo que a sala já possui o aval de parceiros - como, por exemplo, a Vitrine Filmes, cuja colaboração é herdada do trabalho pioneiro do Cineclube Zero Três. A formalização das exibições é feita via e-mail e as obras são disponibilizadas à sala por mídia digital ou física, variando conforme a preferência dos parceiros do Cine.

Muitas das sessões são seguidas de bate-papo, debate e/ou com a presença de convidados realizadores das obras exibidas. Entre os debatedores, a organização abre espaço para professores de instituições locais e representantes de entidades e coletivos, sempre tentando promover uma discussão representativa a partir das temáticas abordadas pelas obras escolhidas.

¹⁰ Desde 2015 a sala funciona apenas com o trabalho dos coordenadores, professores dos cursos e alunos bolsistas e voluntários em todas as atividades: operação da cabine de projeção, recepção, curadoria, divulgação e suporte técnico. Consecutivamente é feita a solicitação de um técnico para operação da cabine, o que permitiria inclusive a programação de sessões diárias. As dificuldades em obter técnicos junto à instituição persistem.



Voltando à curadoria, para evitar que se caia na armadilha do gosto pessoal, o Cine UFPel segue uma linha curatorial que percebe a potência de formação estético-política do cinema brasileiro contemporâneo a partir de quatro pistas criativas sugeridas por Langie (2017). A primeira delas diz respeito à descentralização geográfica de produções, que em sua maioria se concentram no eixo Rio-São Paulo, permitindo uma abertura para filmes realizados às margens deste centro e que, muitas vezes, são realizados com menos recursos. A segunda se refere a uma ideia de inovação narrativa e quebra de moldes clássicos, dando espaço para obras que desafiam o olhar acostumado aos padrões estabelecido pelo cinema hegemônico. Outra pista é o compartilhamento da noção de dispositivo com o espectador, através de obras que evitam o puro ilusionismo e dão atenção à opacidade defendida por Xavier (2005), permitindo o contato do público com os mecanismos do audiovisual como forma de subjetivação. Por fim, as representações de personagens que driblam clichês permitem evidenciar realidades que costumam ser invisibilizadas pelos discursos hegemônicos.

Com o objetivo de corroborar a ideia de diversidade de produções brasileiras fomentada pelas salas universitárias, este trabalho levanta os títulos brasileiros exibidos pela sala desde sua fundação. Deste ponto, e partindo da heterogeneidade de obras propostas pela curadoria, o estudo busca examinar a promoção de leituras possíveis sobre o audiovisual brasileiro contemporâneo. Para além de estatísticas, se faz uso aqui da já citada experiência pessoal para atestar o exercício da cinefilia proposto pelo espaço. A retomada de determinadas sessões como objeto de discussão deve expor, por amostragem, o Cine UFPel como um espaço que fomenta o diálogo e a apreciação do cinema brasileiro e suas extensões.

Alguns números

Para o levantamento de dados de sessões oferecidas pelo Cine UFPel, foram considerados neste estudo apenas os longas-metragens brasileiros exibidos entre junho de 2015 e agosto de 2018. Foram desconsideradas as sessões oferecidas no projeto Cine nas Escolas e também aquelas propostas pelos cineclubes e projetos ao qual faz parte o Cine UFPel. Este trabalho, portanto, leva somente em conta as sessões programadas exclusivamente pelo Cine, que no dado período somaram mais de 6.500 espectadores, com uma média de 25 espectadores por sessão.

Com o intuito de mensurar a diversidade presente entre os filmes selecionados para compor a programação da sala, foram levadas em consideração as pistas sugeridas por Langie (2017) para uma curadoria criativa em salas universitárias. Como nem todos os pontos são de fácil mensuração, os longas-metragens foram categorizados como documentário ou ficção, pelo local de produção e gênero dos

realizadores. Das sessões de estreias organizadas exclusivamente pelo Cine UFPel, isto é, excluindo parcerias com outras entidades, foram levantados 91 longas-metragens brasileiros exibidos nos últimos três anos. Destes, 25 (27,5%) são dirigidos por mulheres, com eventuais codireções com diretores. Tal número supera a porcentagem total de filmes guiados por diretoras (20,4%) no ano de 2016, segundo dados da ANCINE (2016). Quatro filmes (4,4%) tiveram direção mista. Em relação ao formato, os filmes foram separados exclusivamente em ficção e documentário, incluindo trabalhos híbridos, a exemplo de *Era o Hotel Cambridge* (2016), de Eliane Caffé. Do total, a divisão foi quase exata, sendo que 47 longas (51,6%) foram categorizados como ficção. O número de documentários exibidos chama a atenção quando se leva em consideração o limitado espaço para o formato no circuito comercial.

Já que se mencionou o circuito comercial, é necessário que se destaque que, destes 91 filmes, apenas oito foram exibidos nas salas comerciais da cidade. Ou seja, mais de 90% dos longas-metragens brasileiros exibidos pelo Cine UFPel eram inéditos em Pelotas.

Ao separar as obras por local, 12 estados (Amazonas, Bahia, Ceará, Distrito Federal, Maranhão, Minas Gerais, Paraíba, Paraná, Pernambuco, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e São Paulo) foram representados por longas-metragens na sala. Os percentuais mais expressivos foram os das produções paulistas (29,6%), cariocas (20,9%), pernambucanas e gaúchas (12,1% cada) e mineiras (8,8%).

A curadoria no cenário universitário

Como mencionado anteriormente, a curadoria do Cine UFPel se deu de maneira coletiva desde o princípio. Por vezes em reuniões com a presença de toda a equipe, em outras através de uma construção colaborativa via e-mail. Sempre fez parte do processo enfrentar alguns questionamentos constantes. Lidar com um juízo de valor particular foi, talvez, um dos principais aprendizados da curadoria. Nem todas as obras exibidas são necessariamente do agrado particular dos curadores. Faz parte do método diluir gostos pessoais sobre o resultado final da obra e dar maior peso a aspectos como inovação de linguagem, originalidade, temáticas passíveis de discussão, modelos alternativos de produção, trajetória em festivais, valorização de autores, representatividade. Sempre ficou muito claro ao grupo que a ideia de uma curadoria criativa “busca vasculhar o panorama audiovisual para encontrar filmes que tragam uma disrupção com o senso comum, para além do que já é ofertado na mídia de massa” (LANGIE, 2017: 3).

Se a política curatorial do Cine UFPel requer de seus curadores tais cuidados, muito do preparo para tal vem da formação promovida pelos cursos de cinema da Universidade. A preocupação com o repertório fílmico dos acadêmicos inclui, desde o

princípio, obras periféricas e o conhecimento sobre o perfil dos principais festivais de cinema no Brasil. Tal interconexão é de extrema importância como guia no processo de busca por títulos que possam compor a programação. As tardes de pesquisa em catálogos de festivais, sites de distribuidoras e pelas redes sociais foram certamente parte indispensável na formação promovida pelo Cine.

Muitas vezes, depois de montar toda a agenda do mês, certas percepções vinham à tona também pela visão do mosaico formado pelo todo. “Todos os filmes desse mês são do Rio e de São Paulo, precisamos mudar algum”, “Não tem nenhuma diretora este mês?”, “Em quais destas sessões vamos incluir mesa de debate?” eram alguns dos questionamentos recorrentes antes do fechamento da programação oficial. Entretanto, se algumas faltas eram de fácil resolução, outras acabavam irresolutas também por reflexo do panorama audiovisual que, felizmente, aos poucos vem se modificando. Exemplo claro vem da constante tentativa de incluir realizadores negros na programação, em especial de mulheres. Estatisticamente, as diretoras negras são menos numerosas no cinema, não só brasileiro, como mundial, e muitas vezes havia dificuldade de nossa parte em elencar títulos por elas dirigidos. Tal realidade, contudo, parece estar pouco a pouco se modificando a partir de movimentos que buscam maior inclusão e representatividade. Com otimismo, possivelmente num futuro próximo a sala não enfrente tal dificuldade com a recorrência que se teve nestes três anos.

A pluralidade de títulos é reflexo da política cuidadosa e também do corpo de curadores do cine, que inclui as coordenadoras e também os alunos e alunas bolsistas e voluntários da sala. Mais do que isso, o Cine também leva em consideração as sugestões dadas pela própria comunidade, universitária ou não, que compõe o público da sala. Por exemplo, uma das sessões de maior público no ano de 2017 (*Espaço Além - Marina Abramovic e o Brasil*) foi solicitação de um dos nossos espectadores. É necessário que se frise esse tipo de contribuição, dada a natureza pública da universidade que sim, tem sua autonomia, mas sempre que possível deve firmar sua relação com a comunidade. Certo que, por vezes, não é possível atender as demandas do público em sua totalidade, seja por sugestões de títulos que não fazem parte do perfil curatorial da sala, seja pela impossibilidade de adquirir os direitos das obras de maneira gratuita.

Aliás, este segundo fator é uma realidade que a curadoria enfrenta constantemente, visto que nem todas as distribuidoras permitem a exibição de obras sem que haja uma contribuição de recursos financeiros. É uma barreira bastante compreensível dentro do mercado, mas para o Cine UFPel é impossível se infiltrar integralmente neste cenário mercadológico, pelo menos em seu atual molde de funcionamento. A sala opera, portanto, pelas parcerias que estabeleceu com

distribuidoras como a Vitrine, a Descoloniza, a ArtHouse, Alumbramento, Warner do Brasil, dentre outras, e também pelo interesse de realizadores, que não raro solicitam às distribuidoras de seus respectivos filmes uma exceção, tornando possível a exibição de seus trabalhos de maneira acessível ao Cine UFPel.

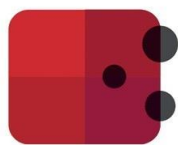
Últimas considerações

Em artigo sobre cinematografias periféricas, Pinto (2015) chama a atenção para a necessidade de espaços de resistência como necessidade de existir. Segundo ela, a memória, o imaginário e a identidade tornam-se fragilizados sem a pluralidade do cinema. Limita-se a compreensão de mundo. É justamente na tentativa de ampliar a visão de seus espectadores que o Cine UFPel apresenta sua primeira camada enquanto resistência. Perceber as múltiplas possibilidades do cinema e disseminá-las no intuito de torná-las acessíveis é uma forma de garantir a sobrevivência da arte.

Assim, o cinema hegemônico, ainda que legítimo, precisa ser constantemente confrontado. É mais uma questão de apresentar alternativas do que uma sabotagem *deste* cinema. Provocar a configuração empacotada e limitante à qual adere constantemente o circuito comercial também é uma forma de amar o cinema em sua completude. Xavier (2017) evoca o crítico e cineasta Louis Delluc, que em sua pregação buscava despertar este amor pelo cinema em todos, povo e burguesia, sem distinção. Enquanto sala universitária, aberta, gratuita, pública, é clara a necessidade e força do Cine UFPel em atingir cinéfilos em potencial, simpáticos à arte e muitas vezes carentes de certa luz em suas escolhas.

Luz essa que, para citar Didi-Huberman (2011), não parte dos holofotes, das grandes telas, do clarão dominante do senso comum, mas sim de pequenas cintilâncias, como a dos vaga-lumes. Luminescências essas que não desapareceram, pelo contrário: estão presentes, resistem, apesar de ofuscadas pelo fulgor invasivo do consumo. Desta forma, se faz também necessário por parte do espectador um exercício de procura, de fuga dos universos comuns, das bolhas. Espaços de resistência, como o Cine UFPel, sobrevivem. “Eles desaparecem apenas na medida em que o espectador renuncia a segui-los. Eles desaparecem de sua vista porque o espectador fica no seu lugar que não é mais o melhor lugar para vê-los” (DIDI-HUBERMAN, 2011: 47).

Por fim, as colocações apresentadas neste artigo não se pretendem conclusivas. Intentam, na verdade, a partir de um exame que considera certa visão particular, um pensamento necessário frente a uma crise institucional cada vez mais evidente no país. No momento em que finalizamos este texto, por exemplo, o Cine UFPel encontra-se



desativado devido a uma irregularidade¹¹ no prédio que integra. Ainda que haja uma suposição de retorno das sessões, esta não é garantida. É de se temer o hiato de tempo com a sala desativada, já que o Cine não opera como sala comercial e depende diretamente dos humores políticos. Além disso, sabe-se também das dificuldades de angariar recursos para manutenção no espaço de uma universidade pública. Seu retorno, contudo, é tão urgente quanto a necessidade de formação de cinéfilos, de apreciadores da arte e agentes culturais em um momento em que o anti-intelectualismo ganha força. Se o conhecimento sofre hoje ataques inquisitivos, a promoção de um pensamento coletivo e da reflexão a partir do cinema nacional ganha força como ato político. E também como subversão a este movimento pouco produtivo.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Carol. "Contra a velha cinefilia: uma perspectiva feminista de filiação ao cinema". Fora de quadro, 2017. Disponível em: goo.gl/Nbtwkm. Acesso em: 28 de outubro de 2018.

ALVES, Giovanni. "O cinema como experiência crítica: tarefas políticas do novo cineclubismo no século XXI". In: ALVES, Giovanni e MACEDO, Felipe. Cineclube, cinema & educação. Londrina: Praxis, 2010.

ANCINE. "Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2016". Disponível em: goo.gl/f3ynTg. Acesso em 19 de maio de 2018.

BAECQUE, Antoine. *Cinefilia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FISH, Stanley. "Is there a text in this class? The authority of interpretive communities". Cambridge: Harvard University Press, 1980. Disponível em: goo.gl/cGjsA. Acesso em 10 de setembro de 2018.

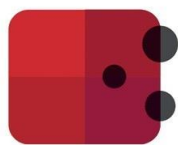
LANGIE, Cintia A. "Cinema brasileiro para além do espetáculo: pistas para uma curadoria criativa em cinemas universitários". Revista Orson, Pelotas, n.12, out. 2017. Disponível em: goo.gl/Gd1b2L. Acesso em 25 de junho de 2018.

LANGIE, Cintia. "As potencialidades estéticas e políticas do Cine UFPel". Expressa Extensão, Pelotas, v.20, n.2:117-129, 2015.

MACEDO, Felipe. "Cineclube e autoformação do público". In: ALVES, Giovanni e MACEDO, Felipe. Cineclube, cinema & educação. Londrina: Praxis, 2010.

PINTO, Ivonete. "As cinematografias periféricas e a Mostra de São Paulo". Revista Orson, Pelotas, n.9: 116-126. 2015. Disponível em goo.gl/8CcNvt. Acesso em 08 de novembro de 2018.

¹¹ Uma ameaça de incêndio em um dos laboratórios da Lagoa Mirim tem impossibilitado a realização de novas sessões desde o mês de setembro deste ano. O retorno das atividades da sala depende da regularização estrutural, que ainda não tem previsão anunciada.



RIBEIRO, Danielle C. L. et al. "Mercado audiovisual e formação profissional: O perfil dos cursos superiores em Cinema e Audiovisual no Brasil". UFSCar/Forcine. 2016. Disponível em: goo.gl/JTwDLZ. Acesso em 22 de junho de 2018.

SKORECKI, Louis. "Contra a nova cinefilia". Foco Revista de Cinema. 2014. Disponível em: goo.gl/NbPd9n. Acesso em 28 de outubro de 2018.

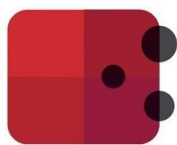
SONTAG, Susan. "The decay of cinema". The New York Times, 1996. Disponível em: goo.gl/14PEm2. Acesso em 15 de setembro de 2018

TEIXEIRA, Inês A. C. "Uma história sem fim - o cineclube abraça a escola". In: ALVES, Giovanni e MACEDO, Felipe. Cineclube, cinema & educação. Londrina: Praxis, 2010.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, Ismail. *Sétima Arte: um culto moderno - o idealismo estético e o cinema*. São Paulo: Sesc, 2017

Submetido em 14 de outubro de 2019 / Aceito em 17 de dezembro de 2019.



Mulheres na Cinemateca do Museu Guido Viaro

Ana Claudia Camila Veiga de França¹

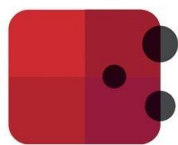
Ronaldo de Oliveira Corrêa²

¹ Na Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) é professora no Departamento Acadêmico de Desenho Industrial (DADIN) e doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade (PPGTE). Atualmente é pesquisadora visitante na Universidade de Barcelona (UB), com bolsa pelo Programa de Doutorado-Sanduíche no Exterior (PDSE/CAPES). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Email: oianafranca@gmail.com

² Mestre pelo PPGTE/UTFPR (2003), Doutor pelo PPGICH/UFSC (2008) e Pós-doutorado no PPGAS/UFRGS (2012-2013). É professor no Departamento de Design da UFPR, do Programa de Pós-Graduação em Design na mesma instituição, e professor convidado do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia da UTFPR.

Email: olive.ronaldo@gmail.com

**Resumo**

Nossa intenção neste artigo é descrever algumas atividades realizadas por mulheres durante as décadas de 1970 e 1980, a partir da Cinemateca do Museu Guido Viaro, em Curitiba. Para tanto, utilizamos um conjunto heterogêneo de fontes - a saber, notícias de jornais, documentos e entrevistas realizadas a partir de procedimentos da história oral com Francisco Santos, Solange Stecz, Berenice Mendes, Gisele Mendes e Dinah Pinheiro. Por resultados, esperamos explicitar como estas e outras mulheres participaram de cursos de formação em cinema, da organização de exibições de filmes e de atividades de preservação e pesquisa sobre o cinema paranaense, ações importantes para o circuito cinematográfico de produção e circulação da cidade.

Palavras-chave: História do cinema; Mulheres no cinema; Cinemateca de Curitiba.

Abstract

This article aims to describe some activities carried out by women during the 1970's and 1980's at the Cinematheque of Guido Viaro Museum. In order to accomplish this goal, we used a heterogeneous set of sources such as newspapers articles, documents and interviews conducted by oral history procedures with Francisco Santos, Solange Stecz, Berenice Mendes, Gisele Mendes, and Dinah Pinheiro. As a result, we hope to explain how these and other women participated in filmmaking courses, films exhibition organization, and preservation and research activities on Paraná cinema, important actions for the cinematographic circuit of production and circulation of the city.

Keywords: History of cinema; Women in film; Cinematheque of Curitiba.

Uma cinemateca para Curitiba³

Em um anexo do Museu Guido Viaro, na Rua São Francisco, número 319, em abril de 1975, era inaugurada uma Cinemateca para Curitiba. A Cinemateca do Museu Guido Viaro foi a terceira no Brasil, depois da Cinemateca Brasileira (1946), em São Paulo, e da Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) (1955), no Rio de Janeiro. Em 1995 foi desvinculada do museu e renomeada como Cinemateca de Curitiba, mas esteve desde o início vinculada à Fundação Cultural de Curitiba, um órgão municipal de fomento à cultura, fundado em 1973. Desse modo, é preciso localizar a criação e as atividades da Cinemateca de Curitiba no contexto das políticas culturais da prefeitura da cidade, do movimento cineclubista, da intensa produção superoitista⁴, da crescente importância de espaços de projeção e formação cinematográfica na cidade e de uma rede de instituições, ações e pessoas interessadas e comprometidas com o cinema.

Nessa rede de pessoas, estava o escritor e cineasta Valêncio Xavier (1933-2008), que fundou a Cinemateca enquanto era funcionário da Fundação Cultural de Curitiba. Valêncio convidou o jornalista Francisco Alves dos Santos (1946-) para participar do projeto. Na época, Francisco se dividia entre atividades do seminário da Ordem Palotina, da graduação em Filosofia na Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR) e do jornalismo cultural, escrevendo crônicas e críticas sobre cinema para jornais e revistas⁵. Francisco é, portanto, interlocutor desta pesquisa e autor de parte significativa das notícias que acessamos para reconstruir estas histórias. Segundo explicou, não conhecia Valêncio, foi a publicação de uma entrevista que havia feito com o cineasta mineiro Oswaldo Caldeira (1943-), sobre a produção do filme “Ajuricaba – o rebelde da Amazônia” (1977), que levou Valêncio a procurá-lo e convidá-lo para participar da Cinemateca. Inicialmente, Francisco trabalhava na Cinemateca nas suas poucas horas vagas. Algum tempo depois, desistiu do seminário e passou a se dedicar ao cinema, na Cinemateca, na Fundação Cultural de Curitiba (FCC) e em jornais e revistas da cidade.

Mas, antes da Cinemateca ser concebida, cursos e exhibições de cinema promovidos pela prefeitura da cidade já ocorriam com o apoio de outros espaços e instituições, como o Museu da Imagem e do Som (MIS), a Biblioteca Pública do Paraná,

³ Acervos físicos consultados: Casa da Memória e Cinemateca de Curitiba. Acervos digitais consultados: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional Digital e Aramis Millarch Tablóide Digital. As notícias referenciadas neste artigo são dos jornais Diário do Paraná e Estado do Paraná, de autoria dos jornalistas Francisco Alves dos Santos e Aramis Millarch, publicadas entre 1979 e 1986.

As entrevistas foram realizadas entre setembro de 2018 e março de 2019.

⁴ Rubens Machado Júnior e Marina da Costa Campos (2017) consideram que, no Brasil, a década de 1970 foi marcada por uma quantidade significativa de filmes produzidos em Super-8, uma produção que circulava em galerias, exhibições particulares, festivais e mostras competitivas.

⁵ Francisco Santos escreveu para os jornais Voz do Paraná, Diário do Paraná, Gazeta do Povo, Jornal do Estado, Correio de Notícias, Revista Panorama e Revista Quem (SANTOS, 2005).



o Clube Curitibano, o Teatro Paiol, a Universidade Federal do Paraná (UFPR) e o Centro de Criatividade (SANTOS, 2005; TAVARES, 2005). Ainda, entre 1973 e 1975, o Teatro Guaíra sediou duas edições de um festival de cinema Super-8, conduzido pelo cineasta Sylvio Back (1937-), para a Secretaria de Educação e Cultura do Paraná (SANTOS, 2005; BOTTMAN, 1982). Além deste, um dos festivais mais importantes do período foi promovido por cinco anos pela Escola Técnica Federal do Paraná (ETFPR)⁶, entre 1975 e 1979.

Desse modo, essas pessoas e essas atividades voltadas ao cinema em Curitiba fizeram parte dos eventos, condições e circunstâncias para a criação da Cinemateca, que se tornou, então, um espaço crucial para concentrar e fomentar atividades de cinema. Desde o início, a Cinemateca de Curitiba esteve comprometida com a exibição de filmes escassos nas salas comerciais de cinema⁷ e com a constituição de um acervo cinematográfico; pesquisas historiográficas sobre o cinema paranaense e atividades de formação, com palestras, encontros e cursos práticos de cinema. Mas, segundo Francisco, os recursos eram insuficientes, e foi fundamental estabelecer parcerias com outras instituições. Muitos filmes para exibição eram obtidos pela Cinemateca Brasileira, Cinemateca do MAM, Instituto Goethe e nas embaixadas. “Nós não tínhamos verba, não tínhamos nada, era na raça e no peito, então a gente conseguia filmes nas embaixadas, nos consulados e nas cinematecas, que nos forneciam filmes pra programação”⁸.

A fotografia abaixo é descrita na catalogação do Acervo da Casa da Memória como Geração Cinemateca. Dentre as onze pessoas que aparecem na foto, estão quatro mulheres: Gisele Mendes (1962-), Josina Melo (1957-), Berenice Mendes (1959-) e Lu Rufalco (1958-). Curiosamente, todas usam óculos escuros. A primeira vez que encontrei esta imagem foi na edição 112 do Boletim Informativo da Casa Romário Martins (SANTOS, 1996). Afinal, quem eram as mulheres da “Geração Cinemateca”? E o que faziam na Cinemateca e no cinema de Curitiba?

⁶ Atualmente, Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR).

⁷ Sobre o tema, Luciane Carvalho (2018) analisou a programação de filmes exibidos na Cinemateca do Museu Guido Viaro, entre 1975 e 1985.

⁸ Francisco Alves dos Santos, entrevista, janeiro de 2019.



Figura 1 – Cineastas da “Geração Cinemateca”. Da esquerda para a direita Peter Lorenzo, Gisele Mendes, Josina Melo (agachada), Beto Carminatti, Fernando Severo, Peninha, Lu Rufalco, Homero de Carvalho, Berenice Mendes, João Knijnik e Rui Vezaro. 1985. Autoria não identificada.

Fonte: Acervo Casa da Memória.

As mulheres da Cinemateca de Curitiba

Partindo da busca por mulheres na Cinemateca de Curitiba, selecionamos para este artigo ações ocorridas durante as décadas de 1970 e 1980, a saber: atividades de pesquisa e preservação cinematográfica de Solange Stecz (1954-), em 1976 e 1980; a fundação da sede paranaense da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), em 1979, que teve Berenice Mendes como primeira pessoa a ocupar a presidência; a produção de filmes, com Gisele Mendes, Lu Rufalco e outras mulheres – além da própria Berenice - nas equipes de realização; e a mostra “A Mulher no Cinema Brasileiro”, organizada pela jornalista Dinah Pinheiro (1945-) em parceria com Francisco Santos e Edyala Iglesias, que coordenava o Coletivo de Mulheres no Cinema⁹, no Rio de Janeiro. É preciso dizer, ainda, que as mulheres que até agora foram reconhecidas no contexto de atividades relacionadas à Cinemateca de Curitiba nasceram entre as décadas de 1940 e 1960, cursaram graduação em universidade pública ou privada, são brancas e de classe média - indicando que, possivelmente, apesar da Cinemateca constituir um espaço público, seu acesso estava marcado por questões de classe, raça e etnia.

⁹ Sobre o coletivo, escreveram as pesquisadoras Érica Sarmet e Marina Cavalcanti Tedesco (2017).

Uma pesquisadora de carteirinha

Antes de se tornar pesquisadora de cinema, Solange já frequentava a Cinemateca. “Eu era uma pessoa daquelas, assim, da carteirinha da Cinemateca, quando a Cinemateca abriu era assim uma coisa de *status*, era um ponto de reunião”¹⁰. Para Solange, durante os anos de ditadura (1964-1985), a Cinemateca era um espaço privilegiado para discussões mais arejadas. Mas um concurso de críticas de cinema mudaria seu *status* de frequentadora de carteirinha para estagiária e pesquisadora. Enquanto ainda estudava jornalismo na PUC-PR, Solange venceu um concurso de críticas de cinema da Cinemateca com um artigo sobre o filme “Cidadão Kane” (1941). A premiação era um livro de cinema. No entanto, na hora de retirá-lo, Solange pediu a Valêncio o “Curitiba de Nós” (1970), um livro de dupla autoria, do artista e muralista Poty Lazzarotto (1924-1998) e do próprio Valêncio, então diretor da Cinemateca e responsável pela entrega. Como explica Solange, “foi amor à primeira vista”, o pedido foi o início de uma longa relação de trabalho e amizade. Solange ganhou o livro e também um convite para estagiar na Cinemateca, onde passou a coordenar um projeto de pesquisa sobre as primeiras exhibições cinematográficas e filmagens da cidade, intitulado “Referências sobre Filmagens e Exhibições Cinematográficas em Curitiba, 1892-1907”, cujos resultados foram publicados em um Boletim Informativo da Casa Romário Martins, em junho de 1976 (SANTOS, 2005).

Outro concurso viria em 1980, dessa vez nacional. A Embrafilme, em parceria com a Funarte¹¹ e a Secretaria de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura, lançou um concurso de pesquisas sobre a história do cinema brasileiro, cujos resultados foram divulgados no livro “Cinema brasileiro: 8 estudos”. Foram cinco colocações e três menções honrosas¹². Solange e Elizabeth Karam¹³ ficaram em 5º lugar, com a pesquisa “Annibal Requião, nasce o cinema no Paraná”, sobre o cineasta

¹⁰ Solange Stecz, entrevista, agosto de 2018.

¹¹ A Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme) foi uma estatal de economia mista, produtora e distribuidora de filmes cinematográficos. Criada em 1969 e extinta em 1990, no governo do presidente Fernando Collor (1949). A Fundação Nacional das Artes (Funarte) é um órgão federal de fomento às artes visuais, música, circo, dança e teatro.

¹² Premiações e menções honrosas do concurso: 1º lugar: “Pátria Redimida – um filme revolucionário”, de Celina Alvetti e Clara Satiko Kano. 2º lugar: “A cidade, o campo”, de Jean-Claude Bernadet. 3º lugar: “Eduardo Belim”, de Ruda de Andrade e Maria Rita Galvão. 4º lugar: “Nosso Cinema e nossa Música”, de Jorge de Freitas Antunes. 5º lugar: Annibal Requião, nasce o cinema no Paraná, de Solange Stecz e Elizabeth Karam. Menções honrosas: “O índio brasileiro e o cinema”, de João Carlos Rodrigues. “Cinema e futebol: uma história em dois campos”, de José Wolf. “Paulo Benedetti – dossiê”, de Mário da Rocha Galdino (ROCIO, KANO et al;1980).

¹³ No catálogo de realizadores paranaenses da Cinemateca do Museu Guido Viaro (1988), consta que Elizabeth Karam participou na crítica de cinema do suplemento “Anexo” do Diário do Paraná, de novembro de 1976 a 1977, e no jornal O Estado de Florianópolis, de 1979 a 1982. Além disso, realizou o curta “Até quando”, em 1978, premiado na IV Mostra Internacional do Filme Super-8 da Escola Técnica Federal do Paraná (ETFPR), em 1978. Ainda segundo a ficha filmográfica de “Até quando”, Solange Stecz participou da montagem desta produção.

que é considerado o pioneiro no estado¹⁴. Além de Solange e Elizabeth, Celina Alvetti (1955-) e Clara Satiko Kano (1956-), também envolvidas com a Cinemateca¹⁵, receberam a 1ª colocação, com “Pátria Redimida – um filme revolucionário”, que conta a história do documentário do paranaense João Batista Groff¹⁶ sobre a revolução brasileira de 1930. Solange destaca com entusiasmo a importância desta publicação para a história do cinema do Paraná: “nós éramos quatro pessoas desconhecidas de um estado desconhecido. Com nada, praticamente nada inserido na cinematografia nacional! Então isso é realmente uma coisa importante”¹⁷. Se poucas mulheres estavam presentes na realização de filmes, ao que parece, só havia mulheres na área de pesquisa e preservação. De todo modo, segundo o Dicionário de Cinema do Paraná (SANTOS, 2005: 208), foi Valêncio que “iniciou e incentivou pesquisas sobre os realizadores pioneiros do Paraná”, com trabalhos sobre o tema publicados em Belo Horizonte, no V Encontro dos Pesquisadores do Cinema Brasileiro (1975), e em Curitiba, na revista Referência em Planejamento (1980).

Também encontramos no acervo da Cinemateca uma pilha de fichas filmográficas preenchidas com máquina de escrever, em um conjunto de folhas soltas intitulado “Catálogo de Realizadores Paranaenses”¹⁸. Foi a partir deste levantamento, realizado em 1988, que descobrimos que Solange, além de pesquisadora, também trabalhou na realização de filmes não vinculados à Cinemateca, em uma produtora de filmes políticos que conduziu por alguns anos, chamada “Vídeo & Memória”. Solange participou em funções de roteiro, pesquisa e/ou produção em filmes como “Cicatrizes” (1980), “Em memória à erva mate” (1981), “Zumbi” (1986), “PT-85” (1985), “Paraguay: un paso a más” (1985), “Dupla Pegada – Rodoviários” (1986) e “A procura da Terra sem Males” (ano não informado).

A pesquisadora conta que não percebia dificuldade em ocupar espaços e atividades no cinema, mas reconhece, “talvez porque eu estava muito dedicada a um tema que ninguém se dedicava!”¹⁹, referindo-se às pesquisas sobre a história do cinema paranaense. Enquanto Solange observava a fotografia abaixo (Figura 02), comentou

¹⁴ Annibal Requião (1875-1929) foi cineasta e empresário.

¹⁵ Celina do Rocio Alvetti começou como estagiária de pesquisa em cinema na Cinemateca em 1978. Em 1990 se tornou professora na PUC-PR, auxiliando na implantação do Núcleo de Cinema da universidade. Clara Satiko Kano, além da pesquisa realizada em parceria com Celina, trabalhou no projeto A Criança e o Cinema de Animação, juntamente com Wilma Cabral, coordenado por Valêncio e desenvolvido pela Cinemateca a partir de 1978, em escolas de Primeiro Grau da Prefeitura de Curitiba (SANTOS, 2005).

¹⁶ João Batista Groff (1897-1970) foi fotógrafo e cineasta.

¹⁷ Solange Stecz, entrevista, agosto de 2018.

¹⁸ Relação de fichas biográficas e filmográficas. Catálogo de Realizadores Paranaenses. Cinemateca do Museu Guido Viaro: Curitiba, 1988. Acervo da Cinemateca de Curitiba.

¹⁹ Solange Stecz, entrevista, agosto de 2018.

que foi tirada em frente a primeira sede da Cinemateca, avaliando, “que engraçado, era um mundo masculino”²⁰.



Figura 2 – Grupo de cineastas paranaenses em frente a Cinemateca do Museu Guido Viaro, durante festival anual de cinema e vídeo, em 1986. Solange Stecz é a única mulher, de camisa branca, a terceira pessoa, da esquerda para direita. Fotografia de Marcos Campos.

Fonte: Acervo Casa da Memória.

Um curso de cinema, uma associação e muitos filmes

Para contar a trajetória de Berenice no cinema, é preciso falar também de sua parceira de realização em muitos filmes, Maria de Lourdes Rufalco, mais conhecida como Lu Rufalco. Berenice e Lu começaram juntas, em um curso prático de cinema, promovido pela Cinemateca e ministrado pelo cineasta carioca Noilton Nunes (1947-), durante duas semanas do mês de julho de 1979. Um curso de regime intensivo, manhã e tarde, e que, por pouco, Berenice e Lu não participaram. Berenice conta que as duas eram alunas de Direito da Universidade Federal do Paraná (UFPR) e participavam do movimento cineclubista da universidade desde 1977. Desistiram do curso para o qual já estavam inscritas para fazer uma viagem de férias. “Vamos pra Bahia!”, explicaram ao pedir o dinheiro de volta. Francisco, na época secretário da Cinemateca e responsável por gerenciar as inscrições, estava decidido em manter as duas matriculadas e passando férias em Curitiba, “de jeito nenhum! Vocês têm que fazer esse curso, vocês não vão desistir, eu não vou devolver o dinheiro, vocês vão ter que fazer este curso, isso

²⁰ Solange Stecz, entrevista, agosto de 2018.

vai mudar a vida de vocês!"²¹. Francisco tinha razão, ambas iniciaram uma relação de longa data com o cinema, trabalhando juntas em documentários e filmes de ficção como "Atenção Realidade" (1979), "Como sempre" (1980), "Comunidades Rurbanas" (1982), "O Foguete Zé Carneiro" (1984), "Londrina" (1985), "Classe Roceira" (1986), "Vítimas da Vitória" (1994) e "Uma luta de todos" (2000).

"Atenção Realidade", aliás, foi um dos filmes resultantes do curso ministrado por Noilton. Francisco, em artigos publicados no jornal Diário do Paraná²², relata detalhes da atividade de formação, destacando a trajetória do professor no cinema e as temáticas dos dois documentários que estavam sendo produzidos pela turma²³. Em um artigo, Francisco²⁴ descreve "Atenção Realidade" como uma crítica social, "uma amostragem da vida curitibana nos seus aspectos mais contraditórios", "irreverente e experimental"²⁵, com cenas "chocantes", registradas em um lixão e uma discoteca. Nas palavras da então estudante Berenice, "o que nos interessa é aquilo que é duro de ver". Eram quinze participantes²⁶, além de Berenice e Lu, outras duas mulheres faziam parte da turma: Wilma Cabral e Marilis Santos²⁷. O curso foi, enfim, muito mais intensivo e intenso do que a previsão dos jornais. Berenice contou que "era para durar um mês, durou três meses, era para sair um curta, saíram três curtas e eu nunca mais parei de fazer cinema na vida!"²⁸.

Mas não eram apenas os filmes que preocupavam a turma de aprendizes de Noilton. Francisco relata em seu artigo também um movimento para fundar a sede paranaense da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD)²⁹, uma instituição com o objetivo de reunir pessoas da produção audiovisual e reivindicar por políticas públicas de fomento. Noilton era então presidente da ABD do Rio de Janeiro e é possível que durante o curso tenha conversado com a turma sobre a associação, motivando a organização da sede paranaense. Menos de um mês depois de finalizado o curso de

²¹ Berenice Mendes, entrevista, outubro de 2018.

²² SANTOS, Francisco Alves dos. "O Cinema desmistificado". Diário do Paraná. 03 ago. 1979. p. 14.

²³ Além de *Atenção Realidade*, o outro documentário, *Sensibilize-se*, tinha como tema o pintor paranaense Guido Viaro (1897-1971).

²⁴ SANTOS, Francisco Alves dos. "O Cinema desmistificado". Diário do Paraná. 03 ago. 1979. p. 14.

²⁵ SANTOS, Francisco Alves dos. "Cinco filmes paranaenses no Festival JB". Diário do Paraná. 21 out. 1979. Acervo da Hemeroteca Digital.

²⁶ Alvari Dzięwa, Alcir Koch, Berenice Mendes, Fernando Westephalen, José Portem, Luiz Almeida, Luiz Bellenda, Mauro Antonieto, Maurício Negrão, Marilis Santos, Moacir David, Maria de Lourdes Rufalco, Paulo Domingues, Pedro Meregges Filho e Wilma Cabral.

²⁷ No mesmo ano do curso prático na Cinemateca, em 1979, Wilma Cabral e Heloísa Hanemann lançaram o curta animado *Lembranças*, uma evocação de "recordações agradáveis de infância, laços de amizade e amor", com fotografias e objetos antigos saindo de um envelope, segundo Francisco Santos. In: SANTOS, Francisco Alves dos. "Cinco filmes paranaenses no Festival JB". Diário do Paraná. 21 out. 1979. Acervo da Hemeroteca Digital.

²⁸ Berenice Mendes, entrevista, outubro de 2018.

²⁹ SANTOS, Francisco Alves dos. "O Cinema desmistificado". Diário do Paraná. 03 ago. 1979. p. 14.



Noilton, Francisco publica no Diário do Paraná³⁰ o artigo “ABD-PR: o mando é das mulheres”³¹. Isto porque no dia 20 de agosto de 1979, Berenice foi eleita a primeira presidenta da sede paranaense da ABD, que acabava de ser fundada em Curitiba. Além de Berenice, outras mulheres participaram do gerenciamento da instituição: Lu Rufalco como secretária geral, Clara Satiko e Marilis Santos no conselho fiscal, e Dirce dos Santos na tesouraria geral. Dentre as reivindicações da ABD-PR, constavam câmeras em 16mm e 36mm, moviola para montagem cinematográfica, técnicos profissionais e verbas para as produções. O grupo visava ainda a realização de palestras, mostras e seminários. Sobre a importância da ABD naquele momento, Berenice explica, “a gente queria a cadeia completa”³², para fazer filmes era preciso garantir políticas públicas e espaços para produção e exibição, “não tinha como você fazer cinema sem fazer política de cinema”³³.

Gisele Mendes, irmã de Berenice – pouco tempo depois do envolvimento da irmã no curso prático de cinema – também participou de oficinas de formação na Cinemateca. Logo se juntou às equipes de realização, na função de assistente de produção. Gisele conta que admirava Berenice, além de receber todo o apoio de Lu Rufalco, produtora dos filmes que sua irmã dirigia. Além disso, para Gisele a Cinemateca era um espaço de encontro e pertencimento, “eu tinha esse sentimento de romper padrões, de ter uma outra linguagem, sabe? De criar uma identidade e pra isso a gente precisava arrumar uma tribo, né? Arrumar uma turma. E onde a gente achou o nosso refúgio? Na Cinemateca do Guido Viaro”³⁴.

Junto com Berenice e Lu, Gisele participou da realização do curta-metragem “Foguete Zé Carneiro”, um filme infantil. Sobre este filme é também de Francisco a publicação na qual encontramos o maior número de informações, no Jornal do Estado³⁵, ocupando uma página inteira. O artigo³⁶ informa que o filme foi rodado em 35mm, colorido, produzido pela Embrafilme, com o apoio da Secretaria de Cultura e Esportes do Paraná. “Foguete Zé Carneiro” é sobre duas crianças que, ao encontrar um foguete

³⁰ SANTOS, Francisco Alves dos. “ABD-PR. O mando é das mulheres”. Diário do Paraná. 23 ago. 1979. p. 13. Acervo: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional Digital.

³¹ Considerando o repertório cinematográfico de Francisco é bem possível que o título do artigo seja uma referência ao filme italiano *O mando é das mulheres* (1968), de Pasquale Festa Campanile (1927-1986). Pela sessão de programação de cinema dos jornais Diário do Paraná e Diário da Tarde é possível verificar que “O mando é das mulheres” foi exibido no Cine Condor e no Cine Plaza, em Curitiba, de fevereiro a março de 1974 (Acervo Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional Digital).

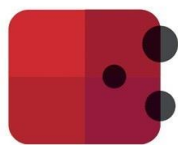
³² Berenice Mendes, entrevista, outubro de 2018.

³³ Berenice Mendes, entrevista, outubro de 2018.

³⁴ Gisele Mendes, entrevista, outubro de 2018.

³⁵ SANTOS, Francisco Alves dos. “Foguete Zé Carneiro”. Jornal do Estado. 28 jan. 1984. Acervo: Cinemateca de Curitiba.

³⁶ SANTOS, Francisco Alves dos. “Foguete Zé Carneiro”. Jornal do Estado. 28 jan. 1984. Acervo: Cinemateca de Curitiba.



de brinquedo, fantasiavam uma viagem à lua. As imagens foram registradas em uma antiga fábrica na Vila Guaíra em Curitiba, para onde foi preciso levar “17 toneladas de pó e pedra de calcário, cem litros de tinta e cem quilos de gesso”, além de um cavalo com uma rara armadura do século XVII. Mas nada superava os custos de aluguel de equipamento, rolos de negativo, revelação em laboratório, produção e remuneração da equipe técnica. No artigo, Berenice explica, “a Embrafilme entrou com 6 milhões³⁷ e o resto estou conseguindo por aí”. Francisco ainda menciona toda a equipe técnica³⁸, localizando Lu Rufalco na produção executiva e Gisele Mendes e Daise Rocha na assistência de produção.

Gisele lembra que o acesso a bons equipamentos era difícil e, em uma época sem computador ou *internet*, os desafios de produção eram enormes, “às vezes levava um mês para se ter uma super planilha, um mapa de produção”³⁹. Gisele relata também que havia colaboração e generosidade de muitas pessoas, “a gente conseguia cenários maravilhosos de graça!”⁴⁰.

Mas além de produzidos, os filmes também precisavam ser projetados. A seguir, apresentamos alguns elementos da Mostra de filmes de Mulheres, organizada em 1981 pela jornalista Dinah, que fez circular na Cinemateca de Curitiba, dentre diversas produções, filmes de Berenice e Lu.

Fazendo circular filmes de mulheres

Foi em Urussanga, interior de Santa Catarina, uma cidade pequena e próxima da fronteira com o Rio Grande do Sul, que muito cedo Dinah descobriu o cinema. Ela tinha 10 anos quando o pai Almir dividia a jornada de trabalho entre minas de carvão durante o dia e a organização das projeções do único cinema da cidade durante a noite. Almir era sócio do espaço com mais três pessoas, “era um cinema daqueles bem rudimentar, que interrompia a projeção, porque eram rolos de negativos a cada filme e quando terminava aquele rolo, tinha que trocar. Eu me lembro de eu criança assistindo os filmes”⁴¹, conta Dinah. Além do sistema de troca de rolos de negativo durante a exibição do filme, o espaço tinha bancos simples, as poltronas mais confortáveis chegaram anos depois. O pai de Dinah cuidava do cinema após o expediente de trabalho, e Dinah e sua irmã assistiam a todos os filmes que não eram censurados para

³⁷ Cruzeiro era a moeda vigente no Brasil.

³⁸ Fotografia: Peter Lorenzo. Câmera: Ivan Bitencourt. Assistência de câmera: Luis Henrique de Almeida. Projeto do cenário: Jair Mendes. Realização do cenário: João Mendes. Maquinista: José Maria Dorgieus. Eletricidade: Paulo Soares. Produção executiva: Lu Rufalco. Assistência de produção: Gisele Mendes e Daise Rocha.

³⁹ Gisele Mendes, entrevista, outubro de 2018.

⁴⁰ Gisele Mendes, entrevista, outubro de 2018.

⁴¹ Dinah Ribas Pinheiro, entrevista, março de 2019.

a idade delas. Na lembrança de Dinah, o trabalho do pai no cinema era um passatempo, pelo simples prazer de exhibir filmes. Almir anunciava a programação do dia seguinte escrita à mão, “ele fazia com pincel atômico e colocava na frente do cinema o nome do filme que ia passar no dia seguinte. Aquele cheiro de tinta, assim, sabe? Me lembro bem!”⁴².

Anos depois, como estudante de jornalismo da UFPR, Dinah frequentava eventos culturais na universidade e em outros espaços da cidade. Com as colegas de curso, conseguia cortesias ou descontos e assistia a tudo o que podia, “toda estreia de peça, escritor que vinha pra cá, a gente ia ver!”⁴³. O que inicialmente era curiosidade e interesse foi se tornando vontade e oportunidade de trabalho. E assim Dinah se dedicou ao jornalismo cultural por toda a sua trajetória. Foi funcionária da Fundação Cultural de Curitiba até a aposentadoria em 2001, e dentre suas responsabilidades estava fazer assessoria de imprensa para as projeções e eventos de cinema promovidos pela instituição.

A fotografia a seguir (Figura 03) é do lançamento do filme “Pixote, a Lei do Mais Fraco” (1980), dirigido pelo cineasta Hector Babenco (1946-2016), “ele deu uma entrevista pra gente e essa foto é uma foto histórica porque ele tá aí no meio da gente, né!”⁴⁴. Dinah lembra que havia um intenso trabalho de divulgação antes da chegada de um cineasta convidado, o que era importante para o sucesso do evento na época, os jornais eram centrais para circulação de ideias e informações, “Curitiba tinha 7 jornais diários! Cada jornal tinha seu crítico de cinema, então a importância era essa. A pessoa, antes de ver um filme, já sabia mais ou menos da importância desse filme. Eu acho que a imprensa foi fundamental pro incremento de todas as artes!”⁴⁵. Os eventos de lançamento com a presença de cineastas estavam vinculados a palestras e debates e aos jornalistas da Fundação, cabia também receber e acompanhar o/a cineasta pela cidade. Além de Hector Babenco, Dinah lembra de ter recebido Cacá Diegues e Tizuka Yamazaki.

⁴² Dinah Ribas Pinheiro, entrevista, março de 2019.

⁴³ Dinah Ribas Pinheiro, entrevista, março de 2019.

⁴⁴ Dinah Ribas Pinheiro, entrevista, março de 2019.

⁴⁵ Dinah Ribas Pinheiro, entrevista, março de 2019.



Figura 3 – Rafael Greca, Dinah Ribas Pinheiro, Hector Babenco, Francisco Alves dos Santos e Marilu Silveira, durante a divulgação do filme “Pixote”, em 1980. Autoria não identificada.

Fonte: Acervo Casa da Memória.

Foi em 1981 que Francisco e Dinah organizaram na Cinemateca a mostra “A Mulher no Cinema Brasileiro”, que ocorreu entre os dias 23 e 30 de maio. Segundo Dinah, a ideia do evento foi do Francisco, que a chamou para participar. Foi uma semana de exibição de filmes de cineastas pioneiras como Carmen Santos (1904-1952) e Gilda de Abreu (1904-1979) e contemporâneas como Ana Carolina (1949-), Ana Maria Magalhães (1950-) e Tizuka Yamazaki (1949-)⁴⁶, com sessões noturnas e debates depois dos filmes.

Dinah explicou ainda que, para organizar o evento, foi fundamental a colaboração da coordenadora do Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro, Edyala Iglesias. “Meu contato foi com ela, eu vi uma matéria dela no jornal, liguei pra ela, combinamos tudo, ela organizou e trouxe a mostra, era um filme por dia.

⁴⁶ Segundo o artigo de Francisco anunciando a mostra e publicado no jornal Diário do Paraná um dia antes da estreia, o evento foi uma colaboração entre a Cinemateca do Museu Guido Viaro, Fundação Cultural de Curitiba, Embrafilme, Dinafilme (Distribuidora Nacional de Filmes) e Distribuidora Arco-Iris. A programação de filmes prevista para a mostra, segundo o artigo, era: *Canção de amor* e *O ébrio*, de Gilda de Abreu; *A vida doméstica*, de Eliane Bandeira; *A menina e a casa da menina*, de Helena Saldanha; *O segredo da rosa*, de Vania Orico; *Substantivo*, de Regina Machado; *Trabalhadoras metalúrgicas*, de Olga Futema; *Cristais de sangue*, de Luna Alkalai; *A mão do povo*, de Ligia Papel; *Guarani*, de Regina Jehá; *Nordeste cordel, repente, canção*, de Tânia Quaresma; *Versus* de Landa Pinheiro; *Ritos de passagem*, de Sandra Werneck; *Marcados para viver*, de Maria do Rosário; *A mulher no cinema brasileiro*, de Ana Maria Magalhães; *Maria da Penha*, de Norma Benguell; *Mar de rosas*, de Ana Carolina; e *Gaijin*, de Tizuka Yamazaki. In: SANTOS, Francisco Alves dos. *Cinema feito por mulheres será mostrado em Curitiba*. Diário do Paraná. 22 maio 1981. Acervo: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional Digital.



Foi um sucesso!"⁴⁷. Além de mediar os contatos, Edyala sugeriu diversos filmes e cineastas, e Dinah e Francisco escolheram quais estavam no tom da proposta.

Durante a mostra, Francisco publicou um artigo no Diário do Paraná⁴⁸, "Uma semana do cinema da mulher", com informações sobre o evento. Há detalhes das projeções, mencionando os filmes e debates que ainda ocorreriam⁴⁹. Além das cineastas, estavam envolvidas na mostra jornalistas, uma socióloga e uma assistente social⁵⁰, no entanto não é explicitado como se deram estas participações. Na programação foram também incluídas exhibições de filmes realizados em Curitiba, como *Lembranças*, de Vilma Cabral e Heloísa Haneman; *Como sempre*, de Berenice Mendes; e *Foi pena q...*, de Ingrid, Rosane e Elizabeth Wagner, com a presença das cineastas no dia de encerramento. No artigo, Francisco⁵¹ faz um breve relato da trajetória de Carmen Santos e Gilda de Abreu, e destaca a importância da crescente participação de mulheres na produção cinematográfica brasileira, que se intensificou especialmente a partir da década de 1970. Por fim, Francisco pontua que a produção feminina no Paraná começou com os cursos práticos de cinema da Cinemateca, com produções de Berenice Mendes, Vilma Cabral, Heloísa Haneman, Elizabeth Karam e as irmãs Ingrid, Rosane e Elizabeth Wagner. O jornalista reconhece ainda a importância para o cinema paranaense de mulheres na crítica ou na realização de pesquisas, como Marilu Silveira, Celina Alvetti, Clara Satiko Kano, Solange Stecz e Dalva Gapinski.

Foi por conta da mostra *A mulher no cinema brasileiro* que Dinah foi parar no Festival de Cinema de Gramado, em 1986. Segundo Dinah, "a Edyala me convidou pra participar de uma mesa de cineastas e jornalistas mulheres que escreviam sobre cinema e eu participei justamente por essa atuação na mostra"⁵². Sobre este evento encontramos dois artigos do jornalista Aramis Millarch (1943-1992), intitulados "Mulheres discutem sua participação cinematográfica"⁵³ e "As mulheres & o cinema".⁵⁴ Aramis menciona, dentre informações e opiniões, a presença de Dinah e Edyala. O

⁴⁷ Dinah Ribas Pinheiro, entrevista, março de 2019.

⁴⁸ SANTOS, Francisco Alves dos. "Uma semana do cinema da mulher". Diário do Paraná. 28 de maio de 1981. Acervo: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional Digital.

⁴⁹ Na sessão "Registro" do Diário do Paraná, de 23 de maio de 1981, o evento foi anunciado em uma nota, destacando a presença das cineastas Tizuka Yamasaki, Norma Benguell, Tania Quaresma, Suzana Amaral, Ingrid, Elizabeth e Rosane Wagner, Berenice Mendes, Vilma Cabral e Heloísa Haneman. In: "Registro". Diário do Paraná. 23 de maio de 1981.

⁵⁰ Jornalistas: Gremilda Medina, Marilu Silveira, Dinah Ribas Pinheiro, Dalva Gapinski. Socióloga: Maria de Lourdes Montenegro. Assistente social: Maria Ordália Magro del Gaudio.

⁵¹ SANTOS, Francisco Alves dos. "Uma semana do cinema da mulher". Diário do Paraná. 28 de maio de 1981. Acervo: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional Digital.

⁵² Dinah Ribas Pinheiro, entrevista, março de 2019.

⁵³ MILLARCH, Aramis. "Mulheres discutem sua participação cinematográfica". Estado do Paraná. 13 de abril de 1986. p. 7. Acervo Aramis Millarch Tablóide Digital.

⁵⁴ MILLARCH, Aramis. "As mulheres & o cinema". Estado do Paraná. 25 maio 1986. p. 7. Acervo Aramis Millarch Tablóide Digital.

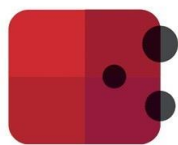
jornalista ora destaca a importância do evento, ora aponta falhas da organização. Pelo artigo é possível verificar que não apenas ocorreu naquele Festival de Cinema de Gramado o Seminário Cinema e Mulher, ao qual possivelmente se refere Dinah, mas também houve uma sessão paralela, chamada “Mostra Latino-Americana de Filmes de Mulheres”.

Considerações finais

Este ensaio teve como objetivo apontar a presença de mulheres na Cinemateca de Curitiba, nas décadas de 1970 e 1980, a partir de documentos e narrativas. São rastros não apenas da participação de Solange, Berenice, Gisele e Dinah, mas também de Lu, Elizabeth, Celina, Clara, Marilis e outras, em atividades de pesquisa, preservação, formação, produção e exibição cinematográfica.

Destacamos que para reconhecer as experiências das interlocutoras deste recorte é preciso também deslocar o modo de pesquisar cinema e suas histórias. Nesta investigação, o deslocamento se dá pela compreensão do cinema como circuito cultural, constituído por uma rede de produção, circulação e consumo, no qual mulheres ocuparam com pouca frequência funções de prestígio, mas estiveram presentes e trabalhando para que filmes fossem produzidos, preservados e exibidos. Nesta perspectiva, “fazer cinema” ganha uma dimensão mais ampla e pode significar atividades diversas. Em diálogo com Morettin (2017: 9), entendemos que é preciso considerar materialidades, circularidades e arquivos - “a análise fílmica sozinha não consegue dar conta da dimensão histórica presente no cinema”.

O que apresentamos aqui tem como fontes materiais levantados para a pesquisa de doutoramento de uma das autoras, ainda em desenvolvimento, sobre a experiência e a participação de mulheres na história do cinema em Curitiba, na Cinemateca e também em outros espaços. Ficam ainda muitas lacunas, cruzamentos e análises a serem realizadas sobre os dados coletados. Histórias de filmes que não foram feitos, da constituição de saberes e práticas e de circunstâncias para desvios de trajetória. Reconhecemos a importância das pesquisas realizadas sobre a história do cinema paranaense (SANTOS, 1996, 2001, 2005; CARVALHO, 2018), mas encontramos um amplo espaço para realizar perguntas e aprofundar questões sobre a presença de mulheres e de espaços, como a Cinemateca do Museu Guido Viaro. Assim, apesar dos limites deste artigo, esperamos, a partir das experiências de produção e circulação de filmes em Curitiba narradas, colaborar para o contexto de pesquisas sobre mulheres no cinema brasileiro.



Referências bibliográficas

BOTTMANN, Denise. "Super-8 paranaense: elementos para uma história". História: Questões & Debates, jun.: 27-53, 1982.

CARVALHO, Luciane. *A programação da cinemateca do Museu Guido Viaro (Curitiba, 1975-1985)*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná: Curitiba, 2018.

JÚNIOR, Rubens Machado; CAMPOS, Marina da Costa. "Protagonismos experimentais femininos no surto superoitista dos anos 1970". In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Mariana Cavalcanti (orgs.). *Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro*. Campinas, SP: Papius, 2017.

SARMET, Érica; TEDESCO, Mariana Cavalcanti. "Articulações feministas no cinema brasileiro nas décadas de 1970 e 1980". In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Mariana Cavalcanti (orgs.). *Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro*. Campinas, SP: Papius, 2017.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Manual de história oral*. 5a ed. São Paulo: Loyola, 2005.

MORETTIN, Eduardo (org.). *Cinema e história: circularidades, arquivos e experiência estética*. Porto Alegre: Sulina, 2017.

ROCIO, Celina do; KANO, Clara Satiko et al. *Cinema Brasileiro: 8 estudos*. Rio de Janeiro: MEC/ Funarte/Embrafilme, 1980.

SANTOS, Francisco Alves dos. Cinema no Paraná: nova geração. *Boletim Informativo da Casa Romário Martins*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1996.

SANTOS, Francisco Alves dos. Cinema: Paraná, anos noventa. *Boletim Informativo da Casa Romário Martins*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2001.

SANTOS, Francisco Alves dos. *Dicionário de cinema do Paraná*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2005.

TAVARES, Hugo Moura. Cinemateca de Curitiba: 30 anos. *Boletim Casa Romário Martins*. Curitiba, v. 29, n.128: 1-121, 2005.

WILLIAMS, Raymond. *Television: Technology and Cultural Form*. USA: Routledge, 2003.

Entrevistas

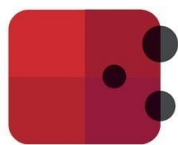
MENDES, Berenice; MENDES, Gisele. Entrevista concedida. Curitiba, PR, outubro de 2018.

PINHEIRO, Dinah Ribas. Entrevista concedida. Curitiba, PR, março de 2019.

SANTOS, Francisco Alves. Entrevista concedida. Curitiba, PR, janeiro de 2019.

STECZ, Solange Straube. Entrevista concedida. Curitiba, PR, agosto de 2018.

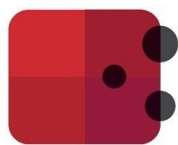
Submetido em 23 de setembro de 2019 / Aceito em 10 de dezembro de 2019.



Releituras de Gilberto Freyre pelo cinema brasileiro

Vitor Zan¹

¹ Professor do curso de Audiovisual da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, UFMS. Doutor e mestre em estudos cinematográficos e audiovisuais pela Universidade Paris 3.
Email: vitorzan@gmail.com

**Resumo**

Críticos, cineastas e acadêmicos fazem incontáveis referências ao livro *Casa-grande & Senzala* ao comentarem filmes como *O som ao redor*, *Doméstica*, *Que horas ela volta?* e *Aquarius*. Entretanto, a maioria dessas alusões não condiz com a perspectiva de Gilberto Freyre, e tampouco leva em conta aquilo que distancia os filmes do pensamento do sociólogo. Restringindo-se à esfera do conteúdo, tais aproximações deixam inexplorada uma vasta gama de correspondências possíveis.

Palavras-chave: Cinema; Brasil; Gilberto Freyre; Casa-Grande & Senzala.

Abstract

Critics, filmmakers, and academics make countless references to the book *The Masters and the Slaves* when commenting on films like *O som ao redor*, *Doméstica*, *Que horas ela volta?* and *Aquarius*. However, most of these allusions do not fit Gilberto Freyre's perspective, nor do they take into account that which distances the films from the sociologist's thought. Moreover, such approaches are restricted to the content of the works, leaving a wide range of possible comparisons unexplored.

Keywords: Cinema; Brazil; Gilberto Freyre; The Masters and the Slaves.

Antes de apresentar os objetos a que este artigo se dedica, convém lembrar, por um lado, que durante a última década uma série de filmes brasileiros ressaltou, por meio de estéticas variadas, a condição de exclusão socioespacial de moradores de bairros periféricos. É o caso de *A vizinhança do tigre* (Affonso Uchoa, 2014), *A cidade é uma só?* (Adirley Queirós, 2011) e *Branco sai, preto fica* (Idem, 2014). Por outro lado, nesse mesmo período, jovens documentaristas como Vladimir Seixas (*Hiato*, 2008) Gabriel Mascaro (*Um lugar ao sol*, 2009) e Marcelo Pedroso (*Câmara escura*, 2012) deram ênfase ao desejo de reclusão das elites, que se enclausuram em luxuosos apartamentos e mansões hermeticamente isolados. O cinema brasileiro recente se preocupou, portanto, em restituir, ora pelas margens, ora pelos centros, a composição territorial cindida das metrópoles brasileiras, hostil à interação entre estratos socialmente e espacialmente opostos.



Figura 1 – Fotograma de *A cidade é uma só?*, Adirley Queirós, 2011.



Figura 2 – Fotograma de *Um lugar ao sol*, Gabriel Mascaro, 2009.

Contudo, essa mesma cinematografia deu ensejo, nessa mesma época, a uma terceira vertente, cujas obras estão interessadas pela *relação* entre díspares, pelas "trocas" entre classes ou entre moradores de periferias e de bairros valorizados das grandes cidades. Os nós dramáticos de filmes como *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012), *Casa grande* (Fellipe Barbosa, 2014) e *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015) residem justamente nesse tipo de convivência que se tece a despeito da distância abissal que separa as diferentes partes

da relação. Os enredos atentam para o fato de que as classes privilegiadas abrem exceções em seu desejo de isolamento quando se trata de manter seu conforto e segurança através de empregados. A coexistência com sujeitos marginalizados se torna possível, desde que mediada por um contrato de trabalho formal ou informal, em que uma hierarquia fique claramente estabelecida. Com efeito, todos esses filmes estão majoritariamente sediados no território das elites, mais especificamente no âmbito da morada, tendo explorado os meandros da complexa relação entre patrões e empregados domésticos. Os cineastas extraem o espaço da casa do terreno do drama intimista, de sorte que a crônica familiar conviva com a tentativa de estabelecer um panorama social.



Figura 3 – Fotograma de *Que horas ela volta?*, Anna Muylaert, 2015.

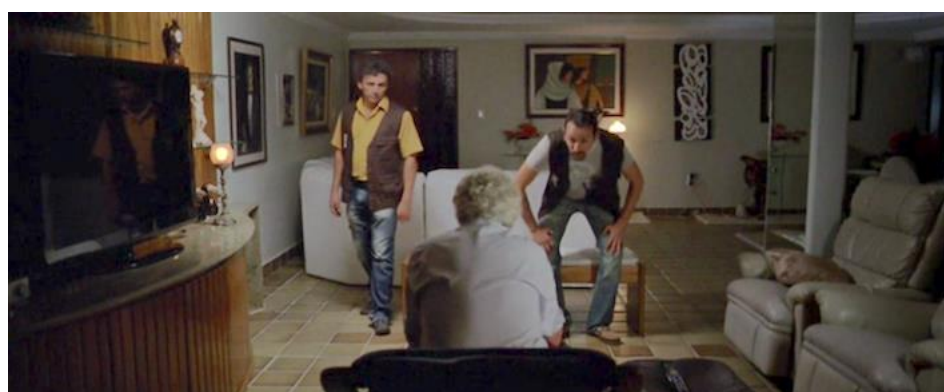


Figura 4: Fotograma de *O som ao redor*, Kleber Mendonça Filho, 2012.

No caso de *Que horas ela volta?*, a chegada de uma personagem popular, Jéssica, na mansão em que sua mãe trabalha, perturba a ordem estabelecida no lar. Não tendo qualquer vínculo empregatício com os patrões da mãe, ela contesta a hierarquia que tende a considerá-la, em suas próprias palavras, como "cidadã de segunda categoria". Quanto a *Casa grande*, o filme apresenta uma família abastada



carioca acometida por uma crise financeira profunda. Nesse contexto de perda de privilégios, o enredo se centra no percurso de iniciações variadas de Jean, adolescente que se esforça para se libertar dos valores arcaicos de seu pai e fazer suas próprias escolhas profissionais e sexuais. Contrariamente a seu progenitor, Jean jubila-se por sair do claustro de ostentação em que se encontrava, bem como almeja preservar os laços que tem com os funcionários que deixaram de trabalhar em sua casa. Em *O som ao redor*, Kleber Mendonça Filho constrói com bastante sutileza o desassossego de um bairro de alto poder aquisitivo suscitado por um tipo de convivência em que a proximidade física entre os sujeitos é tão grande quanto a distância social que os separa. A presença dos funcionários, sobretudo dos guardas noturnos, mas também de meninos de rua e de vultos indecifráveis, vem lembrar às classes dominantes que elas não lograrão escapar completamente das fraturas históricas brasileiras, visíveis na própria forma das cidades e no modo como são habitadas.

De fato, *O som ao redor* reúne representantes de três grandes classes sociais que correspondem no filme a três formas de ocupar a cidade e o espaço cênico: a família rica do patriarca Francisco é associada aos arranha-céus; o núcleo familiar de classe média mora num pequeno prédio mais modesto; e os seguranças e empregados ocupam quartos de empregada ou, no caso dos vigias, uma barraca na rua, remetendo às construções improvisadas das favelas brasileiras. Isso indica que, nesses filmes, a posição do "outro de classe" aparece notadamente através de uma situação de alteridade espacial, bem como a luta de classes se confunde com disputas territoriais, numa dinâmica incessante de imposições e transposições de fronteiras (muros, grades, portas, etc.). Ao concatenar, num universo diegético conciso, sujeitos pertencentes a horizontes distintos, essas diferentes obras adquirem certo poder de síntese.

Uma série de elementos desses três filmes - como essa própria capacidade de síntese ou mesmo a predileção pelo ambiente doméstico - remete a pensamentos canônicos de Gilberto Freyre, o que gerou um recrudescimento exponencial, por parte de críticos e estudiosos do cinema brasileiro, de referências ao livro seminal *Casa-grande & Senzala* (FREYRE, 1933). Se detectamos imposturas frequentes em parte dessas menções à obra freyriana, nosso escopo não é inquisitório. Não é o caso de designar e condenar ocorrências específicas, mas de atentar para um fenômeno difuso que excede o campo cinematográfico e consiste em reduzir o legado de Gilberto Freyre a um chavão cujo sentido se distancia da tônica do autor. "Casa-Grande & Senzala" deixa de ser, em muitos casos, o título de um livro complexo, nuançado, e até mesmo contraditório, para cristalizar-se em um emblema categórico das injustiças da história colonial brasileira.

Esse fenômeno não somente dificulta a assimilação, pelos estudos cinematográficos, da revisão crítica do trabalho de Freyre², como também obstrui o embate real entre as produções audiovisuais e o pensamento do sociólogo pernambucano. São frequentemente ignoradas, por exemplo, as seguintes objeções já bastante consolidadas à empreitada de Gilberto Freyre: seu olhar edulcorado e nostálgico sobre o mundo colonial; sua insistência no equilíbrio de contrários, minimizando o racismo, os conflitos de classe e as relações de poder entre senhores e escravos; ou ainda a ancoragem do seu ponto de vista na casa-grande, o que se nota em sua complacência ante a figura dos senhores de engenho ou mesmo na pouca importância atribuída aos escravos do eito, destinados ao trabalho braçal nas lavouras³. No mais, textos que salientam as divergências entre os longas-metragens mencionados e *Casa-Grande & Senzala* são tão raros quanto aqueles que os comparam efetivamente, para além da esfera do conteúdo. Nosso esforço vai, portanto, no sentido de explorar novos caminhos para esse cotejo, sem promover qualquer tipo de rejeição massiva à análise de Freyre, mas tampouco deixando de ponderar o que nela se tornou obsoleto ao longo das décadas. Focados em três longas-metragens ficcionais, *O som ao redor*, *Que horas ela volta?* e *Casa grande*, visamos notar aproximações, distanciamentos, reverberações e desdobramentos com relação à obra de Freyre, convocando para tanto parâmetros mais amplos e variados que os de costume, excedendo o arco temático. De antemão, importa frisar que estamos cientes do caráter desmesurado, ou mesmo disparatado, da comparação que propomos. Assumimos então os riscos de justapor elementos tão diversos quanto filmes de ficção dos anos 2000 e livros escritos sobretudo nos anos 1930, num contexto acadêmico, acerca da sociedade brasileira.

A começar pelo tipo de estudo desenvolvido por Gilberto Freyre e pelo tipo de cinema manifesto nesses filmes, Freyre propõe uma interpretação geral da história e da sociedade brasileira por meio de uma abordagem híbrida, que mescla sociologia, história e antropologia, destacando-se das demais de seu tempo por fazê-lo a partir da vida íntima, do âmbito familiar, onde capta relações de poder e de afetividade entre escravos e senhores de engenho. Seu pensamento está territorializado em duas formas de habitação: a casa-grande e a senzala. Já os filmes, cada um à sua maneira, podem ser vinculados à tradição do realismo social, e também propõem um microcosmo que sintetiza diferentes setores da sociedade a partir de um ou de alguns núcleos familiares,

² Revisão crítica feita por uma série de autores, com os quais nem sempre concordamos, tais como Raimundo Faoro (*Os Donos do Poder: formação do patronato político brasileiro*, 1958); Dante Moreira Leite (*O caráter nacional brasileiro*, 1969); Carlos Guilherme Mota (*Ideologia da cultura brasileira - 1933-1974*, 2008 - 1 ed. 1977); e, mais recentemente, José Carlos Reis (*As identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*, 1999) e Jessé de Souza (*A Elite do Atraso: da escravidão à Lava Jato*, 2017).

³ Ver Jessé de Souza. *A Elite do Atraso: da escravidão à Lava Jato*. São Paulo: Leya, 2017.

dando a ver relações sociais na esfera do *morar*, notadamente através da coexistência de padrões e domésticos. Eles também dão destaque à forma como as antinomias sociais se traduzem em modos de habitação antagônicos, marcando a oposição entre o quarto de empregada e o resto da casa, entre a casa e a rua, entre os bairros ditos nobres e as favelas. Nesses filmes e nos livros de Freyre, o indivíduo é preferido à coletividade, a morada às instituições, as relações de poder interpessoais pautadas pelo mandonismo à autoridade do Estado. Os filmes operam por meio de alegorias, de sorte que um personagem ou uma família aluda a toda uma esfera social. Em *Que horas ela volta?*, por exemplo, a família dos donos do casarão onde se passa a maioria das cenas encarna a classe privilegiada, e os empregados domésticos, sobretudo a família de Val, a classe popular. O que permite aos cineastas apresentar nuances aos espectadores são as diferenças entre os sujeitos que compõem cada família. Val é mais resignada que Jéssica, cujas ambições sustentam certa insubmissão. Quanto ao núcleo dos patrões, Bárbara manifesta uma agressiva preconceituosa que não se encontra em seu marido, Carlos, mesmo que esse haja de forma fetichista com Jéssica. Já no livro *Sobrados e Mucambos*, Freyre generaliza acerca do processo de falência dos senhores de engenho enquanto grupo social não tanto a partir de dados estatísticos ou de uma visada mais ampla sobre a migração desse grupo do campo à cidade, mas sobretudo a partir de uma sucessão de casos específicos, individuais e familiares.

Embora não se possa falar em adaptação, os próprios cineastas Kleber Mendonça Filho, Anna Muylaert e Felipe Barbosa assumem a influência mais ou menos direta de *Casa-grande & Senzala*, cujos apontamentos são, em partes, transpostos nos filmes, que contrariamente ao livro não se dedicam a um passado rural, mas a um presente urbano. Kleber Mendonça Filho chega a afirmar que o ponto de partida de *O som ao redor* foi pensar nas estruturas do antigo engenho a partir de uma rua moderna de Recife. O fato de o livro mais comumente associado aos filmes não ser um romance, mas um ensaio sociológico, indica, por um lado, a implicação dos filmes na conjuntura nacional, e sugere, por outro, a distância entre a sintaxe de Freyre e a forma canônica da redação acadêmica. Ao invés da escrita sóbria e da lógica dedutiva, ou quantitativa, próprias da redação acadêmica, mais dificilmente incorporadas ao cinema, o estilo prosaico e fluido com que o autor conta inúmeros causos envolve seu leitor em verdadeiras cenas, buscando sua adesão. Isso fez com que Fernando Henrique Cardoso afirmasse que *Casa-Grande & Senzala* "se torna quase uma novela" (CARDOSO, 2013: 21), ao que se pode acrescentar que ele também tem algo de cinematográfico.

Se a natureza das obras é diversa (literária-acadêmica, audiovisual-artística), certos efeitos suscitados nos leitores e espectadores são similares. É o caso do efeito

de real e da proximidade que se estabelece entre o leitor-espectador e o texto literário ou fílmico, promovidos em partes pela própria linguagem das obras: a aposta pela transparência por parte dos realizadores e a forma ensaística e despojada como escreve Freyre. Esse efeito de real e de adesão é ressaltado pelo interesse do escritor e dos cineastas por ínfimos detalhes do cotidiano que, embora pareçam banais, estão prenhes de sentidos. Enquanto Freyre analisa pormenores do passado pouco usuais em sua época, como livros de receita, diários, receituários médicos e anúncios, os realizadores atuais, mais do que aqueles do Cinema Novo, assentam sua chave alegórica em situações, trejeitos e objetos aparentemente anódinos: um gesto de desprezo, um carro arranhado, um sentimento de desconfiança, uma forma de cantar "feliz aniversário" (*O som ao redor*).



Figura 5 – Fotogramas de *O som ao redor*, Kleber Mendonça Filho, 2012.

Cabe notar também que o intelectual e os realizadores pertencem ou pertenceram às classes dominantes e privilegiam a observação de fontes primárias, o que fazem, em partes, analisando seu próprio contexto de residência. Seu trabalho traz então algo de autobiográfico, no qual o *morar* se torna tanto um tema quanto parte de um método de criação ou de análise. Por mais que Freyre trabalhe sobre um passado que não pôde conhecer diretamente (nasceu apenas doze anos depois da abolição da escravidão), cresceu em casa semi-patriarcal pernambucana e é descendente de senhores de engenho. O autor assume, tanto quanto os realizadores (que, por vezes, filmam as próprias casas onde moram ou moraram), que suas próprias vivências com seus empregados domésticos foram capitais para seu trabalho.

A obra de todos eles se opõe, contudo, a ideias dominantes em seu meio social, ainda que possa manifestar, em diferentes medidas, algum elitismo. Em *Casa grande*, por exemplo, ao mesmo tempo em que Felliipe Barbosa parece endossar o ponto de vista de Luiza, jovem negra que defende o sistema de cotas universitárias, o comportamento grosseiro conferido à personagem num almoço de família em que ela se vale de palavrões antes daqueles com quem se desentende é um indício de que o cineasta a subestima, em detrimento de suas próprias intenções. Poderíamos citar também a hipersexualidade que esse mesmo realizador atribui à faxineira Rita, reiterando um clichê acerca de mulheres jovens de classe popular.

Tanto nos filmes quanto em *Casa-Grande & Senzala*, as cisões, preconceitos, e o exercício de poder coexistem paradoxalmente com a convivência, a imbricação, e a intimidade. A clivagem ontológica entre brancos e negros não impediu homens brancos de terem relações sexuais com escravas, ou bebês brancos de serem amamentados por amas de leite negras, ou ainda crianças das casas-grandes de brincarem com filhos de escravos. Tal interação é sublinhada desde o título de *Casa-Grande & Senzala*, pelo uso de um "e" comercial (&). À noite, temendo eventuais insurgências da senzala, as casas-grandes se trancafiavam a ferrolho e a travessão, ao passo que de dia eram povoadas por uma série de escravos domésticos. Nos filmes, a distância socioeconômica entre polos opostos da sociedade convive com a proximidade das relações que se estabelecem entre eles, sobretudo por conta do trabalho doméstico. As fronteiras erguidas entre a morada e a rua são numerosas, mas são também incessantemente transpostas, seja mais virtualmente, pelo medo, pelos pesadelos, seja mais concretamente, pelos sons da vizinhança, pelo trânsito de funcionários, pela filha de uma doméstica que fica momentaneamente hospedada na casa dos patrões da mãe. Kleber Mendonça Filho chega a incorporar essa dinâmica em sua estética: ao mesmo tempo que reitera barreiras e cesuras, emprega formas fílmicas que podemos chamar de "penetrantes", como o *travelling* e o *zoom*, dedicadas a transpô-las. Tanto os filmes quanto o livro de Freyre se enriquecem ao restituírem a complexidade dessas relações ambivalentes. Em *O som ao redor*, por exemplo, o patrão João demonstra fisicamente seu carinho por sua empregada Mariá, abraçando-a. Contudo, quando João se depara com o filho de Mariá dormindo em seu sofá, essa proximidade física toma ares ultrajantes. João disfarça seu incômodo por detrás de um tom de brincadeira e se dá o direito de sacudir - literalmente - o rapaz que dormia.

Importa perceber, entretanto, a despeito de tamanhas coincidências, que os filmes tendem a inverter a ênfase de Freyre. Ao invés de salientarem a complementaridade entre antagonismos, ressaltam (em diferentes graus) a relação de dominação, as aporias, as clivagens e o mal-estar. Em *Que horas ela volta?* a

convivência entre Jéssica, filha da empregada doméstica, e Bárbara, a patroa de sua mãe, é nitidamente inviável, bem como aquela entre Luiza e Hugo em *Casa grande*. Em *O som ao redor*, a aparente tranquilidade de um bairro de classe média alta não resiste à observação minuciosa, que revela uma distopia velada, uma realidade em suspenso, à beira da catástrofe. Nas edificações, dispositivos de segurança de um território em conflito. Nos habitantes, paranoia e ressentimento.

Essa incongruência pode ser associada ao que parece ser a finalidade das obras. Freyre está preocupado em criar um alicerce positivo para a identidade do brasileiro. Enaltece a miscigenação supostamente originária desse povo, e por isso mesmo dá maior peso ao equilíbrio entre opostos do que à subjugação de um pelo outro, o que o leva a sustentar, por exemplo, que "o sistema casa-grande-senzala [...] chegara a ser - em alguns pontos pelo menos - uma quase maravilha de acomodação: do escravo ao senhor, do preto ao branco, do filho ao pai, da mulher ao marido" (FREYRE, 2013: 19). Em sua abordagem da história, o intelectual promove uma reconciliação reconfortante do povo brasileiro com seu passado, expondo raízes de que pode se orgulhar. Isso acaba por entreter o *status quo*, conveniente apenas às instâncias dominantes. Assim, quando Maurício Lissovsky detecta, em um brilhante ensaio (*O sumiço da senzala: tropos na raça na fotografia brasileira*, 2016), o sumiço da figura da senzala da capa de uma das últimas edições de *Casa-Grande & Senzala*⁴, podemos inferir que o próprio conteúdo do livro corrobora, em certa medida, esse desaparecimento.

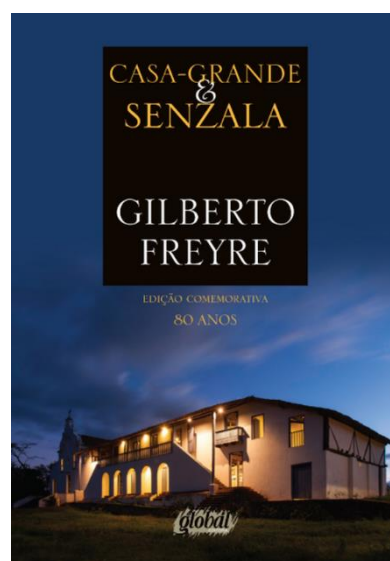
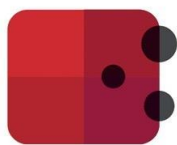


Figura 6 – Capa de *Casa-Grande & Senzala*, relançado pela Global em 2013.

⁴ Edição comemorativa dos 80 anos do lançamento de *Casa-Grande & Senzala*, lançada em 2013 pela editora Global.



Já os filmes, ao sublinharem o desarranjo social, se distanciam do viés elogioso para elaborar, pelo contrário, uma crítica, dando ensejo a um vetor de transformação. Daí a diferença no tom geral das obras, mais descontraído em Freyre e mais tenso nos filmes. Os cineastas se mostram mais severos com as classes dominantes, as interrogam, as cobram, ainda que isso seja discutível com relação ao filme *Casa grande*. Todos eles põem em cena membros da elite execráveis: em *Que horas ela volta?*, Bárbara compara a filha da empregada a um rato; em *Casa grande*, Hugo defende valores retrógrados e demite um de seus funcionários mais antigos sem pagar seus direitos trabalhistas; e em *O som ao redor*, o patriarca Francisco encomendou o assassinato de dois camponeses para ampliar seu latifúndio. As histórias pessoais e coletivas, quando são mobilizadas por essas obras audiovisuais, sobretudo por *O som ao redor*, não vêm acalantar, mas gerar desconforto, cobrar dívidas, expor a estrutura crônica das injustiças.

Contrariamente ao que querem alguns comentadores, *Casa-Grande & Senzala* não é tão esquemático quanto seu título sugere. A forma ensaística adotada por Freyre é propícia para acolher contradições e matizes. Tanto a etimologia do termo ensaio, que remete à ponderação, quanto a relação dessa forma com a tradição filosófica do ceticismo, favorecem um tipo de meditação não dogmático. Nesse sentido, os filmes, que por sua vez não adotam a forma ensaística, expõem estruturas mais claramente delimitadas, muito embora a forma multinuclear de *O som ao redor* remeta ao mosaico composto pela argumentação de Freyre. Isso parece decorrer da tentativa dos cineastas de tornar mais explícitas relações de força e iniquidades, e também do desejo de tomar posição perante o contexto exposto, se alinhando em alguma medida com interesses populares. Com efeito, através de embates mais ou menos evidentes entre detentores do poder e sujeitos historicamente marginalizados, os filmes parecem introduzir no universo freyriano algo da dialética marxista, como se respondessem às incontáveis críticas sofridas por Freyre por parte de intelectuais alinhados a ideologias de esquerda.

Ainda que mais nutridos pelo materialismo histórico, os filmes repõem a insistência com que Freyre associa os processos históricos a uma dinâmica que se cria entre diferentes formas de moradia. *Que horas ela volta?* e *Casa grande* começam em mansões e terminam em favelas. *Que horas ela volta?* figura a emancipação de Jéssica e de Val, ou a ascensão de toda uma classe social, através da mudança de casa e da recomposição familiar das personagens, além do acesso ao ensino superior de qualidade aos mais pobres. Em *Casa grande*, a decadência da elite é selada pela venda da mansão, e o eventual surgimento de uma classe privilegiada progressista é indicado pela incursão de Jean à favela em busca de seu antigo motorista. O livro publicado por Gilberto Freyre três anos depois de *Casa-grande & Senzala*, *Sobrados e Mucambos*,



também traz em seu título duas formas de habitação. A passagem do universo rural ao urbano é vislumbrada pelo autor a partir desse prisma.

O livro já explicita uma série de relações estabelecidas pelos filmes entre as habitações de luxo das cidades, inimigas da rua, e as antigas casas-grandes, ou mesmo entre as senzalas de outrora e as favelas ou os quartos de empregada atuais. O processo histórico descrito em *Sobrados e Mucambos* contempla, ainda, conflitos geracionais que remetem àquele do filme *Casa grande*, travado entre Jean e Hugo. Gilberto Freyre explica que muitos filhos de senhores de engenho foram estudar em capitais brasileiras e europeias, e que, uma vez formados, tendo vivido em outro contexto, esses bacharéis se voltaram frequentemente contra seus pais, por já não se identificarem com os valores arcaicos e despóticos do patriarcado rural.

Se Jéssica em *Que horas ela volta?* e Julia em *Casa grande* encarnam uma consciência de classe mais bem definida, a vingança de Clodoaldo em *O som ao redor* é movida por razões pessoais, o que aproximaria o personagem da "figura do ressentimento" descrita por Ismail Xavier⁵. Mas essa vingança também pode ser lida como uma forma de dar sentido histórico à violência, responsabilizando as classes dominantes, que tendem a se entender como vítimas, ou mesmo prefigurando, em chave alegórica, uma insurgência popular.

Essa ambiguidade de *O som ao redor*, que desautoriza uma perspectiva realmente otimista sobre o movimento histórico, forma a leitura crítica que se manteve mais atual durante os anos passados desde o lançamento do filme. *Que horas ela volta?* é mais claramente esperançoso, e dá à dita "ascensão da classe C", que marcou os anos dos governos Lula, uma expressão mais bem acabada do que na própria realidade. Já em *Casa grande*, o cineasta Felliipe Barbosa parece agir de forma autoindulgente ao enxergar em Jean (espécie de alter ego do cineasta) o surgimento de um setor das classes mais abastadas que não compactua com valores elitistas e promove novas formas de relação entre a elite e as classes populares. Essa perspectiva positiva e provavelmente ingênua em alguma medida ecoa no otimismo de fundo da obra de Freyre, o que pode ter a ver com a posição socioespacial privilegiada ocupada pelo cineasta e pelo acadêmico.

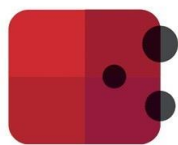
⁵ Ismail Xavier. "Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 1990". In Aniki, v. 5, n. 2, 2018.

Figura 7 – Fotogramas de *Casa grande*, Fellipe Barbosa, 2014.

Ao indicar, no fim do filme, a possibilidade de uma certa conciliação de classes, Fellipe Barbosa parece se distanciar do materialismo histórico. Ainda assim, o senso de ruptura está presente em *Casa grande*. Afinal, um ex-funcionário processa seu patrão e recebe indenização; Luiza decide se separar de Jean por conta de seus valores conservadores; e Jean se esforça para afirmar sua diferença com relação a seu pai.

Em todo caso, a tentativa de dar a ver uma cisão entre duas vertentes da elite - uma mais conservadora, outra mais progressista - é mais bem resolvida em um filme que até agora não foi comentado: *Aquarius*, realizado por Kleber Mendonça Filho e lançado em 2016. Nesse filme, essa oposição se dá entre uma crítica musical sexagenária, Clara, e os donos de uma construtora imobiliária que desejam comprar o imóvel onde ela mora para construir um grande edifício. A oposição entre uma mulher e dois homens poderosos de uma mesma família (remetendo a heranças patriarcais) convoca outro paralelo que gostaríamos de indicar rapidamente entre os filmes que vinham sendo analisados e a obra de Freyre. Trata-se da questão de gênero. Lembramos raramente que *Casa-Grande & Senzala* contém denúncias bastante diretas ao machismo que estrutura a sociedade patriarcal, o que não quer dizer que o livro esteja isento de passagens que testemunham os preconceitos de gênero de sua época. Os filmes fazem apontamentos análogos, e vão um pouco além dessa denúncia. Reverberando a efervescência do feminismo no Brasil durante a última década, enxergam nas mulheres as principais potências de reivindicação contra a distribuição de poderes vigente. É o que se nota de modo indireto em *Que horas ela volta?* e *Casa grande*, com Jéssica e Luiza, e mais diretamente em *Aquarius*, com toda uma linhagem de mulheres vanguardistas, da qual a protagonista Clara se encontra no epicentro.

Enfim, para que o legado de Gilberto Freyre continue a servir ao presente e contribua para o entendimento de novas obras, é preciso ir além do repúdio e da adoração, para encará-la em sua complexidade, cotejando-a com atributos mais variados dos filmes.

**Referência Bibliográfica**

CARDOSO, Fernando Henrique. "Um livro perene". In: FREYRE, G. *Casa-grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2013.

FAORO, Raymundo. *Os Donos do Poder: formação do patronato político brasileiro*. Porto Alegre: Globo, 1958.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2003.

_____. *Sobrados e Mucambos*. São Paulo: Global, 2013.

LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro*. São Paulo: Livraria Pioneira, 1969.

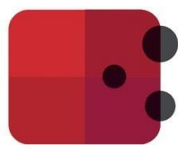
LISSOVSKY, Maurício. "O sumiço da senzala: tropos na raça na fotografia brasileira". *Devires*, Belo Horizonte, v. 13, n. 1, jul.-dez. 2016.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Editora 34, 2008 (1 ed. 1977).

REIS, José Carlos. *As identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.

SOUZA, Jessé Souza. *A Elite do Atraso: da escravidão à Lava Jato*. São Paulo: Leya, 2017.

XAVIER, Ismail. "Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 1990". In: *Aniki*, v. 5, n. 2, 2018.



A estética do fluxo e o presentismo no realismo contemporâneo

Marília Xavier de Lima¹

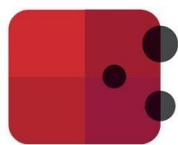
Lúcio Reis Filho²

¹ Doutoranda em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi, mestre e graduada em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora.

Email: mariliaxlima@gmail.com

² Doutor em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi, mestre nessa mesma área pela Universidade Federal de Juiz de Fora e historiador.

Email: luciusrp@yahoo.com.br

**Resumo**

O realismo contemporâneo incorpora certos elementos que resultam em um modo de experiência do tempo semelhante ao que temos no presente. Logo, o realismo, a cada período histórico, contém modos específicos de trabalhar a experiência cinematográfica, seja pelo tema ou pela forma. Procuramos, assim, entender como o realismo contemporâneo se articula com o modo pelo qual experienciamos o tempo atualmente.

Palavras-chave: Cinema; realismo; história.

Abstract

Contemporary realism encompasses certain elements that result in a perception of time similar to what we experience in the present. Throughout history, realism requires theme and form in order to deal with the cinematic experience. Thus, in this paper we seek to understand how contemporary realism is related to our experience of time in recent years.

Keywords: Cinema; realism; history.



Introdução

O realismo contemporâneo tem como particularidade o uso da imagem para além da construção de uma narrativa ou de um discurso. Se, por um lado, nessa vertente, a imagem se distancia do cinema narrativo clássico, por outro, ela também está fora dos modos de encenação do cinema moderno e dos filmes maneiristas.³ Na relação com as “formas do realismo tradicional”,⁴ o realismo contemporâneo mantém o uso de não atores e de histórias do cotidiano, mas com a diferença marcada por uma atmosfera de desdramatização, de rarefação e sem a presença de personagens definidos.

No presente artigo, propomos entender de que maneira o certo tipo de realismo cinematográfico de que tratamos engendra artifícios variados para representar a vida cotidiana e os espaços urbanos. Nos filmes do chamado cinema de fluxo, aqui abordados, veremos que as cidades deixam de ser mero pano de fundo e passam a ser parte fundamental da narrativa.

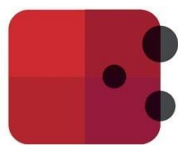
Mas de que forma o realismo articula uma experiência do tempo ao campo das relações entre o cinema e a história? Seja no realismo tradicional aos moldes italianos ou no cinema de fluxo, há certos modos de incorporar diferentes perspectivas da história vivida, sob variados ângulos. Isto é o que buscamos compreender com base nas críticas de Bazin sobre o cinema moderno e na teoria contemporânea do cinema, que identifica um retorno do realismo no cinema nas últimas décadas. Como veremos, o cinema de fluxo parece resultar do advento de um novo regime de historicidade, o chamado “presentismo”, experiência contemporânea do tempo caracterizada pelo rápido alargamento do presente e sua progressiva aceleração. É o presente enquanto único horizonte possível. Além da sua vinculação a esse novo regime, os filmes de fluxo também podem ser relacionados a novas abordagens das ciências humanas, mais preocupadas com a vida cotidiana e o mundo da experiência ordinária.

O realismo cinematográfico segundo Bazin

O realismo cinematográfico emergiu nas críticas e ensaios de André Bazin nas décadas seguintes ao fim da Segunda Guerra Mundial. O princípio fundamental do realismo cinematográfico foi justificado por ele a partir de um aporte fenomenológico da

³ Como um momento estético, o cinema maneirista se intensificou na virada da década de 1970 para 1980, após um esgotamento do cinema moderno, trazendo citações, pastiche, imagens que retomavam outras imagens - características presentes nos filmes dos diretores Brian De Palma, Raúl Ruiz, Dario Argento e outros. Ver BERGALA, Alain. “D’une certaine manière”. *Cahiers du Cinéma*, n. 370, 1985, pp. 11-15.

⁴ Por realismo tradicional entendo aquele debatido por Bazin em suas críticas sobre o neorealismo italiano, o que será abordado mais adiante.



fotografia. O crítico francês discutiu a ontologia da fotografia como uma atividade de “embalsamento da imagem” (BAZIN, 1991: 19), isto é, de conter, em retrato, a duração do tempo e do espaço. Nestes termos, a fotografia não seria o próprio objeto, mas, sim, uma “impressão digital” do mesmo, como um índice. Esta indexicalidade⁵ da imagem fotográfica seria uma possibilidade técnica de dar ao espectador uma crença de realidade no nível da percepção:

A objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictórica. Sejam quais forem as objeções do nosso espírito crítico, somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente re-presentado, quer dizer, tornando presente no tempo e no espaço. A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução. O desenho o mais fiel pode nos fornecer mais indícios acerca do modelo; jamais ele possuíra, a despeito do nosso espírito crítico, o poder irracional da fotografia, que nos arrebatava a credulidade. (BAZIN, 1991: 22).

A dimensão ontológica da imagem fotográfica está ligada a um modo de representação que parte de um referente; logo, os objetos capturados pela objetiva da câmera transferem sua existência para a sua reprodução, que nos é dada como ‘natural’. Para Bazin, a imagem fotográfica assim nos revela um mundo livre dos jogos ilusionistas criados pela pintura, por exemplo. No cinema clássico, bem como nas vanguardas modernistas, esses jogos seriam criados pela decupagem e pela montagem.

O realismo respeita a integridade do espaço e do tempo, aquilo que outras vertentes cinematográficas subordinaram a elementos simbólicos importantes para o transcorrer da narrativa, tais como a montagem paralela e o modo pelo qual a decupagem direciona as significações. Sobre a compreensão baziniana do cinema realista, Robert Stam explica: “O problema não era inventar histórias que se assemelhassem à realidade, mas, em vez disso, transformar a realidade em uma história. O objetivo era um cinema sem mediação aparente, no qual os fatos ditassem a forma e os acontecimentos parecessem contar-se a si próprios” (2003: 92). Por isso, o realismo seria uma forma legítima de ilusão que revela um mundo possível. A visão de Bazin da tela como janela para o mundo harmonizava com sua crença no catolicismo.

⁵ Referência semiótica que Peter Wollen (1998) relaciona à ontologia da imagem fotográfica de Bazin.

“Com sua profissão de fé no cinema, Bazin traduz um movimento de reconciliação do pensamento religioso com o mundo moderno (...)” (XAVIER, 2015: 19).

O termo *realismo* se refere à vivência do espectador diante da imagem, como se ele vivenciasse sua realidade concreta, a realidade cotidiana com toda sua ambiguidade. Nesse sentido, o filme realista não se trata de uma reprodução da realidade ‘tal como ela é’, mas sobretudo de uma significação. Os objetos em cena são filmados integralmente no espaço e no tempo, de forma a não acrescentar à diegese elementos simbólicos compreendidos por meio de relações abstratas da montagem (como o “efeito Kulechov”⁶). Isso implica no confronto do espectador com a cena, como se esta fosse sua realidade vivida. Ele tem de lidar com as imagens do filme tal como em seu cotidiano. Segundo James Dudley Andrew:

[...] o espectador deveria ser obrigado a lutar com os significados de um evento filmado por/que deveria lutar com os significados dos eventos na realidade empírica de sua vida cotidiana. Tanto a realidade quanto o realismo insistem na luta da mente humana com os fatos que às vezes são concretos e ambíguos (ANDREW, 1989: 165).

Nesse caso, portanto, a representação no cinema realista se afasta dos padrões de mimese do modelo narrativa clássica. Os elementos da cena deveriam, então, ser mostrados na íntegra, sem o corte, pois a montagem dá à imagem uma significação que ela não possui; trai um modo de percepção ‘natural’ presente na realidade concreta com toda sua ambiguidade. A montagem, argumenta Bazin, é o “processo anti-cinematográfico *par excellence*” (*apud* TUDOR, [s.d.]: 118), pois “o cinema propriamente dito encontra-se no absoluto respeito fotográfico pela unidade de espaço” (TUDOR, [s.d.]: 118). Dado que, no cinema clássico, a montagem se estrutura a partir de um encadeamento causal, ela acaba impondo um tempo linear que não se pode identificar com o tempo efetivo da representação. Para Bazin (1991), o que importa é a duração⁷ dos eventos representados, a fim de criar um modo de percepção que se assemelha ao da realidade vivida. O mundo, portanto, não poderia ser fragmentado a favor de alguma significação, mas sim testemunhado.

⁶ Experiência prática do teórico russo Kulechov. O mesmo plano de um ator era justaposto a materiais visuais distintos (um prato de sopa, por exemplo) com o objetivo de produzir diferentes efeitos emocionais. Era a técnica cinematográfica, e não a ‘realidade’, que ocasionava a emoção espectral (STAM, 2003: 55).

⁷ A ideia de duração, para Bazin, é influência do filósofo Henri Bergson (XAVIER, 2005: 87). O filósofo francês valorizou a intuição contra o intelecto, considerando que este é incapaz de apreender a realidade em seu sentido mais profundo e de explicar a nossa experiência. Aplicou essa distinção à análise do tempo, distinguindo entre tempo (*temps*) e duração (*durée*), sendo que esta última, o “tempo real”, só pode ser apreendido intuitivamente e não como sucessão temporal (JAPIASSU; MARCONDES, 1993: 36).

A narrativa realista não decompõe a realidade, entregue à nossa imaginação para ser apreendida, mas, sim, se propõe a fazer um testemunho da mesma a partir de seu registro, não apresentando sentidos impostos pela decupagem clássica. Isto implica um modo de experiência narrativa mais aberto em relação à estrutura clássica, dando ao espectador uma participação mais ativa, tão cara ao realismo.

O retorno do realismo na forma da estética de fluxo

Conforme apontado em estudo anterior,⁸ os anos de 1990 trouxeram o retorno do real na arte contemporânea,⁹ o que inclui o cinema. No caso deste último, o realismo se configura em outros moldes - não naqueles do neorealismo italiano, mas do “trauma” com o choque do real (Michael Haneke), do abjeto (Lars Von Trier, David Cronenberg e David Lynch) e do “sublime do banal”,¹⁰ através do minimalismo no estilo visual de cineastas asiáticos (Tsai Ming-Lian, Won Kar Wai, Hou Hsiao-Hsien) e no cinema iraniano (Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf e Samira Makhmalbaf). Cecília Melo sugere que:

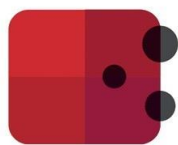
Aliada à reabilitação do realismo no debate teórico, é possível observar uma tendência de “retorno ao real” na produção audiovisual mundial, inaugurada, a partir de meados dos anos 1990, por movimentos como o Dogma 95 na Dinamarca, o cinema iraniano e o cinema em língua chinesa de, entre outros, Tsai Ming-liang e Jia Zhangke. (MELO, 2015: 18).

Essa tendência cinematográfica se disseminou no contexto da globalização. Sua perspectiva incorpora o multiculturalismo não apenas como tema, mas também como estética, a exemplo da estética de fluxo. Esta noção surgiu, inicialmente, no artigo “*Plan contre flux*” (Plano contra Fluxo), do crítico Stéphane Bouquet. Publicado em 2002 na *Cahiers du Cinéma*, o texto distingue os cineastas do plano e os do fluxo. Os primeiros estariam interessados no poder de construção de sentidos através da imagem, em uma forma de montagem e decupagem feita tijolo-a-tijolo (exemplificada por Bouquet nos filmes de François Ozon). Os demais, por outro lado, voltar-se-iam para a imagem como sensação pura, menos para o discurso, criando histórias sobre ‘nada’, filmando

⁸ Em um artigo publicado na revista *Em Questão*, no ano de 2010, trouxemos, para o campo do cinema, as análises dos tipos de realismos nas artes desenvolvidas por Hal Foster (2014). Ver ALVARENGA, Nilson Assunção; LIMA, M. X. *A “volta do real” e as formas do realismo no cinema contemporâneo: o trauma em Caché e A Fita Branca; o abjeto em Anticristo; o banal em Mutum*, 2010.

⁹ Ver Hal Foster, 2014.

¹⁰ Denilson Lopes (2007) associa o sublime ao cotidiano, às pequenas coisas, em diretores do cinema contemporâneo como Abbas Kiarostami, Wong Kar Wai, Mike Leigh e outros.



não as ações ou conflitos dos personagens, mas afetos. Luiz Carlos Oliveira Jr., em seu trabalho sobre a *mise en scène* (ou ausência dela) no cinema contemporâneo, aponta que os cineastas do fluxo:

[...] não captam o mundo segundo articulações do pensamento que se fariam legíveis no filme. Eles realizam um cinema de imagens que se valem mais por suas modulações do que por seus significados. A tarefa do cineasta do fluxo consistiria não em organizar uma forma discursiva, mas em intensificar 'zonas do real', resguardando do mundo um estatuto aleatório, indeciso, movente. (OLIVEIRA JR., 2014: 144).

Não seria a busca por uma construção de sentido, mas da tentativa de recuperar uma sensorialidade, “uma primazia do sensorial e do corpóreo em detrimento da psicologia e do discurso” (OLIVEIRA JR., 2014: 145). Assim, o cinema de fluxo volta seu interesse para o ‘corpo’ e para os afetos. Incorpora, fora dos padrões normativos, os seres e as paisagens. Ainda que não os subverta, tal qual o *New Queer Cinema*,¹¹ com seus personagens “ex-cêntricos”,¹² torna-os inapreensíveis pelo pensamento e pela identidade.

Ao invés de ambiguidade, que indetermina os significados na narrativa, haveria a *ubiquidade*, definida por Thomas Elsaesser como “uma presença sentida do espaço puro” (2015: 49). O termo, de acordo com André Lemos, denota a “possibilidade de estar em vários lugares ao mesmo tempo” e corresponde a uma nova fase da chamada *era da informação*. Se esta foi primeiro caracterizada pela convergência tecnológica e pela informatização total das sociedades contemporâneas, vivenciamos, nas últimas décadas, novas dinâmicas e “profundas modificações no espaço urbano, nas formas sociais e nas práticas da cibercultura com a emergência de novas das novas formas de comunicação sem fio” (LEMOS, 2004: 17). Nesse contexto, o cinema de fluxo já não revela um mundo, mas se torna parte dele. Agrega-se à infinidade de imagens produzidas diariamente sem, no entanto, buscar na afinidade com o real a matéria-prima para a imagem. Oliveira Jr. parece concordar, pois afirma que:

¹¹ Assim definido pela crítica de cinema Ruby Rich (2015), o *New Queer Cinema* se refere a um conjunto de filmes lançados nos anos 1990 que apresentam personagens marginalizados, periféricos e fora dos padrões tradicionais de representação de gênero, tais como *Garotos de Programa* (*My Own Private Idaho*, Gus Van Sant, 1991), *The Watermelon Woman* (Cheryl Dunye, 1996), *Eduardo II* (*Edward II*, Derek Jarman, 1991).

¹² Na conceituação de Linda Hutcheon (2004: 12), o “ex-cêntrico” (seja ele relacionado a classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnicidade) ganhou novo significado à luz do reconhecimento implícito de que a nossa cultura não é, em realidade, o monolito homogêneo (representado pelo homem de classe média, hétero, branco e ocidental) que antes se supunha.



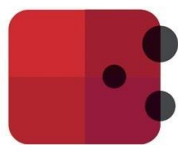
[...] o cultivo da opacidade do real vem incrementado pelo fato de que se trata de um real já fendido pelas dúvidas ontológicas que se acoplam à imagem cinematográfica e a metamorfosearam – por meio principalmente do digital, mas não só – justo ao ponto de fabricação de uma nova matéria plástica que torna caduca a dicotomia baziniana entre crença na realidade e crença na imagem [...]. (OLIVEIRA JR., 2014: 136).

No cinema asiático, um exemplar dessa tendência é *Vive l'amour* (*Ai qing wan sui*, 1994), de Tsai-ming Liang. O filme conta a história de três personagens que habitam um mesmo apartamento colocado à venda. O primeiro é um invasor que passou a viver no local; a segunda é a correntista, que usa o imóvel para manter relações sexuais com outro homem, o terceiro personagem. Ela ignora o fato de que há um invasor vivendo lá. Não sabemos as motivações dessas pessoas, seus anseios e objetivos, apenas vemos seus percursos na cidade e suas vivências no apartamento. Em uma cena o invasor aparece vestido com roupas femininas; então ele se deita ao lado do amante da correntista e lhe rouba um beijo. Aparentemente, sente desejo pelo outro homem, mas o sentimento não se revela como um desejo homoafetivo, pois não é colocado como conflito. Esse modo de representação, portanto, vai além das formas pautadas pelas políticas de representação, afirmativas e calcadas em uma identidade. Dos exemplares do cinema mundial, podemos mencionar *No Quarto de Vanda* (Pedro Costa, 2000), *Sombra* (*Sombre*, Philippe Grandrieux, 1998), *Gerry* (Gus Vant Sant, 2002), *Pântano* (*La ciénega*, Lucrecia Martel, 2004), *O Céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006), entre outros. Os temas e suas representações variam a partir das escolhas estéticas dos cineastas e do contexto sócio-histórico e cultural da produção. De certo modo, como veremos adiante, o cinema de fluxo parece resultar do advento de um novo regime de historicidade, o chamado “presentismo”.

O presentismo e a superação da modernidade

Como relacionar a estética de fluxo ao contexto atual? Sabemos que o cinema acompanha e incorpora o tempo em seu processo de criação e produção, seja através da tecnologia,¹³ do tema ou da forma fílmica. Se aplicarmos a noção de “regime de historicidade” (HARTOG, 2015) como instrumento de análise, podemos observar como são concebidos e vivenciados o passado, o presente e o futuro, que “formam um

¹³ Segundo Eric Hobsbawm (2013), o que caracteriza as artes em nosso século é sua dependência com a revolução tecnológica, única do ponto de vista histórico, e sua transformação por ela, em particular no tocante às tecnologias de comunicação e reprodução.

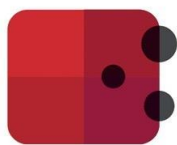


continuum indivisível” (HOBBSAWM, 2013: 27). Para François Hartog, o conceito de *historicidade* remete a uma longa história filosófica e expressa “a forma da condição histórica, a maneira como um indivíduo ou uma coletividade se instaura e se desenvolve no tempo.” (HARTOG, 2015: 12). O *regime de historicidade*, por sua vez, é construído pelos historiadores e não uma realidade dada. Enquanto ferramenta heurística que ajuda a melhor apreender momentos de crise do tempo, é uma forma de engrenar passado, presente e futuro (HARTOG, 2015: 11-13, 37). Pressupõe a observação com certo distanciamento, para que entendamos como o tempo pode ser experimentado ou tratado academicamente. A construção de regimes específicos estabelece diferentes conexões entre as temporalidades, determinantes para a escrita da história.

De uma sociedade a outra variam os modos de historicidade - isto é, nas palavras de Hartog, “as maneiras de viver e de pensar essa historicidade e de servir-se dela, os modos de articular passado, presente e futuro: seus regimes de historicidade” (HARTOG, 2015: 45). As ordens do tempo mudam de acordo com os lugares e épocas. Talvez isso se deva ao ponto de vista particular dos sujeitos. Peter Burke nos lembra que o relativismo cultural se aplica tanto à própria escrita da história quanto a seus objetos. “Nossas mentes não refletem diretamente a realidade. Só percebemos o mundo através de uma estrutura de convenções, esquemas e estereótipos, um entrelaçamento que varia de uma cultura para outra” (BURKE, 1992: 15).

Atualmente, a maneira como experimentamos o tempo se dá na forma de um “presentismo”, definição de Hartog para a experiência contemporânea do tempo, após ter observado o rápido alargamento da categoria do presente — que se tornou, de certo modo, perpétuo, inacessível e quase imóvel, ou mesmo onipresente. Nas suas palavras, “tudo se passa como se não houvesse nada mais do que o presente” (HARTOG, 2015: 39-40). Todavia, o presentismo pode ser vivenciado de formas diferentes. Dependendo do lugar na sociedade em que se está, pode-se tanto tirar proveito das benesses de uma sociedade altamente tecnológica, quanto conviver com seu contrário:

De um lado, um tempo dos fluxos, da aceleração e uma mobilidade valorizada e valorizante; do outro, aquilo que Robert Castel chamou de *précariedade*, isto é, a permanência do transitório, um presente em plena desaceleração, sem passado – senão de um modo complicado (mas ainda para os imigrantes, os exilados, os deslocados), e sem futuro real tampouco (o tempo do projeto não está aberto para eles) (HARTOG, 2015: 14).



Hartog recorre às categorias de “experiência” e “expectativa”, conforme entendidas pelo historiador alemão Reinhart Koselleck (2006). Ambas, tendencialmente afastadas na modernidade, agora sequer existiriam: “esses são os principais traços desse presente multiforme e multívoco: um presente monstro. É ao mesmo tempo tudo (só há presente) e quase nada (a tirania do imediato)” (HARTOG, 2015: 259).

Daí emerge um novo regime de historicidade, não mais moderno, que Hartog evita cautelosamente chamar de *pós-moderno*. Componente diretamente relacionado ao presentismo e que, segundo ele, “caracteriza a nossa modernidade” (KOSELLECK, 2006: 23), é a progressiva aceleração do tempo histórico. Este processo não apenas separa experiência e expectativa — passado e futuro, eventualmente — como cria uma forma de vivência no mundo e uma concepção da sua “aparência”. O historiador afirma que “mais amplamente, essa mudança de aparência é constitutiva da ordem moderna do tempo. Reconhecê-la não implica, por outro lado, aceitar como reais todas as declarações do mundo moderno sobre a aceleração” (HARTOG, 2015: 161-162). Com isso, quer dizer que nem todas as manifestações sociais dessa aceleração devem ser levadas a sério. Porém, se a sua progressão está no âmago da modernidade, é de se esperar que ela crie, desde sempre, uma compressão de tempos em um presente dominante.

O conceito moderno de história é fundado na noção de progresso. O que antes predominava era o futuro na esteira do novo ou voltado para certa finalidade. Mesmo após a Segunda Guerra Mundial, o “regime moderno de historicidade” continuou estabelecido em função das ações de reconstrução e de aceleração do desenvolvimento; no entanto, o olhar para o futuro perdeu espaço para o presente, como Hartog coloca:

[...] o Progresso se apresentava como uma aceleração da aceleração anterior. O “Futuro radioso” socialista, o “Milagre alemão” capitalista ou “Os Trinta Anos gloriosos” da França foram os destaques! De uma tal conjunção pode-se, entretanto, constatar que o futuro ocupava cada vez menos lugar comparado ao presente, que cada vez mais ganhava o primeiro plano: o presente e nada além do presente. (HARTOG, 2015: 25).

Uma das bases do pensamento pós-moderno das três últimas décadas do século XX, o debate sobre a superação da modernidade pelo advento de um novo tipo de tempo foi renovado com o relativismo histórico de Hartog (PIMENTA, 2015: 403). A busca de novas relações com o tempo teria ocorrido a partir de 1989, como dois séculos antes, quando a antiga ordem do tempo e seu respectivo regime de historicidade

também se desagregaram. O historiador sustenta que o regime moderno de historicidade teria caído junto com o muro de Berlim e a própria ideologia moderna, o que certamente não significou o “fim da história”, nos termos de Francis Fukuyama, “mas seguramente uma cesura do tempo” — inicialmente na Europa e depois, pouco a pouco, em grande parte do mundo (HARTOG, 2015: 188).

Porém, o presentismo não seria um fenômeno novo. Na Europa, remonta ao início do século XX, mais precisamente ao pós-Primeira Guerra Mundial, depois ao pós-1945, com a experiência de “ruptura de continuidade” (HARTOG, 2015: 20). “De um lado (...), um passado que não está abolido nem esquecido, mas um passado do qual nós não podemos tirar quase nada que nos oriente no presente e nos possibilite imaginar o futuro. De outro lado, um futuro de que não fazemos a menor ideia” (VALÉRY *apud* HARTOG, 2015: 20). O presente, então, se tornou o único horizonte possível, pois o passado representava a morte e o futuro não podia ser antecipado, como ilustra o futurismo. Na avaliação de Zygmunt Bauman, hoje nós tendemos a temer o futuro. O que nós ainda chamamos de “progresso” “evoca agora emoções opostas àquelas que Kant, que cunhou o conceito, tencionou incitar. Com mais frequência, a noção evoca o medo de uma catástrofe iminente (...)” (2017: 59).

Segundo Eric Hobsbawm (2013), a “civilização burguesa europeia” desapareceu depois da Primeira Guerra, da qual jamais se recuperou. Nos anos 1960, quando o mundo sofreu uma grande transformação, as regras e convenções que governavam as relações humanas se desmancharam. O progresso do capitalismo foi posto em xeque e, com ele, a própria noção de tempo como progresso. A França estava imersa no espírito revolucionário de estudantes e intelectuais, que logo se veriam desiludidos com a crise econômica. Inaugurou-se uma cultura do consumo, em que tudo é transformado em produto; a sociedade do espetáculo e os simulacros midiáticos atingiram o ápice. O capitalismo engolfa o trabalhador na *sociedade do controle*, sucessora da *sociedade da disciplina*. Deleuze (1992) identifica uma mudança do setor de produção industrial que substitui a fábrica pela empresa. Agora, exige-se do trabalhador alta produtividade em detrimento da remuneração ou da qualidade de vida, expondo-o a um ambiente altamente competitivo e às exigências de ser proativo. Conforme atesta o autor, os salários se alteram em função do mérito e de promoções, a formação se torna permanente e o controle sobre esse processo já não se dá por meio de exames e testes.

Em *Tempos fraturados* (2013), Hobsbawm apresenta sua visão de uma sociedade que perdeu o rumo e que aguarda, desgovernada e desorientada, nos primeiros anos do novo milênio, um futuro irreconhecível. Este cenário parece resultar da superação do regime moderno de historicidade e do advento de um novo regime, o

presentismo. Este processo foi marcado por momentos em que se questionou a expectativa de futuro — as duas guerras mundiais, o ano de 1968, a crise das identidades nacionais, o hiperconsumo, a globalização e o multiculturalismo. Com o presente ubíquo e onipotente, valoriza-se então o imediatismo, perceptível nas trocas econômicas flutuantes dos mercados financeiros, no jornalismo televisivo e seus *flashes* do cotidiano, na Internet, com *blogs*, *sítes* de notícias e redes sociais, que geram conteúdos de acesso rápido e hiper-efêmeros.

O presentismo na estética de fluxo

Além da sua vinculação a um novo regime de historicidade, os filmes de fluxo também podem ser relacionados a novas abordagens da História, das Ciências Sociais e da Filosofia, mais preocupadas com a vida cotidiana. De acordo com Burke (1992: 23), o que essas abordagens recentes têm em comum é sua preocupação com o mundo da experiência ordinária, juntamente com uma tentativa de encarar a vida cotidiana como problemática, no sentido de mostrar que o comportamento ou os valores tacitamente aceitos em uma sociedade são rejeitados como intrinsecamente absurdos em outra. A expansão do universo histórico e o relativismo cultural repercutiram nas fontes, nos métodos e na escrita da história.

Em diversos filmes de fluxo, a cidade deixa de ser mera paisagem e fundo cenográfico para tornar-se em si mesma um personagem, um espaço urbano de sociabilidade em constante mudança, em construção e decomposição, multicultural e pluri-identitário. É interessante notar que as ruas já haviam sido ocupadas pelos filmes do neorealismo italiano, como *Roma, cidade aberta* (*Roma città aperta*, 1945) e *Alemanha, ano zero* (*Germania anno zero*, 1948), de Roberto Rossellini, e *Ladrões de bicicleta* (*Ladri di biciclette*, 1948) e *Vítimas da tormenta* (*Sciuscià*, 1946), de Vittorio De Sica. As cidades eram os cenários dos filmes que buscavam um contato direto com a realidade, fora dos estúdios e de decupagens presas nos cenários, abrindo-se para as possibilidades do improviso. Para Rossellini,¹⁴ era uma questão de sobrepor o real ao imaginário por meio da observação das coisas - processo que, para Bazin, assemelha-se ao testemunho da câmera. As ruínas deixadas pelos bombardeios atestam as cicatrizes de uma guerra recém-terminada, que se atualiza sob o mote da reconstrução.

Já as cidades nos filmes do fluxo parecem estar em permanente construção, erguendo-se sobre as cidades antigas que vão aos poucos desaparecendo, como é o caso de Taipei, capital de Taiwan. Para Andrew, os filmes asiáticos atuais (não apenas os de fluxo) buscam aquilo que fica invisível nos centros urbanos: “Simultaneidade

¹⁴ Ver Mariarosaria Fabris, 2006.

temporal e aleatoriedade espacial trabalham contra este meio do tempo e do espaço, já que nas cidades, atualmente, simultaneidade pode significar estar em lugar nenhum, bem como estar em todos os lugares ao mesmo tempo” (ANDREW, 2015: 114).

Hartog recorre ao conceito de cidade genérica, proposto pelo arquiteto holandês Rem Koolhaas e associado ao *Junkspace*.¹⁵ Como aponta o historiador, as cidades genéricas usam a memória como atração. “Nelas, o presentismo é o rei, corroendo o espaço e reduzindo o tempo, ou o expulsando”. Livre da servidão ao centro, “a cidade genérica não tem história, mesmo que busque com afínco se dotar de um bairro-álibi, onde a história é resgatada como uma apresentação, com trezinchos ou caleches” (2015: 15). A cidade se torna um espaço genérico onde se apaga a história em favor de uma memória que atualiza o passado no presente. Memoriais, monumentos e museus podem ser construídos para atrair turistas.

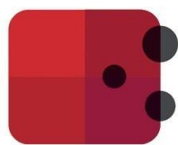
Em *No Quarto da Vanda* (2000), do português Pedro Costa, o bairro lisboeta de Fontainhas aparece em processo de demolição. A maior parte do filme se passa no referido quarto, acompanhando Vanda em sua rotina de conversas com outros personagens e uso de entorpecentes. Em Lisboa, Fontainhas é localização estratégica para a construção de vias de transportes que ligam outros bairros ao centro. Nos anos 1950, com o processo de descolonização, chegaram à cidade diversos imigrantes que se assentaram no bairro.

No filme, as casas estão prestes a ser destruídas, e as famílias, em processo de mudança para o bairro novo. Costa produziu um híbrido entre a ficção e o documentário, incorporando os próprios moradores na narrativa, como Vanda e Ventura. Em entrevista à *PhotoEspaña 2009*,¹⁶ Costa disse que os ex-moradores de Fontainhas sentem falta do bairro pela vivência que criaram no local, a rotina da comunidade, cotidiano este que o diretor inseriu no filme:

passaram quatro anos [desde a mudança] e estão [os ex-moradores de Fontainha] muito tristes. Não gostam de viver ali porque estão separados. Já não é possível a vida da rua, não é possível fazer nada do que faziam, como por exemplo os churrascos, a carne assada... a polícia não deixa, há leis europeias que impedem esse tipo de coisas. Perderam todo o dinheiro que tinham a comprar móveis e televisores, para reproduzir os modelos das casas das pessoas endinheiradas

¹⁵ Em livre tradução, significa “espaço-lixo”. O termo se relaciona, portanto, ao espaço e designa a sociedade, seus hábitos e seu *zeitgeist*. Sua essência é a continuidade. É o resíduo que a humanidade deixa no planeta, o que resta depois que a modernização segue seu curso ou, mais precisamente, o que coagula enquanto a modernização está em andamento, suas consequências (KOOLHAAS, 2016).

¹⁶ https://www.snpcultura.org/vol_o_cinema_e_um_oficio_como_ser_pedreiro.html, 2009.



que limpam. (COSTA, 2009, n.p).

Em *Juventude em Marcha* (2016), Costa continua a história de Ventura, agora morador do prédio novo, com suas paredes brancas, no estilo arquitetônico de um conjunto habitacional, totalmente distinto das ruas de Fontainhas. Um bairro genérico sem a identidade que fazia de Fontainhas um lugar de pertencimento da comunidade. Ambos os filmes tornam-se o testemunho de um processo de mudança dos espaços que, pela incorporação dos próprios moradores do bairro, registra uma memória das vivências de uma comunidade.

Em *busca da vida* (*San xia hao ren*, 2006), do diretor chinês Jia Zhang-Ke, mostra a cidade de Fengjie em permanente construção; ela é destruída para ser reconstruída, o que apaga a história de um grupo de moradores locais e resulta em uma nova história, determinada pelo modelo nacional do governo chinês. A construção da barragem de Três Gargantas, em Fengjie, força a remoção de diversas pessoas para o alagamento das terras. O filme apresenta dois personagens em busca de seus familiares: Han Sanming quer encontrar a filha adolescente, que ficou sob a guarda de sua ex-esposa, mudando-se para a cidade; e Shen Hong, que sai à procura do marido. As histórias não se cruzam, mas ambos os personagens compartilham da arquitetura desprovida de identidade de um centro urbano em ruínas.

Em artigo publicado na *Contracampo*, o crítico Ruy Gardnier¹⁷ compara o diretor chinês a Rossellini, que filmou a Europa em ruínas depois da Segunda Guerra Mundial. O filme de Zhang-Ke, porém, sob os rastros da destruição dos prédios e casas, salvaguarda a história da cidade pelo cotidiano. Mesmo na “vida tranquila” à qual alude o título em inglês (*Still life*) há uma potência, uma vida que escoar pela imaginação, como na cena de um óvni sobrevoando a cidade ou do prédio que é lançado como foguete:

[...] para Jia Zhang-Ke, o que importa no final de tudo é constatar que, apesar das múltiplas destruições, das inúmeras dificuldades, esse homem chinês resiste e a vida brota mesmo quando menos se espera, mesmo quando tudo parece evocar destruição (o trabalho de Han Sanming enquanto espera na cidade é demolir prédios). Daí a necessidade do surreal junto com o real, da imaginação junto com a observação, do aberrante que vem quebrar a monotonia do cotidiano. Porque é nessa insistência em ir além dos dados e das condições oferecidas que se constitui uma arte do viver. (GARDNIER, 2006, n.p).

¹⁷ <http://www.contracampo.com.br/87/critstilllife.htm> [2006?].

O realismo contemporâneo incorpora os elementos de um universo fantasioso não apenas de modo a criar um estilo, no caso de Jia Zhang-Ke, mas também de buscar na própria imagem (fora da indexicalidade) um “real fendido” (OLIVEIRA JR., 2017) pelas dúvidas acerca de uma ontologia da imagem digital e pela diversidade de imagens criadas diariamente. O cinema hoje, como antecipou o crítico Serge Daney, não busca mais a opacidade na imagem que distancia o espectador do filme, nem busca aquilo que estaria por trás da imagem, como um esquema de deciframento dos sentidos que ela carrega, como no cinema clássico. Para ele, “Nem a profundidade simulada da imagem rasa, nem a distância real da imagem em relação ao espectador, mas a possibilidade oferecida a este de deslizar lentamente ao longo das imagens que deslizam elas mesmas umas sobre as outras” (2007: 233).

Em um mundo globalizado e multicultural gerador de uma “cultura-mundo”,¹⁸ onde tudo é consumível, as fronteiras geográficas somem para os turistas, mas se fecham para os refugiados, exilados e imigrantes, como bem explora outro filme de Jia Shang-ke, *O mundo* (*Shijie*, 2004). Neste, os principais monumentos do mundo são replicados em escalas menores em um parque temático próximo à cidade de Pequim. Diversos tempos históricos se mesclam no espaço, na forma de réplicas de monumentos da Antiguidade, da Idade Média e da modernidade. Sem hierarquia, as atrações são apresentadas como espetáculos para os turistas, que atestam sua presença interagindo com eles e os fotografando. No parque, trabalham imigrantes e migrantes chineses, que tornam o filme ainda mais representativo de um mundo globalizado. Em uma cena, a dissonância entre a hiper-aceleração do presente e um estado de precariedade fica evidente: no início do filme, um plano aberto mostra a Torre Eiffel ao fundo, no parque. Essa imagem de fundo é separada, por um rio, de um homem que leva um saco de latinhas nas costas; ele para no meio do quadro e olha em direção à câmera.

Imagens de animação aparecem quando os personagens usam o celular para o envio de mensagens. O meio de comunicação se torna uma válvula de escape para um imaginário que os insere em um ambiente fantasioso, a exemplo da cena em que uma personagem vestida de aeromoça está com seu amante em um avião cenográfico do parque e lhe pede para levá-la à casa de um amigo, pois precisa sair do parque. Subsequente a esse diálogo, começa uma cena de animação em que ela é representada voando pela cidade com o avião de fundo. Assim como os parques artificiais com seus monumentos históricos, a animação traz ao filme a artificialidade da imagem, como

¹⁸ Para Gilles Lipovetsky e Jean Serroy a cultura-mundo corresponde a “um processo generalizado de desinstitucionalização e de interconexão, de circulação e de desterritorialização ordenando os novos quadros da vida social, cultural e individual” (2011: 33).



ressalta Oliveira Jr.¹⁹ Sobre essas inserções em *O mundo*, afirma que: “ao criar uma ambiência digital em que a narrativa ‘navega’ de um personagem a outro, de um tipo de imagem a outro, ele [o filme] deixa o cinema totalmente em aberto, sem saber se sua matéria é o mundo ou seu simulacro” (2004, n.p).

O real advindo de uma ontologia da imagem se dissolve no deslizar entre os diferentes tipos de imagem, tanto em relação à sua materialidade como sua funcionalidade dentro do filme. É como em *O intruso* (*L'intrus*, 2004) de Claire Denis, no qual as fronteiras representadas pelo corpo, pelo olhar ou pelas próprias fronteiras geográficas são marcadas e dissolvidas ora como intrusão, ora como libertação. Há um misto de sonho e realidade diegética que não é aparente na forma e embaralha o entendimento da história do filme, pois mais do que narrar um enredo, o filme se volta para as sensações criadas pelo fluxo das imagens. A decupagem “tijolo a tijolo” é substituída por uma forma mais plástica da imagem (OLIVEIRA JR., 2014), que tem menos significados narrativos do que dados sensoriais.

Andreas Huyssen (2000) fala de uma “globalização da memória”, que seria parte de uma tendência de retorno ao passado, ou de um passado presente com o foco na memória, iniciada a partir da década de 1980. A hipótese de Huyssen é que, atualmente, combatemos o medo do esquecimento através da rememoração pública e coletiva. No filme *Adeus, Dragon Inn* (*Bu san*, 2003), de Tsai-Ming Liang, o cinema é rememorado com a presença de um turista japonês na cidade de Tapei. A locação é o Cinema Fuhe dos anos 1930, que estava em decadência e foi fechado. Lá, o filme de artes marciais *Dragon Gate Inn* (1967), de King Hu, é exibido interminavelmente. Um dos atores desse filme, Miao Tien, está na sala assistindo à projeção. Para Jean Ma, fazer o ator assistir a si mesmo invoca uma presença do passado do ator jovem na tela, atualizado pelo ator mais velho na plateia.

A nostalgia, como sugere Svetlana Boym, “é um sentimento de perda e de deslocamento, mas também é um romance da pessoa com sua própria fantasia”. Professora de literatura comparada eslava de Harvard, Boym diagnosticou a presente “epidemia global de nostalgia, um anseio emocional por uma comunidade com uma memória coletiva, um desejo ardente de comunidade num mundo fragmentado”, e propôs encarar essa epidemia como “um mecanismo de defesa numa época de ritmos de vida acelerados e sublevações históricas”. Advertiu ainda que “o perigo da nostalgia é que ela tende a confundir o lar verdadeiro com o lar imaginário” (BOYM *apud* BAUMAN, 2017: 9). Em *Adeus, Dragon Inn*, a nostalgia do Cinema Fuhe, que refletiria nos seus tempos de ouro, é substituída por ambientes sombrios, goteiras, paredes sujas

¹⁹ <http://www.contracampo.com.br/75/theworld.htm>.

com pinturas descascadas e personagens estranhos, que mais parecem fantasmas vagando pelos corredores escuros do cinema.

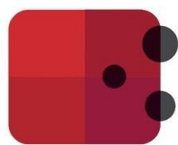
Assim, *Adeus, Dragon Inn* amplifica o tropo da assombração, confrontando o fantasma com seu duplo virtual, a imagem da tela. E à medida que nós consideramos esta *narrativa em abismo* de espectralidade, torna-se incerto exatamente quem são os fantasmas neste filme - os atores idosos que aparecem como uma sombra de seus eus anteriores ou as imagens sobre a tela, projeções fantasmáticas e vestígios do passado, conjuradas no presente. (2015: 179).

A reencenação permite um olhar sobre o passado a partir do presente. Nos filmes do tailandês Apichatpong Weerasethakul, os fantasmas também são incorporados como atualização do passado. Em *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (*Loong Boonmee raleuk chat*, 2011), o diretor recupera a história da região de Nabua, que foi alvo da caça de comunistas por militares entre os anos 1960 e 1980. A cidade onde vive Boonmee enterrou sua história junto aos corpos assassinados. Por meio de fantasmas, ele traz essas histórias, inserindo-as em uma temporalidade na qual se misturam o passado, o presente e o futuro. Boonmee, que está prestes a falecer, recebe a visita dos fantasmas da cunhada e do filho – ele é um ex-militar que assassinou comunistas. Ele recorda suas ações, atualizando o passado pela memória e através dos fantasmas. O futuro é previsto por ele em sonho como um cenário ameaçador, revelando que as pessoas serão caçadas e mortas por uma autoridade.

No presentismo é esse o prognóstico, tal como explica Hartog. “Deve-se ainda acrescentar outra dimensão de nosso presente: a do futuro percebido, não mais como promessa, mas como ameaça; sob a forma de catástrofes, de um tempo de catástrofes que nós mesmos provocamos” (2015: 15). No eterno presente, o futuro só poderá ser catastrófico. Bauman assente, com a seguinte reflexão: “tendo perdido (ou dado as costas a) todas as visões de uma sociedade alternativa do futuro (melhor), e associando o futuro, se não a algo ‘pior que o presente’, à ideia de ‘mais do mesmo’ (...), não admira que, ao procurar ideias genuinamente significativas, nós nos voltemos de *forma nostálgica* para as grandes ideias sepultadas (...) do passado?” (2017: 121, grifo nosso).

Considerações finais

Enquanto movimento estético, o realismo cinematográfico foi recuperado pelo cinema contemporâneo nos anos 1990, mantendo certos elementos aplicados pelos italianos após a Segunda Guerra Mundial, como o uso de atores não profissionais e as histórias do cotidiano. O que se conservou, sobretudo, foi o uso de técnicas que dão ao



espectador uma percepção semelhante à experiência da realidade imediata. Logo, é com uma experiência do tempo que o realismo compactua. Ver como ele era debatido pelos críticos no pós-guerra, a exemplo de Bazin, é fundamental para compreender o regime de historicidade ao qual está atrelado. De uma imagem a outra, podemos questionar um processo de percepção do tempo que pode ser incorporado como estilo ou tendência.

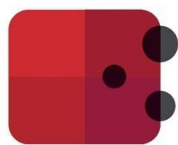
Nesse caso, o realismo baziniano se volta para a imagem como crença, partindo de um referente vindo da realidade bruta, que liberta a imagem das contingências, tornando-a ambígua como lhe é própria em um olhar que mais testemunha do que julga. A imagem ainda estava presa a uma ontologia que acreditava na imagem no processo de espetatorialidade. Para Elsaesser (2015), esse jogo que envolve a imagem e o espectador, hoje, é de ordem pós-fotográfica, corresponde a uma nova ontologia, uma vez que já não acreditamos na imagem; ela precisa de um novo contrato que garanta sua crença. Esse contrato é dado pelos modos como os filmes do cinema de fluxo tratam os temas, incorporando os espaços urbanos, as paisagens, atualizando a memória por meio de fantasmas, explorando, com isso, os elementos que fazem parte de uma experiência contemporânea do tempo, definida por Hartog como presentismo, e que pode ser vivenciada de formas diferentes.

No cinema de fluxo, os temas e as representações variam de acordo com as escolhas estéticas dos cineastas. O que une tais filmes em uma tendência é estarem atrelados à sua historicidade, da qual são inseparáveis. Em um mundo globalizado e multicultural, eles acompanham as mudanças de perspectiva no campo das relações entre o cinema e a história, que dependem das transformações sociais, culturais, políticas e econômicas, e de seus reflexos nas estruturas urbanas, na ordem do trabalho, nas esferas pública e privada. Em alguns casos, tendem a retornar ao passado, proporcionando a rememoração pública e coletiva. Já a ideia que se tem de futuro evoca, hoje, cenários catastróficos e a estética dos *junkspaces*. Contudo, esses filmes também podem ser transtemporais ao mesclarem passado, presente e futuro em uma mesma temporalidade.

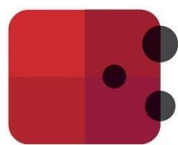
Referências

ALVARENGA, Nilson Assunção; LIMA, M. X. "A volta do real e as formas do realismo no cinema contemporâneo: o trauma em *Caché* e *A Fita Branca*; o abjeto em *Anticristo*; o banal em *Mutum*". Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/view/15948/10441>. In: *Revista Em Questão*, v.16, n.2, 2010.

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.



- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. *Retrotopia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.
- BERGALA, Alain. "D'une certaine manière". *Cahiers du Cinéma*, n. 370, 1985, pp. 11-15.
- BOUQUET, Stéphane. "Plan contre flux". *Cahiers du Cinéma*, n. 556, 2002.
- BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.
- DANEY, Serge. *A rampa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: 34 ed., 1992.
- _____. "Cidades Fantasmas". In: MELLO, Cecília (org). *Realismo fantasmagórico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015.
- ELSAESSER, Thomas. "Cinema mundial: realismo, evidência, presença". In: MELLO, Cecília (org). *Realismo fantasmagórico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015.
- FABRIS, Mariarosaria. "Neo-realismo italiano". In: MASCARELLO, Fernando. (org). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papirus, 2006.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. São Paulo, Cosac Naify. 2014.
- GARDNIER, Ruy. *Em busca da vida*. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/87/critstilllife.htm>. Acesso em: 04 dez. 2017.
- HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- HOBSBAWM, Eric. *Tempos fraturados: cultura e sociedade no século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- HUTCHEON, Linda. *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. New York, NY: Routledge, 2004.
- HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- JAPIASSU, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- KOOLHAAS, Rem; FOSTER, Hal. *Junkspace with Running Room*. Broadhembury, UK: Notting Hill Editions, 2016.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.



LE MOS, André. "Cibercultura e mobilidade: a era da conexão". In: LEÃO, Lúcio (org.). Cartografias do ciberespaço. São Paulo: Annablume; Senac, 2004, p. 17-44.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. São Paulo: Companhia da Letras, 2011.

LOPES, Denílson. "O sublime no banal". In: _____. *A Delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: UnB, Finatec, 2007, p. 39-49.

MA, Jean. "O cinema assombrado". In: MELLO, Cecília (org). *Realismo fantasmagórico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015.

MELLO, Cecília (org). *Realismo fantasmagórico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015.

OLIVEIRA Jr., Luiz Carlos. O mundo. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/75/theworld.htm>. Acesso em: 04 jun. 2019.

_____. *A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo*. São Paulo: Papyrus, 2014.

PIMENTA, João Paulo. Resenha do livro "Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo". In: Revista de História (São Paulo), n. 172, jan.-jun. 2015, pp. 399-404. Disponível em: www.scielo.br/pdf/rh/n172/2316-9141-rh-172-00399.pdf. Acesso em: 20 set. 2019.

RICH, B. Ruby. New Queer Cinema: versão da diretora. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (Orgs.). *New Queer Cinema: cinema, sexualidade e política*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015. p. 18-29

STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

TUDOR, Andrew. *Teorias do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, [s.d.].

WOLLEN, Peter. *Signs and meaning in the cinema*. London: British Film Institute, 1998.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

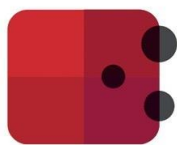


Imagem-Espaço

Diogo Cavalcanti Velasco¹

¹ Professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Sergipe (UFS), graduado em publicidade pela UFG (Universidade Federal de Goiás), mestre e doutor pela Unicamp (Universidade Estadual de Campinas) no programa de pós-graduação em Multimeios. Sua pesquisa tem como referência o cinema brasileiro contemporâneo e os estudos sobre os processos da espacialização feita pelo cinema.

Email: ddcavalcanti@uol.com.br

**Resumo**

O espaço cinematográfico foi tratado pela maioria dos teóricos do cinema como algo concreto. As buscas pelos mecanismos estéticos (espacializações) que o transpõem para a tela de duas dimensões o encerravam em sua extensão e imobilidade. No entanto, o espaço deve ser pensado como algo multidimensional e dinâmico. Em conjunto com o tempo, ele é o produto de interrelações entre suas multiplicidades discretas simultâneas e suas dimensões (física, social, plástica e simbólica), em um contínuo processo de produção de imagens-espaço diretas e indiretas no cinema. Nesse sentido, pretendemos, neste artigo, demonstrar como é possível enxergar essa forma alternativa de pensar o espaço, também cinematográfico. Nos utilizamos do pensamento sobre tal categoria por meio de dois autores principais, Gilles Deleuze e Doreen Massey, a fim de uma revisão conceitual e a busca fortuita de um possível entrecruzamento.

Palavras-chave: Espaço; espaço cinematográfico; tempo.

Abstract

The majority of movie theorists has always treated the space in the movies as something concrete. The searches for aesthetic mechanisms (spacializations), that transpose from three to two dimensions on the screen, closed it in its extension and immobility. However, the space must be thought as something multidimensional and dynamic. Along with time, it is the product of interrelationships among its simultaneous discrete multiplicities and its dimensions (physical, symbolic, social and plastic), in a continuous production process of movie direct and indirect space-images. To this extent, I intend, in this article, to show how it is possible to demonstrate this in an alternative way of cinematographic space. I use the thoughts about the category of space from two main authors, Gilles Deleuze and Doreen Massey, in order to do a conceptual review and the fortuitous search of a possible intersection.

Keywords: Space; cinematographic space; time.



O espaço cinematográfico foi pensado por alguns teóricos do cinema (Burch, Rohmer, Aumont etc...) ao longo do século XX. Em sua maioria, seus pensamentos sobre os procedimentos estéticos de construção e formas de percepção partiam sempre das dimensões espaciais físicas e extensas. Assim, se pensarmos o espaço como uma superfície, teremos duas consequências: 1) Induz a pensar que o espaço é fixo, sem dinamismo, apenas como substrato ou base para que o tempo transcorra; 2) Favorece o pensamento de que a *espacialização* cinematográfica (montagem, encenação e os processos de percepção da imagem) tenha a ver somente com o extensivo. Em outras palavras, o cinema seria uma arte fadada à composição de um espaço sempre qualificado e essencial. Neste presente artigo, propomos uma alternativa de como pensar tal espaço.

Para isso, apoiamo-nos principalmente nos campos de conhecimento da geografia, da filosofia e do cinema. A geografia entra em cena com a noção de espaço, seu objeto por excelência. Quanto às suas concepções, mais especificamente, interessam-nos os estudos de Massey (2009), geógrafa londrina e autora de importantes pesquisas sobre uma abertura espacial. No campo da filosofia, consideramos os pensamentos de Bergson (1990, 1979) e Deleuze (1985, 2009), principalmente nos seus cruzamentos com o cinema. Por meio de um diálogo com esses autores, lançamos ideias sobre novas formas de pensar o espaço cinematográfico, além de propor uma metodologia analítica dele.

Abrindo os espaços cinematográficos

A teoria do cinema, em sua maioria, se preocupou em estudar o espaço cinematográfico por meio de três eixos principais. O primeiro diz respeito à percepção, ou seja, à maneira como a imagem faz com que percebamos que ali se trata de uma porção espacial. A segunda é referente à montagem, com as suas fatias de espaço. O último concerne à encenação, com seus procedimentos estéticos que auxiliam na espacialização.

A percepção espacial no cinema foi estudada a partir das discontinuidades entre a matéria, sempre associada com o espaço e a sua imagem. Aumont (2002) nos demonstra, por exemplo, como o cinema é incapaz de nos dar a sensação háptica devido à construção imagética promovida, primordialmente, para o sentido da visão, impossível de mensurar distâncias. Sendo assim, somos apenas passíveis de qualificar os elementos do espaço como o que está longe ou perto, por meio da decupagem dos planos ou dos seus movimentos. Além disso, ele nos chama atenção para a questão da imagem plana do cinema, da passagem da tridimensionalidade para as duas dimensões por meio da construção representacional histórica da *perspectiva artificialis*. Com ela,

outros artifícios são citados por ele para que, assim, percebamos espaço, como as variações de textura, de iluminação, as posições de objetos, entre outros. Tudo aqui com o objetivo de dar concretude para o espaço imagético.

Já sobre montar espaços, o estudo do cinema se debruçou principalmente na contiguidade ou nas elipses que são construídas pela montagem. A título de exemplo, Burch (1973) nos diz que planos cinematográficos se conjugam em continuidade, quando nos trazem extensões próximas e atreladas a um mesmo lugar, e em descontinuidade, a partir do que denomina fatias distantes. Novamente, aqui se volta para uma questão do longe e do perto, ou para um constructo do todo, de um conjunto. Logo, busca-se novamente a questão do extensivo e do concreto.

Por fim, temos a questão da encenação. Para Rohmer, em *O cinema, arte do espaço* (1948) e *A organização do espaço em Fausto de Murnau* (2000), o cinema é uma arte do espaço bidimensional enquadrado, o que o coloca em contato com o extenso. Ele divide o espaço cinematográfico em pictórico (expressividade e pictorialidade), o arquitetônico (dimensão material) e o fílmico (encenação e montagem). O espaço da *mise-en-scène*, então, seria o conjunto dos outros dois (pictórico e arquitetônico). Apesar de podermos dizer que é reduutivo apontar qualquer extensividade da imagem e associá-la ao espaço, o autor contribui bastante quando enfatiza o seu caráter expressivo. Essa acepção converge para o que pensamos sobre os processos da construção espacial, *espacialização*, como algo além de sua porção física, com escopo em sua dimensão expressiva e relacional. Mesmo que Rohmer tenha dado mais espaços para a imagem e enfatizado a sua dimensão virtual, com uma problematização bastante relevante, não podemos afirmar que o resultado do que quer é o que vamos defender por meio das ideias de Massey (2009).

A autora vai, principalmente, de encontro às possibilidades de se pensar o espaço de forma fixa. Como bem argumenta, se o tempo é a dimensão da mudança, o espaço é a dimensão social que a condiciona e é resultado. Logo, estamos falando de uma categoria que é criada por seus agentes. O espaço é conexão, interação, coetaneidade. Ele é sempre construído socialmente no encontro, seja ele entre humanos, entre eles e o mundo natural, entre as próprias coisas, que também estão em constante mudança. Vemos seus indícios espalhados ao longo do território. São índices de movimentos de coetaneidade dispostos fisicamente, mas dinâmicos e não extensivos. Nunca são estanques e sólidos. Ao contrário, são índices do aberto, vulneráveis a novas configurações, a novas atualizações.

Resumindo, a forma alternativa de Massey (2009: 30) de pensar o espaço possui três proposições básicas: 1 – o espaço é um resultante a partir da inter-relação, do pequeno ao global; 2 – existe uma coexistência de trajetórias (pluralidade) que



constroem o espaço, sempre juntos, coconstitutivos e; 3 – o espaço é aberto, está em construção contínua por seus agentes que se colocam em relação, ou seja, tem caráter dinâmico e eventual. Para a autora, o espaço é essa imbricação de trajetórias, do que chama de “histórias contadas até aqui”, por isso está sempre aberto ao inesperado, ao acaso, ao que está por vir. O espaço, então, é uma eventualidade. Isso implica dizer que ele não é fixo de modo algum, pois está em constante mudança, característica que o temporaliza e lhe dá duração. Por isso, ele pode mesmo não se confundir com o movimento, como afirmava Bergson (1979). Mas movimento deve conter a dimensão temporal e espacial.

Logo, Massey vai propor uma nova forma de pensar o espaço e desassociá-lo de imaginações hegemônicas que pensam no mesmo com esse caráter de fechamento e estase. Ela demonstra, por meio de uma arqueologia, como a categoria foi relacionada dessa forma, desde relações entre a representação conceitual e o espaço (congelamento) no nascimento das ciências humanas, de oposição do mesmo ao tempo (filosofia Bergsoniana), na construção de sistemas espaciais estruturalistas, até equívocos pós-modernos de aniquilação do tempo, por meio de questões como a globalização.

Nosso caminho é também romper as barreiras e imaginações hegemônicas quanto ao modo de pensar espacialmente o cinema. Autores como Aumont (1995, 2002, 2008), Burch (1973), Arnheim (1989), Kulechov (1974 apud XAVIER, 2005), entre outros, ainda veem o espaço de maneira unidimensional, enxergando-o como uma categoria imóvel. Queremos buscar possibilidades para uma abertura do espaço cinematográfico. E é também seguindo a autora, por meio de Deleuze (1985, 2009) e Bergson (1979, 1990), que chegamos a essa possível abertura. A princípio, o fazemos pelos seus mesmos pensamentos sobre o tempo como criação do novo, duração, mudança e devir, para encontrar, então, dentro da classificação deleuziana das imagens cinematográficas, a sua dimensão espacial multidimensional co-constitutiva. Sendo assim, para chegarmos a essa finalidade, vamos cotejar os pensamentos bergsonianos contidos nas obras *Matéria e Memória* e *Evolução Criadora*, tendo como viés sua retomada e releitura por Deleuze (1985, 2009) em *Imagem-Movimento* e *Imagem-Tempo*, e juntá-los à teoria espacial de Massey, principalmente em *Pelo Espaço* (2009).

É importante apontar que o diálogo entre Doreen Massey e Gilles Deleuze é representativo no tocante às suas abordagens sobre o espaço, por isso encontro bastante fortuito. A conceituação de Deleuze em relação à categoria espacial, dividindo-

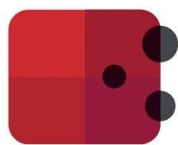
o entre espaço liso e estriado² - que, de acordo com Carvalho (2014), começa a ser desenvolvido como espaço intensivo em *Diferença e Repetição* -, sofre uma inflexão em *Mil Platôs*, por meio do misto conceitual mencionado, e é prolongado em seus livros de cinema, principalmente com o apontamento do "espaço qualquer", é uma forma de abertura ao espaço pensado como encontro e eventual, reconhecido por Massey. No entanto, e por isso nos apoiamos em sua teoria, a autora tece duas críticas em relação à distinção espacial deleuziana, principalmente no que concerne ao espaço liso. Primeiramente, ela acrescenta ao conceito uma dimensão mais política, pois o liso, apesar de heterogêneo, não explicita a passagem do indivíduo para multidão - o que não desenvolve, por exemplo, as questões sobre negociações políticas. Segundo, a concepção de espaço da autora não aceita o fato do binarismo ser restituído, mesmo que espaços estriados possam ser transformados em espaços lisos e vice-versa. Segundo Massey (idem: 247), "o romantismo do lugar com limites e o romantismo do fluxo livre impedem um sério apelo às negociações necessárias da verdadeira política". Por isso, para os estudos de uma possível metodologia de análise espacial no cinema, acrescentamos novas dimensões, como a social e a simbólica, por exemplo, que levam a novas possibilidades de criação de espacialidades, levando em conta essas formas de negociação.

Ademais, é o cinema quem inaugura, no seu próprio mecanismo de produção da imagem-movimento, a possibilidade de evidenciar tanto o vetor temporal quanto o vetor espacial, em sua multidimensão dinâmica. São cortes dos todos³ que nunca podem ser dados. Porém, com Deleuze, vemos como isso acontece indiretamente (imagens-movimento) e diretamente (imagens-tempo). O que nos falta é dar ao espaço suas devidas imagens no cinema, ou compreendê-las a partir da perspectiva proposta por Deleuze (1985: 75). Por exemplo, para o autor, a montagem⁴ é uma imagem indireta do tempo, no regime da imagem-movimento, pela relação que ela estabelece entre os planos e o todo aberto. Diríamos o mesmo para o espaço, pois a montagem é

² Deleuze e Guattari apontam que essa divisão entre espaço liso e espaço estriado, ou espaço nômade e espaço sedentário, não são da mesma natureza. São conceitualmente distintos, mas empiricamente misturados. O primeiro seria o espaço que não para de ser traduzido, criado, aberto, passível de linhas de fuga, enquanto o segundo é o que apresenta estrias, institucionalizado e métrico. É o misto entre a extensão quantitativa e qualitativa.

³ Os todos aqui referenciados são, primeiramente, o todo da duração bergsoniana, retomada por Deleuze em seus comentários sobre Bergson nos livros *Imagem-movimento* (1985) e *Imagem-tempo* (2009), e o todo espacial desenvolvido pela autora Doreen Massey (2009) a partir da desconstrução da oposição entre espaço e tempo feita principalmente por Bergson. Ambas são totalidades inapreensíveis, devido à abertura que os compreende. Sendo assim, o todo espacial é articulado ao todo temporal em co-constituição, o que não pode ser visto diretamente no regime imagético da imagem-movimento, por isso indireto.

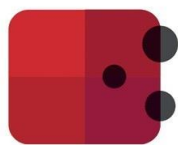
⁴ Deleuze se referencia a quatro escolas de montagem: a orgânica-ativa empírica do cinema americano, a orgânica-material do cinema soviético, a quantitativa-psíquica da escola francesa e a intensivo-espiritual do expressionismo alemão.



condicionante para que exista interação entre os planos (partes), e isso também é *espacialização*, uma vez que resulta em processo e produz espacialidades. Ela é uma imagem indireta do todo temporal, mas também do todo espacial. É uma das maneiras de tornar evidente que tempo e espaço se constroem conjuntamente, coexistindo também de outras formas por meio da relação. Isso vai ao encontro dos apontamentos de Massey (2009: 90), por considerar que:

[...] mudança requer interação. Interação, inclusive a de multiplicidades internas, é essencial para a geração da temporalidade (ADAM, 1990). Certamente, se admitirmos o desdobramento de uma identidade essencialista, os termos mudança já teriam sido dados nas condições iniciais. O futuro não seria, nesse sentido, aberto. E, para haver interação, teria de ocorrer multiplicidade discreta; e, para haver (tal forma de) multiplicidade, teria de ocorrer espaço. Ou como Watson (1998) em sua exploração do "novo bergsonismo" escreve, essa tradição compreende a *autopoiesis* em termos de uma ligação entre as estruturas dissipativas. O jogo "empirista radical" de Deleuze, conjunturalmente determinado entre relações internas e externas, tenta apreender isto (HAYDEN, 1998). Em outras palavras, não podemos "devir" sem os outros. E é o espaço que fornece a condição necessária para essa possibilidade. Bergson, em resposta a sua própria pergunta "Qual é o papel do tempo?", respondeu: "o tempo impede que tudo seja dado ao mesmo tempo" (1959: 1331). Neste contexto o "papel do espaço" poderia ser caracterizado como fornecendo a condição para a existência dessas relações que geram o tempo.

O todo espacial também é sempre virtual como o tempo. Ele se organiza na matéria por meio de seus conjuntos e sistemas, de acordo com Deleuze (1985: 20). Para ele, se o conjunto está no espaço, o todo está na duração, pois não para de mudar. Mais que isso, o todo equivale à duração. O que propomos é que, com o espaço sendo pensado como também aberto, sempre mudando, o todo equivale à duração, mas de um espaço-tempo, ou teríamos distintos todos (espaciais e temporais) que se implicam. O espaço deixa de ser divisível para também ser fruto das relações e interações nas suas partes, nos conjuntos, garantindo sua heterogeneidade. Passa das multiplicidades discretas quantitativas, reunidas num sistema fechado, para qualitativas em um sistema aberto. O que existem são multiplicidades discretas dinâmicas que se relacionam, ou



seja, partes que compõem um todo que nunca é dado, um espaço-tempo que nunca é fechado e encerrado. Os movimentos não são os cortes móveis que atravessam os sistemas fechados, como afirma Deleuze: são os cortes móveis que atravessam os sistemas abertos, mesmo atualizados e determinados.

A coetaneidade é justamente essa multiplicidade do conjunto, é tudo o que está implicado nesse aqui e agora fluente. É uma atitude de imaginar de modo prático o espaço e o tempo por meio das matérias-temporalidades que se cruzam e que produzem espaços-tempos. São agentes que provocam um ato também político. Dizemos isso porque lidamos diretamente com os diversos procedimentos estéticos e seus resultados, como conjuntos no plano e no todo do filme. A estilística também seria uma forma viva e ativa de pensamento espacial, reforçando sua abertura, seus devires, suas produções e suas negociações. Essa é uma forma geral de pensar o espaço aberto no cinema.

Além disso, a dimensão estética do plano, enquanto *espacializações* dinâmicas formadas por suas multiplicidades discretas, constroem também a conexão entre o material e o posterior, para além do significável e enunciável, apresentando sua dimensão social, que se dá no encontro entre o espectador, a câmera, os personagens e as coisas. Os espaços são *espacializados* tanto pelo que a lente produz, quanto pelo que fazem os seus agentes.

Esses espaços fílmicos, quando atualizados em seus cortes móveis esteticamente produzidos, geram configurações momentâneas que também evidenciam a *espacialização* em sua dimensão social, estabelecendo os lugares do poder que os personagens criam, por exemplo. É por elas que vemos como funciona uma cartografia das classes, interesses, *status*, natureza etc., toda uma “topologia do poder” (denominação da autora). É nessa coetaneidade que percebemos também como os encontros de diferentes formas de imaginação espacial levam a negociações distintas dos seus agentes. O exemplo de Massey, com a chegada dos colonizadores em terras Astecas, explicita isso narrando o conflito de duas formas de imaginação espacial - uma territorialista e outra não. Os primeiros possuíam ideais de descoberta e conquista, e os últimos de inclusão. Seus embates fizeram gerar negociações que resultavam em diferentes espacialidades. Não seria uma analogia se pensarmos os agentes que se cruzam num mesmo plano (espaço-tempo) cinematográfico, ou a câmera e seu referente, ou entre os personagens de uma trama, ou entre espaços “determinados” em diferentes filmes? Na retroalimentação do plástico com o social temos imagens-espaços multidimensionais sendo formadas.

No entanto, para que essa desarticulação espacial aconteça, iremos antes ampliar o espaço encontrado na própria teoria de Deleuze sobre o cinema. Estamos de acordo com suas imagens e pretendemos vasculhar novas possibilidades de busca por

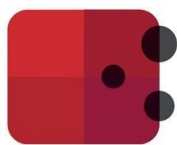
elas. Mas, antes queremos corrigir os seus estatutos espaciais. Assim como Massey propõe, é preciso livrar o espaço de associações que levem ao fechamento, que é o que Deleuze faz com os próprios títulos de sua obra, evocando a primazia temporal com a imagem-movimento e imagem-tempo. Vamos dar, por conseguinte, as correspondências às imagens-espaço de cada uma das suas variantes.

A variação das imagens-espaço e a imagem-espaço direta

A imagem-movimento, para Deleuze, retomando o pensamento de Bergson, é o resultado da identificação da matéria com a consciência. Todas as coisas são imagens, e nelas está contida a variação universal de todas as ações e reações. São matérias fluentes que mudam, que reagem umas sobre as outras e, por isso, são movimento. Esse é o modelo em que se deve embasar o cinematógrafo.

Portanto, se no cinema temos imagens em movimento e elas são iguais à matéria, temos imagens-movimento. São, como afirma Deleuze (1985: 80), “um bloco de espaço-tempo”. São sistemas que parecem fechados (espaço), mas sempre cheios de movimento (tempo). É o que chama de agenciamento *maquínico* das imagens-movimento. É a matéria que não existe para o olho, como plano de imanência, que está buscando a luz (matéria) para ser refletida. É o estado gasoso da matéria movente que está em constante ação e reação. Porém, entre uma excitação e uma reação sobre uma de suas facetas, cria-se um hiato, um intervalo. É aí que se formam as imagens, que se organizam para realizar um novo movimento. Elas são imagens vivas, que correspondem aos “centros de indeterminação” que se formam nesse conjunto acentrado das imagens-movimento e variam, quando reportados a eles, em imagem-percepção, imagem-ação e imagem-afecção.

O autor denomina percepção o resultado do encontro da luz com um obstáculo opaco que reflete a imagem da matéria viva. Ela não é diferente da matéria, apenas encontra no *écran* negro o seu centro de indeterminação, ou seja, um outro sistema de referência (acentrado). É o difuso e objetivo retardado rumo a uma reação promovida por um duplo movimento: o das próprias imagens e o movimento delas em relação às outras. No entanto, essa reação é a reflexão da imagem em apenas uma das suas faces, pois a percepção sempre é o menos. É a imagem da coisa, menos o que não interessa. Em virtude disso, passa do centro indeterminado para o subjetivo e parcial. Antes de tudo, são imagens objetivas e difusas, sem ancoragem subjetiva, e têm como referência o modelo da percepção natural, mas é apenas aproximação, pois é o acentramento a sua devida busca. Quando o cinema atinge uma equivalência a essa variação universal e sua parcela subjetiva unicentrada, esse é o primeiro regime da imagem-movimento: a imagem-percepção.



Mas, como definir o que é objetivo e subjetivo na imagem perceptiva (enquadramento)? E como passar de um polo para o outro? Deleuze busca em Bergson a resposta definitiva por meio da seguinte definição:

[...] será subjetiva uma percepção em que as imagens variem em relação a uma imagem central privilegiada; será objetiva uma percepção tal como existe nas coisas, em que todas as imagens variem umas em relação às outras, sobre todas as suas faces e em todas as suas partes. (DELEUZE, 1985: 101).

É aí que ele consegue o movimento duplo da imagem-percepção: o sistema acentrado da relação das imagens umas com as outras e delas próprias. O expoente da proposição objetiva da variação universal são as obras de Vertov e seu “cine-olho”. Nele, a câmera é mais do que o modelo do olho humano - é o da máquina e seu aprimoramento, o que promove a expressão na tela da interação da matéria. É ela o seu próprio centro, é a imagem em si que Bergson afirma existir.

Concordamos com ele se deixamos de associar o extensivo ao espacial e seu sistema de oposição entre espaço e tempo. Assim como o modelo acentrado da imagem-percepção não tem como referência o sistema perceptivo natural, uma vez que suas coordenadas ganham outra dimensão (fora de eixo e relacional), onde tempo e espaço são construídos continuamente, propomos que o espaço-percepção é, afirmativamente, esse todo do espaço. É sua virtualidade. É o conjunto de todas as conexões possíveis que podem criá-lo, a conjunção de todas as multiplicidades contínuas que podem agir e reagir, de todas as suas dimensões que se conectam. Ao mesmo tempo, passa para o polo subjetivo e possibilita algumas condições para que as relações sejam estabelecidas, criando espacialidades, seus cortes móveis. Mas, antes de tudo, é um todo virtual.

É a imagem-percepção a responsável por evidenciar o vínculo sensório-motor da imagem-movimento. Ela “não está nem nos centros sensoriais nem nos centros motores, ela mede a complexidade de relações” (BERGSON, 1990, apud DELEUZE, 1985: 86). Esse espaço virtual relacional garante inúmeras possibilidades de movimento. No entanto, nessa imagem existe uma organização, uma tendência rumo à ação a ser projetada. Dentro de várias possíveis, orienta-se por algumas conexões de elementos. Na verdade, essa ação retardada é o outro lado do intervalo de um centro que se configura. Quando se organiza de alguma forma, frente a uma reação, ele possibilita o segundo regime de imagens-movimento: a imagem-ação. E do objetivo e acentrado (várias ações virtuais), passa para o seu caráter subjetivo, que já não é o da eliminação e subtração, mas o da possibilidade. As imagens seriam, então, blocos espaço-

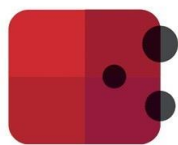
temporais, pois “a percepção dispõe do espaço na medida em que a ação dispõe do tempo” (BERGSON, 1990, apud DELEUZE, 1985: 87), e elas se confundem em uma fase dessa transformação. Na imagem-percepção já existe ação.

A imagem-ação é a conjunção do espaço atualizado, percebido, determinado, que possibilita comportamentos (mudanças). Assim, constroem-se, por meio dessa forma, espacialidades atuais mais reguladas, o que denominamos de espaço-ação. O que já está previamente possibilitado pelo espaço-percepção.

Ademais, várias são as leis para a imagem-ação pensadas por Deleuze, que configuram o espaço-ação. A primeira se refere justamente à sua estruturação. São espaços e tempos bem definidos, a partir da imagem-percepção e seu respectivo espaço-percepção. Existe uma organização do conflito que engloba o personagem, no qual o modelo essencial é a representação orgânica. A segunda é a lei que, a partir dessas estruturas, lança várias linhas de ação de S (Situação) à A (Ação), ou seja, por meio do que foi configurado, novas ações são possíveis e novos espaços serão criados. A terceira é a que tem na “montagem proibida”, de Bazin (1991), a sua figura. Ela é a própria ação que foi orientada, determinada espacialmente e em curso de espacializar. É o conflito sendo literalmente resolvido, conforme sustenta ideologicamente Bazin. A quarta lei é a que regula o conflito do começo ao fim do filme. São várias linhas de ação que se empreendem e que acentuam a Ação final rumo a S' (Situação), delimitada pelo conflito inicial, também orienta um E' (Espaço). Essa última tem a ver com a quinta lei, que diz que entre S e A existe um hiato que vai sendo preenchido progressivamente até o fim do filme. É o tempo em que o herói se converte em um atuante preparado para a ação principal. “Em suma, há toda uma progressão espaço-temporal que se confunde com o processo de atualização, e através da qual o herói torna-se capaz da ação: e sua potência se iguala à do englobante” (DELEUZE, 1985: 193).

No intervalo entre a imagem-percepção e a imagem-ação, encontra-se o terceiro regime da imagem-movimento: a imagem-afecção. “Na afecção, o movimento deixa de ser translação para se tornar expressão” (DELEUZE, 1985: 88). A expressividade e a qualidade são seus aspectos subjetivos. É quando a faceta sensibilizada do centro de indeterminação está imobilizada e não tem ação possível, além de uma reação incontrolada.

Essa variação da imagem identifica objeto e sujeito e está correspondida no primeiro plano, no rosto ou na *rosticidade* de outros elementos. São seus traços expressivos, seus micro-movimentos intensivos. O rosto é o próprio primeiro plano, por isso a confusão objetiva-subjetiva, e qualquer elemento da imagem pode ter suas características. Com isso, a imagem-afecção o retira de todo o tipo de coordenada espaço-temporal, exprimindo suas qualidades e potências puras. Deleuze (1985: 124)



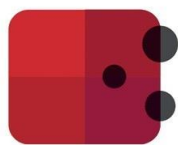
afirma que “diante de um rosto isolado, não percebemos espaço” e que “a imagem-afecção é desterritorializada”. No entanto, o espaço não é obliterado, ele apenas muda de estatuto. Sai da possibilidade de ser tratado como representante, formador das três dimensões, para ser o que possibilita o expressivo. É o fundo da imagem, é o que o autor denomina “espaços quaisquer”, mas também é o corpo, a mão, o rosto, os elementos do plano, conectados ao todo espacial aberto, à sua virtualidade (centro de indeterminação).

O “espaço qualquer” é um tipo de espaço não qualificado. Ele se forma quando perde sua homogeneidade e se torna indivisível, tem traços intensivos e qualitativos⁵. Ele pode ser até pensado como um embrião para uma imagem-espaço direto. Não o pode ser completamente, pois pertence ao regime ainda da imagem-movimento, do cinema clássico. Mas, como a nosso ver, o espaço nunca é homogêneo, pois nunca pode ser completamente dado, essa é a imagem indireta mais próxima da sua formação pura, de sua virtualidade.

O “espaço qualquer” é um espaço-afecção. É ele que dá a possibilidade para o salto expressivo, a qualidade ou potência pura. Pode remeter a si mesmo, descontrolando o regulamento do espaço determinado e ser a percepção mais indireta de uma imagem do novo espacial. Existem inúmeras maneiras de construí-lo no cinema. A primeira, como afirma Deleuze (idem), é por meio da sombra, elemento muito presente no expressionismo alemão, por exemplo. Com ela, perdem-se os contornos das coisas e pessoas, deformadas pelos contrastes da luz e das trevas. Ele é o “espaço qualquer” gótico, expressivo da luta entre a opacidade e a transparência, o claro-escuro afetivo da ameaça, do medo. A segunda forma de forjá-lo é a abstração lírica. Ao contrário do expressionismo alemão, não propõe uma oposição, mas uma relação. A sombra segue importante, mas é definida a partir da relação entre a luz e o branco. É uma alternativa. A cor é o elemento responsável pela terceira forma. É o que o autor denomina de “caráter absorvente”, quando cita Godard: “não é sangue, é vermelho” (GODARD apud DELEUZE, 1985: 151). O que está em jogo aqui é a utilização da cor como o próprio afeto. Enfim, todas essas possibilidades elevam o espaço a espaços desconectados e fragmentados, constituindo espaços afetivos.

Recapitulamos, portanto, que o espaço-afecção (“espaços quaisquer”) é uma das possibilidades de imagens indiretas mais contundentes do espaço virtual na imagem-movimento. Ele possibilita no cinema uma prévia da formação da imagem-direta

⁵ Deleuze diz que uma de suas origens está no cinema experimental, de acordo com Pascal Augé. São obras que rompem com a determinação espacial e a narrativa de ações, por isso não possuem coordenadas humanas. Ele cita como exemplos *A Região Central*, *Comprimento da onda*, de Michael Snow, e *Agathe et les Lectures Illimitées*, de Marguerite Duras (DELEUZE, 1985).



do tempo. É o espaço virtual puro, onidirecional, que quebrou as barreiras das três dimensões, desterritorializado, que vai se tornar imagem legível, direta, em conjunto com o tempo virtual puro e seus novos ciclos contínuos de co-constituição no cinema. Esses ciclos são mais evidenciados a partir da crise da imagem-ação do cinema clássico, principalmente do organicismo *hollywoodiano*. Essa transição é marcada pelo afrouxamento dos vínculos sensório-motores, característicos da imagem-movimento, e abre caminhos para um conjunto de novos signos da imagem, os opsignos e os sonsignos, que constituem as imagens óticas e sonoras puras, características da imagem-tempo e da imagem-espaço no cinema moderno (nascimento do neorealismo).

A imagem-movimento é constituída principalmente por suas conexões causais, seus laços relativos ao antes e depois, que só atualizam o tempo e o espaço nessas prerrogativas. É um regime temporal e espacial empírico, segundo o qual, a consequência é nunca presenciarmos a imagem de fato. Ela sempre é expectativa do próximo, do que está por vir. As situações e seus personagens envolvidos se organizam em torno do cursivo. Materializam-se de forma cronológica no consecutivo, sempre em vista do plano sucessor. Assim, o espaço se torna regulado e tende a um fechamento, a um controle das suas produções que o “estabilizariam”, e que também o tornam qualificado. Entretanto, é uma ilusão da imagem-movimento. A qualificação do espaço, do conjunto da tela também espacial, diminui a possibilidade de vermos suas conexões possíveis, a virtualidade por onde se criam as espacialidades.

Com o cinema moderno, a imagem-tempo e a imagem-espaço se estabelecem dentro de um novo regime de imagens. Os personagens e as situações não se orientam mais para uma ação e reação, para um autômato maquínico do anterior e posterior. Não existe reação, as personagens se perdem, as conexões devem ser construídas, os espaços se tornam vazios e desconexos. Entre um plano e outro, não existe nada além de unidades seriais imagéticas que procuram um olho que as enxerguem. A visão se torna espírito e o cinema um autômato espiritual, transcendental. A imagem se volta para ela mesma e indiscerne o atual e o virtual, propõe o aberto tanto espacial quanto temporal. Como afirma Deleuze (2007: 323), a pergunta não é mais “o que há para se ver na próxima imagem?”, mas “o que há para se ver na imagem?”.

A imagem torna-se o signo do enunciável, do qualificável ou significável. Ela retorna para a sua própria condição de matéria pré-racional, para o seu objeto que vai constituir uma lógica própria de pensamento. É nesse sentido que há um movimento centrípeto da tela que não busca um extracampo. A imagem é o seu próprio campo “extra” e “intra”, deflagrando o movimento temporal e espacial da eterna relação, produção e processo. Por isso, a legibilidade da imagem cinematográfica é tão presente nesse regime da imagem. O virtual e o atual são colados nessa mesa de informação que

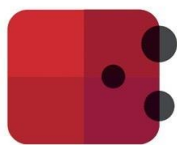
é o plano cinematográfico e que induz a uma atitude visionária tanto dos personagens que participam de uma ação não orientada, quanto de um espectador que também está indeterminado. Ambos são obrigados a participar, construir, sentir e perambular.

E, assim, criam um cinema de vidência. O afrouxamento sensório-motor não tem apenas a ver com uma crise do prolongamento da ação, mas com o que surge a partir dela. É sua próxima etapa, o encontro, o que emerge das situações banais ou extremas que não se resolvem, dos meios e das coisas, que liberam suas próprias imagens do arbitrário, voltando-se para suas ambiguidades. As situações óticas e sonoras puras constituem esse acontecimento. São o intolerável, o vazio, o tédio, a inação, que fazem pulular na imagem seus opsignos e sonsignos. É a recriação dos próprios elementos da imagem e do que acontece. É a evidência do seu processo de devir.

Não significa que a imagem-movimento não exista, mas que ela em si se reconfigura e nos dá a ver tempo e espaço virtuais. A montagem, por exemplo, não é mais a imagem indireta do tempo, mas é componente dessa nova imagem-tempo, “não mais do tempo à medida do movimento, mas do movimento à perspectiva do tempo” (DELEUZE, 2007: 33). Com isso, ela tem novas formas de montagem, os clichês adquirem novas funções, a imagem se torna mais legível que visível. São as novas descrições do espaço que interessam, as novas relações mentais que a imagem suscita, o novo temporal e espacial.

Deleuze (2009) afirma que isso pode se dar, por exemplo, por meio das constatações que induzem a uma abstração “objetiva” distante, como faz Antonioni, e instalações, como faz Fellini, induzindo a situações oníricas e “subjetivas”. Usamos esses termos entre aspas, porque são utilizados por cineastas que fazem com que o objetivo e o subjetivo tenham uma intercomunicação, uma indiscernibilidade, característica desse regime de imagem, apesar de o primeiro utilizar uma visão profunda, e o outro possuir uma visão próxima e empática.

Essas novas relações (indiscernibilidade) garantem um novo tipo de subjetividade para a imagem. Ao invés de preencher o regulamento da imagem-movimento, da imagem-percepção à ação, a imagem forma um circuito entre a imagem atual e a virtual, compondo uma nova proposta perceptiva que se mantém no intervalo. É uma descrição, uma incapacidade de ação, que remete a outras descrições possíveis, em um movimento contínuo. Por isso, dizemos que estão presentes o atual e o virtual, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o físico e o mental, etc. É a própria indeterminação acontecendo na imagem, com seu número inesgotável de conexões, relações, podendo produzir subjetividades múltiplas.



A imagem sempre suscita outra, mas não a que Bergson chamava de “imagem-lembrança”. Não é a que atualiza um passado, mas a que falha, a que não traz uma causalidade. É o que rompe o sensorio-motor. Nem são os sonhos (imagem-sonho), os fantasmas, mas os “lençóis” do passado, flutuantes e fluidos. E assim acontece com o próprio espaço. É o que o tira do automático, que o ascende para o atento, que lhe dá heterogeneidade, a metade do caminho, impressões e não verdades. É o que se encontra fora da consciência, no tempo e, por que não, no espaço virtual que o co-constitui. A sua atualização que carrega consigo o virtual, o conjunto de todas as espacialidades, a variação universal.

“A situação puramente ótica e sonora (descrição) é uma imagem atual, mas que, em vez de se prolongar em movimento, encadeia-se com uma imagem virtual e forma com ela um circuito” (DELEUZE, 2007: 63). Assim, não existe mais uma separação entre percepção e ação ou um preenchimento da afecção. Agora, é a “imagem-cristal” que a preenche. Não existe a necessidade de se dirigir ao ativo, mas de voltar-se para uma nova percepção, temporal, espacial e espiritual. É o menor circuito que se forma entre o presente e o passado, entre o atual e o virtual, entre o real e o imaginário. O espaço que o compõe é o que possibilita essas bipartições do tempo e dele próprio. E é por causa da constituição dos “espaços quaisquer” que isso acontece, porém em um novo regime de imagens. O que existe é uma fragmentação, um tempo e espaço desarticulados, seriais, em que “uma situação puramente ótica ou sonora se estabelece no que chamávamos de ‘espaço qualquer’, seja desconectado, seja esvaziado” (DELEUZE, 2007: 14). Desconectado, como os filmes de Bresson, e vazios como os de Antonioni.

Segundo o autor, um dos primeiros inventores desse “espaço qualquer”, por onde se proliferam os opsignos e sonsignos e os tempos mortos originários da banalidade, foi Ozu (DELEUZE, 2007: 27). O cineasta japonês já produzia em seus filmes as situações óticas e sonoras puras. E fazia isso por meio da desconexão ou pelo vazio espacial. Os falsos *raccords* eram parte do pensamento cinematográfico do cineasta japonês, que desconectava espaços, assim como suas paisagens autônomas, naturezas mortas, que criavam os “vazios”.

Entre um espaço ou paisagem vazios e uma natureza morta propriamente falando, há, decerto, muitas semelhanças, funções comuns e passagens insensíveis. Mas não são a mesma coisa: uma natureza morta não se confunde com uma paisagem. Um espaço vazio vale antes de mais nada pela ausência de conteúdo possível, enquanto a natureza morta se define pela presença e composição de objetos que se



envolvem em si mesmos ou se tornam seus próprios continentes: é o caso do longo plano do vaso, quase no final de *Pai e filha*. (DELEUZE, 2009: 27).

Em uma natureza morta, também vemos a mudança do tempo. Mas, ele, o tempo, não está reportado a uma mudança como a da imagem-movimento e sua variação, imagem-ação. É outro tempo, o infinito, visto justamente em conjunto com esse espaço, pleno, possibilitando o seu inesgotável também. Tempo e espaço aberto sendo produzidos e sentidos.

Enfim, esses “espaços quaisquer” sob um novo regime da imagem direta do tempo e espaço e sua coexistência com os espaços-percepção, espaços-ação e espaços-afecção da imagem-movimento podem ser definidos como formas de *espacialização* do cinema, imagens-espaciais cinematográficas. Deleuze (2009: 158), ao discorrer sobre as potências do falso, dá uma contribuição decisiva para a diferenciação entre o espaço que corresponde à imagem-movimento e à imagem-tempo. Ele opõe esses dois regimes: o orgânico e cinético e o cristalino e crônico. No primeiro, o que existe é uma descrição que coloca os elementos do espaço como algo independente da câmera que descreve, quase como algo que preexiste. No segundo, o qualificável não existe, seus elementos, por si só, são os que se apagam e se reconstróem, são descrições puras de potência criadora. Quanto à narração, temos a constituição de um “espaço hodológico” na imagem-movimento. Ele é a relação de forças, do maniqueísmo, as determinações, os objetivos, os obstáculos. É o que representa o espaço euclidiano, a eficiência da resolução por meio de coordenadas definidas. Se não seguimos por esse caminho, tentamos o outro. No momento em que o regime de imagem sensório-motor dá lugar às situações óticas e sonoras puras, ele abandona esse espaço para ser múltiplo, “*riemannianos* em Bresson, no neorrealismo, na *nouvelle vague*, na escola de Nova York, em espaços quânticos em Robbe-Grillet, em espaços probabilísticos e topológicos em Resnais, em espaços cristalizados em Herzog e Tarkovsky” (DELEUZE, 2009: 159). O *riemanniano* é o desconectado ou os vazios. Para o quântico e o probabilístico não temos uma definição em Deleuze, mas podem ser os que assumem potências outras que não o cartesiano, o ao lado, ou que possui diferentes estratos (Resnais). E o cristalino é o que adquire caráter alucinatório, permeado de signos cristalizáveis. Tais espaços não são localizáveis - organizam-se para fazer ver, perceber o tempo e o espaço virtuais. É o que viabiliza as potências do falso. Tudo se torna transitório e não verdadeiro. As junções de tempo e de espaço possibilitam o caráter da impressão da imagem, do não construir verdades. Assim, o caráter da produção do novo se torna presente, como processo espacio-temporal direto do cinema.

Portanto, todo esse conjunto de imagens-espço, que acompanha as imagens-movimento e imagens-tempo de Deleuze, precisa se encontrar com esse novo pensamento sobre a categoria espacial de Massey. Novas dimensões se abrem para que, então, não só com a correção do que pensou Deleuze sobre o cinema, evocando o espaço aberto como ele deve ser, buscamos novas dimensões com a autora. Além de explicar que existe esse todo puro espacial, jamais tocado como determinante nesses dois livros do cinema do autor, temos em Massey uma possível complementação, que desarticula o espaço ainda mais, dando possibilidades para evidenciar novas imagens-espço. Algo que será profícuo de se aprofundar por meio de novos estudos analíticos, no sentido de dar cortes móveis espaciais para os estudos cinematográficos sobre tal categoria. Para isso, então, forjamos uma possível metodologia, inicial e passível de abertura também, assim como as imagens-espço.

Buscando as imagens-espço?

Muitas vezes pareceu que a teoria cinematográfica se debruçou sobre uma única maneira de pensar o espaço. Sua determinação era configurada em torno de uma aparência do físico, extensivo, homogêneo e superficial. Com a perspectiva de Massey (2009), interativa, relacional, social, coetânea, eventual e aberta, trouxemos a possibilidade de uma abertura para o pensamento espacial. Juntamos a esta os pensamentos de Deleuze (1985, 2009) e sua releitura de Bergson (1979, 1990), com os quais temos a possibilidade do novo também no espaço do cinema, pois Deleuze reconstitui o pensamento de Bergson sobre o tempo em suas classificações de imagens no cinema, imagens-movimento e imagens-tempo, aponta seus espaços, mas não dá a devida importância de sua abertura. Revimos, então, como o espaço pode estar presente nessas imagens e levantamos a possibilidade de não só corrigir a falta de equilíbrio com relação à categoria nos livros de cinema de Deleuze, apesar de sempre percebermos em sua argumentação a co-constituição espaço-temporal cinematográfica, mas também colocá-las nas suas classificações de imagens a partir do pensamento diferencial do processo de espacialização de Massey. Afinal, as imagens-espço estão presentes nos dois regimes de imagens, funcionando de formas distintas, o primeiro de forma indireta, pela atualização e a segunda pela mistura entre o atual e o virtual, forma direta do espaço puro.

Na busca dessas imagens-espço, o que propusemos foi uma maneira inicial para uma complementação de Deleuze e sua filosofia de cinema. Isso no sentido de assegurar que, por meio das formas de produção do espaço (espaços determinados, espaços quaisquer, espaços fragmentados, espaços vazios etc) trazidas pelo autor, nos fariam ver essa nova abertura espacial e sua co-constituição com o tempo, que não é o



extensivo, estático, "conjunto". O espaço-percepção, espaço-afecção e espaço-ação são modos de criação espacial indireta, que agenciam esses espaços determinados, quaisquer, entre outros, que são variantes de tais imagens-espacos presentes na imagem-movimento. Essas formas de espacialização não nos fazem sentir e ver o espaço puro, aberto para a sua produção incessante, mas nos dá atualizações dele em tal regime. Eles nos dão as possibilidades para que a imagem-percepção, imagem-afecção e imagem-ação produzam o corte móvel da duração e não coloquem seu espaço como oposto, mas como partes coetâneas de um processo das imagens sensório-motoras, que atuam com as relações estabelecidas por esse regime imagético. No entanto, será com os espaços produzidos pelas imagens óticas e sonoras puras que possuiremos as imagens-tempo e as imagens-espaço puras e diretas. É na produção dos espaços vazios, fragmentados, desconectados, naturezas mortas, onde presenciamos o seu processo aberto de produção, dos seus centros indeterminados de criação aberta de espacialidades. São elas as imagens-espaço que nos fazem sentir a eventualidade do processo de espacialização.

Enfim, o sentido de mudar o pensamento sobre o próprio espaço, advindo de Massey, redimensiona e abre todo um campo para a busca de imagens-espaço que vão para além das classificações realizadas por Deleuze, além de dar novo agenciamento de sentido para elas. Por isso a necessidade de pensar em uma metodologia que pudesse concretizar essa forma alternativa de análise espacial nos filmes.

Basicamente, o sentido final desta metodologia de análise é buscar tais imagens-espaço nos filmes, mas pensando também no caráter multidimensional das espacializações fílmicas vistas pela produção de espaço de Massey, realizada no encontro de dois espaços que se comungam, do estético ao "representado", do cinematográfico ao geográfico, pois acreditamos ser uma outra forma de criação de imagens indiretas e diretas do espaço. Em outras palavras, independentemente de ser pensado em um conjunto de filmes ou em apenas um filme, o espaço pode ser problematizado em suas várias dimensões interconectadas (estética, social, física, simbólica), o que implica negociações contínuas por meio das configurações que criam nos cortes móveis espaciais. Ou seja, dentro dos filmes, podemos pensar de que modo isso acontece pelos agentes que os constroem, como personagens, câmera, elementos da imagem etc. É a deflagração do processo de construção das multiplicidades discretas simultâneas que forjam cartografias móveis abertas⁶.

⁶ Para ter um exemplo de aplicação da metodologia, olhar análise sobre filmes que exploram o espaço do sertão a partir da retomada do cinema brasileiro, como *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998) e *Viagem porque preciso voltar porque te amo* (Marcelo Gomes e Karim Ainouz, 2009) em Velasco (2015: 157-202).



Restringimos nosso objetivo aqui em apontar as imagens-espaco que foram pensadas até então partindo da classificação de Deleuze. Novas imagens irão surgir por meio de evidenciamentos de processos de criação das espacialidades e espacializações, produzidas pelo feixe de relações entre seus elementos estéticos - agentes que trazem diversas dimensões espaciais e nos fazem ver as cartografias móveis que as engendram. Seguem, então, os passos da metodologia:

1. Seleção de um ou um conjunto de filmes e estabelecimento de primeiras impressões espaciais;
2. Análise dos agentes (multiplicidades discretas dinâmicas) responsáveis pela produção espacial: procedimentos estéticos (montagem e encenação) e elementos da imagem (câmera, pontos de vista, personagens etc) que se cruzam na coetaneidade do espaço fílmico;
3. Apreensão das dimensões espaciais (plástica, social, física): do espaço cinematográfico ao geográfico;
4. Levantamento das imagens-espaco que compõem as cartografias fílmicas móveis.

Referências bibliográficas

ARNHEIM, Rudolph. *A arte do cinema*. Lisboa: Edições 70, 1989.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução de Estela de Abreu Santos. Campinas: Papirus, 2002.

_____. *O cinema e a encenação*. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

_____. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.

BAZIN, André. *O cinema ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Editora Martins e Fontes, 1990.

_____. *Evolução criadora*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

BURCH, Noel. *Praxis do cinema*. Lisboa: Editorial Estampa, 1973.

CARVALHO, Nuno. "Deleuze: do *spatium* intensivo ao espaço qualquer". *Revista de Filosofia & Ciência*, Lisboa, V.11, p. 91-115, 2014.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra: São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Cinema 2: a imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro: São Paulo: Brasiliense, 2009.



DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. V.5. Ed. 34, São Paulo, 1997.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

MUNSTERBERG, Hugo. 2002. *The photoplay: a psychological study*. Nova Iorque e Londres: Routledge, 2002. (Publicado originalmente em 1916).

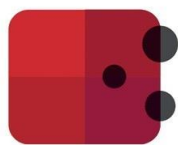
PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo herege*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1981.

ROHMER, Éric (Maurice Schérer). "Le cinéma, art de l'espace". *La Revue du Cinéma*. Paris. N.º 14 (juin 1948) p. 3-13.

_____. *L'organisation de l'espace dans le faust de Murnau*. Paris: Petite bibliothèque Cahiers du Cinéma, 2000.

VELASCO, Diogo. *Imagens-sertões: imagens-espço de sertões-prosa e sertões-poesia no cinema brasileiro contemporâneo*. Tese de Doutorado em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2015.

XAVIER, Ismail. (Org). *A experiência no cinema*. Rio de Janeiro: Graal / Embrafilme, 2003.



**Figurar o desejo, recriar o corpo: um estudo comparado de Tsai
Ming-liang, Claire Denis e João Pedro Rodrigues**

Edson Pereira da Costa Júnior¹

¹ Doutor (FAPESP 14/09365-4) em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Pesquisador de pós-doutorado com bolsa PNPd/CAPES no Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP.
Email: jredsoncosta@gmail.com

**Resumo**

O artigo discute o lugar central do desejo sexual na forma fílmica e na representação do corpo de *Adeus, Dragon Inn* (*Bu San*, 2003), de Tsai Ming-liang, *Bom trabalho* (*Beau travail*, 1999), de Claire Denis, e *O fantasma* (2000), de João Pedro Rodrigues. Em comum, as obras exploram a plasticidade da imagem e a performance corporal com o objetivo de figurar a economia libidinal que medeia a experiência dos personagens com o universo a que pertencem. Em face disso, almeja-se debater como, na lida com o desejo, o corpo resiste às forças sociais e afetivas que lhe são impostas.

Palavras-chave: Corpo; Desejo; Cinema contemporâneo; Estética cinematográfica.

Abstract

This work aims to analyze how sexual desire is a central element of the film form and the representation of the body in *Goodbye Dragon In* (*Bu San*, 2003), by Tsai Ming-liang, *Good work* (*Beau travail*, 1999), by Claire Denis, and *Phantom* (*O fantasma*, 2000), by João Pedro Rodrigues. Despite their peculiarities, the works share visual procedures to portray a libidinal economy that marks the relationship between the characters and the universe to which they belong. Taking this into account, it is a matter of discussing how, through desire, the body resists social and emotional forces.

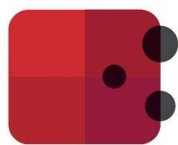
Keywords: Body; Desire; Contemporary cinema; Film Aesthetic.

O cinema é reduto privilegiado para a representação do corpo desde o final do século XIX. Naquele momento, as trucagens em filmes de pioneiros como Georges Méliès apresentavam o alcance aparentemente ilimitado do meio: retratos ganhavam vida, corpos eram clonados, mutilados ou permaneciam vivos mesmo quando decapitados. Os experimentos se alinhavam às transformações da figura humana na cultura visual da modernidade ocidental, notadamente a desvinculação de um idealismo antropomórfico a partir da estética da fragmentação.² Mais de um século depois, a tematização do corpo mantém-se capital para o cinema, seja para a história de suas formas, seja para a expressão das forças sociais que agem sobre o sujeito. Sinal da perenidade apontada é o interesse que um conjunto de filmes tem suscitado na crítica e na pesquisa acadêmica das últimas décadas.

Desde os anos 1990, tem despontado como tendência de certa produção fílmica a representação do corpo destituída de acento metafísico e simbólico, com a figura humana engajada em ações ordinárias do cotidiano, sem finalidade clara dentro da trama. Os gestos parecem ter perdido o amparo do ilusionismo ficcional, como se realizados sob o signo de uma literalidade a-significante. Tais obras apresentam forte inclinação realista e são estruturadas por narrativas com dramas diminutos. A decupagem prioriza planos abertos e de longa duração, em que, à primeira vista, pouco ou nada acontece. As comuns redes de referência proporcionadas pela estética do cinema clássico, como os diálogos, o drama, o universo diegético coeso e a *mise en scène* transparente, são substituídas por ambiências rarefeitas. A montagem nem sempre ajuda a localizar o espectador na nuvem de opacidade, pois os planos possuem certa autonomia, assemelhando-se a blocos espaço-temporais independentes, desierarquizados, sem lógica clara de articulação.

As linhas gerais que descrevemos suplantam as fronteiras territoriais e apontam para uma sensibilidade comum no modo de representar o corpo em filmes realizados por cineastas da América Latina, América do Norte, Europa e Ásia. Diz-se isso sem desconsiderar a heterogeneidade das cinematografias, a poética singular de cada autor e tampouco as condições históricas que marcam suas obras. Trata-se de um recorte que privilegia as pontuais correspondências, reconhecendo os efeitos de um “mundo transnacional” (SHOAT, STAM, 2014: 7) tanto para os contextos de produção e de recepção, como para a estética fílmica. É por esse ângulo que obras de Lisandro Alonso, Apichatpong Weerasethakul, Tsai Ming-liang, Claire Denis, João Pedro Rodrigues, entre

² Consultar Moraes (2012) sobre o imaginário do dilaceramento no modernismo europeu. Em sentido próximo, Nochlin (1994) discute a recorrência da figura humana decomposta, despedaçada, em diferentes representações visuais, como metáfora para o sentido social, psicológico e mesmo metafísico da experiência de choque produzida pelo capitalismo do início do século XIX.



outras, têm sido convocadas por abordagens comparatistas. A crítica e a pesquisa acadêmica atentaram para a importância conferida às sensações, aos afetos dos corpos em cena mediante o abandono da causalidade narrativa e da significação patente do universo ficcional. Seguem por essa via noções como a de “estética do fluxo” (OLIVIERA JR., 2013) e “realismo sensório” (VIEIRA JR., 2014).

O objetivo deste artigo é mais modesto que o das propostas conceituais mencionadas. Em vez de uma teorização, busca-se extrair um saber sobre o corpo a partir da análise das propriedades figurativas da imagem (AUMONT, 1996) e da gestualidade dos atores. São critérios que permitem compreender como três realizadores contemporâneos - Tsai Ming-liang, Claire Denis e João Pedro Rodrigues - investigam em seus filmes meios visuais para figurar o desejo sexual homoafetivo, expondo-o por intermédio dos espaços, dos objetos e da imagem do corpo.

Antes de tudo, cabe apresentar breves linhas a respeito de cineastas não estritamente contemporâneos, e cujos interesses nem sempre são convergentes. Ming-liang nasceu na Malásia e se tornou realizador em Taiwan, onde dirigiu os primeiros filmes no início dos anos 1990. Além do interesse realista e da percepção de mundo apoiada na religião budista (MELLO, 2015), a coesão estilística de sua obra é constituída pela recorrência de motivos como a incomunicabilidade e os espaços em transformação. Também data da década de 1990 a produção inicial da francesa Claire Denis. Em sua filmografia, a encenação sublinha a sensualidade dos corpos e a plasticidade das imagens, sendo frequente também o olhar sobre o estrangeiro e as relações interculturais – por vezes, assombradas pelo espectro do colonialismo. Já Rodrigues teve uma estreia mais tardia quando comparado a Denis e a Ming-liang. Seu primeiro longa, *O fantasma*, corresponde ao início dos anos 2000. Desde então, seu cinema lida com as metamorfoses e *travestilidades* corporais associadas ao universo *queer*. Em alguns filmes, esses temas são desenvolvidos em tensão com a iconografia cristã e a história de Portugal.

A despeito das singularidades de cada realizador, gostaríamos de aqui defender a possibilidade de um estudo comparado, analisando as correspondências existentes em: *Adeus, Dragon Inn* (*Bu San*, 2003), de Ming-liang; *Bom trabalho* (*Beau travail*, 1999), de Denis; e *O fantasma* (2000), de Rodrigues. São obras em que o desejo sexual é apresentado como o elemento que medeia a experiência e que estabelece a tensão entre o corpo e o mundo. Dito isso, a hipótese a ser investigada é a da existência naquelas obras de uma economia libidinal que coordena a estrutura fílmica e condiciona a figura humana à reelaboração dos traços identitários. Torna-se necessário recriar o corpo a fim de acolher a experiência dos personagens na busca pelo prazer sexual e na reiterada tentativa de se adaptar aos universos afetivo e social em que vivem.

De prazeres inacessíveis e desejos reprimidos

O primeiro passo a ser dado diante do *corpus* delimitado é entender a tendência, ora mais, ora menos intensa, de ancorar tanto os corpos representados como o desejo sexual dentro de um universo concreto, imanente, relativo ao que pode ser experimentado pelo toque. Os filmes aqui citados declinam de referências que possam soar exteriores à vivência corporal, aproximando-se, talvez, de um *baixo materialismo* – recordando a expressão de Bataille (1968)³. Nessas condições, o drama é reduzido a uma estrutura delgada: já não se impõe aos personagens e nem orchestra imperativamente suas ações dentro de um quadro simbólico pautado em causas e efeitos. As nuances psicológicas e a participação ativa junto a um universo histórico-social são igualmente atenuadas. Recobrar a dimensão política dos corpos requer, então, o exame de suas sensações, aproximar-se de sua experiência empírica. O que quer que se desenrole advém, antes, da dimensão física e, sobretudo, carnal envolvendo a figura humana.⁴

As condições apresentadas se desenham com clareza em *Adeus, Dragon Inn*. O filme se passa durante o último dia de funcionamento de um antigo cinema de Taipei. Em meio à sessão de *Dragon Inn* (1967, de King Hu), alguns espectadores se levantam para ir ao banheiro ou caminhar por corredores e demais dependências do lugar. Saem em busca de sexo, afeto ou mero flerte com outros homens, que por lá também vagam. A decupagem adota o plano geral para mostrá-los, acentuando o comportamento dos corpos em detrimento da retórica fisionômica, dos sentimentos manifestos no rosto. Deambulando em silêncio pelo cinema, sem emoções faciais, as figuras assemelham-se a fantasmas presos a um ir e vir mecânico. Permanecem numa encruzilhada labiríntica de desejos latentes, incapazes de consumarem seus anseios. A enfática tentativa de trocar olhares, encontrar gestos ou sinais de aquiescência às suas pulsões se repete sem êxito. Não se sabe nada a respeito da história destas figuras, salvo sua procura vã, recorrente e morosa por afetos.

A impossibilidade de comunicação entre os corpos se estende também à funcionária do cinema. Manca de uma das pernas, ela, lentamente, caminha por corredores, sobe e desce escadas. O percurso se arrasta por minutos e em ampla

³ Trata-se, grosso modo, da interpretação direta dos fenômenos, da evidência das coisas em si mesmas: pensa-se a matéria livre de enquadramentos ontológicos, de modo a desclassificá-la, desierarquizá-la, extirpá-la de amarras conceituais e do que mais a pressupõe dentro de aparência fixa, de antemão prefigurada. O baixo materialismo nos serve como inspiração para compreender os procedimentos que em Ming-liang esvaziam parcialmente a figura humana de uma rede semântica ou de um drama transcendente a coordenar suas ações.

⁴ Consultar o debate de Baltar (2015) a respeito da pedagogia das sensações/dos desejos – embora a noção seja cunhada em referência a certo cinema *queer* lésbico realizado a partir dos anos 2010.

profundidade de campo. Na dilatação espaço-temporal, a única ação é a passagem da figura, sem grandes surpresas, do primeiro plano ao fundo da imagem. O gesto de deslocamento sublinha a condição física do corpo ao mesmo tempo que sinaliza os sentimentos da personagem. Nessa última noite de abertura do cinema, o longo itinerário silencioso da funcionária é a tentativa de encontro com o projecionista.

Adeus, Dragon Inn confia a narrativa às ações mais elementares: deambulações, olhares e corpos que fumam, mastigam e urinam. São atos que não vêm para ancorar as figuras dentro de um naturalismo, mas que constituem por si mesmos a fábula. A marcha da funcionária e dos espectadores pelos corredores amplos, vazios, porta consigo o estigma da solidão. Assim, o filme tece uma malha de desejos recalçados, sem vazão de um corpo a outro. O resultado é uma lógica circular, serial, um dispositivo em que o comportamento das figuras é por vezes reduzido a atos mecânicos. Na impossibilidade de efetivar seus anseios, aprisionam-se num universo de pequenas repetições. O espaço labiríntico do cinema somente reforça os desencontros e demarca a distância inelutável dos corpos, a cisão entre o desejo sexual e a sua consumação em prazer.⁵

Como se vê até aqui, a desordem mecânica da figura humana tem uma fonte: o outro. Quer seja um ser amado, quer seja um mero objeto de desejo, o que se sabe é que os afetos têm uma causa fora do corpo.⁶ Projeta-se na exterioridade a unidade vital que falta ao ser, e toda a performance se reduz ao penoso reconhecimento dessa ausência necessária para recuperar a autonomia do gesto, o controle de si, a saída do circuito de afetos desencontrados. Nessa procura sem êxito, os personagens assemelham-se a autômatos – seres frequentes na filmografia de Ming-liang.

Os filmes de Rodrigues e Denis repetem, sob outros alicerces, a impossibilidade de concreção do prazer. *O fantasma* enfoca a rotina de um gari de Lisboa, Sérgio, e seu impulso sexual por um rapaz que conhece durante um turno de serviço. A atração se

⁵ À primeira vista, a cisão entre desejo e prazer, envolvendo uma compulsão dos corpos à repetição, poderia remeter ao papel atribuído por Freud (2010) ao *princípio do prazer*, mecanismo segundo o qual o aparelho psíquico é responsável por conservar a quantidade de excitação nele existente a mais baixa ou, pelo menos, a mais constante possível. A regulação, tendo em vista a estabilidade, acontece pela produção do prazer ou pela evitação do desprazer, sendo qualquer ruptura da constância almejada encarada como disfuncional. A analogia com o filme de Ming-liang seguiria nos termos de uma violação do princípio de constância pelo aumento de uma excitação não convertida em ato sexual, tendo como resultado hipotético o comportamento disfuncional dos corpos, fadados à repetição motriz. Coincidências à parte, devemos evitar a facilidade da comparação. Quando Freud associa a compulsão por repetição ao princípio do prazer, o faz considerando que a primeira traz de volta experiências traumáticas do passado, impulsos instintuais reprimidos. Ora, dada a já manifesta superficialidade da figura humana em *Adeus, Dragon Inn*, pelas personagens sem nuances psicológicas e sem história previamente compartilhada com o espectador, dificilmente teríamos base para uma comparação mais justa entre a psicanálise freudiana e a ação dos corpos em cena.

⁶ Emprega-se afeto como o que indica ou exprime “o estado que o próprio corpo ou alguma de suas partes tem porque sua potência de agir ou sua força de existir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada” (SPINOZA, 2017).

desenrola de modo abrupto e intempestivo, com o protagonista a perseguir o homem desejado, visitando os endereços que frequenta. Em uma dessas ocasiões, encontra uma sunga puída e rasgada do rapaz. Examina-a e a cheira repetidas vezes. Guarda consigo a peça e depois a veste, tentando, seja pelo olfato, seja pelo toque, experimentar ou fantasiar a presença do outro.

A despeito do empenho, as investidas de Sérgio são frequentemente recusadas. Suas ações seguem, então, no sentido de tentar colmatar o abismo que o separa do homem desejado: procura por trajes e objetos dele, toma banho na mesma piscina ou sob o mesmo chuveiro. É dessa maneira que *O fantasma* potencializa a figura humana a partir da ênfase dada à pele e ao toque como meios de expansão do corpo (SEIJA-VERGEZ, 2005). A epiderme é transformada em órgão dotado de pregnância, durabilidade das sensações, fazendo perdurar o que inicialmente seria efêmero. Estende-se a permanência do rapaz desejado numa temporalidade indefinida ou, em todo caso, mais longa do que aquela restrita à presença física. Se em *Adeus, Dragon Inn*, a ausência de comunicação e a inacessibilidade do prazer pareciam converter a caminhada da figura humana em gesto serializado, em *O fantasma* a cisão entre dois corpos irá desencadear uma hipertrofia sensorial, expandindo a corporeidade e a dimensão tátil do protagonista a partir dos objetos e espaços vestigiais de outro ser.

Já em *Bom trabalho*, o impedimento do prazer acontece a partir de um código social e moral. O filme mostra a rotina de soldados de uma base da Legião Francesa em Djibouti, no sudeste africano, incluindo os treinamentos físicos na paisagem desértica, sob o sol escaldante. O universo nos é apresentado pelas lembranças de um homem de meia idade, o ex-sargento Galoup (Denis Lavant). O olhar retrospectivo que conduz a narrativa expõe sua admiração pelo rigor e pela disciplina militar e, igualmente, sua aparente inveja do jovem soldado Sentain. A trama dos desejos não é tão explícita como em Ming-liang e Rodrigues ou, pelo menos, a disciplina militar tenta camuflá-la. No universo diegético, há um véu a anuviá-la e a tornar ambígua a relação entre os corpos. Na base e nos treinos militares, os soldados parecem alheios ao universo sexual, restringindo-se a obedecer às ordens e às estruturas de poder da Legião. A tumultuada relação entre Sentain e Galoup, por exemplo, é ambivalente: não se sabe se resultante de ciúmes, de rivalidade ou de um desejo reprimido.

O contexto militar impõe um regramento na própria gestualidade da figura humana. Por mais intensos que sejam os treinamentos e as condições ambientes de Djibouti, a encenação de *Bom trabalho* preserva a placidez das ações a partir da disciplina, com os corpos dos soldados movimentando-se coordenadamente, mantendo-se firmes independentemente das atividades que fazem. Mesmo sofrendo as agruras de temperatura e da aridez do relevo, nada deixam transparecer. A moral estoica, pela

contenção das emoções, é reafirmada a cada vez que se malogra o corpo sem, contudo, resultar na expressão do sofrimento. Ao longo do filme de Denis, busca-se abolir o fraco e o individual daquele universo em que deve imperar a força decalcada da coletividade. Onde está a dor desses homens? O rosto dos jovens soldados é uma máscara de pedra. Do início ao fim, a fisionomia pouco revela – não é ali, mas nos corpos que se deve buscar as paixões.

A representação da figura humana talvez recupere, e algumas entrevistas de Denis (2001; 2013)⁷ corroboram tal suspeita, algo do neoclassicismo pictórico, pelo menos no que tange à associação entre o corpo masculino e um discurso de contenção das paixões, força plácida e beleza viril. Ao figurar jovens militares em pontual correspondência com esses traços, Denis parece sugerir uma espécie de rede de constrangimentos impostas aos corpos, e associada ao código militar. A patente sensualidade que envolve os exercícios físicos e posturas corporais se mantém em tensão com a performance circunspecta, impeditiva dos excessos gestual e passional. A virtual potência homoerótica é controlada pelo estilo equilibrado e rigoroso dos movimentos, como se qualquer disposição dionisíaca fosse acolhida em formas apolíneas. Em outras palavras, a dinâmica da Legião Francesa está situada entre a disciplina e a sensualidade, a lei e o desejo. O homoerotismo seria, assim, mantido sob a cortina do rigor gestual e do código militar.

Economia libidinal

Mas, afinal, o que aconteceria com e para onde vai o desejo acumulado, negado ou reprimido? Descritos os filmes, podemos desenvolver nossa hipótese central: na impossibilidade de alcançar o prazer, o impulso que impele os corpos se converte em economia libidinal que contamina e transforma as leis do universo figurado. Começemos por Ming-liang. Na sua obra, a pulsão sexual geralmente se desenvolve para além dos limites corporais. Talvez não seja segredo que o desejo encontra uma vazão nos filmes do realizador pela água que geralmente escoia ininterruptamente, desce pelo teto, transborda pelos cômodos, infiltra-se por todos os espaços (REHM et al., 1999). Assim, para além de *Adeus, Dragon Inn*, longas como *O rio* (He liu, 1997) e *O buraco* (Dong, 1998) são assomados, em um momento ou integralmente, por fortes chuvas ou por

⁷ A realizadora evoca a Antiguidade grega como uma referência indireta para a representação dos legionários, no tocante à beleza escultural e à delicadeza dos traços dos corpos e rostos, mas também à performance ativa dos soldados – como se próximos aos deuses. Uma vez que a pintura neoclássica retoma do mundo antigo (grego e romano) os ideais e uma estética envolvendo a figuração plácida e contida de corpos, inserindo-os num contexto de heroísmo patriótico (FRIEDLAENDER, 2001), aos nossos olhos, a fala da realizadora alimenta a associação, mesmo que limitada, do filme com o universo neoclassicista.

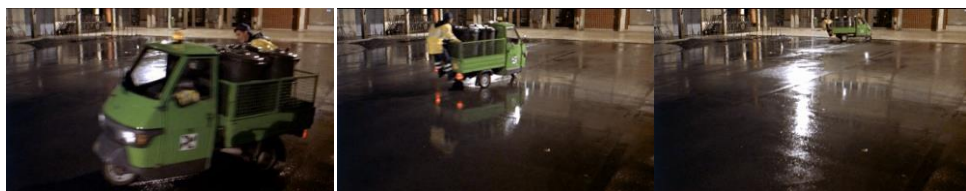


vazamentos. Irrompe uma força indomável, insensível a todas as barreiras que tentam contê-la. Estabelece-se uma espécie de dialética: o que o corpo guarda, o espaço expõe. O furor caudaloso é a válvula de escape do desejo que os corpos não conseguem consumir. O impulso a movê-los rumo à mera comunicação, ao sexo e ao amor nunca é inteiramente recalado.

Enquanto os espectadores se cruzam pelos corredores do cinema em *Adeus, Dragon Inn*, num flerte latente que jamais conhecerá a luz, o cinema é inundado: goteiras por todos os lados, anseios por todos os poros. Enquanto pai e filho de *O rio* estão na escuridão da sauna num sexo incestuoso, sem se reconhecerem, o cômodo da casa da família que possuía um vazamento é completamente inundado. Enquanto os dois vizinhos de *O buraco*, ela no andar de baixo e ele no apartamento de cima, vivem em seus respectivos universos, a infiltração servirá de pretexto para criar uma passagem entre os dois imóveis. Nesses casos, o desejo é representado a partir de uma força incontida que transborda em todas as direções e estabelece uma espécie de *contaminação*. Corpos, objetos e espaço serão atravessados e amalgamados pela mesma potência, numa espécie de circuito.

Parece ser uma questão, tanto para Ming-liang como para os demais realizadores aqui tratados, descobrir como canalizar o desejo. Somente existe uma certeza nesse processo: não importa o suporte que o acolha, a fruição jamais acontecerá de maneira serena e ordenada. O impulso sexual é transformado em elemento vital da figura humana. Por isso mesmo, potente e difícil de ser administrado. Seus efeitos são diversos: enquanto Ming-liang faz o espaço ruir – ou se liquefazer – em razão de vazamentos incapazes de serem contidos, nos filmes de Rodrigues e Denis já não é o exterior, mas o próprio corpo a sofrer o tormento de uma pulsão que precisa ser extravasada.

Em *O fantasma* e *Bom trabalho*, o ponto nodal é converter o desejo sexual em força capaz de subverter a ordem dada pelo drama e pelos papéis sociais da figura humana. Tal quadro depende da criação de uma economia que remodela o universo figurativo, anunciando um mundo subterrâneo, um duplo do primeiro, sua inversão ou seu desvio.

Figuras 1-3 – Filme *O fantasma*.Fonte: Fotogramas extraídos do filme *O fantasma* (Rodrigues, 2000).Figuras 4-6 – Filme *O fantasma*.Fonte: Fotogramas extraídos do filme *O fantasma* (Rodrigues, 2000).

Uma cena banal de *O fantasma* dá os contornos do que se descreve (figuras 1 a 3). Nela, a personagem Fátima dirige um pequeno carro, com Sérgio na carroceria. Não vão a lugar algum. É apenas uma sequência, como tantas outras do filme, de dispêndio de energia: o automóvel vai e vem pelo espaço descrevendo uma trajetória sinuosa. Simples brincadeira de adolescentes? Ali, aparentemente, se engendra um processo de contaminação entre matérias (o automóvel e a figura humana) que continua na próxima cena (figuras 4 a 6), com os dois personagens brincando com um objeto fálico, pressionando-o contra a base do abdômen. Em determinado momento, Sérgio se senta atrás de Fátima e a ajuda a manipular o objeto, num ritmo cada vez mais intenso. O ruído do material sugere o atrito de dois corpos transando. Ora, em um filme que a todo momento evoca o sexo, a cena com a presença fálica do objeto, a posição e o gesto conjunto do casal é mais do que suficiente para insinuar que um jogo inocente é progressivamente impregnado pela libido. A suspeita não nos parece temerária e nem pode ser descartada, uma vez que logo após a brincadeira os dois vão para o chão, Sérgio lambe o rosto de Fátima e a ação termina em sexo. No próximo plano, os dois aparecem no quarto dele na manhã do dia seguinte, vestindo-se. As imagens da transa, a única heterossexual do filme, são omitidas pela elipse – a elisão reafirma o que já deve estar claro para o espectador: o interesse de *O fantasma* é pelas relações homoafetivas e pelos corpos masculinos.

O ziguezague do carro no início da sequência sinaliza, cremos, a existência de uma energia cuja modulação envolve conjuntamente o corpo das figuras e o automóvel, as matérias orgânica e inorgânica. A cena seguinte, com o objeto fálico, dá prosseguimento a essa espécie de comunicação entre os seres, independentemente de

suas respectivas ontologias. Efetivamente, não se trata de total simetria. Em todo caso, apesar da constituição díspar de uma e de outra espécie, elas acolhem e partilham de um mesmo fluxo. Trata-se de algo reincidente em *O fantasma*: objetos e espaços são contaminados pela pulsão sexual dos corpos. Assim constatamos nas cenas em que: a) Sérgio toma banho com uma ducha e usa o objeto para interromper o fluxo de sangue, impulsionar a ereção; b) faz carícias numa motocicleta como se estivesse diante de um corpo humano; c) lambe as paredes de um banheiro e toma banho nas mesmas águas que o homem desejado, a fim de tentar prolongar a presença deste último. Em comum nos momentos descritos, espaços e objetos são tratados como se suas propriedades fossem parcialmente itinerantes: já não podem ser definidos em *si mesmos*; derivam, sim, do que o desejo, encarnado pelo gesto, consegue deles extrair. Guardam uma funcionalidade virtual, mas passível de ser concretizada.

A sequência que inicia com o carro e termina com o sexo evidencia traços de uma *economia libidinal* capaz de atravessar e contaminar indistintamente figuras, objetos e espaços, convertendo-os em vetores pelos quais a pulsão de um corpo é capaz de ser transmitida de um ser ou de um reino a outro. Independentemente das respectivas ontologias, de animados ou não, os seres se tornam instrumentos de vazão ou de usufruto do desejo sexual dos personagens. *Bom trabalho* não é completamente estranho a essa lógica transformadora.



Figuras 7-9 - Filme *Bom trabalho*.
Fonte: Fotogramas extraídos do filme *Bom trabalho* (Denis, 1999).



Figuras 10-12 - Filme *Bom trabalho*.
Fonte: Fotogramas extraídos do filme *Bom trabalho* (Denis, 1999).

À explicitação de *O Fantasma*, o filme de Denis prefere a sutileza da ambiguidade. As imagens ora tendem ao registro documental, ora são matizadas com erotismo, numa pulsão escopofílica. Dessa maneira, uma das sequências mostra os

soldados parados, em duplas. Bruscamente, lançam-se em direção aos seus pares e os abraçam com força, enquanto urram (figuras 7 a 9). Com o mesmo impulso, desenlaçam-se e voltam à posição inicial. Repetem o gesto inúmeras vezes, mesmo depois dos primeiros sinais de cansaço. O efeito da reiteração é a desnaturalização da dimensão marcial, a conversão de um mero treinamento militar em ritual de afetividade e sensualidade. A coreografia desnuda a tensão sub-reptícia, libidinal, que aflui sob cada um dos contatos entre os soldados e sob cada uma de suas aparições, explicitando o que a doutrina militar vela sob o código moral e a disciplina gestual.

Como em *O Fantasma*, o desejo sexual ronda os corpos e percorre os espaços, desviando as menores ações em direção a outro domínio, ou nelas identificando a verdadeira força motriz. Diferentemente do filme de Rodrigues, a nova dimensão que se revela no seio das relações entre os corpos de *Bom trabalho* depende de um elemento externo, fora do núcleo que participa da ação: o olhar. O balé de corpos é endereçado a um sujeito diegético que irá corroborar a mudança de regime do treinamento, o comandante Bruno Forestier. No último plano da sequência (figura 12), seu olhar exacerba o erotismo já presente na gestualidade dos soldados. Ainda que o personagem seja opaco e parcialmente insondável ao longo do filme, um ou outro diálogo ou olhar mostra que tanto quanto Galoup, Forestier não é incólume à trama dos desejos. Está aí a base para a resignificação do que inicialmente é um treinamento. O desvio de uma ordem para outra acontece em rede: primeiramente, um corpo marca o outro, o de um soldado sobre o seu respectivo par; depois, os pares se comunicam pela coreografia conjunta; por fim, alinhavando e carregando ainda mais de afecção o que está em cena, deslocando-a de seu significado original, efetivando a dimensão do desejo sexual, o olhar de Forestier.

Em outras sequências, é o ponto de vista da câmera que converte os exercícios dos legionários em potência sensual, com a objetiva a perscrutar as curvas das figuras, seja enfatizando o volume corporal sob as roupas, seja direcionando a atenção para as partes desnudas, em especial as nádegas e as pernas. Em todo o filme, o olhar da câmera ou dos personagens estabelece um pacto malicioso frente aos corpos em cena.

Recrutar o corpo

No percurso feito até aqui tentamos apresentar como a trama dos desejos é construída em filmes de Ming-liang, Denis e Rodrigues por meio de uma estrutura que envolve o acúmulo de uma pulsão libidinal e a dificuldade de convertê-la em sexo. A principal consequência identificada foi a conversão do desejo em economia libidinal que envolve a figura humana, mas a ela extrapola. Se entre dois corpos não se sucede uma relação física e concreta, é o próprio mundo fenomênico e social que passa a sofrer o

impacto do desejo. Por meio do gesto, objetos e espaços são convertidos, reorientados em conformidade com a pulsão sexual. Ao mesmo tempo, tal energia porta consigo uma espécie de clarividência, de *revelação* de um mundo até então sub-reptício, latente. Como argumento final, tentaremos associar tal configuração à tentativa de subverter as normatizações que se impõem sobre os personagens. Analisaremos como esse aspecto requer uma espécie de transformação da identidade da figura humana em *O fantasma* e *Bom trabalho*. Os dois filmes talvez lidem com a sexualidade dos corpos de maneira próxima àquela anunciada por Deleuze e Guattari (2010: 158), quando discutem a capacidade do desejo de desestabilizar a ordem de uma sociedade, perturbar “as estruturas de exploração, de sujeição e de hierarquia”.

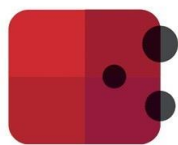
O momento paroxístico de *O fantasma* para o cenário descrito é o desfecho, quando Sérgio, em traje *rubber*, vai até a casa do rapaz que deseja e, lá, o amordaça e o algema a fim de levá-lo consigo. Abandonando o corpo na rua, desistindo do que quer que fosse fazer, o protagonista inicia então uma pequena peregrinação que marca um ponto de inflexão. Caminhando pelas ruas de Lisboa, espreitando-se pelas sombras, aproveitando-se da escuridão como lugar de permeabilidade de fronteiras, atravessando grades – outro motivo a reforçar a ideia de passagem entre territórios –, Sérgio chega até o aterro sanitário da cidade. Lá, desloca-se ora encurvado (figura 13), ora movimentando-se com mãos e pés no chão. Chafurda no lixo, fricciona o corpo contra objetos com os quais se depara e devora restos de comida. Ao beber a lama que encontra no caminho, o faz sem utilizar as mãos, preferindo curvar-se com a cabeça em direção à poça (figura 14). A cena sugere uma metamorfose. O traje *rubber* deixa de ser fetiche sexual para sinalizar outra forma de representar o corpo. A mudança de pele demarca uma mudança de identidade.



Figuras 13-14 – Filme *O fantasma*.

Fonte: Fotogramas extraídos do filme *O fantasma* (Rodrigues, 2000).

O conceito de “animismo”, ou de uma ontologia anímica, em conformidade com o campo da antropologia, auxilia a pensar o processo vivenciado por Sérgio. Um dos alicerces daquela noção é o de que entre homens, animais e vegetais existe uma



contiguidade e uma identidade interna, um substrato ou essência espiritual que a todos é comum. Os limites categoriais entre os seres são suscetíveis a uma permeabilidade, pois existiria uma comunidade substancial de toda a matéria do mundo. Haveria uma extensão partilhada que permite falar em disposição humanista das plantas e dos animais, uma vez que “a alma da qual são dotados permite tanto comportarem-se segundo as normas sociais e os preceitos éticos dos humanos, como também estabelecerem com estes últimos e entre si relações de comunicação” (DESCOLA, 2005: 183). O que estabeleceria a descontinuidade entre as diferentes espécies seria a fisicalidade. A diferença entre humanos e animais não se daria pela alma, mas pelo corpo, o real diferenciador ontológico (CASTRO, 2004). Dessa maneira, a forma, o envelope carnal, a pele, estão entre os critérios cruciais de distinção entre os seres.

O brevíssimo passeio pela antropologia não deve ser mal-entendido: o ponto de vista adotado em nossa análise não é antropológico e tampouco *O fantasma* tem, em sua estrutura e em sua fábula, qualquer referência a uma mitologia anímica. O desvio por tal domínio somente é profícuo admitindo-se que permite estabelecer dois eixos válidos para o filme de Rodrigues: uma identidade comum, mesmo que não simétrica, entre espécies – humana e animal –, fundada nos comportamentos de Sérgio; e a mudança de epiderme como sinal da passagem a outro patamar de enquadramento no mundo. Assim, o envelope carnal manifesta a existência de uma interioridade que transborda, de estados turbulentos de libido que transformam a identidade. A desilusão amorosa ou a recusa sexual produz uma figura situada no interregno entre espécies, sem lugar preciso no mundo. Sérgio parece aceitar a tirania de Eros: sem zelo pela temperança, o personagem se entrega aos prazeres carnavais, à experiência dos sentidos, aos riscos do desejo, fazendo do excesso uma prática comportamental e figurativa de si.⁸ É o corpo quem acolhe, transforma-se pela torrente afetiva e libidinal, demonstrando o fracasso de todas as contenções em recalcar o seu desejo.

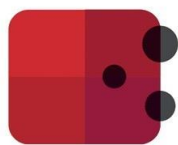
O filme de Denis igualmente recria a identidade e a representação que um corpo faz de si. O programa de sobriedade gestual e não afetação de *Bom trabalho* é rompido na cena final, quando um processo similar ao de *O fantasma* acontece. Dessa vez, a transformação é ocasionada por uma gestualidade que se opõe fortemente à agenda corporal edificada ao longo do filme pelo código militar, pelo comportamento presumido

⁸ Há um contraponto com o que Foucault (2013) demonstra sobre as raízes da sexualidade ocidental: situadas na Antiguidade greco-romana e pautadas num cuidado ético, numa hermenêutica de si ligada tanto a modos de subjetivação como a códigos comportamentais, sistemas prescritivos dados culturalmente. Embora não elida o prazer enquanto fim da prática sexual, como o cristianismo, o pensamento clássico preza pela arte da temperança, pelo uso equilibrado dos prazeres, entre outras razões por reconhecer na prática sexual a possibilidade de desmesura, de transbordamento dos limites que lhe são fixados.

para um legionário, pelo estado que se supunha ser o ideal. Trata-se do momento posterior à dispensa de Galoup da Legião Francesa. A saída do exército acontece em razão da postura injusta que teve para com o soldado Sentain – por ciúmes ou por desejo latente.

Na cena, o ex-sargento Galoup está numa boate, vestido de preto e com sapatos bicolores, a fumar um cigarro enquanto toca *Rhythm of the Night*, da cantora Corona. O rigor impassível continua a estampar o seu rosto, como o de qualquer militar, mas o corpo já não é o mesmo. Com os movimentos suavizados, mais femininos do que a Legião Francesa permitiria, ele caminha pela pista de dança, sondando o ambiente com um ligeiro ar de desprezo. Para um momento, traga o cigarro e então inicia uma dança pontuada por instantes de desequilíbrio e por uma dialética entre o extravasamento e o refreamento, com movimentos estridentes e bruscas tentativas de interrompê-lo. A dinâmica entre lei e desejo que se vê ao longo de *Bom trabalho* é evidenciada pela forte dualidade coreográfica. Entre um polo e outro, Galoup ameaça cair. Caso não estejamos forçando o olho, o desequilíbrio ressoa a posição intermediária do personagem de nem permanecer completamente no rigor da disciplina e de nem se entregar ao desejo por Sentain. A performance evidencia uma retórica fundamentada na fisicalidade. O corpo da figura se torna o lugar de resistência, de ação contra o sistema de vigilância e regimento gestual da Legião, elaborado sob a égide de um aparente neoclassicismo e dos preceitos militares.

Ao final da cena, a sobriedade do personagem é definitivamente abandonada, inclusive a do rosto, o último bastião da contenção militar, a última máscara a cair. A dança termina com movimentos espasmódicos, desmesurados: o corpo se contraindo e se expandindo, curvando-se para frente e lançando os membros e cabeça para trás, com os braços descrevendo aros no ar em várias direções, enquanto os joelhos estão sempre em flexão e distensão. Pulando e rodopiando, Galoup se projeta contra as paredes e contra o solo. Como outros analistas já observaram (VIEIRA JR., 2014), a dança do personagem deve ser entendida pela liberação de uma energia que até então vinha sendo represada no filme. Extravasa-se o drama vivenciado, responde-se a uma aflição a partir do movimento. A performance corrobora em certa medida o que Laban (1978) discute sobre o movimento na dança não se prestar à orientação no mundo exterior, mas a aperfeiçoar a orientação do homem em seu mundo interior, em que os impulsos surgem e buscam uma válvula de escape. Para além disso, observamos que a dança em *Bom trabalho* reorienta o corpo por um desvio das normas dominantes. Desarranja-se o código militar que se impunha sobre a figura para então lançá-la em um regime imprevisto. A dança passa a ser o mais próximo da liberdade num filme que desde o princípio, das poses ao movimento, controlou o corpo.



Considerações finais

A essa altura, talvez seja possível recordar, à luz dos filmes analisados, a lição cara a pensadores como Michel Foucault: a de que o corpo é indissociável de um campo político, em que “as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais” (FOUCAULT, 1999: 25). Se seguirmos por esse caminho, quais seriam, afinal, as forças de dominação apresentadas? Como a economia do desejo expõe uma microfísica do poder sobre a matéria e os gestos corporais? As respostas assertivas são sempre arriscadas quando se trata das tramas rarefeitas de um certo cinema contemporâneo, como o que aqui discutimos. Já havíamos mencionado na abertura do texto: Ming-liang, Denis e Rodrigues não nos entregam uma encenação transparente, portadora de um discurso fechado sobre o mundo. Seus filmes não nos nomeiam as macroestruturas histórico-sociais, pelo menos não de modo a facilitar uma leitura categórica sobre as relações de poder que operam sobre os sujeitos. Optam, sim, por apresentar a imersão em um universo de sensações, afetos e desejos que atravessam a figura humana. Sem desconsiderar isso, é possível sugerir alguns caminhos junto às respectivas poéticas de cada realizador. Retomemos por essa perspectiva cada um dos filmes.

Adeus, Dragon Inn, demonstrou-se, apresenta o comportamento aparentemente autômato dos corpos como corolário ao desejo sexual, não convertido em prazer. Tudo se passa dentro de um tradicional cinema de Taipei que irá fechar definitivamente suas portas. A situação é similar à de outros filmes do realizador em que o entorno da figura humana está em vias de desaparecer ou de ser reconfigurado. São temáticas recorrentes na obra e também nas entrevistas de Ming-liang (1999; 2013) as transformações urbanas, as temporalidades diferentes que se sobrepõem em um mesmo espaço, e os lugares como relicários da memória. A figuração do corpo em *Adeus, Dragon Inn*, em suas pequenas desordens, morosas caminhadas, automatismos gestuais, talvez responda a esse estado de efemeridade. Em meio às ruínas, diante do trabalho do tempo e das incertezas do porvir, o desejo faz as vezes de resistência, ou pelo menos de esperança: a busca do prazer no corpo do outro é o vestígio irremediável de uma vida pulsante, de um ímpeto que, apesar de tudo, habita e anima a figura humana.

Em *Bom trabalho*, Denis faz da corporeidade dos soldados o lugar de convergência das relações interculturais entre França e Djibouti, expondo as marcas de um colonialismo ainda presente nas relações de poder, sobretudo, entre os legionários e as mulheres locais. Junto a isso, é na materialidade, na fisicalidade dos corpos

masculinos, na lida com a aridez da paisagem e sob o sol escaldante, que os soldados franceses surgem como sujeitos desterritorializados. Estrangeiros, sem raízes culturais numa paisagem que a todo instante os castiga, é sob a disciplina da Legião e do regramento por ela imposto que se afiliam, que encontram um solo comum, um modo de pertencimento social. Nessa condição, a expulsão de Galoup da Legião, em razão de ciúmes ou desejo por um soldado mais novo, é significativa. Tratava-se do único lugar que o acolhia. Sua performance final, na dança que analisamos, é uma investida contra o código moral, militar, pautado numa masculinidade heterossexual e viril a que se sujeitava e que o formava como sujeito. Pelos movimentos, reelabora a si mesmo, ocupa uma posição que até então lhe era impensável, subvertendo - ou pelo menos acenando contra - uma normatividade de gênero. A dança reivindica uma liberdade, embora como passagem ao desconhecido, ou ao novo mundo que o espera.

Já *O fantasma* segue uma direção mais ambivalente, ou difusa. Se, por um lado, o trabalho de gari parece não ser determinante para o comportamento de Sérgio, também é verdade que sua jornada erótica é realizada com os despejos da sociedade lisboeta. Parte dos objetos com os quais o protagonista alimenta suas fantasias e prazeres sexuais, incluindo o traje *rubber*, foram catados no lixo, são materiais residuais que recebem novos usos, outros desígnios por intermédio do gesto. Dessa maneira, a relação do corpo com o desejo é mediada pelo que pertence à margem, às sombras. Seria demasiado raso inferir daí uma analogia entre tal condição marginal e o desejo homoafetivo, dada a constante tensão de ambos em face de normatividades sociais? Se sim ou se não, o que podemos observar em *O fantasma* é que a transformação figurativa e identitária de Sérgio, envolta que seja pelo trabalho e pela sexualidade, é desencadeada pelo amor não correspondido, pelo prazer negado. Em termos comparativos, a metamorfose é ainda mais ampla que a de Galoup em *Bom trabalho*: extrapola a questão de gênero para recriar a figura, a forma humana, tornar fluido o seu estatuto ontológico, resgatar uma pulsão anímica e sexual incapaz de ser usufruída placidamente. Essa transversalidade entre domínios tem continuidade nos filmes posteriores e por vezes se torna mais direcionada a um grupo social específico, como a travestilidade de *Morrer como um homem* (2009). Em *O fantasma*, porém, trata-se de questionar, de modo um tanto geral, o invólucro corporal inadequado ou incapaz de acolher as pulsões sexuais e a frustração amorosa. Como nos filmes de Ming-liang e Denis, é novamente o desejo que tudo envolve, como se somente no corpo do outro restasse a possibilidade de qualquer *telos* do sujeito.

Os filmes analisados lidam, cada um à sua maneira, com estruturas que, a princípio, impossibilitam ou limitam as relações afetivo-sexuais. A partir da falta de comunicação e da inicial repressão do desejo, suas obras figuram o impulso sexual



como força que encontrará vazão por outras vias. Seus efeitos se dão a ver desde a potencialização do gesto corporal, cuja envergadura se amplia, de maneira a abranger não apenas o sujeito da ação, mas a ter um efeito transformador nos espaços e nos objetos com os quais trava contato. As narrativas expõem a mudança operada conjuntamente entre a figura humana e o meio em que habita. O corpo revela algo de extraordinário, desconhecido e involuntário, portando consigo uma condição ou um elemento em razão do qual é impelido a agir fora dos regimes que até então se sujeitava. Esse mesmo corpo não é dado de antemão, mas constantemente sondado a fim de revelar o que o constitui e quais são suas possibilidades de enfrentamento, quais figuras (sociais, sexuais e simbólicas) são possíveis dele extrair para encontrar, e sobretudo para criar, um lugar no mundo.

Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques. *A quoi pensent les films?* Paris: Nouvelles Éditions Séguier, 1996.

BALTAR, Mariana. "Feminismos em tensão: da pedagogia sociocultural a uma pedagogia dos desejos". In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus. *New Queer Cinema: cinema, sexualidade e política*. São Paulo: Caixa Econômica, 2015.

BATAILLE, Georges. *Documents*. Paris: Éditions Gallimard, 1968.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. "Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena". In: *O que nos faz pensar*, v. 14, n. 18, set. 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia 1*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DENIS, Claire. "Ce poids d'ici-bas": entrevista concedida a Jean-Philippe Renouard e Lise Wajeman. *Vacarme* 14, 2 de janeiro, 2001.

_____. "Corps d'armée": entrevista a Anne-Laure Chanel. *France culture*, 8 de março, 2013. Programa de rádio.

DESCOLA, Philippe. *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard, 2005.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité II: l'usage des plaisirs*. Paris: Gallimard, 2013.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. 20ª edição. Vozes: Petrópolis, 1999.

FREUD, Sigmund. "Além do princípio do prazer". In: _____. *Obras completas - Volume 14*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FRIEDLAENDER, Walter. *De David a Delacroix*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.



MELLO, Cecília. "O cinema contemporâneo do leste asiático: da ontologia e seus fantasmas." In: _____ (org.). *Realismo Fantasmagórico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015, p. 15-33.

MING-LIANG, Tsai. "Entrevista concedida a Cecília Antakly Mello". *Rebeca*, v. 2, n. 1, 2013.

_____. *Repérages*. "Entrevista concedida a Danièle Rivière". In: REHAM, J.; JOYARD, O.; RIVIERÈRE, Danièle. Tsai Ming-liang, Paris: Éditions Dis Voir, 1999.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

NOCHLIN, Linda. *The body in Pieces*. Nova York: Thames & Hudson, 1994.

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papirus, 2013.

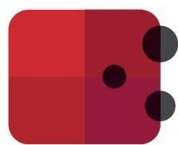
REHAM, Jean-Pierre.; JOYARD, Olivier.; RIVIERÈRE, Danièle. *Tsai Ming-liang*. Paris: Éditions Dis Voir, 1999.

SEIJA-VERGEZ, Sarah. (org.). *La peau: un continent à explorer*. Paris: Éditions Autrement, 2005.

SHOAT, Ella; STAM, Robert. *Unthinking Eurocentrism: multiculturalism and the media*. London: Routledge, 2014.

SPINOZA, Baruch de. *Ética*. São Paulo: Autêntica, 2017.

VIEIRA JR, Erly. "Por uma exploração sensorial e afetiva do real: esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo". *Revista FAMECOS*, v. 21, n. 3, 2014, p. 1219-1240.



O domínio experimental no jogo do ator cinematográfico

Sandro de Oliveira¹

¹ Professor do Instituto Acadêmico de Ciências Sociais Aplicadas (IACSA) da Universidade Estadual de Goiás (UEG), no Curso de Cinema e Audiovisual. Doutor em Multimeios (Unicamp) e mestre em Comunicação e Semiótica (PUC-SP).
E-mail: nagysandro1@gmail.com

**Resumo**

O artigo propõe um inventário inicial de modos de aparecimento do ator experimental no cinema, circunscrevendo sua pertinência histórica e metodológica para, em seguida, propor uma taxonomia de figurações desse ator que foge do escopo do ator naturalista. Propõe-se estender a terminologia já usada para descrever um tipo de cinema que fuja das exigências econômicas e estéticas dominantes para registros de atuação que podem ser encontrados não apenas em filmes experimentais, mais também dentro de universos estéticos narrativos e figurativos tradicionais.

Palavras-chave: Ator; Cinema; Experimental; História e estética do cinema.

Abstract

This article proposes an initial inventory experimental acting modes of appearance in cinema, circumscribing its historical and methodological pertinence, and then proposing a taxonomy of figurations of this acting mode that escapes the scope of naturalistic acting. It proposes to extend the terminology already used to describe a type of cinema that escapes from the dominant economic and aesthetic requirements for performances that can be found not only in experimental films, but also within traditional narrative and figurative aesthetic universes as well.

Keywords: Acting; Cinema; Experimental; History and aesthetics of cinema.



Introdução

Na história das pesquisas sobre o ator no cinema, procedimentos experimentais nas práticas atorais são acontecimentos esparsos no tempo, encontrando campo de efetivação em cineastas, atores e produções espalhados pela história e pela geografia do cinema. Estão nos terrenos baldios das pesquisas, nos filmes tidos como os “outros” cinemas: vanguarda, experimental, de poesia, independentes, visionários, de resistência etc. Apesar da presença de figurações experimentais se encontrarem majoritariamente em filmes considerados também como experimentais, a experimentalidade pode se fazer também presente em filmes clássicos, modernos e nos cinemas “novos”, mostrando aí um ator já impregnado pelas teorias humanistas e contestadoras de formas presentes nas artes dos anos de 1950 e 1960.

Não se encontra comumente o ator experimental em estudos atorais nem sociológicos ligados ao *star system* (DAMOUR, 2007) do cinema clássico norte-americano dos anos 1920 aos 1960; são objetos ausentes do estudo da economia do cinema industrial, na história das grandes estrelas e astros da tela e nos cinemas mais ligados a uma distribuição que os faça, conseqüentemente, ter público maior e sucesso mercadológico. Este centro de procedimentos do ator naturalista utiliza formas sensoriais comuns ao conhecimento mais amplo e lato da vida, dando à forma do ator aspecto mimético imediato do cotidiano, muito distante de procedimentos experimentais.

O ator sobre o qual este trabalho versa nasceu e habita as franjas de um colossal sistema de espetáculos. É notório o fato de que em quase todos os filmes experimentais existe uma sombra pavorosa que habita o “lado de lá” das formas cinematográficas hegemônicas. Para as vanguardas francesas e europeias das primeiras décadas do séc. XX, o cinema *underground* americano e os cinemas novos e marginais, a ideia hegemônica sobre o ator cinematográfico era um conjunto de procedimentos que tinha a *mimesis* como princípio, “uma manifestação concreta de uma matéria por meio da semelhança nos meios artísticos da cor, da forma e do som” (SÖRBOM *apud* LIMA, 1980: 29).

A *mimesis*, mas não só ela, é parte de programa sintético, de elaboração e de construção de mundo neste cinema que se coadunava com uma ótica burguesa de produção de sentidos de ampla distribuição e consumo, ótica calcada num programa de engenharia de formas dramáticas com conjunto bem claro de elementos: diegese hermética, gestualidade ligada ao programa ético de uma personagem conservadora (heterossexual, teísta, portadora de ética social burguesa), personagem psicologicamente retilínea (concepção behaviorista de sentido externamente reconhecível), ator sinodoquicamente representativo do grupo social (corporal e gestualmente) ligado à personagem, procedimento de *casting* de atores coadjuvantes



(*type casting*, *character actors*) que serviam de trampolim para o “drama” dos protagonistas, ou seja, um cinema feito para promover identificação como espetáculo popular, ideologicamente moldado em premissas de uma representação cultural ocidental, predominantemente judaico-cristã.

Segundo James Naremore (2011), esta tradição da *mimesis* como ponto de discussão do ator vem das propostas de Diderot, no seu *Paradoxo sobre o comediante* (1758). Cita-se aqui Diderot porque foi ele quem propõe a porta de entrada para a questão que é crucial para compreendermos o *ethos* do ator experimental. Diderot basicamente questiona os atores que usam sua sensibilidade para comporem suas performances, e advoga o *modus operandi* dos atores que preconizam o seu aspecto imitativo, calcado em princípios que seriam da ordem mais artística possível: o princípio da imitação como ato lúcido, controlado, o ator sendo observador racional da natureza humana, das experiências políticas do real e das convenções sociais.

A *mimesis* implica uma fidelidade identificatória servil ou subserviente, seu primeiro e mais básico gênero, à “da semelhança aspectual, medindo a menor distância da coisa à sua imagem e que o grande público aprecia muito particularmente porque ela agrada seu gosto espontâneo pela minúcia e pela perícia” (DURAFOUR, 2012: 66). Ela aceita como norma a imitação como seu *modus operandi*, utilizando uma visão mais ligada à similitude dos fenômenos que chegam aos nossos órgãos sensórios. A representação seria o seu princípio-motor e a conexão inquebrantável entre ator – papel – personagem conforma a coerência expressiva do ator mimético, transformando-o num ente (actante) que carrega, nos filmes de fruição mais comercial, os trâmites da narrativa.

Tal código, cujo lema maior era a racionalidade do ator em detrimento de sua sensibilidade transformada em material de criação, foi sendo solapado por uma psicologização crescente na literatura, no teatro e, terminando, ainda segundo Naremore (2011: 22, tradução nossa), na “mudança de ênfase da imitação [de um modelo] para a expressão [de um ‘self’] que é devida em parte ao cinema”. Da *mimesis* como imitação do real como ato refletido, surge então aquela que se funda nos princípios aristotélicos de criação de personagens “como reflexo da pessoa humana” com uma “construção, cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto” (BRAIT, 1987: 29). Seria o representar como ato próximo do possível e palpável, em detrimento do ato de imitar como atividade do trabalho do ator.

O que efetivamente prosperou como *ethos* do ator na decupagem clássica foram os primados stanislavskianos relidos e aplicados à máquina hollywoodiana de

produção cinematográfica pelo Método de Lee Strasberg² que, grosso modo, pregava uma quase auto-hipnose do ator, como ato de preparação de papéis. Christian Viviani (2015) chama atenção justamente para a importância da psicanálise freudiana na construção do Método strasberguiano, ele mesmo “um psicoterapeuta nas horas vagas”. Para Strasberg (1990), o ator deve delinear a forma e os traços gerais do personagem e dos acontecimentos, através do trabalho de pesquisa que deve ser a sua marca característica; que a realidade, a experiência e o equilíbrio das emoções do personagem sejam dissecadas pelo ator e que pertençam ao seu texto principal, as emoções devem nascer de dentro do ator, através de suas próprias experiências pessoais, uma caracterização interiorizada, manifestando-se de dentro para fora³.

O que faz, então, o ator experimental, em vista desse poderoso arcabouço limitador e marcadamente específico dos procedimentos clássicos, que gera uma identificação sensória rápida e imediata, relação de fruição límpida com o espectador? Primordialmente, ele questiona este centro ao se aproximar do limiar, da fronteira. Ou, muitas vezes, o ultrapassa, entrando no campo minado do excessivo, do desconhecido e perigoso terreno dos procedimentos ainda não divisados ou praticados: espécie de Hades da atuação. Sua ética é a de sacudir a relação entre espectador e cinema de espetáculo composta, muitas vezes, de passividade, ao rechaçar envolvimento pessoal e afetivo com o espectador, instalando o choque e a repulsa, escapando desta urgência de sentido; ou, ainda, entupindo sua atuação de tantos signos, que a sobrecarrega ao ponto de nada significar. O experimental é uma fuga dos gêneros estratificados e fortalecidos pela indústria, questionando seu campo de trabalho assentado e inerte de módulos encapsulados (os psicologismos, procedimentos codificados pelo “gosto comum”, os trâmites do ator que se prende a personagem pré-arquitetada), fazendo com que o ator se aproxime de módulos de produção que estão nas margens da instituição cinematográfica burguesa.

A ética desse ator experimental, seu *summum bonum*, já está dada de antemão na sua própria carnadura: experimentar, improvisar, transbordar os limites estabelecidos por regras restritivas de módulos cinematográficos mais afeitos ao mercado consumidor, ultrapassar fronteiras circunscritas por códigos deveras opressores - códigos estes que cerceiam os campos de liberdade expressiva e de repertório de gestos, posturas e ações

² E, depois, por modificações feitas por Stella Adler quando esta abriu sua “Stella Adler Theatre Studio, Stella Adler Conservatory of Acting e, finalmente, Stella Adler Studio of Acting” (ADLER, 2000), após período de cinco semanas estudando com o próprio Stanislavski em Paris, em 1934.

³ Uma das principais restrições que Stella Adler tinha em relação ao uso que Strasberg fez dos ensinamentos de Stanislavski era o fato de que o ator não seria capaz de encontrar somente na sua história, nas suas experiências e emoções pessoais seus recursos criativos, mas no próprio material da peça. Na sua opinião, seria impossível um ator retirar, das suas experiências, atitudes semelhantes a um Príncipe da Dinamarca.

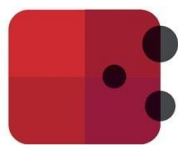
do ator. Ao falar do novo artista de cinema, Jonas Mekas deu um termômetro do que torna o ator experimental, pois “Sua rejeição do cinema ‘oficial’ (Hollywood) não é sempre baseada em objeções artísticas. Não é questão de os filmes serem artisticamente ruins ou bons. É uma questão da aparência de uma nova atitude perante a vida, uma nova compreensão do Homem” (MEKAS, 2002: 69, tradução nossa). Portanto, é esta atitude que o ator experimental instaura: uma visão inovadora de todo arcabouço de representação que historicamente se amalgamou ao trabalho do ator no cinema e que, na nova ordem ética do ator experimental, envelheceu, perdeu seu frescor pela repetição *ad nauseum*, pela falta do oxigênio da criação.

Talvez por ser fenômeno acadêmico muito novo, as reflexões sobre as atuações experimentais estejam ainda em fase de germinação. Os termos “ator/ atriz experimental” ou “atuação experimental” têm sido de pouquíssimas ocorrências. O artigo, em nossa opinião, pioneiro pelo menos na proposta terminológica, foi o de Nicole Brenez (2015), na Revista Atalante, que versa sobre uma prática discursiva do ator de vertente mais abertamente política, que questiona o poder abertamente alienante, ilusório do seu *métier*. Ela fala dos atores que usaram a arte da atuação para empresas voltadas para a revelação, através de suas escolhas e trabalhos, das fraturas e exposições da arte do ator mais centrada no ativismo social e político.

1. Figurações experimentais

O ator experimental parece não ser um espectro finalizado nos filmes, sua aparição e os registros de sua aparição na tela parecem estar em estado de eterno processo, onde este próprio processo de produção das atuações, dos gestos, dos deslocamentos e das posturas irrompem na tela como material de composição fílmica, e também como material do filme finalizado.

Sobre esta “espontânea” aparência de ato em processo, Wheeler W. Dixon (2010) explica que o filme experimental se preocupa com que os atores tragam o que há de espontâneo e real neles mesmos – em vez de vasto número de habilidades miméticas e artificiais, principalmente ligadas a um papel. Há uma conexão mais genuína com o real (procedimento mais pessoal e intenso), uma valorização da atuação com mais elementos de riscos e espontaneidade. Este real que se menciona aqui não é, obviamente, contraposição ao artificial, ao *fake* ou ao vazio, mas é fidelidade do ator à expressão individual que existe em detrimento da expressão da personagem, ou seja, *persona* inflada vs. personagem desprezada. Esta expressão pessoal pode nos gerar casos sublimes de presença atoral, como foi o caso de Taylor Mead em *The Flower Thief* (Ron Rice, 1960), onde sua peregrinação burlesca por uma cidade hostil e adulta reforça o caráter pessoal destas aparições.

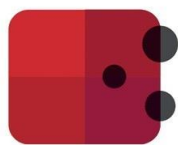


Sobre a questão da presença física do ator na tela, sua relação com o dispositivo e com o público, revela-se fato quase que onipresente no cinema experimental: um potente desejo do elemento humano de aparecer na imagem, de estar presente no filme, do que encenar trama e desenvolver personagens (GUIMARÃES, 2010). Esta busca pela “verdade” toma configurações especiais no ator experimental, pois se há uma preponderância do “estar-lá” sobre o “fazer-algo-semioticamente-legível-na-tela”, então é no terreno onde há o caos da presença que ele reina, e não na organização numa *mise-en-scène* controlada.

Sobre o caos da presença física do ator experimental na tela, instala-se nessas figurações o quesito do desconforto como ponto central de sua criação. Qual ator estaria efetivamente engajado, estética ou eticamente, em produções que apresentam situações físicas limites: partos reais, abortos encenados, vômitos provocados, corpos mutilados, figurações (auto-)destrutivas, castrações, coprofagia, canibalismo, abusos físicos ou atividades eróticas explícitas?

No que tange o limite do corpo do ator, há duas categorias de sua presença que são as bases classificatórias para sabermos quais procedimentos levaram ao limite do seu corpo no cinema: o fazer ou o atuar. Agamben, citando Aristóteles, opõe os termos atuar (*poiesis*) e agir (*práxis*), para falar daquele que cria a obra, mas não a encena. Contudo, ele vai mais adiante quando afirma que: “[...] se o *fazer* é um meio que visa a um fim e o *agir* um fim sem meios, o gesto rompe a falsa alternativa entre fins e meios que paralisa a moral e apresenta os meios que se subtraem como tais ao reino dos meios que não procuram um fim” (AGAMBEN, 1991: 35, tradução nossa). O que Agamben quer dizer, aqui, é que pode haver espaço para um terceiro gênero de ação, ou seja, um modelo de jogo que não leva em conta a dicotomia enclausuradora do *atuar* X *fazer*. Exemplo da quebra dessa dicotomia está no filme *Sem essa, Aranha*, de Rogério Sganzerla. Helena Ignez, numa chave que pode ser conceituada como indecorosamente abjeta, enfia o dedo na garganta e figura (?) um vômito. A relação do gesto de Ignez pode ser lida como questionamento violento à dicotomia *atuar* X *fazer*, evitando, a atuação maquiada e expondo o ato, a fatura do gesto, como dado de choque artaudiano e, segundo Ismail Xavier, sugerir uma “interrogação mais funda em torno dos paradoxos da linguagem” (XAVIER, 2006: 20). Assim, os atores experimentais levam em conta de maneira muito particular as questões de atuar e do fazer no filme - questões que ponham em risco sua vida, sua saúde ou sua integridade física. O ator experimental efetivamente atua e faz ao mesmo tempo, impondo uma leitura do seu jogo absolutamente subversiva e poética.

Seguindo o aforismo de Nicole Brenez (2006: 45, tradução nossa), em *Cinemas d'avant-garde*, “o cinema possui essa força de reconfigurar inteiramente nossa



experiência, de fragilizar nossas partições, nossos hábitos perceptivos, nossas crenças”. A exposição corpórea da matéria biológica e animalizada do corpo como puro gerador de vida (e de morte) foi promovida por cineastas como Stan Brakhage, Júlio Bressane, Jack Smith e Rogério Sganzerla que empurraram para o limiar a exposição do corpo do ator. O corpo, aqui, tem duas vertentes sugestivas: o corpo confrontando experiências limítrofes de vida e morte (fruto de movimentos incontestáveis da natureza ou impostos pelo próprio homem) e o corpo (auto-)mutilado.

Durante o nascimento de sua primeira filha, em 1959, Stan Brakhage filmou o parto e usou o material para compor o filme *Window Water Baby Moving*. A crueza das imagens do filme é de tal nível de arrebatamento e choque, que a conclusão que se tira é que esta proposta da exposição do corpo biológico nos seduz exatamente por sua sinceridade acachapante (Sitney, 1979). Mantendo o registro dos limites corporais em outra chave, no entanto, tanto comportamental quanto de registro de encenação (não mais uma situação realmente vivida, mas encenada), está a sequência do aborto em *Barão Olavo, o horrível* (Júlio Bressane, 1970). Produção da Belair Filmes, vida e morte são extremidades da mesma linha estética, pois resultados de um corpo que pode gerar vida ou ser resultado de torturas ou vícios plasticamente desconfortáveis.

O corpo nesses dois filmes tão diferentes e produzidos em países tão distantes revela linhas de força estética muito próximas: a exposição do corpo biológico e suas carnes expostas, mostrando o que seria puramente da esfera médica ou profissional, mas aqui oferecidos ao escrutínio escopofílico. A relação destes corpos expostos tem conexão próxima (de tão próxima, difícil de não ser ressaltada) com os primados do realismo grotesco de Bakhtin. O corpo seria, segundo o teórico russo lido por Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002: 57), uma “corporalidade inacabada, aberta às ampliações e transformações, como na figura da mulher grávida. É o corpo da gestação, mas igualmente dos desdobramentos, dos orifícios, dos excrementos e da vitalidade”.

A relação do ator experimental com as suas necessidades fisiológicas é outro campo de investigação que merece aprofundamento. Ao mesmo tempo que essas atividades são operadas em registro pouco edificante e graficamente nauseante, a própria inclusão destes gestos no filme reforça a quebra de contrato destes mesmos com proposta de apego sensorial que poderia ter com o espectador de filmes mais comerciais. Em um cinema em que a lógica própria da sua existência é a expressão de estados extremos do comportamento e da alma (COELHO, 1982)⁴, comer (e/ ou

⁴ Teixeira Coelho liga esses estados exasperados da alma à figuração do ator no teatro da crueldade, do dramaturgo, ator e escritor francês Antonin Artaud.



vomitando), beber, defecar, urinar, babar e chafurdar no lixo são atos fisiológicos levados pelos atores experimentais ao limite do abjeto, dando aspecto sujo, animalesco ao ato.

A presença do ator nesses filmes pode incorrer também em risco de prisão, de assassinato, ao participar de produções em períodos de ditaduras violentas, de guerras ou filmando em zonas de conflito militar e cenas com os atores tendo que deambular a esmo nas ruas da cidade, conversando com transeuntes em ações que, grosso modo, chamaríamos de *performance art*. Diversos atores e artistas de vários campos tiveram que correr riscos que resvalavam no quase suicídio para filmarem nas ruas e aeroportos, entrevistando ou contracenando com transeuntes, participando de concertos musicais em locais abertos e escrevendo livros com temas censurados - ou seja, atuando profissionalmente em tempos em que a liberdade era luz opaca no fim do túnel.

2. Linhas de força da atuação experimental

2.1 O ator e o dispositivo

O sistema espacial fílmico foi produzido para situar no plano um mundo que, segundo o cinema clássico, era para ser de plena satisfação dos nossos princípios de espacialidade, direção e ligação emocional entre os corpos e entre esses e os objetos, mediados por intervalos. Quando o desenvolvimento desse sistema espacial logicamente situado em bases cotidianas, reais, é quebrado por uma descontinuidade – seja ela de direção, de olhar, de reação, de vestuário, entre outras – que não condiz com as relações dos objetos no nosso mundo tridimensional, dizemos que pode haver falsa ligação entre os planos.

Deleuze já confirmava que no cinema moderno são “as anomalias de movimento [que] se tornam o essencial em vez de serem acidentais ou eventuais”, quebrando “(...) a complementaridade do espaço hodológico vivido” (DELEUZE, 2005: 158) na cena, causando desconforto no espectador, que sempre espera ver uma contiguidade física entre o espaço diegético e o seu espaço cotidiano. Se no cinema clássico o plano tem unidade inquebrantável, e a relação entre os planos se dá em parâmetros sempre afiançáveis, nos cinemas modernos (e, é claro, no experimental), esta unidade está sempre por um fio, pois:

Falso raccord não é nem um *raccord* de continuidade nem uma ruptura ou uma descontinuidade no *raccord*. O *falso raccord* é por si mesmo uma dimensão do Aberto, que escapa aos conjuntos e as suas partes. Ele realiza outra potência do extracampo, este alhures ou esta zona vazia, este “branco sobre branco impossível de filmar”. (DELEUZE, 1985: 43).

Várias destas práticas de descontinuidade que pululam em figurações experimentais do ator – o *jump cut*, o falso *raccord* -, são marcas de escritura, de uma descontinuidade (não) desejada, e que Comolli (2008) nos lembra que sua artificialidade é o contrário das práticas da boa e velha montagem invisível, instalando uma relação atribulada entre o ator e o dispositivo fílmico.

Nos cinemas experimentais, mas não somente neles, o discurso tende a “se mostrar” nas dobras e fraturas do filme, nos espaços entre os planos, tendo o corpo do ator como vetor destas manifestações desconfortáveis e impertinentes, como quando penteados são mostrados com erros que denunciam o corte ou quando elementos visuais não estão de acordo com a continuidade pretendida da decupagem clássica. Quando descreve o jogo de Al Pacino, Christophe Damour (2009) afirma que ele muda tanto seus gestos de uma tomada a outra, de um plano a outro, que fica impossível manter a sonhada contiguidade de sentido visual da cena, instalando o temido falso *raccord*. Já sobre o jogo fraturado e desequilibrado de Montgomery Clift, o falso *raccord* surge quanto este não permanece nas marcas definidas em tomadas diferentes, quebrando a unidade do *blocking* cênico, o que pode causar problemas para a continuidade. Acima dessas instabilidades, Damour (2016) tem por hipótese o fato de que essas inconstâncias, esses desequilíbrios do corpo do ator, são resquícios indelévels do abismo que separa o jogo do ator clássico, marcado pela retidão de formas e posturas, e o moderno, que se identifica pela quebra dessas constâncias e desse sujeito centrado e sólido⁵.

O falso *raccord* pode ir ainda a experimentos mais radicais, estabelecendo ruptura tão acintosa da continuidade fílmica que pode soar como desleixo, tamanho o seu grau de choque pelo suposto erro cometido – por exemplo, quando, em *O dia do desespero* (Manoel de Oliveira, 1992), a atriz Teresa Madruga sobe a escada vestida no primeiro plano com costumes de época e no plano seguinte volta com roupas de nossos dias. Em *Barão Olavo, o horrível* (Júlio Bressane, 1970), há quebra de expectativa de fornecimento do contraplano quando Rodolfo Arena, Lillian Lemmert e Helena Ignez se entreolham sem que vejamos suas localizações no conjunto da cena - o que o cinema clássico resolveria a contento com um plano de situação no início da sequência. Há também um estranho falso *raccord* de expressão facial (BRENEZ, 1998: 271) de Rodolfo Arena e Lillian Lemmert, que encenam reações diferentes a pessoas que eles olham no espaço fora do plano, dando impressão de que “a cena está incompleta”, pois a

⁵ Pode parecer paradoxal que depois de ter dito (*supra*) que não se encontra o ator experimental na *star system* americano e estar aqui agora citando Pacino e Clift, lembro que é extremamente raro, mas absolutamente possível, encontrar figurações experimentais em filmes clássicos, como nos casos aludidos por Christophe Damour sobre o falso *raccord*.

desestabilização espacial conjugada com a ausência de contraplanos causam o choque pelo laconismo narrativo.

Essas figurações, que este trabalho tem por hipótese serem experimentais, mostram um ator cuja verdade expressiva é rarefeita, sendo vetor de sentido que foge de sua completude, mostrando outra parte da verdade (FOSSARD-DE-ALMEIDA, 2016) transformando a postura do ator em figuração da dissimulação, mas também da vergonha e de modos de subjetivação calcados no esvaziamento identitário. Tão desconcertante como o falso *raccord*, a encenação de costas pode ser não somente um desaparecimento simbólico do ator, proveniente do Teatro Kabuki, mas um escamotear de sentido e da expressão de sua energia vital, dos seus mecanismos de visibilidade gráfica na tela, que denotam desaparecimento simbólico.

Quando o ator se vira de costas para a câmera, não é o “(...) sentimento de um instante que [seus ombros] exprimem, mas a natureza de um personagem” (AMIEL, 2016: 22, tradução nossa), pois estar de costas para a câmera pode mostrar tanto um breve instante de uma verdade cuja maestria em veicular o cinema adquiriu, como os primeiros seis minutos memoráveis do prisioneiro (interpretado por Emil Jannings) visto de costas, indo até a sala do diretor do presídio para ler uma carta, deflagrando toda a narração do filme *Variété* (E. A. Dupont, 1925). Enquanto no teatro a postura de costas pode ser considerada “fraca”, no cinema ela carrega de sentido a ausência do rosto do ator - como nas várias cenas de Mizoguchi em que os atores, tomados pelo remorso, pela culpa ou pela vergonha, se escondem em espaços escuros ou nos cantos dos quartos, retirando do controle do espectador a total compreensão emotiva da cena ao mesmo tempo que também retira o acesso à reação da personagem, fazendo com que outros elementos corporais veiculem o sentido da cena: os ombros, a postura, parte do rosto e o pescoço (BORDWELL, 2008).

Há um caso mais ousado de sonegação da imagem do rosto do ator, quando o filme intitulado *Film* (Alain Schneider, 1964) tenta nos negar por um longo tempo sua visualização, escondendo todas as superfícies que poderiam refletir sua imagem: espelhos e vidros. Somando-se a isso, a irritante insistência de seu protagonista, o ator Buster Keaton, em virar a costas para a câmera, se esgueirando pelas paredes, usando a mãos para esconder o rosto - o que, na opinião de Deleuze, foi uma percepção subjetiva do personagem (Keaton) dos objetos e animais no quarto. Para Deleuze, a percepção da câmera de suas ações: é a percepção da percepção, imagem-percepção de um corpo que não quer se mostrar:

A câmera continua submetida à condição de não ultrapassar os noventa graus às costas do personagem, mas a convenção que se acrescenta é que o personagem deve

expulsar os animais e cobrir todos os objetos que possam servir de espelhos ou até de quadros, de modo que a percepção subjetiva se extinga e que permaneça apenas a percepção objetiva (...) (DELEUZE, 1985: 89 – 90).

É sugestivo que nessas primeiras imagens desse filme mostre-se um olho em plano detalhe: um filme que investiga o olho como órgão de sentido vital para o corpo vivo e, por conseguinte, para a escopofilia no cinema: cinema dos sentidos.

2.2 O cinema dos sentidos

A experiência limítrofe de atores que se mutilam ou que permitem se mutilar é já histórica no cinema experimental, percorrendo uma linha de procedimentos que remonta aos vanguardistas europeus dos anos 1920 com *Un chien andalou* (Luis Buñuel e Salvador Dalí, 1929), passando por cineastas do cinema experimental americano e do cinema marginal brasileiro em *The Way to Shadow Garden* e *Reflections on Black* (Stan Brakhage, 1954 e 1955), e *Amor louco* (Júlio Bressane, 1971). Essa linha de força estética do ator empurra para um espaço fronteiriço os estatutos da figuratividade do corpo. Este cinema da (auto-) mutilação está num grupo maior, que este trabalho nomeará de *cinema dos sentidos*.

Em *Reflections on Black* e *Um cão andaluz*, o corpo do ator é o corpo mutilado pelo dispositivo fílmico, só que por vias diferentes: no filme de Buñuel e Dalí, na figura do próprio diretor que corta o olho da atriz (na verdade, o de uma cabra); e no filme de Brakhage, a mutilação surge no suporte filmográfico por meio de arranhões e interferências na película. Estes filmes abrem visada teórica para a instalação do cinema dos sentidos - um cinema que quer problematizar o próprio ato da visão do ator (e, por consequência, do espectador) -, porém questionam essa visão numa tentativa de dizer que o material e o conteúdo parafílmicos (com o ator – ou uma cabra – sendo usado como objeto) estão como que sob suspeição, sob litígio.

Em *Reflections on Black*, a mutilação ainda surge como intercessão do diretor. Mas ao contrário do filme de Buñuel e Dalí, em que o diretor marca presença efetiva, também como ator, no ato da mutilação, instalando espécie de assinatura da obra atuando em um papel específico, Brakhage a opera em outra ordem: arranhando a película exatamente sobre os olhos do ator, numa forma indireta e alegórica da “presença” do diretor (e, por conseguinte, da enunciação), ato que pode ser considerado uma autorreflexividade fílmica no seu limite mais brutal. Esta interferência “demiúrgica” de Brakhage o faz ser espécie de fornecedor ou árbitro da luz e, segundo Renan (1967: 98), há nesta cena a identificação incomum entre o olho da câmera e o olho do cineasta.

Em outra frente de autoconsciência fílmica e mutilação corporal do ator, surge,

neste cinema dos sentidos, um ator que se mutila como forma de promover adensamento de uma visão que, diferentemente de *Reflections on Black*, se dá como resultado de desejos do inconsciente da personagem – aqui, numa forma de narrativa indireta, pois é, na verdade, o diretor que dita essa agressão da visibilidade, problematizando os sentidos como órgãos promotores da compreensão (ou incompreensão) fílmica. Os órgãos dos sentidos em *The Way to Shadow Garden* estão sendo atacados (pelo ator-diretor) como prova inconteste de que há algo de biologicamente suspeito na espectralidade fílmica. Ao perfurar os olhos, o ator Walter Newcomb começa a enxergar além da materialidade manifesta do mundo visível, começa a ver um mundo “ao contrário” ou “outro mundo”, que é gerado na tela com imagens do negativo do filme - sugerindo, assim, outra compreensão da relação imagem fílmica X apreensão visual da imagem no cinema.

Em *Imagens do silêncio* (Luiz Rosenberg, 1973), *Parada fúnebre de rosas* (Toshio Matsumoto, 1969), *The Way to Shadow Garden* (Stan Brakhage, 1954) e *Amor louco* (Júlio Bressane, 1971 - filme produzido em sua fase de exílio londrino), mas também em *Sentença de Deus* (Ivan Cardoso, 1972), há uma profusão de órgãos dos sentidos (e também sexuais) sendo mutilados e expostos, num diálogo extremamente profícuo com os filmes produzidos em momentos anteriores do cinema experimental.

Harun Farocki foi também um exemplo de ator e cineasta que criou impactante manifestação de cinema dos sentidos - neste caso específico, o tato. Em *Inextinguible Fire* (Harun Farocki, 1969), filme que mistura *body art*, *performance art* e ativismo político, ele queima seu próprio braço com uma ponta de cigarro para mostrar os avassaladores efeitos do líquido inflamável Napalm, usado indiscriminadamente pelos Estados Unidos na guerra do Vietnã, gesto que nos faz repensar a dicotomia entre fazer e atuar, já comentada acima.

Uma possível subdivisão do cinema dos sentidos seria o que fazem alguns cineastas espalhados pela história do cinema ao exporem órgãos sexuais e excretórios em estilo de aparição que resvala na ambivalência do erótico/ biológico - mesmo obviamente não sendo somente estes, pois os canais desta exposição são vários. André Parente (2000) já enfatizou que existiu um grupo de filmes de autores tão diferentes quanto espalhados pela geografia e pelo tempo – nomeado por ele como o “cinema do corpo” –, que procurou expor corpos ou partes dele com plataformas várias: reabilitação sensitiva, mostraçã do corpo cotidiano, duraçã do tempo.

Primeiramente, esta eleição de partes do corpo tem, segundo Deleuze, um cinema que expõe o corpo em outro estado de mostraçã ou percepçã, ou seja, corpo sujeito à materialidade da passagem do tempo:

No ‘cinema do corpo’, os corpos são afetados pelo tempo,



pela duração (presente vivo) de tal maneira que exprimem uma pluralidade das maneiras de ser no presente. (...) O 'cinema do corpo' introduz a duração dos corpos, fazendo-os sair do presente linear composto de uma sucessão de instantes presentes. (PARENTE, 2000: 105 – 106).

Existe algo no corpo do ator experimental que não nos remete ao corpo estranhado do outro, mas ao corpo alienado do próprio espectador. Esses corpos (auto-) mutilados, expostos e resistentes não representam outro que não quero ser, mas um eu que eu mesmo como espectador não consigo reconhecer. Portanto, é preciso expor o corpo para reconhecê-lo, não somente como objeto estético, mas também como elemento que sofre as intempéries do tempo, as mutilações como denúncia e exposição biológica, questionando o ato escopofílico.

Na história do cinema, a exposição de órgãos sexuais tem sido um tabu. Principalmente quando este órgão sexual está em estado de excitação próximo ao ato sexual (antes, durante ou imediatamente depois). A crueza da exposição destes órgãos sexuais nos cinemas experimentais é desnorteadora, pois feita em vertente moral muito distante dos ditames do cinema afeito à distribuição mais ampla e exibição popular. Exemplos destas exposições de órgãos sexuais são a nudez da prostituta em *A visita do velho senhor* (Ozualdo Candeias, 1976); uma profusão de pênis em *Flaming Creatures* (Jack Smith, 1963); nádegas em *Taylor Mead's Ass* (Andy Warhol, 1965) e *Parada fúnebre das rosas* (Toshio Matsumoto, 1969); pênis ereto durante o ato sexual, aqui visto em plano com o filme em negativo, em *Wedlock House: An Intercourse* (Stan Brakhage, 1959) e em *Fuses* (Carolee Schneemann, 1967); e nudez um tanto quanto poética – mas também sexo masculino rijo – no ensaio *Les plages d'Agnès* (Agnès Varda, 2008).

2.3 O corpo místico do ator experimental

As figurações religiosas neste trabalho serão colocadas sempre em contexto de exceção à regra: figurações religiosas possuem ligação mística do personagem com ambiência divina ou etérea. Nestes filmes dos quais falaremos, as figurações religiosas são deslocadas para citações incôgruas: disputas mesquinhas na vida doméstica, exibição da hipocrisia da tradicional família patriarcal, do incesto, da fome e da ironia dos dizeres bíblicos.

Deslocadas de seus sentidos mais estritos, as figurações religiosas experimentais remontam presença do ator, repondo a discussão que implementada por Richard Hornby sobre a arte do ator, em que enumera dois tipos de impressões que temos da arte da atuação: os místicos, que acham que a arte do ator é dom divino,

intangível; e os racionalistas, que pensam que a atuação é obviamente questão de atributos externos do ator: beleza, gesto, postura (HORNBY, 1983: 20).

O corpo místico⁶, como comentário sobre o *métier* do ator, foi também objeto de estudos de Roland Barthes que afirma que um dos mitos sublimes do sacerdócio do ator consiste em defini-lo como possuído: “o ator incorpora a personagem, é ‘habitado’ por ela” (BARTHES, 2007: 218). Há a mística da própria presença do ator, sua capacidade de “irradiar” energias vitais que encontra eco em teorias esotéricas da sua presença (LESCOT, 2001). No entanto, longe da plenitude das irradiações e da presença “energética” do ator, há a desgraça moral, social e religiosa de personagens, de famílias disfuncionais encenadas em lares aberrantes, o incesto, a violência e a fome. O cinema experimental empurra para zona limítrofe de temas acinzentados a presença deste misticismo parodiado, deslocado dos seus valores tradicionais, apimentado com a ironia, a paródia, as drogas e os temas mezinhas dos problemas cotidianos. O gesto místico agora não é mais empregado na sua forma ortodoxa, ligado a questões que revolvem adoração plena do Divino, é denunciado pelos meandros de sua aplicação, atingindo status subversivo e profano.

Um dos aspectos mais pregnantes do cinema experimental, e das figurações experimentais no cinema, é sua capacidade de colocar em questão uma profunda potência transtextual das artes, pondo no tabuleiro de elementos que é o filme, citações, referências, elementos plásticos, falas dos atores, *tableaux vivants*, entre outros procedimentos, que reavivam a sempre profícua capacidade das artes de se impregnarem, renovando e aprofundando a significação destas figurações. Foi o caso da gesticulação mística de Harpagão, vivido por Louis de Funès no filme *O avarento* (Louis de Funès; Jean Girault, 1980), quando este ouve uma estranha música diegética e extradiegética ao mesmo tempo, um coro religioso que nos remete ao quadro *A visão de São João o Divino* (de El Greco), em que o santo tem as mãos levantadas - gesto que figura a revelação, a adoração e a pureza encarnada. Só que aqui Harpagão é sovina, emagrecido como um morcego tentacular, irritadiço, mal-humorado, sempre a discutir minúcias para que o seu dinheiro não seja desperdiçado em pequenezas mundanas.

Patrice Pavis (2011) afirma que há três tipos de corpos dos quais o ator pode

⁶ O corpo místico do ator surge no trabalho de Patrice Pavis (2011), quando este diz que uma figuração de adoração do personagem liga a figuração do personagem e o corpo do ator para o que ele chama de corpo místico. São figurações que subvertem o contexto religioso e divino da adoração para paródias, subversões de sentido, ironias e choques. No início deste subitem, descreve-se o corpo místico do ator em relação à sua arte, à sua capacidade de irradiação, mas esta não é a linha efetivamente traçada aqui, que foi a de personagens que usam o corpo místico de maneira jocosa e até chocante, em ambiências de degeneração moral.

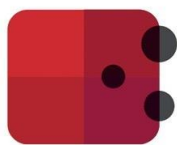
se utilizar: o corpo físico (do próprio ator), corpo antropológico (gestos, posturas), corpo fictício (a relação ator/ personagem); e, nessa cena de Funés, ele sugere um quarto tipo de corpo: o corpo místico. Essa cena de *O avaro* possui óbvio sentido burlesco, justapondo o cotidiano mesquinho das atribulações domésticas com a ideia do Divino e da revelação. Essa justaposição se torna transgressiva e abusa de comicidade profundamente desrespeitosa com a ambiência sagrada; é secular no que tange à sua comparação alegórica de dois elementos tão díspares (religiosidade e questões de finanças familiares) e põe o corpo místico do ator em rota de colisão com uma figuratividade atoral mais assentada em codificação mais tradicional, realista, do mito.

No filme *Twice a Man* (Gregory Markopoulos, 1962 – 1964) o ator Paul Kilb é um rapaz atormentado pela homossexualidade, por visões persistentes de sua mãe, interpretada por Olympia Dukakis, em família marcada pelo incesto e pelas relações pouco esclarecidas no filme. Numa dessas visões de sua mãe, esta surge em gesto maternal cristão: o gesto da Mater Dolorosa de Dukakis é de mãe-madrasta incestuosa, e nela reside toda atribuição afrontadora de aviltamento e infâmia (NOGUEZ, 2010). Num filme inundado de símbolos – o espelho, o incesto –, Dukakis figura uma Mater Dolorosa degenerada, comprovando a hipótese desse trabalho de que o ator experimental tem por finalidade – quase uma vocação – de se apoderar dessas imagens-emblema exaustivamente presentes nas paredes das salas das famílias cristãs, ressignificando seu sentido: da mística cristã para as relações-tabu vividas⁷.

Nessa exposição de corpos profanadores, o nu do ator quebra a regra de que o rosto é o lugar de atenção primordial e essencial do seu corpo, desviando nossa atenção primeira para a totalidade do seu corpo. Há um risco permanente em retirar a roupa do ator, pois ao expor sua nudez, “o ator se restringe a assumir completamente a experiência do finito, do mensurável, da exatidão ontológica, no momento em que não lhe é mais permitido tirar proveito emocionalmente do caráter lábil de seu rosto” (VASSE, 2001: 313, tradução nossa).

No filme *Vício frenético* (Abel Ferrara, 1992), Harvey Keitel expõe um corpo-Cristo que figura o declínio do homem ocidental consumido pela cocaína, marcado pela corrupção que assola sua atividade profissional: é policial numa violenta e suja Nova York dos anos de 1980. Seu corpo-Cristo é grotesco, animal, monstruoso, figurando o desmoronamento que o faz sucumbir perante as drogas. Sua frase-logotipo enfatizada no filme é “Fiz tantas coisas ruins”, fazendo com que Keitel interprete um vampiro de si

⁷ A reconfiguração experimental da Pietá aparece em profusão nos cinemas narrativos de matriz minimamente contestadora, desde *O estranho que nós amamos* (Don Siegel, 1971), em que Geraldine Page termina uma cena de orgia com seu hóspede Clint Eastwood e uma de suas criadas se colocando na pele da Virgem; até *A lei do desejo* (Pedro Almodóvar, 1985), com um homem no lugar da mãe segurando o corpo seminu e morto do seu amante.



mesmo, privado de futuro, pois trata-se de “(...) representar o efeito de injeções ou inalações sob forma de implosões, de êxtases negativos: a face se expõe, devastada pela interioridade, o corpo sucumbe nele mesmo num ângulo morto do plano: é um trabalho [de Keitel], portanto, de um desmoronamento” (BRENEZ, 1998: 274). É notável no jogo de Keitel a presença de rima gestual não somente com a imagem do Cristo crucificado, símbolo já desgastado pela exposição exaustiva, com o gesto de outro ator do mesmo filme, que figura a crucificação durante batida policial. A rima gestual é vetor conector entre duas imagens que se completam ou dialogam entre si, ora simplesmente mimetizando à semelhança do gesto produzido alhures, ora “terminando” o gesto feito por outro ator⁸.

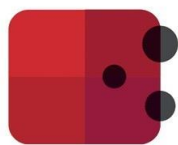
Conclusão

Este trabalho tenta traçar as linhas de força da atuação experimental numa plêiade de filmes tão numerosos quanto diversos, indo do cinema clássico e dos cinemas modernos até as obras mais vanguardistas do cinema europeu do início do século (expressionista, formalista, impressionista) ou o cinema brasileiro da segunda metade do século XX. Ele procura refletir sobre os modos de aproximação com o real, em vias diferentes do naturalismo-realismo do cinema clássico industrial, elaborando interpretações que levem em conta as problemáticas relações do sujeito com o artefato de arte, com o dispositivo cinematográfico e os meios expressivos e criativos.

A atuação experimental que investigamos tem a ver com o trabalho atoral no campo estético e criativo, com suas escolhas no jogo do ator, sua sempre profícua tradução intersemiótica de obras artísticas de outras matrizes (pintura, teatro, *performance art*, fotografia, iconografias religiosas), com a tradição teatral e cinematográfica, com sua relação sempre questionadora com os módulos mais clássicos de atuação: o naturalismo stanislavskiano parece-nos ser o mais proeminente deles! São aquelas que até hoje sempre estiveram no campo das “outras manifestações atorais”, para as quais as abordagens metodológicas tradicionais não foram capazes de analisar com precisão ou escopo⁹. É absolutamente sugestivo o fato de que trabalhos acadêmicos sobre Taylor Mead, Gerard Malanga, Jack Smith, Walter Newcomb, Joe D'Alessandro, Delphine Seyrig, atores do cinema B norte-americano e aqueles que fizeram parte das vanguardas europeias dos anos 1910 até 1930 sejam quase

⁸ Notável uso da rima foi feito por Fritz Lang em *M, o vampiro de Dusseldorf* (1931), quando policiais e gangsteres utilizam alternadamente o gesto de bater com a mão espalmada na mesa, marcando com alto grau de ironia a igualdade de procedimentos, e, por conseguinte, o *ethos* de ambos os grupos.

⁹ É natural, então, que possamos concluir que, para manifestações artísticas experimentais, utilizemos metodologias experimentais, promovendo amálgamas entre procedimentos, pequenos deslocamentos de conceitos, minuciosas transgressões de taxonomias, para dar conta de tais manifestações artísticas.



inexistentes.

Outro problema com os procedimentos metodológicos das figurações experimentais é decidir como abordar objeto tão anômalo, esparsos em escopo fílmico tão amplo. Usamos o procedimento em que se faz utilização dos princípios metodológicos principais para identificarmos as manifestações experimentais do cinema em trabalhos sobre o cinema experimental que já têm longa circulação acadêmica. Essas obras foram extremamente generosas no que tange ao *modus operandi* desses filmes, na relação que esses filmes empreendiam com o “pensamento criativo experimental” que transparecia em muitos autores e cinematografias diferentes, em atores tão distantes temporalmente quanto geograficamente como Olympia Dukakis e Helena Ignez, como Andy Warhol, Buster Keaton e Guará Rodrigues. Ao investigar a história da cinematografia experimental, as aparições atorais experimentais foram surgindo naturalmente, produzindo profícua teia de diálogos criativos e estilísticos, procedimentos e aplicação de técnicas que eram correlatas, em filmes e realizadores tão díspares quanto Fernand Léger e Andrea Tonacci.

Mesmo estando debruçado na atuação experimental por algum tempo, perguntas ainda estão por ser respondidas e temas serem investigados: figurações experimentais são voláteis, dependendo do tempo de ideias de sua execução, ou são fixas e serão sempre experimentais? Deixam de ser experimentais se, por qualquer interesse, o cinema clássico ou moderno passa a utilizar, fazendo do cinema experimental uma espécie de laboratório de criações? Qual é a incidência de figurações experimentais presentes nos cinemas não experimentais? Pensamos que esses interesses pertençam a trabalhos que deverão ainda ser produzidos.

Referências

ADLER, Stella. *The art of acting – An acting methodology*. Nova York: Applause Books, 2000.

AGAMBEN, Giorgio. “Notes sur le geste”. *Trafic – Revue de Cinéma*, Paris, ano 1, n. 1, inverno 1991, 31 - 37.

AMIEL, Vincent. “Marlon Brando, et la cape de Balzac”. In: DAMOUR, Christophe. (Dir.). *Jeu d’acteurs – Corps et gestes au cinema*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2016. 21-26.

BARTHES, Roland. “O mito do ator possuído”. In: _____. *Escritos sobre teatro* (1ª. Ed.). São Paulo: Martins Fontes, 2007. 218-222.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz. A encenação no cinema*. Campinas: Papyrus, 2008.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1987.



BRENEZ, Nicole. "Are we the actor of our own life? Notes on the experimental actor". L'Atalante, Valência, n. 19, 2015, 59-66.

_____. "Cinemas d'avant-garde". Paris: Cahiers du cinema/ Les petits Cahiers/ Scérén-CNDP, 2006.

_____. *De la figura en général e du corps en particulier – L'invention figurative au cinema*. Louvain-la-Neuve: De Boeck, 1998.

COELHO, Teixeira. *Antonin Artaud*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

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

DAMOUR, Christophe. Études actorales, un état des lieux. *Positif*, Paris, n. 552, fev. 2007, 55-59.

_____. *Al Pacino – Le dernier tragédien*. Paris: Scope Édition, 2009.

_____. *Jeu d'acteurs: corps et gestes au cinema*. Estrasburgo: PUS, 2016.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1. A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Cinema 2. A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DIDEROT, Denis. "Paradoxo sobre o comediante". In: _____. Diderot. Textos escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1979. P. 159-192.

DIXON, Wheeler W. "Beyond characterization – Performance in 1960s experimental cinema". Screening the past, Issue 29, Special Issue: Cinema & photography: Beyond representation, November 18, 2010. Disponível em: <http://www.screeningthepast.com/2015/01/beyond-characterization-performance-in-1960s-experimental-cinema/>. Acesso em: 18 de janeiro de 2019.

DURAFOR, Jean-Michel. Laura. "Voir l'image au dos du film". In: THOMAS, Benjamin (Dir.) *Tourner le dos. Sur l'envers du personnage au cinéma*. Saint Dennis: Presses Universitaires de Vincennes, 2012. (Col. Esthétiques hors cadre). P. 65-67.

FOSSARD-DE-ALMEIDA, Aurore. "Le dos comme lieu d'encaissement. Yi-Yi (Edward Yang, 2000)". In: DAMOUR, Christophe (Dir.) *Jeu d'acteurs – Corps et gestes au cinema*. Strasbourg: Universitaires de Strassbourg, 2016.

GUIMARÃES, Pedro Maciel. "Cinema, a arte da pose e do aparecer - Os filmes da Belair". Beta: o cinema online, v. 9, 2010, 16-19.

HORNBY, Richard. "Understanding acting". University of Illinois, Journal of Aesthetic Education, vol. 17, n. 03, outono 1983, 19-36.

LESCOT, David. "Apprendre à rayonner: L'Acteur selon Mikhail Chekhov". In: FARCY, Gérard-Denis; PRÉDAL, René (Dir.). *Brûler les planches, Crever l'écran – La présence de l'acteur*. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretiens Éditions, 2001. 47-59.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade – Formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.



MEKAS, Jonas. "Notes on the New American Cinema". In: Dixon, Wheeler W.; Foster Audrey G. *Experimental Cinema, The film reader*. London: Routledge, 2002.

NAREMORE, James. "Film acting and the arts of imitation". *Cycnos*, Paris, vol. 27, n. 2, p. 21-38, 2011.

NOGUEZ, Dominique. *Éloge du cinema expérimental*. Paris: Éditions Paris Expérimental, 2010.

PARENTE, André. *Narrativa e modernidade – Os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas: Papirus, 2000 (Col. Campo Imagético).

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

RENAN, Sheldon. *An introduction to the American Underground film*. New York: E. P. Dutton, 1967.

SITNEY, P. Adams. *Visionary film – The American avant-garde*. New York: Oxford University Press, 1979.

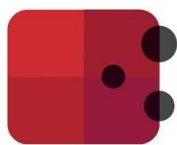
SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

STRASBERG, Lee. *Um sonho de paixão. O desenvolvimento do Método*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

VASSE, David. "L'Acteur nu à l'écran". In: FARCY, Gérard-Denis; PRÉDAL, René (Dir.). *Brûler les planches, Crever l'écran – La présence de l'acteur*. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretemps Éditions, 2001. 311-318.

VIVIANI, Christian. *Le magic et le vrai: l'acteur de cinema, sujet et objet*. Paris: Rouge Profond, 2015.

XAVIER, Ismail. "Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética". *Alceu*, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 12, jan./ jun. 2006, 5-26.



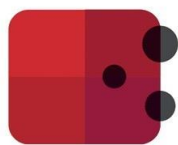
Era o Hotel Cambridge: entre a reforma e a demolição¹

Pedro Drumond²

¹ Este artigo é fruto de pesquisa de Mestrado, defendida em 2018 no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF. Algumas de suas reflexões também foram apresentadas no Seminário Temático de Cinema Brasileiro Contemporâneo: política, estética, invenção do XXIII Encontro SOCINE realizado na UNISINOS em 2019.

² Doutorando em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF, na linha de estudos de Experiência Estética e Tecnologias da Comunicação. Mestre em Comunicação, pelo mesmo programa, na linha de estudos do Cinema e do Audiovisual. Membro do Media Mûthos: Laboratório de Estudos sobre Intrigas Midiáticas.

Email: pedrodrumondp@gmail.com

**Resumo**

O artigo examina como a dramaturgia de *Era o hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016) se orienta à constituição de zonas de indiscernibilidade e espaços de incerteza. Para isso, investiga como a cena fílmica manifesta estratégias de realização que tentam se colocar à altura das demandas conceituais e sensíveis do mundo histórico ao qual intercede: um edifício entre a reforma e a demolição, ocupado pelas vidas incertas dos trabalhadores sem teto de um movimento social de luta por moradia.

Palavras-chave: Era o Hotel Cambridge; cinema brasileiro contemporâneo; documentário.

Abstract

This article examines how the dramaturgy of *The Cambridge Squatter* (Eliane Caffé, 2016) is oriented towards zones of indiscernibleness and spaces of uncertainty. To this end, it investigates how the scene manifests strategies of realization that try to live up to the conceptual and sensitive demands of the historical world to which it intercedes: a building between reform and demolition, occupied by the uncertain lives of the homeless workers of a social movement.

Keywords: the Cambridge squatter; contemporary Brazilian cinema; documentary.



Introdução

Abertura

Imagens do interior de um edifício antigo visto apenas pelos fragmentos de cantos de parede, curvas de corredores, colunas, fiação exposta, vão de escada, sobreposição de tapumes, sarrafos, forros etc. Não sabemos se o espaço está em reforma ou em demolição. (CAFFÉ, E. in. CAFFÉ, C., 2017: 88)

Após imagens iniciais de fachadas de prédios antigos no centro da cidade de São Paulo, uma tomada se detém em uma porta vermelha, entrada do antigo edifício Cambridge. O primeiro contato do espectador com o prédio é mediado por uma poética sensorial dedicada aos aspectos materiais do edifício. São visualidades angulares formadas pelas escadarias em perspectiva zenital, texturas e manchas em paredes deterioradas, cromatismos de vidros coloridos de algumas janelas. As imagens não apenas explicitam as condições estruturais do edifício, como a própria sequência tem algo de cinema estrutural. As formas degradadas do prédio aparecem estilizadas enquanto matéria fílmica em uma sequência de imagens fixas e sons que adia o conteúdo narratológico dos conflitos humanos que animarão a vida interna do prédio sob a forma do drama. Há toda uma dimensão sonora hiperrealista própria daquela que a forma de escuta do cinema é capaz de oferecer: se fazem ouvidas as águas que correm nos canos, os diferentes tipos de ressonância presentes no interior do prédio e mesmo os mínimos ruídos de cliques e estalos das fiações de seus quadros elétricos precários. São estes sons que denunciam que há uma vida secreta que habita esses espaços até então apresentados vazios. “Se tivéssemos que eleger um grande protagonista para *Era o Hotel Cambridge*, talvez este fosse o próprio edifício” (CAFFÉ, E. in. CAFFÉ, C., 2017: 237).



Figura 1 – Aparição estrutural do Cambridge, entre a reforma e a demolição

Fonte: Fotogramas de *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016).

O Hotel Cambridge desse regime de aparição inicial se confunde com um grande bloco concreto de sensações. Eliane Caffé, realizadora do filme, parece atenta à riqueza sensível que se conserva mesmo na precariedade dos materiais deteriorados do antigo hotel, fazendo da tomada cinematográfica uma espécie de ato de conservação próprio de uma fenomenologia da arte, ao menos se recuperarmos os termos pensados por autores como Gilles Deleuze e Félix Guattari, para quem a arte se basta em ser aquilo que “(...) conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva. (...) O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos.” (DELEUZE; GUATTARI, 2010: 212). Conservar o edifício Cambridge por meio do cinema não equivale, portanto, a denegar sua precariedade e deterioração, mas a reatualizar seu estatuto de inacabamento.

Propomos refletir como *Era o Hotel Cambridge* se fabrica profundamente afetado pelas demandas e pressões de um mundo histórico sobre o qual intercede. Ora, o filme já começa sob um gesto inaugural inspirado pela própria força política de uma ocupação social, a contestar o abandono de um prédio e destituir a identidade do arruinado enquanto espaço no fim de sua história, definido como um inabitável. Ao escreverem sobre as relações entre estética e comunidade sensível em ocupações contemporâneas, Cezar Migliorin e Érico Araújo Lima atentam ao desafio da ocupação de espaços inacabados, que deve “(...) introduzir uma descontinuidade entre o previsto nos usos e o imprevisível da invenção de outras práticas entre os sujeitos, e deles com o espaço.” (MIGLIORIN; ARAÚJO LIMA, 2017: 205). O ponto fundamental é compreender como um ato de ocupação coincide com a afirmação do inacabamento, e não em sua derradeira consumação.

As formas do inacabamento do edifício Cambridge movem aos interstícios de uma indiscernibilidade entre o esboço e a ruína. Um cano exposto em uma parede inacabada pode mover ao pânico de uma fraqueza estrutural ou à esperança de um lar a ser erguido. A emergência de uma situação de indiscernibilidade implica uma suspensão provisória dos juízos: o estado do prédio não é indeterminado, mas não-designável. Por isso a consequência do indiscernível é propriamente estética porque é na suspensão temporária dos juízos que se multiplicam as modalidades passionais da experiência do sentir e perceber. No entanto, é sempre possível que um evento reordene uma situação e imponha o peso do fato designado. Há prédios que caem e lares que resistem. Sobrevivem, no entanto, os espaços em que essa resolução derradeira se adia indefinidamente, porque conservam uma incerteza que lhes é constitutiva. Pensamos que *Era o Hotel Cambridge* é um filme que tenta instaurar e habitar tais espaços de conservação da incerteza, tanto nas estratégias de sua realização, já que é filmado imerso e aberto às imprevisibilidades de uma ocupação real, quanto em sua oferta experiencial ao espectador que se vê frequentemente desorientado na tentativa de estabelecer os limites precisos entre referencialidade e invenção. Enfim, examinaremos como o filme de Eliane Caffé cria e padece dos riscos de ser um filme sobre uma ocupação e uma ocupação enquanto filme, de estar e fazer estar entre a reforma e a demolição.

Para sempre um “era”

Em *Era o Hotel Cambridge: arquitetura, cinema e educação* (CAFFÉ, C., 2017), Eliane Caffé afirma que a gênese de seu filme se dá a partir de um argumento sobre a vida de imigrantes refugiados no Brasil. O universo dos movimentos sociais de luta pelo direito à moradia foi uma urgência que se impôs ainda no período de pesquisa da pré-produção, na forma contingente de uma “(...) reportagem sobre a dramática reintegração de posse de um edifício ocupado por trabalhadores sem-teto no centro de São Paulo” (CAFFÉ, C., 2017: 236). É assim que a figura do refugiado como objeto de um filme a ser feito se transmuta em uma forma conceitual complexa que é capaz de incluir a aparição excepcional dos indivíduos que se tornam refugiados em seu próprio país. Essa seria a condição dos trabalhadores sem-teto, homens e mulheres lançados ao fora do horizonte de direitos fundamentais de um povo do qual parecem não fazer mais parte.

Para Eliane Caffé, os movimentos sociais de trabalhadores sem-teto criam, através da organização política, áreas de refúgio. É nesse quadro especulativo que aparece um prédio, ainda imaginário, de uma ocupação social que reuniria brasileiros



e imigrantes estrangeiros na luta comum pelo acesso ao direito à moradia. Essa imaginação motivada pelo real condiciona o encontro entre uma ideia de cinema e a realidade da ocupação do Hotel Cambridge, que será sua matéria viva de encenação.

Segundo Eliane Caffé:

Ao escolhermos o tema da moradia, a narrativa encontrou seu território, sua geografia específica para criar corpo e forma. Logo apareceu o contexto de um prédio imaginário onde poderiam conviver todos os tipos de refugiados (estrangeiros ou brasileiros) alienados dos seus direitos. (CAFFÉ, C, 2017: 236).

Ainda não se tratava do Hotel Cambridge, mas de um prédio fictício de um filme concebido como espaço simbólico que abrigaria a realidade de um mundo alheio ao cinema. A gênese de uma ficção que, longe de ser marcada por uma deficiência de realidade, se torna a própria possibilidade de um reencontro com o real: “Foi surpreendente perceber como nossa ficção ia ganhando respaldo no mundo real”, lembra a diretora (CAFFÉ, C., 2017: 236).

A surpresa de Caffé não se justifica inteiramente se uma dimensão propriamente real da ficção for resgatada sob os termos particulares de uma teoria do fictício e do imaginário - como a de Wolfgang Iser, autor fundamental da teoria do efeito estético nos estudos literários da Escola de Constança. Para Iser, a ficção não se opõe ao real e o fictício é, antes, “(...) uma forma específica de objeto transicional, que se move entre o real e o imaginário, com a finalidade de provocar sua mútua complementaridade” (ISER, 2013: 51). Logo, não é a ficção que ganha respaldo no mundo real. O fenômeno da ficção é ele mesmo o respaldo da realidade do imaginário que, por sua vez, é senão o horizonte de capacidade da realidade ser outra para além da determinação imediata de uma dada situação³. O imaginário deixa de ser uma mera dimensão subjetiva⁴ a qual falta o atributo de realidade para se tornar o excedente da realidade mesma.

Assim, o imaginário se manifesta justamente nos instantes em que a própria realidade se encontra na liminaridade da reforma ou demolição. É reforma quando é reformulação da realidade a partir de uma consciência imaginativa, e demolição quando força a consciência a se rearticular com uma realidade refeita - ou, nos termos de Roger

³ Por essa razão, Iser é especialmente interessado no conceito de “imaginário radical” de Cornelius Castoriadis, que define o imaginário como “alteridade do determinado” (ISER, 2010: 285)

⁴ Para Iser, a atividade imaginativa da consciência não equivale ao imaginário enquanto tal. A imaginação meramente psicológica é, “(...) no melhor dos casos, um indício de que a consciência pode aplicar o imaginário sem ser capaz de alcançá-lo” (ISER, 2013: 319).



Caillois recuperados por Iser: “A petrificação e a inundação assinalam manifestações extremas do imaginário (...) o imaginário se petrifica quando é tematizado e transborda quando não é mais controlado pela consciência” (ISER, 2013: 316). Eventualmente, o prédio imaginário passa a se confundir com a realidade do Hotel Cambridge e sua ocupação porque ambos estão em mútua complementaridade através da mediação do fictício.

Na análise desses gestos fundamentais de abertura, o que dizer então sobre o modo pretérito que dá título ao filme: *Era o Hotel Cambridge*? Podemos compreendê-lo sob a objetividade pouco imaginativa que se limitaria a atestar o passado histórico do edifício, sua origem perdida enquanto edificação de um hotel luxuoso que não mais existe enquanto tal. No entanto, se o filme contesta o fim histórico do edifício como espaço arruinado por que então insistiria em afirmá-lo em sua dimensão passada, como um “era”, e não em seu presente? Embora a ocupação dê uma nova natureza ao prédio abandonado, parece existir com ela o desejo de conservar o que ele é enquanto marca de um presente impróprio.

O Hotel, abandonado e ocupado, se conserva como símbolo paradoxal de uma profunda injustiça social e da luta por moradia sem nunca ser pacificado em uma afirmação ingênua da restauração ou compensação. A conquista política de uma ocupação, que dignifica formas de vida destituídas de garantias mínimas, não deve se converter no apagamento da violência do não cumprimento da função social dos prédios abandonados em situação irregular. O luxuoso Hotel Cambridge sobrevive como espaço fantasmático, como contradição viva no centro da cidade. Por isso, mesmo antes do filme ser filmado já se trata de questão de imagem e imaginação. A ação política de um movimento social se dá a partir de um “como ver”. Assim, o Hotel Cambridge enquanto regime de imagens que Eliane faz aparecer em filme já existe em uma transfiguração que é anterior (e alheia) ao cinema, do próprio ato de ver no abandono do Cambridge a potência de um anacronismo que faz as ruínas de um Hotel cumprirem sua vocação mais fundamental e perdida de acolher quem vem de um fora. Fazer um filme não significa oferecer a dádiva da imagem ao mundo carente do cinema e da representação, mas fazer do cinema um procedimento que se intromete e se soma aos outros processos que existem para além, e independentemente, dele.

Afirmar o impacto presente de um passado latente é assumir e prolongar uma problemática da propriedade, estabelecendo com isso a ética de um filme que lida diretamente com o impasse entre a propriedade privada improdutiva e sua reivindicação social. O desafio se torna a invenção de um espaço inapropriável que pode ser tomado, ocupado, mas nunca reivindicado. Veremos a partir de agora como tais relações entre posse e propriedade, autonomia e heteronomia permeiam intensamente a dramaturgia

do filme, que passa a coabitar a dimensão atual da realidade enquanto um objeto virtual, que, como escreve Deleuze, “(...) não é possuído por aqueles que o têm, mas, ao mesmo tempo, é tido por aqueles que não o possuem. Ele é sempre um “era” (DELEUZE, 1993: 135).

Quando sonhar não é reviver algo que é seu

Em um dos apartamentos do Hotel Cambridge, Ngandu⁵ sonha. Seu sonho aparece como um documentário de cinema. As imagens que vemos no íntimo do seu sono parecem expressar algo do seu passado, lembranças distantes de outro tempo e lugar. Nessas memórias, ouvimos o depoimento grave de um homem envolvido na mineração de cassiterita no Congo, exploração econômica diretamente ligada aos violentos estados de guerra do país. As imagens surgem em tomadas típicas de uma gramática documentária, com depoimento endereçado ao realizador participante, imagens trêmulas e intuitivas de uma câmera na mão, olhares que reconhecem o maquinário fílmico. Se as sequências de sonho no cinema sempre foram um espaço de maior liberdade para as ficções oníricas, há aqui uma reversão que denuncia que os códigos de apresentação atrelados à retórica de uma honestidade realista são “Algo como o realismo sonhado.” (COMOLLI, 2006: 92). *Era o Hotel Cambridge* apresenta logo cedo uma conduta de fazer surgir imagens onde não se espera que eles estejam.



Figura 2 – Ngandu vê fotografias suas em seu celular. As fotografias tomam todo o aspecto da tela. Surgem imagens documentárias de mineradores no Congo.

Ngandu desperta de um sono intranquilo.

Fonte: Fotogramas de *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016).

⁵ É válido mencionar que algumas transcrições de entrevistas - e mesmo o livro *Era o Hotel Cambridge: arquitetura, cinema e educação* (Caffé, C. 2017) - apresentam esse personagem com nome de grafia diferente, como “Ghandu”. Optamos por utilizar a grafia que aparece no filme em seus créditos de encerramento.

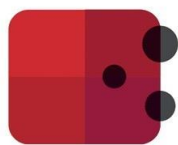
Ngandu é um personagem de ficção interpretado por Guylan Mukendi, um recém-ator na ocasião do filme. Ngandu e Guylan não compartilham o mesmo nome, mas dividem uma história: nascidos no Congo, buscam refúgio no Brasil à procura de melhores condições de vida. As biografias de Ngandu e Guylan coincidem e defasam entre si, fazendo *Era o Hotel Cambridge* integrar um conjunto do cinema brasileiro contemporâneo notadamente engajado em fabricar, desafiar e autenticar as distâncias e limites de uma dissimetria entre o vivido e o filmado, entre a referencialidade biográfica e a autoficção. Um cinema que tenta instaurar formas que operam passagens “das pessoas reais para o âmbito de uma ficção que não encobre o quê de real se inscreve no corpo dos atores quando eles atuam em seus papéis” (GUIMARÃES, 2017: 20), como escreve César Guimarães sobre *A vizinhança do tigre* (Affonso Uchôa, 2014), filme realizado sob estratégias similares àquelas de *Era o Hotel Cambridge*. Seria válido destacar que ocorre também o contrário: a convocação de um real alheio ao cinema para habitá-lo desde dentro, passagem que não encobre o que de imaginário se inscreve na realidade quando intercedida pelo cinema.

Antes de sonhar, Ngandu vê fotografias de quando vivia em continente africano. As imagens fotográficas são originárias de um mundo alheio à ficção do filme, já que são objetos pessoais de Guylan arrancados ao filme para pertencerem ao passado de Ngandu. Propomos que as imagens foram “arrancadas” não em razão de qualquer injustiça de uma violência expropriadora, mas porque não há passagem das imagens da vida às imagens do filme que não efetue um gesto profundo de desposseção e destituição do lugar próprio⁶. A justaposição fílmica entre uma voz testemunhal, as imagens documentárias e as fotografias referenciais nos move a um ordenamento sob o qual o depoimento e as filmagens subterrâneas dos mineradores congolese se tornam também elementos do passado de Ngandu, rememorados como pesadelo. Surge, a partir disso, uma verdade que não se diz do mundo da vida nem da realidade do mundo da ficção: trata-se da verdade de um mundo de sonho de uma ficção, existindo somente enquanto efeito traumático de montagem.

Não será surpresa descobrirmos que o sonho de Ngandu não é apenas uma sequência realizada sob a mera aparência de um registro documentário, mas são imagens que tiveram sua gênese em outro filme⁷. Eliane Caffé se apropriou de trechos do documentário *Blood in the mobile* (Sangue no celular, 2010, Frank Piasecki Poulsen,),

⁶ Como defende Emanuele Coccia quando escreve que “A possibilidade de devir imagem não é outra senão aquela de não estar mais no próprio lugar, aquela de chegar a existir fora de si mesmo” (COCCIA, 2013: 23)

⁷ Caffé realiza o mesmo artifício em uma sequência de devaneio do personagem Rassam, refugiado palestino interpretado por Isam Ahmad Issa, se apropriando de imagens do filme *Home Key* (A chave de casa, 2009, de Stela Grisoti, Paschoal Samora).



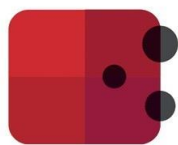
que denuncia a cumplicidade entre a indústria de eletrônicos e a guerra civil Congoleza. A identidade do homem filmado por Frank Poulsen, aquele que no ato da tomada estava realmente envolvido nas tensões dos conflitos no Congo, se perde enquanto referencialidade quando surge duplicado para aterrorizar o sono de um homem ficcional. Em *Era o Hotel Cambridge* ele pode ser um delírio, um amigo, um parente, um estranho. Sua identidade importa menos do que a fantasmática que faz figurar. O sonho de Ngandu, aquilo que lhe seria mais próprio, íntimo e privado, é feito de matérias que não são suas, mas empréstimos e apropriações⁸. Da mesma maneira, é como se Eliane Caffé, ao se apropriar de tais imagens, também oferecesse o seu próprio filme como espaço a ser ocupado por imagens que não produziu.

Ainda que destituídas de sua origem, as imagens reempregadas mantêm a dimensão irredutível de sua história. São também arquivo, indissociáveis de um ato de constituição que as engendra. Em *Era o Hotel Cambridge*, são um sonho que não apaga o que há de documental em sua forma de aparecer. Devemos seguir aqui a própria lição que a ocupação do Cambridge nos exige - de pensar que, assim como ocupar e ressignificar o edifício não elimina seu passado, as formas das imagens sobrevivem mesmo quando reabertas a uma nova história. O que é o documentário quando chega a existir fora de si mesmo, enquanto sonho? Assim como a experiência do sonho não é o real da vigília lúcida nem mera irrealidade, o documentário quando sonho é aquilo que, não sendo documentário, tampouco é imediatamente ficção. Também não é satisfatório tratá-lo como mero falso-documentário, ao modo de um gênero ficcional que emula o documentário apenas como estereótipo. Ao contrário, estamos mais próximos de uma espécie de traumatipo⁹ documentário que o trabalho do sonho é capaz de pôr em movimento.

Podemos pensar a partir de Georges Didi-Huberman, filósofo e historiador da arte francês, como as concepções psicanalíticas freudianas sobre o sonho se articulam com uma filosofia da imagem. É através desse cruzamento que podemos compreender como esse resto irredutível de arquivo documentário no sonho faz com que ele apareça como uma espécie de vocação perdida, um documentário esquecido no sonho-lembrança. Assim, tal origem documentária das imagens sonhadas são o próprio “umbigo do sonho” de Ngandu, na medida em que o filme documentário das quais são

⁸ Como explica Vladimir Safatle: “Se tem uma coisa que Freud mostrou é que o sonho nunca é seu. Significa dizer que viver esse sonho que ocorre em você não significa reviver algo que é seu. (...) se para você só faz sentido viver e assumir algo que só possa ser submetido à condição de seu (...), você nunca vai conseguir entender o que é um sonho. Então o sonho nunca vai ter sentido. (...) Não se sonha individualmente, não há um indivíduo que sonha” (SAFATLE, 2018, transcrição minha).

⁹ Para Bernard Stiegler, “(...) o sonho põe em movimento traumatipos que estão escondidos sob estereótipos – o que é exatamente o que acontece em qualquer bom filme.” (STIEGLER, 2018: 167).



originárias é abandonado e esquecido - o que, e isso é fundamental, não equivale a dizer que ele desaparece, justamente porque “o esquecimento é, por assim dizer, aquilo a partir do qual e em direção ao qual se desenha o umbigo do sonho – do mesmo modo que é o ponto de fuga da interpretação” (FREUD apud DIDI-HUBERMAN, 2013: 207). Caffé encontra no espaço onírico das verdades mais subjetivas de seu personagem semificcional a oportunidade de construir um ponto de fuga da interpretação do acontecimento enquanto facticidade ou artifício, encontrando um horizonte de realização de um cinema apesar dos modos.

Um cinema apesar dos modos

Caffé afirma que fez uso ficcional de um material documental, que “(...) quando migraram para nosso filme, deixaram de existir como registro de realidade e se transformaram nas imagens oníricas dos personagens fictícios Ghandu e Rassam” (CAFFÉ, C., 2017: 242). Defende, portanto, que um estatuto ficcional ou documentário das imagens é antes uma questão de uso. Essa tese de tom pragmatista parece radicalmente comprovada pela própria transformação de um “registro de realidade” em matéria de sonho e memória de um personagem de ficção, como analisamos. No entanto, tais imagens não foram trocadas ou transferidas, mas arrancadas a uma duplicação. Não se deve perder de vista que as sequências seguem existindo fora de *Era o Hotel Cambridge* nos filmes aos quais pertencem originalmente. Dizer que imagens documentárias são passíveis de um uso ficcional implica defender que elas reaparecem enquanto ficção apenas por terem sido apropriadas e ressignificadas?

Quando declara que sua opinião “(...) como diretora e espectadora, é que o filme é pura ficção.” (CAFFÉ, C. 2017: 212), Eliane Caffé sustenta uma posição amparada pelo senso comum para o qual o reconhecimento de uma semelhança atesta sempre um grau de indiferença. Nesse sentido, a consequência de dizer que as imagens puramente ficcionais do sonho de Ngandu e as imagens documentais de *Blood in the mobile* são semelhantes implicaria em demonstrar um grau de indiferença entre ficção e documentário - reduzidos, assim, a meras convenções estilísticas. É nesse sentido que Didi-Huberman nos recorda de como “(...) a semelhança era feita para estabelecer entre dois termos algo como a reconciliação do *mesmo*” (DIDI-HUBERMAN, 2013: 199). Contudo, é o próprio caso dessas imagens reaparecerem enquanto imageria onírica e processo de figuração de sonho que nos revela, a contrapelo, precisamente como o “(...) trabalho do sonho rasgará por dentro a serenidade dessa reconciliação” (DIDI-HUBERMAN, 2013: 199). Para Didi-Huberman, encontrar uma teoria da imagem nos escritos de Freud sobre o sonho é, acima de tudo, compreender como:

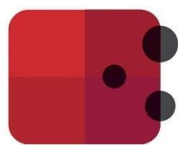
(...) a semelhança não exhibe mais o Mesmo, mas se infecta de alteridade, enquanto os termos semelhantes entrecrocaram num caos (...) que impossibilita, justamente, o distinto reconhecimento deles enquanto termos. (DIDI-HUBERMAN, 2013: 200).

O que a passagem acima atesta, senão a indiscernibilidade que aflora somente a partir da distinção? Em *Era o Hotel Cambridge*, a própria tentativa de jogar com os regimes de imagem documentais e ficcionais implica em afirmar constantemente distinções e indiscernibilidades, o que nos leva a recordar a importante lição de que a realidade dessa distinção não está em uma pureza ontológica ou numa semiose dos gêneros, mas em uma fenomenologia. É assim que César Guimarães e Ruben Caixeta renovam os termos de uma irredutibilidade do documentário à ficção e vice-versa, defendendo uma distinção radical, ainda que provisória, do documentário como modalidade fílmica que ousa compreender "(...) o lugar dos sujeitos – quem filma e quem é filmado – no mundo da vida e no mundo da vida filmada, pois eles deveriam estar juntos" (COMOLLI, 2006: 36).

É por isso que, apesar de reempregá-las enquanto sonho de um personagem de ficção, Eliane Caffé não apaga uma vocação documentária das imagens de Poulsen. A realização de Caffé, longe de ser a tal pura ficção, é território incerto de múltiplas fenomenologias, um cinema "apesar dos modos". *Era o Hotel Cambridge* deve ser compreendido não como caso notável de um cinema solucionado como híbrido¹⁰, posição teórica que defende a existência de uma terceira figura nascida da compatibilidade entre documentarismo e ficcionalismo, mas como uma forma fílmica que só existe como oscilação de um desejo paradoxal, de querer intensamente cinema documentário e cinema de ficção apesar das suas incompatibilidades.

Falamos em "apesar" porque não é "aquém dos modos", ou seja, não se trata de uma aposta em qualquer suposta pureza de um cinema pré-individual não maculado pela modalização, e tampouco é "além dos modos", como um cinema redentor que assume ter superado em definitivo essa diferença. *Era o Hotel Cambridge* se faz sob um "apesar" porque não busca recusar ou superar o impasse entre o ficcional e o documentário, mas sim habitar esse conflito a partir de um dispositivo que evita tanto a força indiciária de uma correspondência documentária quanto o apelo suplementar da ficção. Ao contrário, o cinema, apesar dos modos, não cessa de afirmar as modalidades

¹⁰ Como sugere Lucia Santaella, em consonância com parte dos estudos sobre certo cinema brasileiro contemporâneo pensando sob um princípio de hibridação entre os modos: "Trata-se de um híbrido de documentário e ficção em que a dose de ficção é apenas aquela necessária para que uma narrativa se teça." (SANTAELLA in. CAFFÉ, 2017: 247).

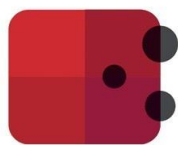


em suas formas mínimas, aquilo que no documentário se manifesta menos como ímpeto de autenticação do documento e mais como abertura ao risco e ao descontrole do mundo da vida e aquilo que na ficção excede os limites do real enquanto capacidade de imaginação sem se converter em mera irreabilidade. “Ao assistir *Era o Hotel Cambridge*, é latente a intimidade com o universo retratado e é indissociável o que é ficção e o que é documentário” (CAFFÉ, C. 2017: 14). Indissociação e indiscernibilidade dependem do reconhecimento primário da distinção. É a partir dela que a dramaturgia de *Era o Hotel Cambridge* engendra seus regimes de incerteza entre fato, ficção, factícios e facções.

Factício e facção

Tudo que vemos ao redor anuncia algum tipo de organização, concreta ou abstrata: gente, bicho, arte, história, natureza e cosmos. Organizar também é separar, é reunir partículas ou sentidos retirados momentaneamente do caos físico ou mental. (...) Dentro ou fora dos filmes, nós só existimos se somos narrados pelo outro; assim como o outro só existe se encontrar lugar em nossa narrativa. (CAFFÉ, C. 2017: 245).

O que é digno de ser fato? Talvez o senso comum nos diga que se trata da ocorrência que existe independentemente de qualquer relato. Em 2012, a Frente nacional de luta por moradia ocupa o hotel Cambridge, até então abandonado, no centro de São Paulo. Em *Era o Hotel Cambridge*, conhecemos um dos moradores da ocupação, Apolo, que é responsável por coordenar atividades artísticas do Cambridge, organizando um jornal interno, performances de dança e música. Mais surpreendente do que a vida cultural do edifício Cambridge é ninguém notar a inacreditável semelhança entre Apolo e o ator profissional José Dumont. Esse fato, por outro lado, desafia a lógica do verídico: não só Apolo é semelhante demais a Dumont, mas Gilda, sua tia, parece uma duplicação exata da reconhecida atriz Suely Franco. No corpo da imagem do cinema, na medida em que tudo aparece através de uma mesma questão de direito, parece digno do juízo de fato apenas a semelhança que remete ao estrato exterior ao filme, aquele que expressa uma referencialidade verificável em um mundo histórico e alheio dos eventos que aconteceriam independentemente da circunstância da realização cinematográfica.



Na ocupação do edifício Cambridge, se visitada hoje, não serão encontrados Apolo¹¹ e Gilda. Pode ser dito que estiveram por lá José Dumont, Suely Franco e um filme. Se não há distinção de dignidade entre os fatos verídicos e os fatos inverídicos, assumir que os personagens que se criam a partir das encenações semibiográficas são mais reais apenas porque apontam para um horizonte de referencialidade é defender a possibilidade de mapear o filme em seus momentos de trucagem ou flagrante, depoimento verdadeiro ou subjetividade encenada. Tal inquérito obsessivo só se justifica sob um horizonte de certezas que o filme busca a todo tempo suspender. Conceder ao filme sua irredutibilidade a uma correspondência ao mundo alheio não significa, como já estabelecemos, condenar o reconhecimento de semelhanças ou de referencialidades ao desejo de representação ou de uma busca por um real perdido. *Era o Hotel Cambridge* não exige que seja tomado nem por autêntico nem como avesso ao mundo.

Em uma sequência enigmática de *Era o Hotel Cambridge*, Gilda, personagem interpretada por Suely Franco, chama por Kalil, personagem interpretado pelo recém-ator Qades Khaled Abu Taha. O encontro se dá no meio da noite em um espaço que parece ser o mesmo que será posteriormente utilizado como palco de uma grande celebração artística da ocupação, organizada por Apolo. Gilda demonstra, inúmeras vezes ao longo do filme, uma atração especial por Kalil. Nesse encontro entre os dois, Gilda mostra para o rapaz uma reportagem de jornal escrita sobre ela, que conta a curiosa história de sua relação com a elefanta Babás. Nesse espaço cênico preparado no interior do edifício abandonado, Gilda narra que trabalhou em sua juventude como artista de circo, onde criou laços afetivos com uma elefanta criada como sua filha. Houve, no entanto, uma infeliz ocasião na qual ela não pôde ir ao circo por conta de uma doença inesperada, de modo que precisaram substituí-la como cuidadora da elefanta Babás, que, na ausência de sua cuidadora habitual, “ficou furiosa e saiu correndo desesperada. Pegaram a minha Babás e condenaram ela à morte. Uma morte horrível” (*ERA o Hotel Cambridge*. Dir.: Eliane Caffé, 2016). Kalil, que entende pouco da língua portuguesa, escuta a trágica história enquanto exhibe expressões de confusão.

O que parecia a mera partilha de uma lembrança dolorosa se revela um momento insólito quando Gilda explica para Kalil a razão do encontro noturno: “você veio aqui para fazer um filho neste ventre que vai dar à luz a reencarnação da minha

¹¹ Sobre a inexistência de Apolo, é curioso o depoimento de Carmem Ferreira, líder da Frente nacional de luta por moradia e atriz no filme. Segundo a entrevista dada ao portal Sul21 “Carmem diz que, apesar de não ser fidedigno a ninguém real, é uma pessoa que “gostaríamos de ter”. A entrevista pode ser encontrada no seguinte endereço: <http://www.sul21.com.br/jornal/com-moradores-como-atores-filme-conta-historia-de-ocupacao-deantigo-hotel-de-luxo-em-sp/> (Acesso: 05/04/2020).

Babás.”. (ERA o Hotel Cambridge. Dir.: Eliane Caffé, 2016). O que era uma sequência íntima e de gestos naturalistas entre dois personagens separados por uma barreira de linguagem se torna mais um núcleo de vertigem e estranhamento no qual a suposta biografia de Gilda se revela pouco crível e instaura um ponto de absurdo nos protocolos realistas do filme, criando, inclusive, a impressão de que o acontecimento é um excesso desviante dos temas centrais da obra.

A história da elefanta Babás e o contexto situacional no qual ela é contada por Gilda faz relação dialógica com o clássico livro infantil *A história de Babar*, de Jean de Brunhoff, lançado em 1931, na França. Na história, Babar é um elefante que precisa fugir da floresta e se refugiar no mundo urbano na tentativa de escapar de seus caçadores. Na cidade, Babar é acolhido por uma velha senhora que o ensina a portar-se como humano. Como sabemos, Kalil é um refugiado de guerra no Brasil e foi rapidamente acolhido por Gilda na ocupação Cambridge, com quem começou a aprender o idioma e a cultura do país. A sequência realiza uma inesperada metalepse¹², na qual o passado biográfico diegético de uma personagem de ficção se apresenta com elementos de uma tradicional história infantil, supostamente extradiegética, que, por sua vez, tem em sua fábula aspectos que se reinscrevem no momento presente encenado no Cambridge, onde essa lembrança se performa. Caffé instaura com essa estratégia uma espécie de acúmulo de ficção, uma estrutura de cópia de cópia que é própria da ambiguidade de um factício. Isso resulta no paroxismo de uma irrealidade radical: não há suspensão de descrença em *Era o Hotel Cambridge* capaz de nos fazer aceitar que Kalil pode, de fato, fazer a elefanta Babás renascer a partir de um encontro íntimo com Gilda.

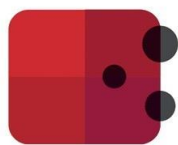


Figura 3 – O encontro noturno entre Gilda e Kalil.

Fonte: Fotogramas de *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016).

Nessa sequência de singularidade metaléptica se põem em cruzamento personagens que marcam as dissimetrias entre os níveis narrativos do filme: a atriz

¹² Na teoria narratológica de Gerard Genette a metalepse é figura que compete aos casos de tensionamento entre diferentes níveis diegéticos de um conteúdo narrativo (GENETTE, 2004).



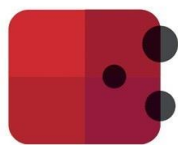
profissional e o recém-ator, a idosa senhora brasileira e o jovem homem palestino, o passado factício e o presente referencial. O nascimento da elefanta Babás, o híbrido gerado pela relação, é senão o horizonte impossível de reconciliação unívoca desses mundos como parte de um mesmo sentido. É nesse ponto crítico de uma não-relação entre Gilda e Kalil que eles se comunicam e se afetam: resta a Gilda chorar, e a Kalil, consolá-la. Solidariedade e acolhimento são gestos que não se dão apenas enquanto supressão das distâncias, mas em razão do seu reconhecimento.

Para Eliane Caffé, parece não existir incompatibilidade prescrita entre a produção de espaços ficcionais e o engajamento crítico com realidades referenciais, como se as apostas de *Era o Hotel Cambridge* no artifício o condenassem invariavelmente aos emblemas vazios de uma má ficção, comprometida apenas com os regimes do espetacular. Ao contrário, a prática de um cinema orientado ao factício e à facção reivindica a dignidade de existência das coisas que só existem quando narradas através do fictício. Defender uma ficção que contesta o estado real e atual de uma situação, de uma organização que é também facção e ruptura, não é compactuar com os ímpetus perversos de estratificação das lógicas classistas, racistas e patriarcais - em suma, da conduta reacionária de reestabelecer as formas de opressão -, mas separar e reinstaurar incertezas sobre essas próprias violências sedimentadas na ordem do consenso, o que se encontra intensamente presente na própria força política das ocupações.

Entre a reforma e a demolição

A ocupação Cambridge que conhecemos no filme já começa intercedida pelo seu fim. O grande conflito dramático que faz mover sua trama é a iminência de uma ordem de despejo imposta pelo Estado. Todo o acesso ao Cambridge se dá sob esse intervalo cujo limite é uma violenta repressão policial. Mesmo que a produção de *Era o Hotel Cambridge* não esteja incorporada à trama no recurso de uma metalinguagem, é interessante notar que é uma ideia cinematográfica que surge sob a urgência do despejo do Cambridge. É Apolo, o agitador cultural, quem decide fazer coexistir com o despejo um grande evento de celebração artística e criação de memória daquilo que foi a ocupação do Hotel Cambridge.

Apolo encarna a vida artística da ocupação. Tão logo o conhecemos, o vemos declamar Calderón de la Barca: "o maior bem é tristonho / porque toda vida é sonho / e os sonhos, sonhos são." É uma figura à serviço da ficção que não firma compromissos com nenhuma biografia do mundo vivido, embora partilhe com aquele que o põe em cena o ofício de ator. É o que ele conta aos amigos enquanto faz manutenção na casa



de máquinas do edifício, “Se me der o ‘Zé Povinho’ eu faço, e faço também o nerd virtual, o Andy Warhol (...) eu faço qualquer coisa (...) Homem Aranha, faço o homem boi, qualquer coisa eu faço” (ERA o Hotel Cambridge. Dir: Eliane Caffé, 2016). A plasticidade de Apolo, que iguala a capacidade de variar sua identidade à multiplicação das capacidades do fazer, acaba por atestar o papel que o cinema presta à realidade da ocupação do Hotel Cambridge: de extrair de certo horizonte de esgotamento de possíveis uma força de resistência e transformação¹³.

Através de Apolo, é o cinema que aparece como inevitabilidade dentro de um filme que, mesmo que parcialmente comprometido com o núcleo duro de realidade com o qual interage, exclui a si próprio como operação da trama que faz aparecer. Que isso ocorra na forma dos quadros vivos é emblemático, já que essa é tanto uma forma associada a uma infância do cinema, de um período anterior às duras distinções modais documentárias e ficcionais, quanto é uma das tentativas mais radicais de produção de indiscernibilidade cinematográfica: fazer a imagem em movimento expressar o imóvel sob o tempo. No instante decisivo marcado pela ordem do despejo, da desmontagem e da desapropriação, Apolo parece querer manifestar a poética de uma pura resistência e sobrevivência fotográfica dentro do cinema. Sob a ordem de despejo, os ocupantes se tornam imóveis e posados. Diante da máquina de captura do movimento, tornam-se figuras do movimento mínimo. É essa busca por fazer o cinema expressar os limites de sua própria vocação que constitui a aparição de um signo de resistência. Quando pensa o cinema de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, Deleuze concebe justamente esse lugar de uma proposta de disjunção na cena cinematográfica que instaura o regime de resistência:

Tomem o caso, por exemplo, dos Straub quando operam essa disjunção entre voz sonora e imagem visual, que eles tomam da seguinte maneira: a voz se ergue, se ergue mais e mais, e aquilo de que ela nos fala baixa sob a terra nua, deserta, que a imagem visual estava nos mostrando, imagem visual que não tinha nenhuma relação direta com a imagem sonora. Ora, qual é esse ato de fala que se ergue no ar enquanto seu objeto afunda na terra? Resistência. Ato de resistência. E em toda a obra dos

¹³ No livro *Ontologia do acidente: ensaio sobre a plasticidade destrutiva* (MALABOU, 2014), a autora Catherine Malabou se dedica a pensar precisamente esta questão - como a finitude e o esgotamento não resultam necessariamente em fixidez, identidade e constrição, mas podem engendrar transformação, metamorfose e plasticidade.

Straub, o ato de fala é um ato de resistência. (DELEUZE, 1987).¹⁴

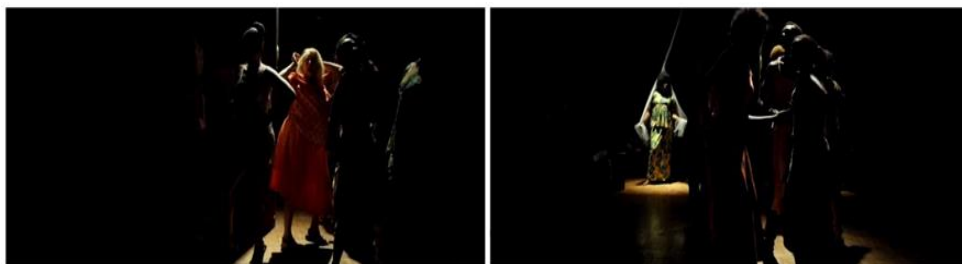


Figura 4 – Quadros-vivos.

Fonte: fotogramas de *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016).

Diante da demolição iminente da ocupação do Cambridge, cinema-vivo. É o momento de maior artificialidade do filme, no qual são performados jogos de luzes, danças e comandos de congelamento dos corpos que criam silhuetas paralisadas na contraluz. Há uma espécie de montagem de planos teatralizados através do apagar e ligar das luzes. O cinema-vivo é esse feito por uma visão “camerada” sem câmera, inteiramente constituído por um ponto de vista, um feixe de luz, corpos profílmicos e a moldura do próprio espaço de cena. O plano do filme assume uma perspectiva frontal em quadro estático proporcionado por uma câmera fixa, logo atrás de Apolo, que coordena tudo, sentado. Apolo, personagem de ficção sem contraparte no real, se põe espectador desse cinema vivo, vicário da obra cinematográfica que lhe fez gênese. A máquina cinema se torna indiscernível da própria ocupação em sua celebração. No entanto, como não cessa de instaurar incertezas, é nesse mesmo momento de *Era o Hotel Cambridge* em que a ficção parece tomar o controle de um ponto extático da pura encenação que irrompe o segmento de maior arremesso ao real realizado pelo filme.

Apolo está, assim como anteriormente, sentado à frente de uma tela. Não mais diante do cinema-vivo, mas de imagens exibidas em um computador. São fotografias dos moradores do Cambridge, presentes na página online da ocupação como ilustração de seus perfis. É uma tentativa de dar visibilidade à suas histórias. O que Apolo vê - e, por consequência, o que o filme exhibe nesse espaço virtual - é uma hostilidade que antecipa a violência policial que virá. Nas caixas de comentários das fotografias estão escritas mensagens de ódio, marcadas por uma visão sobre os pobres e os refugiados que legitima a crueldade e truculência do estado. A montagem alterna paralelamente

¹⁴ Trecho presente em “O que é um ato de criação”, comunicação realizada por Gilles Deleuze em 1987 na Fundação Europeia de Imagem e Som. A tradução para o português é de José Marcos Macedo, em matéria realizada para o jornal A Folha de São Paulo em 27/06/1999.



entre as fotografias das pessoas com as quais convivemos durante o filme e as mensagens intoleráveis de um país acossado pelo racismo, xenofobia e pelo ódio de classe: “ninguém quer essa negrada aqui. Tem que matar tudo / Fora haitianos, africanos, bolivianos, colombianos / até a hora que esses imigrantes começarem a roubar, matar, estuprar o povo brasileiro / matem todos e joguem no caminhão de lixo / tem que usar bala de verdade e não de borracha”. Caffé não poupa o espectador da violência das mensagens. Na tela, vemos as pessoas que são tão banalmente ameaçadas de morte: crianças, mulheres, homens, idosos, negros, brancos, pobres e refugiados, cada um com sua história singular e reunidos apenas pela luta pelo direito à moradia.

Do artifício dos quadros vivos e suas formas posadas aos registros documentários de uma operação policial de remoção, misturam-se, na sequência final, imagens feitas pela produção do filme e aquelas retiradas do midiativismo e do jornalismo independente. Elas se reúnem em continuidade e indiscernibilidade, porque se pautam por uma mesma condição de produção: filmagens imersas no momento da captura, sofrendo das mesmas consequências dos corpos presentes que tremem, correm, fogem, atacam. Vemos a polícia contra o movimento social, a fumaça das ruas interditadas por fogo, as nuvens brancas do gás lacrimogêneo. Crianças e bebês choram no caos de um cenário de guerra de um povo contra si mesmo. Para nós, é o fim do Cambridge. Seus ocupantes foram obrigados a encontrar outro refúgio.

A demolição de uma ocupação e a reforma de uma política de desigualdades. A trama que acompanhamos, as vidas que assistimos em suas aparições mais íntimas e cotidianas revelam-se a história interrompida de uma ocupação. No entanto, a ocupação do “verdadeiro” Hotel Cambridge não foi despejada. As imagens utilizadas para representar o desmantelamento do Cambridge do filme foram realizadas através do registro documentário de outras operações policiais de despejo, de outras ocupações sociais de São Paulo. É mais um momento de trucagem, apropriação, reemprego ou perversão do real realizado por Eliane Caffé, correndo todos os riscos que essas operações carregam. Essas imagens reais, aquelas produzidas pelo midiativismo justamente para dar visibilidade à violência ocultada pela cobertura jornalística hegemônica, aparecem no filme como clímax dramático da história de uma ocupação semificcional.

Se Caffé corre o risco da apropriação das imagens de luta de outras ocupações é por acreditar que fazê-las reaparecerem e criar condições para mostrá-las mais uma vez implica em multiplicar as perspectivas. Que forças reúnem o mundo vivido e o mundo filmado? Quais separam? *Era o Hotel Cambridge* parece acreditar em uma ficção que não cria engodos, mas formas de reengajar afetos na realidade.



Mesmo diante do desfecho trágico, da finitude e do esgotamento da trama, o filme faz lembrar que ainda existe luta, na medida em que seus planos de encerramento exibem as fachadas de diversas outras ocupações em São Paulo que penduram suas bandeiras por toda parte: MMM, MSTS, UST, CMP, FLM, siglas expostas nas janelas dos prédios abandonados e reivindicados.

É verdade, então, que o filme se encerra com uma abertura ao mundo histórico, já que a imagem aponta aos prédios que podem ser reencontrados como pontos de resistência na cidade de São Paulo. Esse gesto, no entanto, parece buscar não apenas uma convergência tardia entre o que se passou no filme e o que permanece no mundo após ele, mas também uma não-correspondência, um apontamento para um fora e um depois do filme. A história do Hotel Cambridge filmado acaba, de fato, com um despejo. No mundo além do filme, a ocupação Cambridge continua, ao lado de várias outras. As vidas que habitam o Cambridge que conhecemos não continuam após seu término. Para que serve um mundo esgotado, de um edifício arruinado, com sua vida despejada? Ora, há cinemas que se contentam em se colocar diante do incerto e o incerto adiante, entre a reforma e a demolição, em ser lampejo de um mundo que tem uma consistência mínima, como aquela que David Lapoujade sugere em seu estudo sobre Étienne Souriau: existências que são para sempre “começos, esboços, monumentos que não existem e que talvez nunca existam. Talvez a ponte nunca seja restaurada, o esboço nunca seja concluído, a narrativa não tenha continuação...” (LAPOUJADE, 2017: 36).

Referência bibliográfica

CAFFÉ, Carla. *Era o Hotel Cambridge. Arquitetura, cinema e educação*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2016.

COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013.

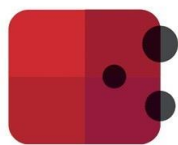
COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2013.

DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1993.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *O que é filosofia*. São Paulo: Editora 34, 2010.

GENETTE, Gérard. *Metalepsis: de la figura a la ficción*. Buenos Aires: FCE, 2004.



GUIMARÃES, Cesar, CAIXETA, Ruben. "Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente." In.: COMOLLI, Jean-Louis. Ver e poder: a inocência perdida. Cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 32-49.

ISER, Wolfgang. *O Fictício e o Imaginário: Perspectivas de uma Antropologia Literária*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013.

MALABOU, Catherine. *Ontologia do acidente: ensaio sobre a plasticidade destrutiva*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.

LAPOUJADE, David. *As existências mínimas*. São Paulo: n-1 edições, 2017.

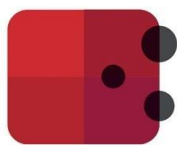
MIGLIORIN, Cezar, ARAÚJO LIMA, Érico. "Estética e comunidade: ocupar o inacabado". O que nos faz pensar: Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, Rio de Janeiro, v. 26, n. 40, PUC-Rio, 2017. p. 203-221

SAFATLE, Vladimir. Repensar a liberdade depois do inconsciente. In.: Instituto CPL, 2018. (1h44m28s). Disponível em: <https://youtu.be/103DjF1pDMg>. Acesso em: 5 de abril de 2018.

STIEGLER, Bernard. *The Neganthropocene*. Londres: Open Humanity Press, 2018.

Filmografia

ERA o Hotel Cambridge. Direção de Eliane Caffé. São Paulo: Aurora Filmes, 2016.



**As rachaduras do olhar:
para uma revisão do problema escópico em *Janela indiscreta*¹**

Eduardo Brandão Pinto²

¹ Pesquisa realizada durante mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob orientação de André Parente, e com apoio de bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

² Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, na linha Tecnologias da Comunicação e Estéticas, da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
Email: eduardobrandao Pinto@gmail.com



Resumo

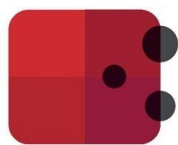
Nos anos 1950, Alfred Hitchcock realizou filmes como *Janela indiscreta* e *Um corpo que cai*, que faziam do plano ponto de vista um instrumento estruturante de construção da narrativa fílmica. Durante as décadas seguintes, formou-se uma interpretação que entendia o olhar dos personagens de Hitchcock como a produção de um processo de espelhamento, no qual o *eu-que-vê* prolifera-se nas coisas-vistas. A janela de *Janela indiscreta* estaria associada a uma metanarrativa, funcionando como a representação da tela cinematográfica e fazendo do protagonista, Jeffrey, um espectador inscrito dentro do próprio filme. Entretanto, buscando reconhecer as discontinuidades abertas dentro da criação de imagens e cenas desses dois filmes, procuro observar as linhas de força que distinguem a janela – dispositivo de fixidez e invariância espacial – e a tela cinematográfica – dispositivo de visibilização da ação e união de olhares. Em diálogo com outros filmes da cinematografia *hitchcockiana*, como *Um corpo que cai*, *Sombra de uma dúvida* e *Pacto sinistro*, procuramos por um novo estatuto do problema escópico desenvolvido em *Janela indiscreta*, menos afeito à unidade de um olhar subjetivo consistente, e mais interessado nas rachaduras abertas nos desacoplamentos entre olhares e dispositivos óticos.

Palavras-chave: Hitchcock; teoria do cinema; *Janela indiscreta*; problema escópico.

Abstract

In the 1950s, Alfred Hitchcock made movies, like *Rear Window* and *Vertigo*, that raised the point of view shot to a key tool to filmic narrative. In the next decades, the critics established an interpretation that understood the hitchcockian characters' gaze as a process of mirroring production, in which the I-that-see proliferates in the things-seen. The window, from *Rear Window*, would be associated to a meta-narrative, working as a representation of the cinema screen. This way, the protagonist, Jeffrey, would be a movie spectator inside a movie. However, here I try to recognize the discontinuities created by the images and scenes in both movies, especially *Rear Window*, in search for the lines of forces that distinguish the window – a *dipositif* based on the fixed and the spatial invariability – and the cinema screen – which makes visible the action and the union of gazes. In dialogue with other Hitchcock's films, such as *Vertigo*, *Shadow of a doubt* and *Estrangers on a train*, we look for a new statute of the "scopic" issue developed by *Rear Window* less concerned to the unity of a subjective and consistent sights, and more attuned to the cracks opened by the decoupling between the gazes and the optical *dipositifs*.

Keywords: Hitchcock; film theory; device; *Rear Window*; scopic issue.



Saudemos em Hitchcock um cinema do inumano, que finalmente desafia as seduções sensíveis do coração, só se debruça sobre a parte mais secreta do homem para imolá-la, e se interessa menos pelo homem do que por aquilo que o transborda. (Jacques Rivette)

Desencaixes do olhar

Em filmes dos anos 1950, Alfred Hitchcock radicalizou o uso do plano ponto de vista como opção estética central na construção de uma narrativa pelo cinema. A imagem na qual o enquadramento nos mostra pelos olhos do personagem ganhou importância na decupagem do diretor ao longo de sua obra, sendo um modo de produção de olhares e visibilidades, partilhados por espectador e personagem. Não por acaso, dois de seus filmes mais conhecidos – *Janela indiscreta* (*Rear Window*, EUA, 1954) e *Um corpo que cai* (*Vertigo*, EUA, 1958) – trazem já na trama uma condição narrativa propícia ao uso do plano ponto de vista como recurso cinematográfico, ao fazerem do ato de espiar o mote central da ação.

A crítica francesa, em torno da revista *Cahiers du Cinéma*, já a partir da década de 1950, reconheceu na obra de Hitchcock a elaboração de uma teoria do olhar, que tem no plano ponto de vista um operador chave. Nas décadas seguintes, a interpretação da condição do personagem-vidente que atravessa alguns de seus filmes dos anos 1950 e início dos 1960 passou a carregar-se de nova complexidade, ao ser pensada junto de teorias do olhar oriundas da psicanálise e da filosofia, sobretudo de Jacques Lacan e Maurice Merleau-Ponty.

Janela indiscreta foi recorrentemente usado como exemplo primordial acerca da construção de um personagem definido pelo ato de ver. Jeffrey (James Stewart) é um potencial *voyeur*, condição desencadeada pelo gesso à perna quebrada que lhe confina na sala do apartamento, levando sua relação com o mundo a deslocar-se *do agir para o ver*, de onde surge sua condição de vidente, comparável à do espectador que assiste sem poder intervir no curso das ações e eventos. Ao longo dessas décadas, desde os primeiros artigos sobre o filme na *Cahiers*, constituiu-se uma tradição em parte dos estudos hitchcockianos que desenvolveram leituras de *Janela indiscreta* como uma metarreflexão sobre o cinema e seu espectador, na qual a janela funciona como analogia da tela cinematográfica.

Neste artigo, retomo alguns dos textos fundamentais para a interpretação de *Janela indiscreta* a partir do problema escópico, para apontar como houve uma propensão a entender o olhar como aquilo que duplica o sujeito que olha, projetando-o na imagem, de modo que a identificação possa surgir como afeto central na relação



entre espectador e filme. Entretanto, pretendo apontar que o olhar-janela, de Jeffrey, e o olhar-tela, do cinema hitchcockiano, são dispositivos que operam de modos distintos e produzem campos escópicos dessemelhantes. Procurando tensionar a associação rápida entre a janela e a tela, ou Jeff e o espectador, tento demonstrar que o desafio estético, em *Janela indiscreta*, é justamente fazer com que a imagem da janela ganhe o estatuto de uma imagem cinematográfica, um acoplamento que não se dará sem deixar desencaixes e desajustamentos – e serão nesses desajustes, ali onde a janela resiste a se fazer tela, que surgirão as invenções fílmicas mais provocativas. Para analogia, recuperarei alguns momentos chave de outros filmes do repertório hitchcockiano, nos quais questões semelhantes são trazidas à cena.

Douchet, Bozovic, Ismail: o sujeito replicado no olhar

Iniciemos resgatando três estudos que atuaram na formação da interpretação do problema escópico em *Janela indiscreta*, a fim de reconhecermos os conceitos e os critérios que levaram à leitura de uma metanarrativa, na qual o que estaria em jogo seria a representação do olhar espectadorial. Mais adiante, poderemos notar como essa tradição crítica gravitou em torno de um problema teórico muito peculiar aos anos 1960, a saber, a caracterização de uma dimensão *opaca* na imagem, através da qual os funcionamentos ideológicos do aparato cinematográfico ganham visibilidade e crítica.

Nesse filme de Hitchcock somos levados a um condomínio de classe média, onde vive o fotógrafo Jeffrey, cuja perna se quebrou recentemente num acidente enquanto trabalhava, motivo pelo qual restou-se confinado à sala de sua casa. O cômodo é provido de uma janela grande o bastante para permitir espiar a vida dos vizinhos, seja na área comum no condomínio, seja através das janelas à frente. Entre as visitas da noiva que insiste no casamento, de um amigo da polícia e de sua enfermeira, as espiadelas de Jeff levam-no a suspeitar de que o vizinho Thorwald assassinou a esposa. Desdobra-se, então, uma trama em que, munido de seu olhar, otimizado por ferramentas como binóculo e lentes de câmera, o protagonista e sua noiva desmascaram o crime.

Em edição de 1960 da *Cahiers du Cinéma*, Jean Douchet assinou o artigo “Hitch e sua audiência”, no qual procurou extrair algo como uma teoria do espectador de *Psicose* e *Janela indiscreta*. Neste último, o autor reconhece a composição de três instâncias de realidade. A primeira delas diz respeito ao cotidiano da vida urbana, retratando com realismo cenas banais do dia-a-dia das áreas comuns de um condomínio, o que é apresentado logo nos primeiros planos (DOUCHET, 1986: 151). Uma segunda instância concerne à janela do vizinho Thorwald, através da qual Jeffrey poderá assistir à história de ação e mistério. Se a primeira instância estava conectada a



um “mundo de todos os dias”, a realidade pacata da vida ordinária, na segunda abrir-se-á o “mundo dos desejos”, onde Jeff encontrará aquilo que procura: ver algo acontecendo, alguma ação significativa e merecedora de atenção, como um homicídio. A terceira instância, continua Douchet, é o “mundo intelectual”, a cabeça e o rosto de Jeffrey, que operará o equacionamento das duas instâncias anteriores, de modo a estender o realismo das cenas de cotidiano até o apartamento de Thorwald, dando, assim, efeito de real à história mirabolante que ele, Jeff, começa a tramar em sua cabeça (DOUCHET, 1986: 151-152).

Por esse triângulo de realidades – área comum (realismo), apartamento de Thorwald (campo dos desejos de Jeffrey) e mente de Jeff (produção de conexão entre as outras duas), Douchet observa em Jeff a representação do seu próprio espectador, conduzido para dentro do filme. Antes de ver o que acontece, há um desejo pelo acontecimento, capaz de produzir, na instância do “mundo intelectual”, a certeza de que algo há a ser visto. A janela do vizinho Thorwald é transformada, do real cotidiano, em algo extraordinário, que merece ser atenciosamente assistido. O espectador, por essa interpretação, não vê senão a imagem de si, seus desejos e sua demanda de mistérios e prazeres, aqui tomando a forma do prazer escópico. Não à toa, prossegue Douchet, Jeff assistirá à história de um marido que mata a esposa, justamente quando ele próprio, Jeff, está ansioso por livrar-se de sua noiva e do casamento em vista. Thorwald realiza o desejo de Jeff, um desejo misógino de arrancar a mulher-obstáculo do caminho do homem cheio de planos profissionais e de liberdade (DOUCHET, 1986: 153).

Jeff está preso dentro de seu corpo e de seu ponto de vista, não apenas pela perna quebrada que lhe confina os movimentos à sala do apartamento, mas como um ser que toma consciência de seu encarceramento nas dimensões do corpo, um homem “preso atrás de sua própria retina”, conforme desenvolve Miran Bozovic, dando encaminhamento ontológico e psicanalítico ao problema escópico de *Janela indiscreta* (BOZOVIC, 1992). Para o autor, a duplicação do rosto de Jeff remonta ao dilema discutido por Lacan e Sartre, acerca da possibilidade de o olhar apreender-se a si mesmo.

O que faz Jeff procurar algo do lado de fora, na janela do vizinho, e não nos corpos presentes e tateáveis da noiva ou da enfermeira com quem ele divide a sala? Por que olhar para fora? A resposta, com Bozovic, aponta para o desejo de ver o próprio reflexo, construído por um aparato de organização de olhares, espaços e corpos. Para ver a si, Jeff precisa encontrar o sistema no qual o olhar se monta sob a forma de um quiasma em que dois rostos são postos frente a frente, de modo simétrico, para que um se torne o reflexo invertido do outro.

Sujeito-que-olha (Jeff) - Anteparo (janela) - Olhar-de-outro (Thorwald). O apartamento vizinho funciona como uma câmara escura, no fundo da qual projeta-se a imagem de Jeff. A simetria, elemento chave para a organização desse sistema de olhares que produz o reflexo, só é obtida ao se olhar para outra janela, na qual jaz outro homem insatisfeito com seu relacionamento. Preso dentro de sua perspectiva escópica – a alma presa dentro do corpo –, Jeff não pode olhar para si mesmo, senão buscando a imagem de si formada lá na mais funda parede que seus olhos alcançam. Quando é visto por Thorwald, que surpreende seu olhar espião, Jeff pode ver o seu próprio olhar, como quem encontra a brecha na qual a perspectiva é brevemente interceptada – como a caveira da tela *Os embaixadores*, de Hans Holbein, comentada por Lacan, que Bozovic (Idem: 171) compara à fotografia do acidente de carro clicada por Jeff, em que um automóvel pode ser visto sob uma deformação que parece contrariar o ângulo da foto³.

Ismail Xavier, décadas depois, dá continuidade à linhagem interpretativa aberta por Douchet e Bozovic, não mais buscando fundamentação em conceitos psicanalíticos, mas em uma política dos aparatos e dispositivos de espetatorialidade (XAVIER, 2003). Para o autor, a duplicação do rosto observada em *Janela indiscreta* aponta para uma “pedagogia do olhar”. Ismail busca, para analogia, o curta-metragem de Griffith, *A recuperação de um bêbado* (*A Drunkard's Reformation*, EUA, 1909), elaborando uma política do olhar *griffithiano*, que aponta para um moralismo regenerador, no qual a identificação, acionada por uma duplicação de olhares, surge como afeto central.

No curta, um pai de família bêbado e agressivo sai de casa para assistir a uma peça de teatro. Na peça, o que ele vê é um espelho de sua própria condição: o personagem é algo como seu duplo: um homem bêbado, sendo levado pela embriaguez até o completo fracasso, perdendo família e carreira. Vendo-se espelhado naquilo a que assiste, o personagem é levado a testemunhar o destino infeliz que o aguarda, induzindo-o a um processo de regeneração, com o qual interrompe seu vício e reassume a responsabilidade na casa.

Ismail chama atenção para um duplo espelhamento criado pela narrativa. De um lado, a identificação entre o personagem e aquilo que ele vê, sua condição de

³ O pensamento de Lacan acerca do olhar que retorna para si, desenvolvido sobretudo em seu *Seminário 11* (2006), tomado como referencial teórico por Bozovic, é mais complexo do que o esquema de reflexos simétricos, suposto nessa comparação com *Janela indiscreta*. Ao elaborar o conceito de anteparo, Lacan demonstra uma rachadura no campo do sujeito, levando-o a buscar o *eu* obrigatoriamente na representação constituída num encontro faltoso, que consiste na ausência permanente de um *real*, de modo que na representação sempre falta o representado, que não podemos ter senão por negação. O que Bozovic – importante psicanalista lacaniano da escola eslovena – aproveita de Lacan, porém, é basicamente a noção do *eu* cuja aparição só pode dar-se através do *outro*, um sujeito partido. Faço essa ponderação apenas para reconhecer que há uma simplificação, e mesmo uma redução epistemológica, do pensamento lacaniano ao ser aplicado como instrumento de interpretação fílmica, motivo pelo qual a fundamentação psicanalítica dessa reflexão deve vir junto da consciência de seus limites.

espectador da peça de teatro. De outro, um espelhamento dirigido para o espectador do filme: a identificação está cravada na correlação entre dois espectadores: um diegético e interno à narrativa, outro externo, que é a pessoa real que assiste ao filme (XAVIER, 2003: 68). A identificação interna ao filme – pai que se vê replicado no personagem teatral – catalisa sua aproximação com aquele que, de fora, o assiste. Os enquadramentos e a sucessão de planos, através dos quais vemos a peça, seguem a mesma marca com que vemos as cenas do protagonista em sua casa, “em visão frontal, com os atores aparecendo quase de corpo inteiro a gesticular continuamente até que a cena se esgote e pulemos para outro momento da vida dos personagens.” (XAVIER, 2003: 69).

Assim, constitui-se uma *pedagogia do espetáculo*, diz Ismail, na qual o filme procura se inserir e, simultaneamente, representar. O exemplo regenerador é o retorno de um homem transformado, incitando o olhar a saltar entre duas camadas: uma primeira em que a peça serve de exemplo para o personagem, e a segunda em que o filme serve, simetricamente, de exemplo para o espectador. “Se vale para ele [o personagem] a força da mimese, valerá para nós.” (XAVIER, 2003: 68).

À pedagogia de Griffith, Ismail opõe – não sem reconhecer, ao mesmo tempo, a semelhança – a de Hitchcock. Tratando, sobretudo, de *Janela indiscreta* e *Um corpo que cai*, o autor observa a continuidade do desejo de *representar a representação*. A identificação surge na repetição de um rosto que, uma vez olhando, vê a si mesmo retornar naquilo que é visto. O exemplo do curta de Griffith já evidenciava a construção da identificação por meio de uma duplicação daquele que vê, cuja identidade é tomada como critério de organização visual daquilo que é visto. Essa semelhança, atestada pelo pertencimento de ambos a uma mesma ordem visual, é o que permite a construção do vínculo, entre observador e observado, pela continuidade das identidades.

Hitchcock, ainda seguindo Ismail, radicaliza esse efeito de espelhamento do olhar, porém, levando ao centro de sua construção fílmica a congruência sensorial entre o olhar do personagem e o olhar do espectador do filme – o plano ponto de vista. Assim, a substância que dá liga à aproximação pela identidade é operada – não mais pela analogia de caracteres e semelhanças entre cenas, como em Griffith – mas pela sobreposição direta entre os olhares do personagem e do espectador. Essa diferença estende-se para o esforço reflexivo do cinema de Hitchcock, fazendo de alguns de seus filmes um espelhamento do processo mesmo de espelhamento, no qual a identificação pelo retorno do rosto é, ao mesmo tempo, a operação e o operado, o modo de laboração e o objeto daquilo que se elabora.

As teorias do espetáculo de Griffith e de Hitchcock fundam-se, para Ismail, na duplicação em que uma mesma organização visual e representacional reaparece duas

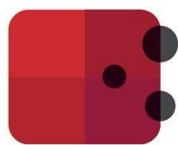


vezes, uma dupla repetição: a paisagem vista é duplicação do olhar que a vê; e o efeito pedagógico da paisagem sobre o sujeito vidente aparece também duplicada, uma vez no personagem-espectador, outra no espectador do filme.

Se a janela de Jeffrey reproduz, assim como em *A recuperação de um bêbado*, a estrutura de olhar do palco italiano, ela, por outro lado, é a instituição do olhar nutrido pelo extraordinário imediato (XAVIER, 2003: 74). O que o olhar de Jeff procura – e encontrará do outro lado da janela-proscênio – é a visão dentro da qual *algo acontece*. A imagem brotará na janela – uma imagem como espetáculo – na medida em que se passar alguma ação capaz de preencher os cantos da retina – uma história de mistério e assassinato, se possível. A paisagem da janela adquire estatuto de imagem ao celebrar a expectativa de Jeff e lhe oferecer algo que o retire da melancolia do repouso, imposto pelo gesso que tem na perna. Por um movimento de espelhamento, é o rosto de Jeffrey que se pinta à janela, quando o testemunho do crime começa a se montar.

A diferença entre as pedagogias do olhar, que Ismail reconhece em Griffith e em Hitchcock, aponta para dois modos de acionar a identificação como suporte da afetação do espectador. Em Griffith, ocorre uma analogia entre o personagem, percebido como alguém que assiste ao espetáculo, e aquele que assiste ao filme, operação feita nas semelhanças narrativas e de organização visual entre personagem que vemos e aquilo que o personagem vê. Em Hitchcock, porém, o que se passa é a fusão entre o olhar do personagem e o olhar do espectador, de modo a fazer do plano ponto de vista um flexionador central da sintaxe fílmica. Desse modo, a paisagem à janela de Jeffrey, em *Janela indiscreta*, é o recorte também do olhar do espectador, sedimentando uma aproximação não apenas na ordem da analogia dos caracteres ou da moral, mas cravada na carne da imagem como uma coincidência geométrica. Assim, quando o rosto do assassino Thorwald revela-se a duplicação do rosto de Jeffrey, como bem demonstrara Bozovic (1992), o que se descortina é o rosto do espectador.

A alternância entre planos do rosto e planos ponto de vista acaba por constituir-se como uma continuidade. Não há corte de visibilidade no *raccord* com o qual passamos dos olhos de Jeff ao que ele vê pela moldura da janela, uma vez que rosto e paisagem estão fundidos por uma organização visual que identifica um ao outro, de modo que a paisagem replica, no contracampo, a imagem e a semelhança do rosto. Assim, Hitchcock é capaz de erigir uma ponte sólida sobre a rachadura que dividia o rosto em dois, restituindo, mais do que nunca, uma continuidade sobre o espaço lacunar do corte. Realiza-se uma dupla operação: por um lado, intensifica-se o uso do plano ponto de vista; por outro, insere-se um artifício a impedir que a câmera subjetiva aprofunde a cisão do rosto, transformando-a, ao contrário, no mais consistente repositor da centralidade de um sujeito vidente uno e contínuo.



Por fim, interessa-nos reter que, interpretando a janela como analogia da tela cinematográfica, Ismail dá continuidade à tese que surge com Jean Douchet nas páginas dos *Cahiers* – replicação do rosto do espectador no rosto de Jeff – e passa pela análise ontológico-psicanalítica de Miran Bozovic – replicação do rosto de Jeff no rosto de Thorwald –, de modo que a representação da imagem cinematográfica – ou a formação de uma teoria hitchcockiana do cinema, como proporá Luiz Carlos Oliveira Junior, tomando *Um corpo que cai* como epicentro (OLIVEIRA JR., 2015) – entende a tela cinematográfica como tecnologia de espelhamento, encantada com a possibilidade de o olhar flagrar a si mesmo em ato pleno de ver.

Encenar a transmissão: o zoom in

Com Douchet, Bozovic e Ismail, vemos como o plano ponto de vista hitchcockiano é operador de uma replicação do rosto por meio de uma congruência escópica entre personagens e entre personagem e espectador. Nessa congruência, o corte que se interpõe entre o *close up* do rosto (olhar que vê) e ponto de vista (paisagem) é transformado em uma plena continuidade, uma vez que o primeiro e o segundo (rosto e paisagem) são unidos por uma identificação que os coloca no mesmo regime visual, aproximados como por um espelhamento.

Entretanto, pensar o problema escópico como replicação direta do rosto implica supor a supressão da ruptura que afastaria rosto e paisagem (*close up* e ponto de vista); em outras palavras, a tese das congruências entre janela e tela, entre Jeff e Thorwald, entre olhar do personagem e olhar do espectador, deixa de observar as rachaduras que a todo instante parecem ameaçar tomar de assalto a montagem em *raccord* e fender a sua continuidade. Preencher as zonas de lacuna, atar as rachaduras que se abrem no olhar, suprimir os vazios, extinguir a possibilidade de uma perda do sentido e, com isso, assegurar a unidade do rosto seriam objetivos fortes das narrações fílmicas que atravessam os olhares de Jeffrey, de *Janela indiscreta*, e de Scottie, de *Um corpo que cai*.

Ao contrário, há uma *ameaça de ruptura* em circulação nas cenas e nas imagens de *Janela indiscreta*, extensível a outros filmes nos quais Hitchcock interessa-se pelo problema escópico. Mediante esta ameaça, a operação central a ser descrita pela imagem é a produção da continuidade como gesto estético arriscado, nunca seguro, mas dado a desajustes que movem a ficção. Acompanhemos de perto uma cena-chave de *Um corpo que cai*, para notar como a *mise en scène* e a montagem efetuam o salto por cima de uma distância que ameaçaria quebrar o homem em dois e inserir a descontinuidade, ali onde tudo estaria organizado pela ordem da identificação e do prolongamento.

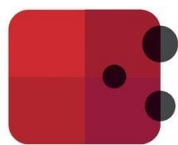
Contratado por um amigo para lhe seguir a esposa, Madeleine, que estaria enlouquecendo ao acreditar ser a reencarnação de uma antepassada, o detetive Scottie espia-a no saguão do museu, onde ela passa o tempo contemplando, estática, a pintura em que está retratada Carlotta, sua suposta versão original.

Notemos o modo como a cena é decupada. Entramos no saguão do museu junto com Scott; ao avistar Madeleine sentada de frente para o retrato, passamos a alternar entre os *close ups* de Scott e seus pontos de vista. A cena é organizada na simplicidade do campo/contracampo, sob o esquema *kuleshoviano* sujeito-que-vê/objeto-visto/sujeito-que-vê – ou, como prefiro designar, Rosto/Paisagem/Rosto.

Mas quando Scott se aproxima, por trás de Madeleine, seu olhar é direcionado para o objeto do olhar da moça, o retrato de Carlotta pendurado na parede. A imagem nos faz, em seguida, ver, pelos olhos de Scott, a semelhança entre as duas moças que ocupam o seu campo de visão - a primeira (Madeleine) de costas e a segunda (Carlotta) de frente, como se uma espelhasse a outra. A semelhança entre as duas é demonstrada pelos planos-detelhe do coque espiralado no cabelo e o buquê de flores na mão.

Entretanto, Hitchcock não fará por meio de cortes as passagens entre os detalhes que aproximam Madeleine e Carlotta, mas, sim, de dois sinuosos movimentos de câmera que partem da primeira e alcançam a segunda em um *zoom in*. Interessa aqui menos observar a semelhança entre os dois caracteres e recuperar a narrativa de como ele reconta a história da aventura cinematográfica e do olhar diante da imagem, como já o fez com amplitude e profundidade Oliveira Jr. (2015: 55 e 56), e mais perguntar: o que está implicado na decisão de estabelecer uma continuidade no plano que nos leva de Madeleine a Carlotta?

O que devemos ver no movimento de câmera arriscado por Hitchcock? O *zoom in* rápido e sinuoso que liga as duas mulheres espelhadas produz a visibilidade de um elemento central à cena, que consiste justamente no medo frente ao risco de que entre as duas abra-se uma descontinuidade, de modo que o prolongamento entre os dois caracteres e o percurso do olhar de Jeff não podem apenas ser mostrados, mas deve-se encenar o próprio processo de visibilização. Se somos conduzidos, ao longo da cena, pelo olhar de Scott, o plano ponto de vista nos fará notar o deslocamento que seu olhar sofre, saindo do corpo de Madeleine e encontrando o de Carlotta, indicando que o olhar da moça, mirando o quadro, direciona o olhar do detetive. A cena trata não somente de fazer o corpo de Madeleine assemelhado ao do retrato, como de promover uma primeira fusão entre os campos escópicos da moça e o do protagonista, de modo que a divisão entre sujeito-que-olha e objeto-da-observação possa encontrar um breve instante de dissolução.



O sinuoso movimento de câmera no salão de *Um corpo que cai* nos indica que a congruência entre os olhares precisa ser produzida, lançada ao filme com um arriscado artifício no qual a ficção cinematográfica se instala. A continuidade que une rosto e olhar somente pode ser obtida mediante a transposição de uma distância, um salto por cima do confinamento que prende o olhar num só e mesmo corpo. Mais do que o espelhamento, o que está em jogo é a construção de um encontro entre olhares que não pode se dar sem o risco de sua desagregação.

O efeito de espelhamento que duplica um rosto em dois e funde dois em um já fora reconhecido como elemento central do cinema de Hitchcock, manifestado muito antes dos filmes estruturados pelo plano ponto de vista, como os aqui analisados. Em artigo sobre *A sombra de uma dúvida* (*Shadow of a Doubt*, EUA, 1943), Mladen Dolar (1992b) observa a organização da trama sob a forma da duplicação: a relação de admiração parental da sobrinha Charlie com seu tio Charlie – “*Somos como dois irmãos gêmeos!*”, diz o tio amoroso. Da mesma forma, a narrativa será desenrolada sobre dois assassinos, procurados por dois pares de detetives, um na costa oeste, outro na costa leste dos Estados Unidos. O esquema do par invertido estará também no centro de tramas como a de *Pacto sinistro* (*Strangers on a Train*, EUA, 1953), em que dois estranhos num trem combinam que um cometa um assassinato para o outro, de modo a desmontar a possibilidade do álibi.

O que diferencia o aparecimento do duplo nesses filmes e o que se dará em *Um corpo que cai* e *Janela indiscreta* é justamente que naqueles ainda não havia, no centro dessa duplicação, um problema de olhar: na metade dos anos 1950 ocorre o encontro entre o duplo e o escópico, de modo que a duplicação não é mais uma questão de semelhança – de dar o mesmo nome, a mesma aparência, atributos ou condições narrativas equivalentes a dois personagens –, mas de produção de uma congruência sensível – fazê-los ver um pelos olhos do outro, fazer com que os dois campos visuais se sobreponham. Ao mover-se do coque e das flores de Madeleine para as de Carlotta, o olhar de Scottie encena o percurso dessa comunhão de pontos de vista.

Porém, neste instante da narrativa, ainda perdura uma assimetria fundamental entre os dois campos escópicos: Scottie sabe que vê o que Madeleine vê, de modo que a fusão dos olhares é interna ao seu próprio campo visual, um olhar que tem consciência de estar sendo direcionado para fundir-se a um segundo olhar; enquanto, do lado de Madeleine, cremos que ela ignora sequer a existência de Scott, quanto mais a coincidência de seus olhares. O que se revelará ao longo da narrativa nos faz rever a cena, com as informações que colhemos adiante: Madeleine não somente sabia que era espiada por Scott, como estava ali precisamente para fazê-lo ver a semelhança entre

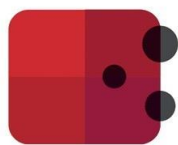
ela e Carlotta. O desenlace narrativo, assim, dissolve esse elemento que ainda travava a perfeita congruência dos campos escópicos.

O que dá suporte à narrativa é, portanto, menos a fusão entre os dois personagens por meio do campo visual – aquilo que dá consistência à unidade do duplo – e mais justamente as zonas de falha na junção, fazendo com que a duplicação dos olhares e caracteres não possa nunca completar-se; a narrativa precisa produzir a fusão, sempre e interminavelmente, encontrando nas regiões de desencaixe uma força de criação estética.

O que está em jogo é o artifício cinematográfico de transformar o dois em um, a fusão do casal num só corpo, eterna utopia do amor moderno, que estará sempre condenada a claudicâncias, tropeços e deslizos. Ainda sobre *Sombra de uma dúvida*, Mladen aponta o salto de Hitchcock em transformar o dois, número base da unidade do matrimônio, num *ménage à trois*, inserindo um terceiro elemento que entre eles circula, refazendo a trama de olhares. Esse componente novo que complica a fusão do duplo ora é o anel, roubado pelo tio Charlie da sua vítima assassinada, com que presenteia a sobrinha Charlie, a funcionar como prova de sua culpa (DOLAR, 1992b: 34-36), ora é a mãe da menina, cujas preocupações com o bem-estar da família serão motivo da decisão de que ela e o tio se distanciem (DOLAR, 1992b: 36-38). É o isqueiro de *Pacto sinistro*, que transitará de mão em mão, entre os dois personagens que formam o par. O anel, a mãe e o isqueiro são o que racha a unidade fundada na semelhança, colocando um desencaixe moral no processo de duplicação do rosto e impedindo que Charlie e Charlie, ou os dois homens no trem, reflitam um a imagem do outro.

Anel e isqueiro são o que opera uma economia da comunhão – é através de sua circulação dosada que se flexiona ou recua a possibilidade de semelhança. O interesse de Hitchcock está no movimento que produz a aproximação, naquilo que, ao deslocar-se, abre o caminho para uma mutação do dois em um. Os filmes da segunda metade dos anos 30 e início dos 40 – aos quais Zizek⁴ atribui a “fase realista”, de 1935 a 1942 (1992: 4) – são narrativas de constituição de casal, como já mesmo o notara Mladen Dolar (1992b), nos quais as aventuras embrenhadas por entre estradas e fugas da polícia transformarão os dois personagens, a princípio distanciados por crenças e posições sociais inconciliáveis, ao encontro comungado pelo amor – casos como *Os 39 degraus* (*The 39 Steps*, Reino Unido, 1935), *Jovem e inocente* (*Young and Innocent*, Reino Unido, 1937), *Correspondente estrangeiro* (*Foreign Correspondent*, EUA, 1940)

⁴ Vale notar que Slavoj Zizek é o terceiro nome dos fundadores da chamada Escola Liubliana de psicanálise, de orientação lacaniana, que citamos neste artigo – além dele, também fazem parte dessa escola Miran Bozovic e Mladen Dolar. Essa observação reforça e destaca a importância do pensamento psicanalítico na formação de uma teoria hitchcockiana da imagem.



ou *Sabotador* (*Saboteur*, EUA, 1942), acompanhados por uma tendência hollywoodiana comum, por exemplo, a um Frank Capra de *Aconteceu naquela noite* (*It Happened One Night*, EUA, 1934).

Entretanto, em *Um corpo que cai*, o movimento que instaura a condição ficcional da aproximação entre dois personagens não está mais no desenvolvimento de uma aventura narrativa, tampouco de um trânsito de objetos (como o anel ou o isqueiro), mas inscrito na existência da imagem, realizada por meio da continuidade do plano em que a decupagem é modulada por um movimento sinuoso que faz a passagem de um quadro a outro. Trata-se de conferir uma opacidade na transmissão da informação – não basta explicitar a semelhança entre Carlotta e Madeleine, é preciso que a condição de visibilidade na qual o rosto é duplicado seja povoada de percepções.

Câmera/tela e janela: descontinuidades entre os dispositivos

Retornemos a *Janela indiscreta*, para inferir as perguntas: qual a falha na duplicação do rosto de Jeffrey, a lacuna no processo de espelhamento de si no vizinho Thorwald? Onde está o desencaixe que põe em dúvida a congruência entre o olhar de Jeff e o olhar do espectador, ameaçando fender o plano ponto de vista? Ou, simplesmente, como a associação entre a janela de Jeff e a tela do cinema encontra uma zona de desacoplamento?

Há uma fenda entre o olhar de Jeff através da janela e o olhar do espectador através da tela, que a narrativa e a criação cênica de Hitchcock por-se-ão a rejunta. Diferentemente da experiência visual que a câmera cinematográfica estende ao espectador – essa de encenar a produção da visibilidade e unir dois corpos num só –, o campo escópico de Jeffrey jamais poderá sair do apartamento e variar sua escala, aproximar-se ou afastar-se daqueles que são objetos de sua visão. A janela não permite que se forme outro quadro senão um plano geral, incapaz de girar, de saltar, de revelar o extracampo, de buscar o detalhe. Ainda que, algumas vezes, o personagem lance mão de binóculos ou teleobjetivas acopladas a sua máquina fotográfica para produzir aproximações óticas que funcionam como seus planos detalhe, trata-se de segmentos bidimensionais já inscritos no próprio recorte da janela, sem poder variar, é claro, de ângulo ou mostrar o extracampo.

Uma distância sensível radical separa a janela de Jeff e a câmera de Hitchcock, colocando uma complicação na continuidade ou no processo de espelhamento de uma na outra – a primeira, soldada na parede de cimento, define uma condição de redução à experiência do olhar; a segunda atravessa saguões e paredes, vasculha objetos, penetra nos olhos daqueles dos quais se aproxima e, diante da imensidão do mundo, sabe recortar somente os eventos, corpos e situações que interessam à ação narrativa.



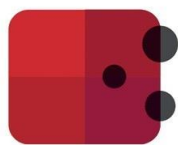
O quadro produzido pela janela de Jeff não se confunde com o quadro produzido pela câmera cinematográfica – ao menos no que diz respeito à câmera hitchcockiana. O plano ponto de vista, explorado largamente por Hitchcock nos filmes dos anos 1950, é o maior exemplo da possibilidade de a câmera atravessar o espaço entre dois olhares e fundir duas experiências sensoriais cravadas em existências corpóreas distintas. Se, no salão onde Scottie observa Madeleine à frente da pintura de Carlotta, em *Um corpo que cai*, o olhar da moça dirige a mirada do olhar do detetive, de modo que os dois se justaponham, fechando seus focos no corpo retratado no quadro, a janela de Jeff, por outro lado, jamais permitirá que o olhar dele coabite o mesmo corpo que o do personagem a cujas ações ele assiste - o vizinho Thorwald.

O plano cinematográfico de Hitchcock tem o poder de suspender a lei natural segundo a qual dois corpos não habitam o mesmo lugar no espaço – em sua bipolaridade, Madeleine/Carlotta (*Um corpo que cai*) é duas no corpo de uma, assim como Judy é também Madeleine; do mesmo modo, o plano ponto de vista une espectador e personagem, ou personagem e personagem, numa coexistência ótica. Por outro lado, a janela de Jeff, em *Janela indiscreta*, produz outra tecnologia do olhar, que, ao contrário da câmera, está erigida sobre um lugar do espaço, condenada a viver o tempo como um escorrimento linear que não se acelera ou retarda, que solidifica os corpos em seus lugares e separa as possibilidades óticas de cada um.

Há uma precedência da tecnologia-janela que funciona como materialidade autônoma no mundo, a despeito da presença ou não dos olhos do personagem. Os críticos citados – Douchet, Bozovic e Ismail – deram pouca atenção ao fato de que, no primeiro plano em que o personagem aparece, vemos o enquadramento produzido pelo recorte da janela, mas Jeffrey é revelado de costas para ela e de olhos fechados. Em outro momento, a janela nos faz ver um movimento suspeito no quarto de Thorwald, enquanto Jeff cochila com seus olhos novamente cerrados⁵. Faltam olhos para tanta janela, nesse sistema escópico.

Não é casual que a tese que procurava ver a janela de Jeff como a representação da tela cinematográfica tenha surgido na *Cahiers* nos anos 1960, quando, como bem sabemos, os críticos ligados à *nouvelle vague* francesa se embrenhavam na tentativa de apontar a reflexividade das obras a fazer ver os limites do aparato cinematográfico e suas distorções ideológicas. A força metanarrativa, por eles reconhecida em *Janela indiscreta*, coloca no centro do problema fílmico a revelação do aparato cinematográfico, conferindo uma dimensão de opacidade à imagem

⁵ Oliveira Junior chama atenção para o segundo caso, considerando-o a “única exceção”, ao afirmar que a o filme é visto sob o ponto de vista de Jeff (2015: 21).



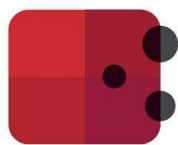
hitchcockiana, o que deve ser justificado pela crença política e teórica marcante na crítica dos anos 1960 em torno da *Cahiers*, e de algum modo partilhada por Ismail, em fazer do cinema um modo de desocultação dos processos de produção da própria imagem, uma política vertida pela noção de autoconsciência ou mesmo autocrítica.

Entretanto, seria produtivo voltarmos a um texto bastante breve de Claude Chabrol, que, em 1955, na mesma *Cahiers*, seguia um caminho sutilmente distinto na crítica de *Janela indiscreta*, menos comprometido com a forma dialética rosto/tela, ou fundado na supremacia do eu, infinitamente replicado ao redor de si (CHABROL, 1985). Ainda que identifique no apartamento de Thorwald uma “projeção da fixação amorosa de James Stewart (Jeff)” (1985: 137), Chabrol aponta um elemento operando a mediação entre um e outro, como se desse densidade ao espaço vazio do jardim que se interpõe entre os dois apartamentos e as duas janelas. Para o autor, o filme estruturava-se em três temas: a história de amor entre Jeff e sua noiva, o *thriller* da história de crime entre Thorwald e sua esposa, e, por fim, uma espécie de “realismo”, no qual se trama a passagem que conecta o primeiro ao segundo (CHABROL, 1985: 137 e 138).

Embora tanto a análise de Bozovic (1992) como a de Ismail Xavier (2003) reconheçam a importância da janela como um anteparo de centralidade temática e estética do filme, ao partirem da comparação entre a janela e a tela cinematográfica, ambos estabelecem uma unidade estável capaz de abarcar os rostos de Jeff e de Thorwald, e o próprio aparato através do qual a visão se dá. A janela, por esse caminho, seria fundada pela transmissão de uma identidade, aquilo que faz com que o gene psicológico do vidente contamine aquilo que ele vê.

Gostaríamos de reter dois pontos da análise de Chabrol: primeiro, notar que há uma distinção de regimes narrativos e visuais cingindo os apartamentos de Jeff (história romântica) e o de Thorwald (*thriller* de ação), colocando um problema de mediação no trânsito desse olhar que cruza o jardim para flagrar o vizinho; segundo e decorrente do primeiro, a emancipação do elemento mediador – a janela – como aquilo que deve equacionar o encontro entre as duas pontas do olhar.

Se, como elaboramos atrás, Jean Douchet (1992) também encontrava uma tripartição na estrutura narrativa de *Janela indiscreta*, apontando uma diferença de regime narrativo entre o que se passa no jardim (da ordem do realismo) e o que se passa no apartamento de Thorwald (da ordem do desejo e do sonho), esse autor colocava a mente de Jeff como o terceiro elemento, ao qual caberia o equacionamento da relação entre os dois anteriores. Por esse caminho, Douchet reconduzia a categoria de *eu* à centralidade do discurso fílmico, atribuindo a ela uma força de instauração da relação entre os mundos observados e os regimes estéticos e narrativos tramados.

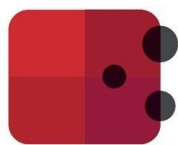


Chabrol, porém, arrisca outro movimento: retira de Jeff e de sua psicologia o papel de conectar e conciliar a relação entre os distintos regimes narrativos que operam no filme, passando a delegar à janela esse papel de mediação, que acontece não sem falhas. O autor chama a atenção para a cena em que o cachorro escava o canteiro, onde supostamente estaria enterrado o corpo da esposa assassinada. No plano ponto de vista de Jeff, vemos Thorwald olhando atenciosamente para baixo. Com um corte para o contracampo, vemos Jeff aproximando-se da janela para ver o que se esconde sob o parapeito: o novo plano ponto de vista, ao mostrar o cachorro sobre o canteiro, opera finalmente a fusão entre o olhar de Jeff e o olhar de Thorwald, saltando por cima da descontinuidade interposta pela janela. Entretanto, estaremos, é claro, no ângulo de visão de Jeff, simetricamente oposto ao de Thorwald, de modo a deixar que sempre uma dúvida paire sobre o perfeito ajuste dessa congruência de campos escópicos. A janela rouba a cena para fender o olhar, impedindo que a câmera opere uma fusão segura entre experiências visuais de personagens distintos. Por esse sentido, é de se desconfiar que Jeff seja algo como a replicação do espectador cinematográfico, uma vez que há sempre, ali, a janela que, à distinção da tela, barra-lhe o fluxo do olhar, impede-o de correr de corpo a corpo.

Diríamos, portanto, que temos em *Janela indiscreta* três tecnologias de olhar radicalmente distintas, que, por mais que possam ter momentos de justaposição, não se misturam enquanto dispositivos, cada um instaurador de uma condição de olhar, de imagens e de modos distintos de percepção:

- 1) Os olhos inscritos na face humana, sujeitos ao cochilo, à distração, à interferência das reações emocionais, ao movimento da cabeça, das pupilas e do conjunto do corpo;
- 2) A câmera-plano-tela, sujeita à estaticidade, às pans, aos *travellings*, também aos cortes que permitem saltar na continuidade do espaço e do tempo, passar do geral ao detalhe, seja por um movimento sinuoso e opaco, seja no salto de um corte, pular do exterior ao interior, atravessar paredes, juntar dois corpos em um;
- 3) A janela, dispositivo fundado na fixidez, na invariância do quadro, na grande escala, na plena continuidade temporal, conclamando um olhar contemplativo sobre o quadro que ela produz.

A trama de *Janela indiscreta* surge precisamente da fricção dessas três instâncias de produção de olhar, sujeitas a acoplamentos múltiplos entre uma e outra. Quando a perna quebrada de Jeff lhe impõe uma restrição de movimento, é a câmera, uma vez acoplada aos olhos pela decisão narrativa do diretor, que se restringe junto com o corpo; “a câmera vê apenas o que ele [Jeff] fisicamente vê”, lembrava Bazin



(1954). Entretanto, mediando as possibilidades de junção entre câmera e olhos, está a janela, pois é ela que permite que a imobilidade se torne modo de instaurar uma nova visibilidade.

A janela instaura, portanto, um problema de acoplamento entre a imagem gerada pelo olho do personagem – olho inscrito no rosto humano e sujeito aos limites dimensionais e comportamentais do corpo – e a imagem gerada pela câmera e suas possibilidades de ver, transitar, saltar, fundir, selecionar. Em *Um corpo que cai*, Slavoj Žizek (2004: 151-154) aponta uma continuidade tensa entre olho e câmera na montagem da cena em que Scottie vê Madeleine pela primeira vez, no bar Ernie's. Ele, sentado junto ao balcão, olha na direção do salão; a câmera, então, executa dois movimentos, dentro do mesmo plano: primeiro, num giro simultâneo a um recuo, com que enquadra todo o salão em escala aberta; em seguida, aproxima-se lentamente da mesa onde está o casal; desse modo, vemos o que Scottie vê, porém, havendo uma variação entre os ângulos da câmera e de onde olha o personagem. Isto é, em vez de reproduzir o campo o visual do personagem, como o plano ponto de vista estrito senso, a imagem expande-o geometricamente pelo espaço.

Mas, continua Žizek, logo em seguida Hitchcock intensifica o experimento: o casal se levanta, Madeleine caminha em direção à porta e para em pé em *close up*, de perfil, logo atrás de Scottie. O detetive evita olhá-la para, assim, conservar a postura de discrição que sua profissão exige, e põe-se a mirar o vazio do balcão bem abaixo de seus olhos. Entretanto, a montagem fará alternar o rosto de Scottie – com a mulher às suas costas, sem poder virar a cabeça – e o primeiro plano do perfil de Madeleine: quando retornamos ao rosto do detetive, ele está afetado, *como se estivesse vendo a imagem que nós víamos, como se, de algum modo, ele pudesse ver o que não está no recorte de seu campo visual, embora não conste que o detetive tivesse olhos na nuca ou coisa parecida*.

Para Žizek, trata-se de uma imagem subjetiva, porém não um plano ponto de vista, pois vemos “não o que Scottie efetivamente vê, mas o que ele imagina” (2004: 152). Trata-se, segundo o autor, da construção de uma “desrepresentação”, em que a imagem desmonta a função de apresentação do olhar em sua materialidade. Thomas Elsaesser e Martin Hagener, retomando a cena e o comentário de Žizek, vão mais longe, observando a ocorrência de uma expansão escópica do personagem. Para eles, trata-se de abrir uma fenda na perspectiva, deixando que o alcance visual de Scottie vá além do seu campo geométrico de visão, em analogia ao efeito anamórfico provocado pelo crânio na tela *Os embaixadores* (1533), de Hans Holbein: “Hitchcock torna visível, por apenas um segundo, o abismo sempre enorme entre as perspectivas da câmera codificadas como ‘subjetivas’ e o olhar da câmera quando não ligado a um ponto de

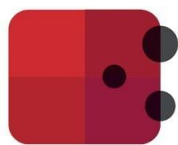
vista.” (ELSAESSER; HAGENER, 2018: 126). Ver o que não lhe está à frente dos olhos é uma dádiva que o cinema hitchcockiano oferece a Scott para, mais tarde, colocá-lo à beira do enlouquecimento.

Talvez seja interessante notarmos uma distinção entre o *olhar*, de algum modo limitado pela espaço-temporalidade e por aquilo que materialmente está ao alcance sensório dos olhos, e o *ver*, capaz de abarcar as expansões do campo visual, seja por imagens mentais, oriundas da imaginação, de sonhos, de delírios psicológicos ou óticos, seja pelas rachaduras na perspectiva, abertas pelo artifício cinematográfico.

Se, neste exemplo (de *Um corpo que cai*), notamos como o encontro entre o olhar-câmera e o olhar-olho se dá numa fricção entre os dois campos visuais, expandindo o ato de *ver* para além do *olhar*, *Janela indiscreta* é erguido sob o risco de que os dois campos visuais, da câmera e dos olhos, não consigam se encontrar. A angústia de Jeffrey é notar que a janela não se comporta como uma câmera ou uma tela cinematográfica, e reivindica uma existência própria, oferecendo a ele uma outra experiência óptica – angústia da impossibilidade de saltar para dentro do apartamento do vizinho. Por mais que os apetrechos técnicos, como a luneta e a teleobjetiva, permitam a Jeff fechar o enquadramento, eles estão limitados pelo quadro circunscrito da janela, não podendo nunca subir ou descer uma escada, mirar uma sombra num chuveiro, identificar mínimos indícios espalhados em objetos diminutos, e, acima de tudo, jamais poderão ver o que Thorwald vê, como tantas vezes fizeram os olhares-câmera de Hitchcock ao fundirem-se ao olho.

Em segundo lugar – e o que há de mais provocador na existência desse olhar – é que, ao contrário do plano do filme de ação, a janela não recorta os momentos de imobilidade, não descarta as rabeiras das imagens que não interessam à ação, não seleciona para serem vistos os instantes em que alguma coisa de fato acontece. O espectador e Jeff estarão sempre na dúvida se há, na imagem produzida pelo dispositivo-janela, algo que mereça ser visto, se o que ocorre é aquilo que podemos chamar de ação, com o sentido que essa palavra deve ao drama, ou se tudo não passa de trivialidades produzidas por um olhar-olho que não sabe ver senão a própria face.

A imagem que Jeff espera encontrar na janela é aquela capaz de visibilizar, somente e tudo, o que seja relevante para a ação, direcionando os olhares no sentido do desmascaramento das mentiras. É a imagem capaz de operar movimentos sinuosos, como o que funde os campos visuais de Scott e Madeleine em *Um corpo que cai*, ou aquela que saberia destacar uma xícara de café ou um copo de leite envenenados, por meio de um enquadramento ou de um brilho especial, como em *Interlúdio* (*Notorius*, EUA, 1946) e *Suspeita* (*Suspicion*, EUA, 1941). “O problema de Jeff”, diz Mladen Dolar, “é como fazer seu olhar onipresente” (DOLAR, 1992a: 144), como torná-lo algo que,



como o olhar-câmera do filme de ação e mistério, é capaz de gerir a economia de informações, por meio de um alcance ilimitado de seu campo visual. Será a janela capaz de instaurar uma visibilidade que se desdobre sobre o desvelamento dos dissimulados, a “desencenação” das mentiras?

O preenchimento da retina

Em carta ao crítico Serge Daney, Gilles Deleuze elabora duas perguntas com que os cinemas anterior e posterior à Segunda Guerra se interpelavam. A primeira questão, tramada sob a forma da imagem-movimento, é aquela que salta dos filmes de mistério e dos thrillers de suspense: “o que há por trás da imagem?” (DELEUZE, 1992: 90 e 91), qual o crime que se descortina se olharmos da forma correta? O que os dissimulados escondem? Como “desencenar” a mentira?

É sob este regime de percepção que o olhar de Jeff se inclina sobre a janela, por mais que ela não pareça adequada a tais questionamentos. “*É só um marido indo viajar*”, dirá sua noiva, quando Jeff lhe conta dos atos suspeitos de Thorwald. Um ceticismo quanto aos significados profundos, que põe em xeque a própria existência do mistério, seja criminal, seja escópico, seja epistemológico – uma desconfiança de que tudo está na superfície, como na fórmula minimalista de Frank Stella: “O que você vê é o que você vê” (STELLA; JUDD, 2006: 131). A janela é o dispositivo que, a princípio, frustra a expectativa daquele que quer olhar para a paisagem que ela emoldura como quem assiste a um filme, pois ela não recorta as ações significativas para nos preencher a retina, não salta entre o plano objetivo e o subjetivo, não permite a onipresença do olhar.

No entanto, no pós-guerra, dirá Deleuze, a questão que a imagem se coloca é: “o que há para ver na imagem?” ou “como ver a própria imagem?” (DELEUZE, 1999: 90 e 92). Não há mais, aqui, a segurança de que os corpos desempenhem ações, mas, em vez disso, são captados em sucessões de posturas. O que haverá para ver, se não mais houver a dissimulação a ser desmascarada, o crime a ser solucionado, o esconderijo a ser visibilizado? Como olhar para a janela, senão a partir dos repertórios já conhecidos que organizam a visão e a sensorialidade, sob a forma da investigação que caminha para a solução dos mistérios?

A missão de Jeffrey – poderíamos assim organizar – passa por reencontrar a primeira questão elaborada por Deleuze (aquela afeita à imagem-movimento e ao cinema do pré-guerra) onde ela parece já não mais existir. Desse modo, ele irá reafirmar que atrás do rosto de Thorwald esconde-se sua própria face, seu desejo oculto pelo preenchimento da retina, pela imagem profunda – *o objetivo de Jeff não é a solução do mistério, mas obter a garantia de que haja mistério*. “O que você vê não pode ser apenas



o que você vê”; o *horror vacui* impulsiona-o a colocar uma imagem-câmera sobre a imagem-janela, como se exorcizasse o risco de se deparar com um olho vazio.

Mladen Dolar (1992a:148) comenta que Lina, a mulher que vive a dúvida acerca do caráter e das intenções do marido em *Suspeita*, não teme que seu esposo seja culpado; ela teme, sim, que não haja fundamento para sua desconfiança, que não haja mistério por trás dos atos suspeitos. O copo de leite supostamente envenenado que o marido oferece a Lina – cujo brilho misterioso tornou-o célebre na história do cinema – seria o índice do mistério: tomá-lo poderia não a salvar, mas ao menos testaria a existência do enigma.

Entre o olhar-Jeff e o olhar-câmera, não haverá acoplamento seguro; há sempre a janela como rachadura – feita de sua imobilidade espacial e sua continuidade temporal – inserindo algo de duvidoso na passagem entre o homem e a câmera, colocando um ponto de tensão na constituição desse olhar. A crise escópica, tão bem elaborada em *Janela indiscreta*, faz ver os intervalos e desencaixes que surgem na aderência problemática do olhar humano e do olhar-câmera, capturados pela ascensão de um inesperado dispositivo de produção de visibilidade, a janela, e que parece inadequado à instalação de um olhar investigativo de um filme de ação.

A janela – que, em sua melancolia imóvel, não salta no espaço, não revela o extracampo, não penetra no olhar de quem é observado, não distingue o vazio do cheio, a ação dramática do gesto despropositado – é, por excelência, o *anti-cinema* (ou o *anti-cinema de ação*), o dispositivo mais improvável para oferecer a possibilidade de assistir, no retângulo de seu vazamento, ao desvelar de uma história de assassinato e mistério. A força da narrativa deste filme está justamente em fazer surgir um regime imagético da tela cinematográfica, em um dispositivo para isso *inadequado*.

Referências Bibliográficas:

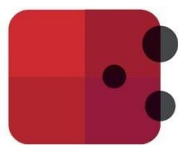
BAZIN, A. “Hitchcock versus Hitchcock.” *Cahiers du Cinéma*, v. 7, n. 39, 1954. Disponível em inglês em: <https://the.hitchcock.zone/wiki/Articles>. Acesso em 22 de novembro de 2018.

BOZOVIC, M. “The man behind his own retina.” In: ZIZEK, S. *Everything You Always Wanted to Know about Lacan*. London, New York: Verso, 1992. P. 161-178.

CHABROL, C. “Serious things.” In: HILLIER, J. (Org.) *Cahiers du Cinéma. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge, USA: Harvard University Press, 1985. P. 136-139.

DELEUZE, G. “Carta a Serge Daney: otimismo, pessimismo e viagem.” In: *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992. P. 88-102.

DOLAR, M. “A father who is not quite dead.” In: ZIZEK, S. (Org.) *Everything you Always Wanted to Know about Lacan*. London, New York: Verso, 1992a. P. 143-150.



_____. "Hitchcock's objects." In: ZIZEK, S. (Org.) *Everything You Always Wanted to Know about Lacan*. London, New York: Verso, 1992b. P. 31-46.

DOUCHET, J. "Hitch and his audience." In: HILLIER, J. (Org.) *Cahiers du Cinéma. 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*. Cambridge, USA: Harvard University Press, 1986. P. 150-157.

ELSAESSER, T.; HAGENER, M. *Teoria do Cinema. Uma introdução através dos sentidos*. Campinas, SP: Papirus, 2018.

LACAN, J. *O Seminário. Livro 11. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

OLIVEIRA JR, L. C. *Vertigo, a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno*. 2015. Tese de doutorado em Meios e Processos Audiovisuais – ECA/USP, 2015.

STELLA, F.; JUDD, D. "Questões para Stella e Judd." In: FERREIRA, G. e COTRIM, C. (Orgs.) *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. P. 122-138.

XAVIER, I. *O Olhar e a Cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ZIZEK, S. *Organs without Bodies: Deleuze and consequences*. New York: Routledge, 2004.

_____. "Introduction." In: ZIZEK, S. (Org.) *Everything You Always Wanted to Know about Lacan*. London, New York: Verso, 1992. P. 1-12.



**Tessituras labirínticas:
a *mise en abyme* e a metalepse como ramificações da
narrativa em “Bandersnatch”, episódio da série *Black Mirror***

Alexandre Rodrigues da Costa¹

¹ Possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (1997); mestrado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (2001), com a dissertação “A construção do silêncio: um estudo da obra poética de Orides Fontela”; e doutorado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (2005), com a tese “A transfiguração do olhar: um estudo das relações entre literatura e artes plásticas em Rainer Maria Rilke e Clarice Lispector”. Atualmente, é professor de educação superior da escola Guignard e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual do Estado de Minas Gerais, onde ministra disciplinas relacionadas à História da arte e desenvolve pesquisas sobre o cinema experimental, Georges Bataille e Hans Bellmer.
Email: rodriguescosta@hotmail.com



Resumo

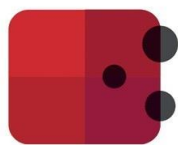
Neste artigo, analisamos o episódio “Bandersnatch”, da série de TV *Black Mirror*, criada por Charlie Brooker e produzida pela plataforma de streaming Netflix, a partir dos conceitos de *mise en abyme* e metalepse, como possibilidade de criação de narrativas ramificadas e labirínticas. Dessa maneira, investigamos de que forma a permutação permite a “Bandersnatch” interagir com o telespectador e, baseando-nos na fragmentação que decorre desse processo, relacionamos a *mise en abyme* e a metalepse ao conceito de imagem-tempo, de Gilles Deleuze, e aos conceitos de Cronos e Aion, que ele explora a partir dos textos estoicos. Além disso, estabelecemos comparações entre “Bandersnatch” e os filmes *A origem*, de Christopher Nolan, *Os olhos da cidade são meus*, de Bigas Luna, e *Eu te amo, eu te amo*, de Alain Resnais, com o objetivo de perceber como a *mise en abyme* e a metalepse dilaceram a progressão e a linearidade, ao fazerem com que a repetição e a circularidade colapsem a narrativa, e a ofereçam como um jogo de realidades instáveis.

Palavras-chave: *mise en abyme*; metalepse; imagem-tempo; repetição.

Abstract

In this article, I analyze the “Bandersnatch” episode from the *Black Mirror* TV series, created by Charlie Brooker and produced by Netflix streaming channel, based on the concepts of *mise en abyme* and metalepsis as a possibility for creating branched and labyrinthine narratives. Along those lines, I investigate how permutation allows “Bandersnatch” to interact with the viewer and, based on the fragmentation that results from this process, I relate *mise en abyme* and metalepsis to Gilles Deleuze’s image-time concept and to the concepts of Cronos and Aion, which he analyzes using Stoic texts. Also, I compare “Bandersnatch” to Christopher Nolan’s movie *Inception*, Bigas Luna’s *Angustia*, and Alain Resnais’ *Je t’aime, Je t’aime* in order to understand how *mise en abyme* and metalepsis tear apart progression and linearity by having repetition and circularity to collapse the narrative and offer it as a play of unstable realities.

Keywords: *mise en abyme*; metalepsis; time-image; repetition.



Lançado na plataforma de streaming Netflix, em 28 de dezembro de 2018, “Bandersnatch”, dirigido por David Slade, com roteiro de Charlie Brooker, distingue-se dos demais episódios da série *Black Mirror*² por ser um filme com o qual o público interage, ao escolher, durante sua exibição, opções que levam o personagem principal, Stefan Butler, a tomar decisões que alteram sua vida. Em decorrência das várias opções que surgem para o telespectador durante a exibição do filme, podem ser gerados, a partir das combinações das escolhas, cerca de 1 trilhão de histórias com 5 finais diferentes³. Com base nos 312 minutos de material filmado, as combinações permitem criar episódios que variam de 40 minutos a 90 minutos de duração.

“Bandersnatch” pertence a uma tradição de obras realizadas a partir de permutações, como os anagramas elaborados pelos poetas gregos e romanos da antiguidade clássica – tradição que persiste até os dias de hoje. Com a sociedade de consumo, uma variedade de jogos visuais passou a ser comercializada - alguns baseados em princípios combinatórios, como é o caso do *Myriorama*. Com a invenção do *Myriorama*, em 1823, por Jean-Pierre Brès, e o seu aprimoramento realizado por John Heavside Clark, no ano seguinte, o público podia montar, a partir de uma série de 16 cartões, 20.922.789.888 paisagens. Várias versões do *Myriorama* surgiram, com diferentes nomes (*Hypermyriorama*, *Polyorama*, *Natuorama*, *Panoramacopia*), até culminar em uma, produzida por Jean-Pierre Brès em 1825, nomeada *Componium Pittoresque*, cujos 36 cartões podiam gerar 371.993.326.789.901.217.467.999.448.150.352.000.000.000 combinações⁴. No entanto, diferente de “Bandersnatch”, os primeiros *Myrioramas*, por serem representações de paisagens, não eram narrativos⁵. A concepção de “Bandersnatch”, nesse sentido, está muito mais próxima das experiências com narrativas realizadas por Julio Cortázar e autores do grupo Oulipo, nas quais o leitor tem algum tipo de participação. Como exemplo, podemos citar o texto *Un conte à votre façon* (1967), de Raymond Queneau, composto de séries de duas proposições, cuja escolha de uma nos leva a caminhos distintos ao longo da história:

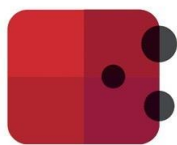
1- Quer conhecer a história das três ervilhas atentas?

² A série *Black Mirror* foi criada por Charlie Brooker, em 2011, para a emissora britânica Channel 4. Em 2015, o canal de streaming Netflix adquiriu os direitos de produção e exibição. Conforme o site do Netflix: “Esta série antológica de ficção científica explora um futuro próximo onde a natureza humana e a tecnologia de ponta entram em um perigoso conflito” (BLACK MIRROR, 2019).

³ Essa informação foi divulgada por Zack Sharf, no site: <https://www.indiewire.com/2018/12/black-mirror-bandersnatch-endings-one-trillion-story-combinations-netflix-streaming-1202031075/>.

⁴ Sobre o *Myriorama*, ver: HYDE, Ralph. “Myrioramas, endless landscapes: the story of a craze”. London: *Print Quarterly*, Vol. 21, No. 4 (DECEMBER 2004), pp. 403-421.

⁵ Atualmente, é possível encontrar *Myrioramas* que expõem uma história por meio de imagens. Um exemplo é *The Hollow Woods: Storytelling Card Game*, de Rohan Daniel Eason, lançado pela Laurence King Publishing em 2017.



Se sim, vá para 4.

Se não, vá para 2.

2- Prefere a das três estacas de feijão achatadas?

Se sim, vá para 16.

Se não, vá para 3.

3- Prefere a dos três arbustos médios medíocres?

Se sim, vá para 17.

Se não, vá para 21. (QUENEAU, 1981: 221).⁶

Embora não seja um romance e tenha poucas páginas, o texto de Queneau, inspirado em apresentações de instruções dadas a computadores, pode ser considerado como um dos precursores daquilo que se tornaria conhecido como *gamebooks*, livros nos quais o leitor, diante de uma narrativa na segunda pessoa, deve assumir o papel e o ponto de vista de um personagem e fazer escolhas dentre as opções que lhe são oferecidas. Os primeiros *gamebooks* foram publicados pela editora Tracker Books, na Inglaterra, entre 1972 e 1980, como uma série de livros que cobriam ficção científica, mistério e esportes. Eles se tornaram bem populares, entre as crianças, a partir da década de 1980, pela série *Choose Your Own Adventure*, publicada pela editora Bantan.

Não é à toa, portanto, que a história de “Bandersnatch” se passe em 1984⁷, pois seu personagem principal, Stefan Butler, um programador de 19 anos, tem como meta adaptar, exatamente, um *gamebook*, intitulado *Bandersnatch*, escrito por Jerome F. Davis, para um videogame de aventura⁸. Ao longo do desenvolvimento do jogo, Stefan tem a opção de aceitar ou recusar a ajuda da empresa Tuckersoft para concluí-lo, assim como deverá lidar com outras escolhas que surgirão em seu caminho. Os dilemas de Stefan projetam-se na tela do dispositivo como duas alternativas, dentre as quais o telespectador deve tomar uma decisão em dez segundos. Caso ele não faça isso, uma decisão é tomada de maneira aleatória pelo sistema que controla a exibição do filme. Ao fim, o telespectador tem a chance de começar tudo de novo, alterando suas decisões.

⁶ O texto original de Raymond Queneau encontra-se no site: <https://www.ouliipo.net/fr/contraintes/conte-a-votre-facon>. Uma versão interativa, disponível em francês e com opções de tradução para o inglês e o alemão, pode ser acessada em: <http://permutations.pleintekst.nl/queneau/conte/conte.cgi>.

⁷ O fato de a trama de *Bandersnatch* se passar em 1984 pode estar relacionado também a uma referência ao jogo para computador chamado *Bandersnatch*, que seria comercializado, nesse mesmo ano: “Brooker parece ter se inspirado em um jogo de computador chamado *Bandersnatch*, que estava em desenvolvimento em um estúdio com sede em Liverpool chamado Imagine antes de ser refeito e reembalado sob o nome Brataccas por outro estúdio chamado Psygnosis” (ALLEN, 2018).

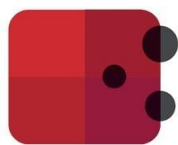
⁸ A temática de jogos interativos com base em processos permutativos pode ser encontrada em *The Stanley Parable*, desenvolvido por Davey Wreden e lançado em julho de 2011, que se destaca pelo fato de as escolhas realizadas pelo jogador serem contraditórias e sem sentido, e em *Her Story*, filme criado por Sam Barlow e lançado para Microsoft Windows, em junho de 2015, e para Android, em 2016. Em *Her Story*, os jogadores devem lidar com um banco de dados no qual há pequenos cliques de vídeos de entrevistas policiais realizadas durante o desaparecimento de um homem, cuja esposa é o foco da investigação.



De certa forma, “Bandersnatch”, similar aos *gamebooks* ou à qualquer obra a partir da qual a interatividade é evocada, compartilha com a ideia de morte do autor de Roland Barthes, para quem o texto é “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 2004a: 62). As ramificações da narrativa de “Bandersnatch” colocam o telespectador na posição de leitor, na concepção de Barthes, no instante em que o filme o convoca a participar da história a partir das escolhas que faz ao longo da sua exibição. Tais escolhas evidenciam as marcas de leitura que poderiam ocorrer em um texto tradicional, ao se revelarem como micronarrativas que se desdobram uma das outras. Nesse sentido, o filme se apresenta à semelhança do processo de escrita, uma vez que, como qualquer prática significativa, ele pode gerar textos a partir dos quais “o leitor é nada menos do aquele que quer escrever” (BARTHES, 2004b: 283). Esse querer escrever é o que faz com que o telespectador se sinta, diante do *Myriorama* ou de um filme como “Bandersnatch”, estimulado a participar do processo de elaboração da obra, ao interpretar os possíveis significados que suas ações provocarão na estrutura a ser manipulada, na tessitura do texto que é permutado:

O texto redistribui a língua (é o campo dessa redistribuição). Um dos caminhos dessa desconstrução-reconstrução é permutar textos, retalhos de textos que existiram ou existem em torno do texto considerado e finalmente nele: todo texto é um intertexto-, outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, com formas mais ou menos reconhecíveis; os textos da cultura anterior e os da cultura ambiente; todo texto é um tecido novo de citações passadas. Passam para o texto, redistribuídos nele, trechos de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, fragmentos de linguagens sociais etc., pois há sempre linguagem antes do texto e em torno dele. (BARTHES, 2004b: 276).

Em um primeiro momento, o telespectador parece assumir, no caso de “Bandersnatch”, a função de jogador, uma vez que ele decide, por meio das escolhas, o que acontecerá a Stefan. No entanto, a desconstrução-reconstrução de textos, de que nos fala Barthes, é o outro jogo que se insinua não só no tecido das citações, as inúmeras referências a autores de ficção científica e os *easter eggs* que fazem referência à própria série *Black Mirror*, mas, na narrativa, como uma construção que se refaz sempre no momento da leitura. No entanto, as possibilidades de interferências na narrativa não são infinitas, já que elas se realizam pelas permutações que os segmentos

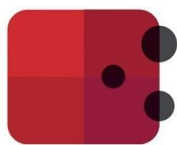


do filme oferecem como opções. O jogo que “Bandersnatch” estabelece ocorre na tessitura da sua narrativa, pois, se um texto literário é feito de várias escritas múltiplas, o que acarreta na sua intertextualidade, a maneira como elas se organizam, no filme, engendra possibilidades de leitura que se realizam entre a forma como a sua narrativa é construída e as camadas da sua diegese. O jogo não acontece apenas na escolha de uma ou de outra alternativa, mas nas leituras que se desdobram do filme, que dizem respeito às estratégias de como este se apresenta ao telespectador.

Podemos perceber como essas estratégias são colocadas em funcionamento ao longo de “Bandersnatch”, ao nos determos no uso que o filme faz da *mise en abyme* e da metalepse. A *mise en abyme* estabelece, em “Bandersnatch”, repetições que rompem com o desenvolvimento cronológico da narrativa, de maneira que a metalepse permite que diferentes planos da diegese interajam. A *mise en abyme*, cuja tradução para português seria “colocar em abismo”, é um recurso que consiste em representar uma obra no interior de outra que a menciona, ao criar semelhanças entre os sistemas significantes das duas. A expressão remonta a André Gide, que, em seu diário, escreve:

Eu gosto de, em uma obra de arte, encontrar transposto, na escala dos personagens, o próprio assunto deste trabalho. Nada ilumina melhor e estabelece as proporções do todo. Assim, em pinturas de Memling ou Quentin Metsys, um pequeno espelho convexo e escuro reflete, por sua vez, o interior da sala onde a cena pintada acontece. [...] Nenhum desses exemplos é absolutamente preciso. O que expressaria melhor o que eu disse em meus *Cadernos*, em meu *Narciso* e em *A tentativa*, é a comparação com o processo do brasão de armas que consiste em colocar, no primeiro, o segundo “em abismo”. (GIDE, 1996: 41).

A *mise en abyme* é usada nas artes visuais, na publicidade e na literatura, e consiste em criar uma representação em abismo, como ocorre quando se coloca um espelho diante do outro e as imagens se refletem vertiginosamente. Podemos encontrar um exemplo de *mise en abyme* cinematográfica no filme *A origem* (Christopher Nolan, 2010), no qual Dom Cobb, interpretado por Leonardo DiCaprio, por meio do uso da tecnologia de compartilhamento de sonhos, deve invadir o sonho de um jovem industrial para implantar a ideia de dissolver o conglomerado de energia de seu pai. Disposto a cumprir essa missão, Cobb treina sua equipe para forjar e imergir em três níveis de sonhos. No entanto, os planos não saem como deveriam, pois ele é assombrado pela projeção, originada em sua própria mente, da imagem de sua esposa morta. Como consequência desses encontros, Cobb vai para o último nível dos sonhos, o limbo, onde

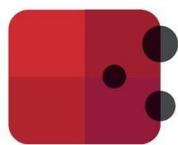


encontra o seu contratante, Saito. A *mise en abyme* se evidencia em *A origem*, no instante em que percebemos que cada nível de sonho, à semelhança das bonecas russas matrioshkas, está um dentro do outro⁹, de maneira que, interligados, ao desabarem em sequência, expulsam os membros da equipe, até que eles saiam de todos. E como se isso não fosse o bastante, de acordo com David Bordwell e Kristin Thompson:

À medida que linhas narrativas são adicionadas à mistura, Nolan pode colocar entre elas, eventualmente com as quatro se alternando, ações paralelas adicionais em cada uma delas (no hotel, Cobb no bar/Saito e Eames no elevador/Arthur e Ariadne no lobby). Cada nível de sonho tem seu tempo próprio, com a duração estendendo-se quanto mais se agregam camadas de sonhos. (BORDWELL; THOMPSON, 2013: 49).

Em *A origem*, percebemos que a *mise en abyme* pode fragmentar a estrutura narrativa e repetir esses fragmentos quase indefinidamente, ao mesmo tempo que se presta como um recurso a partir do qual a narrativa dialoga consigo mesma e se oferece como auto interpretação. Dorrit Cohn e Lewis S. Glein chegam a argumentar que “em uma *mise en abyme* pura, um processo interminável está inevitavelmente envolvido, e se desenvolve, pelo menos em teoria, em duas direções” (COHN; GLEIN, 2012: 108) -, as quais, como veremos, estão relacionadas à diegese e à extradiegese. Se, em “*Bandersnatch*”, assim como em *A origem*, a *mise en abyme* surge a partir do próprio enredo do filme (pois Stefan Butler deve adaptar o romance *Bandersnatch*, um *gamebook*, para um jogo interativo de mesmo nome), sua simplicidade está relacionada ao poder de produzir sentidos “no contexto de uma expansão semântica, de que este não seria capaz por si só” (DÄLLENBACH, 1979: 58). O envolvimento de Stefan com a obra a ser adaptada leva-o a tal estado de imersão, que os eventos de sua vida passam a se confundir com e a refletir o livro e a vida de Jerome F. Davies. Em sua narrativa, o filme, ao apresentar os problemas com os quais Jerome F. Davies precisou lidar na criação do seu livro *Bandersnatch*, acaba por espelhar, neles, as mesmas dificuldades pelas quais passa Butler em sua tentativa de adaptação. Dessa forma, a *mise en abyme* aponta para duas direções: uma que se afirma como repetição, tema que se desdobra sobre si mesmo, e outra, que se converte em metalepse. A presença da *mise en abyme* em “*Bandersnatch*” está condicionada à metalepse, pois é necessário, em um primeiro

⁹ É interessante notar que a forma como os sonhos são trabalhados em *mise en abyme*, em *A origem*, lembram alguns poemas de Jorge Luis Borges: ‘O sonho se desfaz em outro sonho / E este, em outro e em outros, que entretecem / Ociosos um ocioso labirinto’ (BORGES, 2009: 233).



momento, assinalar as semelhanças por meio daquela, para depois desenvolvê-las como transgressão dos planos que fundamenta a diegese por meio desta. Para Gérard Genette, um dos primeiros teóricos a analisar a metalepse, ela se define como:

qualquer intrusão do narrador extradiegético ou do que é narrado no universo diegético (ou por personagens diegéticos em um universo meta diegético, etc.), ou o inverso (como em Cortázar), produz um efeito de estranheza que é ou cômico (quando, como em Sterne ou Diderot, é apresentado em tom de brincadeira) ou fantástico. (GENETTE, 1980: 234-235)

Em “Bandersnatch”, a metalepse surge em vários momentos e de diferentes formas, quase sempre relacionada à dúvida ou à paranoia pelas quais Stefan passa. Podemos percebê-la na relação que ele estabelece com o livro *Bandersnatch* ou quando se compromete “a fronteira movente, mas sagrada entre dois mundos, aquele em que se narra, aquele que se narra” (GENETTE, 2017: 314), que é o plano extradiegético, o mundo real dos telespectadores, e o plano diegético, o mundo ficcional de Stefan Butler. Em sua leitura sobre o conceito de metalepse elaborado por Gérard Genette, Karin Kukkonen discerne duas definições dadas pelo teórico francês ao termo - uma que diz respeito à “passagem de um nível narrativo para o outro” (GENETTE, 2017: 312), que, para ela, “deixa claro que o mundo ficcional não é simplesmente expresso no discurso do narrador, mas produzido por ele” (KUKKONEN, 2011b: 5), e outra definição, em que a fronteira entre os dois mundos é comprometida, na qual “o discurso do narrador não é necessariamente perceptível na ficção” (KUKKONEN, 2011b: 5). Como não há um narrador em “Bandersnatch”, não há mudança no nível narrativo - semelhante ao que acontece, por exemplo, no filme *O ano passado em Marienbad* (Alain Resnais, 1961). No filme de Resnais, o narrador se envolve de tal maneira com as imagens e as supostas memórias que delas se desdobram, para perder-se entre elas, pois, “ao longo do filme, a ideia do 'jogo' atua como uma metáfora central, um jogo que, em termos diegéticos e extra diegéticos, ninguém além do iniciado pode vencer, pois é um enigma intrincado que espelha a estrutura labiríntica da narrativa em si” (POWELL, 2012: 124). Nesse sentido, *O ano passado em Marienbad* é um jogo fechado em si mesmo, cujo tempo e espaço não possuem referentes no mundo extradiegético, uma vez que não há, no filme, elementos que possam espelhar a realidade do espectador ou lhe oferecer uma noção de tempo com a qual ele possa se identificar¹⁰.

¹⁰ *O ano passado em Marienbad*, para Helen Powell, “desde o início, desestabiliza como o público tradicional constrói um relacionamento com o que aparece na tela. Por exemplo, não há nenhum enquadramento de cena claro. Em vez disso, ao mergulharmos na arquitetura de labirinto do interior de



Com relação a “Bandersnatch”, no entanto, é possível perceber o predomínio da transgressão dos limites que separam os mundos diegético e extradiegético, como em um determinado momento do filme, quando Stefan está no consultório de sua psiquiatra e temos as opções de fazer com que ele roa as unhas ou coce a orelha. Ao escolhermos uma das alternativas, o resultado é que Stefan resiste e não as realiza. Nessa mesma sequência, se optarmos por Stefan fugir em vez de lutar contra sua psiquiatra, descobrimos que tal atitude não está condizente com o roteiro do filme, pois a filmagem é interrompida para questionar por que o ator não seguiu o que estava programado. Em outra parte do filme, podemos levar Stefan a destruir o computador ou a jogar chá nele, e a consequência, para o que venhamos a escolher, é que ele, novamente, resiste, gritando, olhando para o seu redor, como se tornasse consciente de que é um fantoche nas mãos do telespectador¹¹. Inclusive, nessa sequência, dependendo das nossas escolhas, é revelado a Stefan que ele está em um episódio da série *Black Mirror*, pertencente ao canal Netflix e que suas decisões são tomadas por aqueles que assistem a ele. Esses momentos podem ser considerados como intrusões do mundo extra diegético no universo diegético de Stefan, pois contemplamos o desvanecimento da fronteira entre o mundo ficcional e o mundo real. No entanto, é necessário lembrar que, em “Bandersnatch”, esses dois mundos são diegéticos, já que há “uma transgressão paradoxal geralmente intencional de, ou confusão entre, mundos (onto)logicamente distintos e níveis que existem, ou são referidos a, dentro de representações de mundos possíveis” (WOLF, 2005: 91). Dessa forma, o mundo que se revela para Stefan como sendo o nosso, e ao qual ele é subserviente, é uma realidade diegética também, ou seja, mais um nível dentro da narrativa na qual ele também está inserido - o que, de acordo com Karin Kukkonen, seria “uma representação do mundo real interagindo com o mundo ficcional” (KUKKONEN, 2011b: 7). O discurso sobre a inexistência do livre arbítrio, ao qual assistimos, junto com Stefan, sobre a vida de Jerome F. Davies, reflete o estado de desorientação pelo qual passa o personagem, uma vez que os limites que separam sua realidade da do livro *Bandersnatch* são questionados, na iminência do personagem colocar em dúvida a sua própria existência:

Quando confrontados com o colapso do seu sistema de realidade e com a completa indefinição das fronteiras entre

um edifício, ouvimos uma voz à qual não podemos vincular uma identidade. [...] Fundamentalmente, não pode haver acordo sobre o que realmente acontece na tela, pois a cronologia e a causalidade, as linhas tradicionais da narrativa clássica, não têm um papel a desempenhar” (POWELL, 2012: 125).

¹¹ Com relação ao comportamento paranoico de Stephan ao longo do filme, citamos a observação que Gilles Deleuze faz em *A imagem-tempo*: “Notaremos que, em todas as artes, a obra dentro da obra frequentemente esteve ligada à consideração de uma vigilância, de uma investigação, vingança, conspiração ou complô” (DELEUZE, 2005: 97).



"realidade" e "ficção", os personagens frequentemente sucumbem a um ceticismo geral, imaginando se são reais ou se o mundo inteiro não pode ser apenas uma simulação gigantesca. De fato, como parte do mundo fictício do texto, eles são meramente parte de uma grande representação, mas a partir de seu próprio nível de ficcionalidade, os personagens não podem saber disso. Este conhecimento é restrito a nós, os leitores empíricos. (KUKKONEN, 2011a: 37)

A interatividade, ao inserir, por meio da *mise en scene*, a presença simulada do telespectador no universo diegético do filme, coloca em crise as relações hierárquicas entre o plano ficcional e o real. A imersão do espaço extradiegético no diegético acarreta, portanto, na sua ficcionalização, uma vez que a metalepse “abre uma passagem entre os níveis que resulta na sua interpenetração ou contaminação mútua” (RYAN, 2006: 207). Essa metalepse, que Marie-Laure Ryan classifica como ontológica, se diferencia da metalepse retórica, que “abre uma pequena janela que permite um vislumbre entre os níveis, mas a janela se fecha após poucas sentenças, e a operação termina reassentando a existência dos limites” (RYAN, 2006: 207). Um exemplo da presença da *mise en abyme* combinada com a metalepse como estratégia da dissolução dos espaços extradiegético e diegético ocorre no filme *Os olhos da cidade são meus* (Bigas Luna, 1987), no qual assistimos a uma série de assassinatos que têm como principal característica a enucleação das vítimas. Tudo faz parte de um plano de vingança, levado a cabo por John Pressman, empregado de uma clínica de oftalmologia, e sua mãe, que o hipnotiza para que consiga força suficiente para praticar tais crimes. No entanto, descobrimos que essa narrativa pertence a um filme chamado *The Mommy*, o qual, na verdade, está sendo visto, em um cinema, por duas adolescentes - uma atenta ao que acontece na tela, e a outra extremamente apavorada, prestes a abandonar a sala de projeção. A tensão do filme aumenta na medida em que percebemos a presença de um psicopata no cinema, que se sente estimulado a cometer assassinatos, como se seguisse as ordens da mãe do filme exibido. Os limites entre os dois planos ficcionais desabam no instante em que o assassino do filme projetado e o do cinema no qual este é exibido são revelados, de maneira que os elementos de ambas as diegeses se convertem em seus contrários, incessantemente.

Em *Os olhos da cidade são meus*, podemos observar a narrativa colocada em abismo assim que o filme *The Mommy* e seus espectadores convergem para a tela, como se esta fosse um ponto de indiscernibilidade onde o outro que olha se projeta, à semelhança do que ocorre em um espelho, naquele que está diante de si. Quando as adolescentes encontram, no final do filme, John Pressman (o psicopata do filme *The*



Mommy), a metalepse ontológica já está instalada, uma vez que a introdução do personagem em um outro plano diegético permite que todos os planos se meschem, “quando um existente pertence a dois ou mais níveis ao mesmo tempo, ou quando um existente migra de um nível para o próximo, ao fazer com que dois espaços separados se misturem” (RYAN, 2006, p. 207). Talvez, por isso, a metalepse, como defendem a maioria dos teóricos, esteja confinada ao espaço ficcional, pois os paradoxos só poderiam existir dentro de sistemas fechados. De acordo com Marie-Laure Ryan:

Em todos os exemplos que discuti, a tão chamada realidade que se torna afetada pelos eventos de um nível superior não é o mundo em que o leitor e o autor estão localizados, mas o primeiro nível da torre fictícia. Uma história pode representar o assassinato de um leitor fictício pelo protagonista de um romance fictício, mas a única maneira de um autor do mundo real matar o leitor real seria por meios não literários, por exemplo, borrifando antraz entre as páginas do livro. Em outras palavras, a base real do plano narrativo, o mundo do marco zero, permanece protegida dos fenômenos metalépticos. (RYAN, 2006: 209)

No entanto, há casos que escapam aos paradoxos e geram reflexões sobre como lidar com ações que questionam a fronteira entre a ficção e a realidade. Como exemplo, podemos citar o cineasta William Castle, que recorreu a truques para fazer com que seus filmes interagissem com a plateia: conectou circuitos elétricos às poltronas de um cinema para que elas dessem choques nos espectadores durante as cenas de *Força Diabólica* (William Castle, 1959); fez um esqueleto flutuar da tela sustentado por fios, na exibição de *A Casa dos Maus Espíritos* (William Castle, 1959); entregou cartões aos espectadores para que estes determinassem como o filme *A Máscara do Horror* (William Castle, 1961) deveria terminar. Todos esses truques desenvolvidos por Castle extrapolam o simples ato de se projetar uma película em uma tela, pois outros mecanismos são convocados para se integrarem à exibição, de forma que as interações provocadas com o espectador apagam, temporariamente, os limites entre os espaços representados e de representação¹².

¹² Tom Gunning, em seu texto “The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde”, chama a atenção para o caráter heterogêneo e exibicionista que constituía o primeiro cinema, ou seja, as produções anteriores a 1906: “Desde comediantes rindo debochadamente para a câmera, aos constantes cumprimentos e gesticulações dos ilusionistas em filmes de mágica, este é um cinema que mostra a sua visibilidade, disposto a romper com o mundo fechado da ficção pela oportunidade de solicitar a atenção do espectador” (GUNNING, 2006: 382).

Em “Bandersnatch”, os espaços e seus limites também ficam comprometidos, uma vez que as ações de Stefan, assim como suas indecisões, colocam-se como uma *mise en abyme* da própria forma como o filme se organiza. A *mise en abyme*, cujo espelhamento se dá não só pela adaptação do livro *Bandersnatch* para o vídeo, mas também pela sua transposição para a estrutura narrativa do filme a que assistimos, comportaria, a princípio, um eixo cronológico apontado para um fim - ou seja, qual será o destino de Stefan a partir das escolhas que fazemos. Em contraponto a esse eixo, a metalepse, ao confundir os planos diegético e extradiegético, colapsa tanto o tempo que neles se desdobra quanto naquele em que está virtualmente o telespectador. Além de confundir os planos ficcionais, outro resultado dessa relação entre a *mise en abyme* e a metalepse é um tempo fragmentado, não-linear, pontuado por intervalos que refletem as várias possibilidades de construção da narrativa das quais o telespectador participa. “Bandersnatch” constitui-se, assim, desse tempo fragmentado, sem direção precisa, uma vez que as escolhas realizadas pelo telespectador colocam cada segmento do filme em movimentos divergentes a partir dos quais surgem uma multiplicidade de caminhos. Diante dessa possibilidade de um tempo cinematográfico não orgânico, fragmentado, Deleuze nomeou as imagens produzidas por esse tipo de narrativa de imagem-tempo: “uma imagem-tempo que sub-ordenou o movimento. É essa reversão que faz, não mais do tempo a medida do movimento, mas do movimento a perspectiva do tempo: ela constitui todo um cinema do tempo, com uma nova concepção e novas formas de montagem” (DELEUZE, 2005: 33). Nessa concepção, o tempo não está mais subordinado a uma narrativa linear condicionada por uma progressão de situações que culminariam na resolução de todos os conflitos, já que ele se torna a própria desestruturação da narrativa, pois “a questão não é mais a da associação ou da atração das imagens. O que conta é, ao contrário, o interstício entre imagens, entre duas imagens: um espaçamento que faz com que cada imagem se arranque ao vazio e nele recaia” (DELEUZE, 2005: 216). Essas rupturas possibilitam que dois instantes, por mais distantes que estejam, se aproximem, de modo que “o todo sofre uma mutação, pois deixou de ser o Um-Ser, para se tornar o ‘e’ constitutivo das coisas, o entre-dois constitutivo das imagens” (DELEUZE, 2005: 216). Em “Bandersnatch”, podemos perceber esse entre-dois, a partir de uma montagem sobre fragmentos repetidos e ao mesmo tempo diferentes, que estabelece a narrativa - aquela que é oferecida ao telespectador, por meio da interatividade, como um colapso de um eterno retorno.

A *mise en abyme* e a metalepse criam esse colapso no momento em que ambas se entrelaçam e permitem que passado e presente percam suas distinções, à medida que se contaminam, se decompõem e recompõem. Diante de uma narrativa construída nesses moldes, o telespectador, ao escolher uma das opções oferecidas na tela por

“Bandersnatch”, é, algumas vezes, obrigado a retornar à sequência anterior, para, tomado de incerteza, seguir os vários caminhos divergentes que Stephan seguirá. Nesse sentido, a repetição, em termos narrativos, de acordo com David Bordwell, “pode aumentar a curiosidade e o suspense, abrir ou fechar lacunas, direcionar o espectador para as hipóteses mais prováveis ou em relação aos menos prováveis, retardar a revelação e garantir que a quantidade de novas informações fabulosas não se torne muito grande” (BORDWELL, 1985: 80). No caso de “Bandersnatch”, a repetição, combinada com a fragmentação, gera uma espécie de estrutura labiríntica, na qual o tempo desempenha um papel desorientador. Deleuze, em seu livro *Lógica do sentido*, dedica-se a abordar o tempo sob essa perspectiva e de maneira muito semelhante ao que fez com a imagem-tempo, quando explora a diferença entre Cronos e Aion, a partir de leituras sobre os textos estoicos. Ele define o primeiro como “presente sempre limitado, que mede a ação dos corpos como causas e o estado de suas misturas em profundidade” (DELEUZE, 2007: 64) e o segundo como “o passado e o futuro essencialmente ilimitados, que recolhem à superfície os acontecimentos incorporais enquanto efeitos” (DELEUZE, 2007: 64). Podemos aplicar essas leituras de Deleuze ao filme “Bandersnatch”, na medida em que os planos diegético e extradiegético justapõem duas noções de tempo a partir de um eixo no qual Cronos predomina, determinado pela *mise en abyme*, e outro, fundamentado por Aion, no qual a metalepse se ramifica. A *mise en abyme* nos permite aproximá-la do conceito de Cronos definido por Deleuze, no instante em que ela se constitui como um procedimento que articula o tempo como uma sequência ininterrupta, na qual o presente “reabsorve ou contrai em si o passado e o futuro” (DELEUZE, 2007: 64). Em “Bandersnatch”, essa contração surge no momento em que os dilemas de Stefan se refletem como opções para o telespectador, que tem, diante de si, dez segundos para decidir o que ele deve fazer. Nesses dez segundos, a narrativa, que espelha as ações que ocorrem na diegese, “depende duma temporalidade própria que anula, ou pelo menos neutraliza o tempo da história: enquanto o tempo da narrativa se gasta por ela, ela suspende o tempo narrado e poupa-se, assim, ao dever de reflectir a sua reflexão, a reflexão da sua reflexão, e assim sucessivamente” (DÄLLENBACH, 1979: 68). A suspensão ou anulação do tempo, na narrativa de “Bandersnatch”, caracteriza-se pela hesitação de Stefan projetada na tela na forma de duas opções e uma barra de tempo que assinala a passagem dos dez segundos que temos para escolher o que ele fará a seguir. O tempo, literalmente, se contrai, de maneira que ele é concebido como medida, ponto no qual “o passado e o futuro são duas dimensões relativas ao presente” (DELEUZE, 2007: 167). Cada ação de Stefan torna-se, para o telespectador (ainda mais se ele assiste ao filme pela segunda vez), um acontecimento pertencente a um “movimento relativo pelo qual cada presente remete a



um presente relativamente mais vasto” (DELEUZE, 2007: 168). Se Cronos “é o movimento regulado dos presentes vastos e profundos” (DELEUZE, 2007: 168), a *mise en abyme* se assemelha a ele, exatamente por proporcionar à “narrativa uma espécie de autorregulação” (DÄLLENBACH, 1979: 67), no sentido de relacionar os acontecimentos em uma unidade e convertê-los em uma narrativa homogênea. No entanto, essa autorregulação é comprometida quando a metalepse provoca insubordinação na temporalidade da diegese, ao romper com os limites que separam os mundos ficcionais - que, no caso de “Bandersnatch”, são definidos pelo jogo, o livro e o próprio filme ao qual assistimos.

Com sua estrutura fragmentada e labiríntica, “Bandersnatch” lembra, em alguns aspectos, o filme *Eu te amo, eu te amo* (Alain Resnais, 1968). Em *Eu te amo, eu te amo*, acompanhamos a história de Claude Ridder, que após uma tentativa de suicídio, é convidado a participar de uma experiência que envolve viagens no tempo. Como os cientistas conseguiram enviar ratos ao passado, precisam agora fazer testes com humanos, para comprovar se realmente é possível viajar no tempo. No instante em que Claude é submetido à experiência, em vez de retornar ao presente em um minuto como tinha ocorrido com os ratos, ele reexperimenta, em frações de segundos ou minutos, episódios desarticulados e fragmentados de seu passado. Nesse sentido, ao analisar o conceito de imagem-tempo de Deleuze e os filmes aos quais este se refere – que, nesse caso, incluem *Eu te amo, eu te amo* -, Anthony Paraskeva comenta:

Diferente da narrativa clássica hollywoodiana, os personagens do cinema modernista carecem de objetivos claramente definidos; a estrutura narrativa é desconectada, episódica, muitas vezes recusando a causalidade como um esquema organizacional para conectar eventos; conflitos permanecem sem solução; finais são deixados em abertos, indeterminados. (PARASKEVA, 2017: 148)

Colocadas as diferenças de contextos de produção e de aspectos relacionados à montagem que separam *Eu te amo, eu te amo* de “Bandersnatch”, a estrutura narrativa deste compactua com as observações de Paraskeva, na medida em que ambas as obras podem ser definidas “pela memória, não linearidade, repetição, descontinuidade, trauma” (PARASKEVA, 2017: 148). A história de *Eu te amo, eu te amo* se passa toda no presente, já que ela não nos mostra Ridder recordando, mas re-experimentando certos momentos de sua vida. Em “Bandersnatch”, acompanhamos a trajetória de Stephan e reexperimentamos com ele suas frustrações e fracassos, em um processo de repetição, descontinuidade e não linearidade, mas de maneira que, devido às repetições e às quase repetições, como acontece em *Eu te amo, eu te amo*, as imagens do presente



e do passado não param de alternar: “a imagem atual do presente que passa e a imagem virtual do passado que se conserva: distintas e, no entanto, indiscerníveis, e indiscerníveis justamente por serem distintas, já que não se sabe qual é uma e qual a outra (DELEUZE, 2005: 102). Essa coexistência do indiscernível com o distinguível possibilita a formação de paradoxos. Em “Bandersnatch”, dependendo das nossas escolhas, Stefan é levado a alterar a sua própria linha narrativa, ao atravessar, como a Alice de Lewis Carroll, um espelho¹³. O resultado é que, em decorrência das nossas escolhas, ele morre, no passado, em um acidente de trem com sua mãe, assim como morre no presente, de maneira inesperada e sem explicação, no consultório de sua psiquiatra. O tempo converte-se, dessa maneira, em um paradoxo, já que a existência de Stefan comporta suas duas mortes. Como o tempo, o próprio Stefan parece ser um elemento paradoxal, que, conforme Deleuze, “tem duas faces, já que pertence simultaneamente as duas series, mas que não se equilibram, não se juntam, não se emparelham nunca, uma vez que ele se acha sempre em desequilíbrio com relação a si mesmo” (DELEUZE, 2007: 69). Não é gratuito, portanto, que o capítulo de onde vem essa citação, “Do não senso”, no livro *Lógica do sentido*, esteja entre um que diz respeito ao jogo e outro que aborda a questão do paradoxo, pois Deleuze analisa o Aion como unidade fragmentada, na qual “cada acontecimento comunica com todos os outros, todos formam um só e mesmo Acontecimento” (DELEUZE, 2007: 67). *Eu te amo, eu te amo*, assim como “Bandersnatch”, é uma obra que se expande como Aion, ao comportar dimensões múltiplas que se proliferam, se refletem, de forma que se torna uma espécie de labirinto, no qual as saídas desaparecem, já que o tempo é dilacerado por suas próprias ramificações. Conforme Deleuze:

Em *Eu te amo, eu te amo*, uma perpétua mistura vai tornar próximo o que estava longe, longe o próximo. O contínuo não para de se fragmentar, para criar outro contínuo, ele próprio em fragmentação. As fragmentações são inseparáveis da topologia, isto é, da transformação de um contínuo. (DELEUZE, 2005: 147)

A fragmentação em *Eu te amo, eu te amo* tem origem na sua própria montagem, que lembra o processo de um caleidoscópio, uma vez que suas imagens não cessam de refletir umas nas outras, ao mesmo tempo que se propagam e se entrelaçam, de modo que os acontecimentos, o passado de Ridder, ganham sempre novos significados. Por isso, para Deleuze, “já não há cortes racionais, apenas irracionais. Já não há,

¹³ A referência a *Alice através do espelho e o que ela encontrou por lá*, de Lewis Carroll, não se faz apenas por essa sequência, mas pelo próprio título do filme, *Bandersnatch*, nome de um animal fabuloso no poema “Jabberwocky”, que está contido nesse livro.

portanto, associação por metáfora ou metonímia, mas reencadeamento sobre a imagem literal; já não há encadeamento de imagens associadas, apenas reencadeamentos de imagens independentes” (DELEUZE, 2005: 256). Em “Bandersnatch”, os cortes não são irracionais, pois eles se estabelecem como parte de um jogo interativo com o telespectador, além de se organizarem na metáfora e na metonímia por meio da *mise en abyme* e da metalepse, no instante em que a primeira espelha e metaforiza a relação de Stephan com o jogo e o livro *Bandersnatch* e a segunda produz uma relação de causa e efeito a partir dessas obras. No entanto, ao se dizer que os cortes de “Bandersnatch” não são irracionais, não se quer dizer também que eles sejam racionais, mas que eles podem ser indeterminados, ao oscilarem continuamente entre a razão e a desrazão, uma vez que sustentam “as diferenças inexplicáveis entre o verdadeiro e o falso, e com isso impõe[m] uma potência do falso como adequada ao tempo, em oposição a qualquer forma do verdadeiro que disciplinasse o tempo” (DELEUZE, 2005: 162). Tal impossibilidade de discernir o verdadeiro do falso e vice versa é o que possibilita que a estrutura de jogo de “Bandersnatch” não tenha vencedores, pois ela acaba se constituindo como uma desorientação.

As críticas tecidas pela série *Black Mirror* ao uso da tecnologia digital pela sociedade contemporânea encontram em “Bandersnatch” seu próprio reflexo, uma vez que ela, ao ser utilizada para criar o episódio, se volta contra o telespectador, no instante em que ele, sem perceber, é aprisionado, pelo menos enquanto assiste ao filme, em um labirinto, de onde não há saídas. Nesse sentido, o episódio pode ser interpretado como uma *mise en abyme* da série, no instante em que reproduz a temática dela, tendo o telespectador como seu alvo, e, ao mesmo tempo, como uma metalepse, quando a condição de Stephan de prisioneiro de um mundo ficcional é invertida e, agora, o telespectador é que está preso entre as tessituras da narrativa. Por isso, em “Bandersnatch”, não há um vencedor ou um vencido, e as regras que são estipuladas nem sempre são respeitadas - como, por exemplo, a de escolher uma dentre duas opções, já que algumas delas geram um looping que pode nos levar ao ponto de onde partimos. Nesse sentido, o filme, ao se oferecer como um desafio diante qual devemos descobrir os possíveis mundos existentes para Stefan, um trilhão de combinações possíveis, abre-se para o não senso, ao ramificar, a partir de cada escolha, situações sucessivas e simultâneas. Tal ramificação se processa, por meio da *mise en abyme*, como mistura, na qual as causas e os efeitos se refletem e se complementam. O episódio se oferece, assim, como uma espécie de *Myriorama*, uma vez que a existência humana não conseguiria reter e diferenciar todas as combinações das linhas narrativas geradas pela estrutura fragmentada de “Bandersnatch”. Essa estrutura fragmentada se



sustenta, a princípio, na *mise en abyme* como um labirinto em linha reta¹⁴, que é dilacerado pela metalepse, no momento em que esta instaura a transgressão de planos, pois, ao comprometer a hierarquia entre o diegético e o extra diegético, interpenetrando um no outro, colapsa a estrutura narrativa a partir da convergência de temporalidades diversas. Mas como lidar com o labirinto, se ele, na tradição ocidental, remete à razão, à necessidade de se descobrir uma saída em um sistema dominado pela desorientação? Denis Hollier, ao discorrer sobre a importância do labirinto no pensamento de Georges Bataille, comenta:

Bataille inverte o sentido metafórico tradicional do labirinto que geralmente o vincula ao desejo de sair. Assim como a filosofia permite sair da caverna de Platão, o labirinto (de Bacon a Leibniz) é onde aqueles sem acesso ao fio do conhecimento são condenados a perder o rumo. O conhecimento sempre assume a forma de algo para acabar com todo erro e errância. Bataille, pelo contrário, denuncia soluções. Acima de tudo, ele denuncia o desejo que leva a algum lugar e tem uma solução. (HOLLIER, 1989: 60).

Se não há saída, não há solução. Diante da impossibilidade, o que sobra é o puro prazer da desorientação. Assistir a “Bandersnatch” implica exatamente em aceitar entrar em um jogo, para o qual um “sujeito atento instável” (CRARY, 2013: 157)¹⁵ é convocado, uma vez que ele é ao mesmo tempo o consumidor de uma produção cultural e o elemento necessário para que esse conjunto de signos se realize como texto. Ao se valer da *mise en abyme* e da metalepse, “Bandersnatch” permite que o entendamos, de acordo com Roland Barthes, como um trabalho de significância: “A significância é um processo durante o qual o ‘sujeito’ do texto, escapando à lógica do ego cogito e enveredando por outras lógicas (a do significante e a da contradição), debate-se com o sentido e desconstrói-se (‘perde-se’)” (BARTHES, 2004b: 273). Para que a significância ocorra, é necessário que o texto “Bandersnatch” não seja encarado como um produto, mas uma produção, “um espaço polissêmico no qual se entrecruzam vários sentidos possíveis, [...] como um jogo móvel de significantes, sem referência possível a um ou a

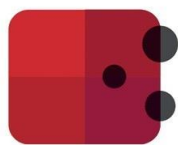
¹⁴ Gilles Deleuze cita, como exemplo de labirinto em forma de linha reta, um trecho do conto “A morte e a bússola”, do livro *Ficções*, de Jorge Luis Borges: “Eu sei de um labirinto grego que é uma linha única, reta. Nessa linha perderam-se tantos filósofos que bem pode perder-se um mero detetive. [...] – Para a outra vez que o matar – replicou Scharlach – prometo-lhe esse labirinto, que se compõe de uma única linha reta e que é invisível, incessante” (BORGES, 1972: 154).

¹⁵ Sobre este sujeito atento instável, de acordo com Jonathan Crary: “Trata-se de um sujeito com capacidade para ser tanto um consumidor quanto um agente da síntese da diversidade prolífica dos ‘efeitos de realidade’, trata-se também de um sujeito que se tornará objeto das proliferantes demandas e tentações da cultura tecnológica do século XX” (CRARY, 2013: 157).

vários significados fixos” (BARTHES, 2004b: 273). Para além do cálculo das permutações, a incerteza determina um embate com o pensamento racional, de modo que, ao assistirmos a *Bandersnatch*, as estruturas de uma narrativa pautada na linearidade e na significação objetiva se despedaçam à medida que nos propomos a lê-lo como texto fragmentado, pois, atentos, aceitamos entrar no jogo, mesmo sabendo que a dispersão e vários sentidos possíveis nos esperam. O estado de perda que o labirinto criado por “*Bandersnatch*” nos coloca é exatamente o da incapacidade de precisar os limites entre o interior e o exterior, uma vez que o “jogo móvel de significantes”, de que nos fala Barthes, desfaz as significações estáveis e nos arremessa cada vez mais para um texto em permanente transformação, diante do qual nos debatemos ao mesmo tempo que nos regozijamos.

Referência bibliográfica

- ALLEN, Ben. *Is Bandersnatch a real-life video game?* 2018. Site do RadioTimes. Disponível em: <https://www.radiotimes.com/news/on-demand/2018-12-28/is-bandersnatch-a-real-life-video-game/> Acesso em: 30 de março de 2019.
- BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: _____. *O rumor da língua*. Trad.: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.
- BARTHES, Roland. “Texto (teoria do)”. In: _____. *Inéditos volume 1: teoria*. Trad.: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.
- BLACK MIRROR. Série. Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/70264888>. Acesso em: <30/03/2019>.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Christopher Nolan: a labyrinth of linkages*. Madison, Wisconsin: Irvington Way Institute Press, 2013.
- BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad.: Carlos Nejar. São Paulo: Editora Abril, 1972.
- BORGES, Jorge Luis. *Poesia*. Trad.: Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- COHN, Dorrit; GLEICH, Lewis S. “Metalepse and *Mise en abyme*”. In: *Narrative*, Ohio, Volume 20, Number 1, pp. 105-114, January 2012.
- CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. Trad.: Tina Montenegro. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- DÄLLENBACH, Lucien. *Intertexto e autotexto*. Trad.: Clara Crabbé Rocha. In: *Intertextualidades*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Trad.: Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.



DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad.: Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Trad.: Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GENETTE, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Translated by Jane Lewin. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1980.

GIDE, André. *Journal, tome 1, 1887-1925*. Nouvelle édition, Édition d'Éric Marty. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996.

GUNNING, Tom. "The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde". In: STRAUVEN, Wanda (org.). *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

HOLLIER, Denis. *Against architecture: the writings of Georges Bataille*. Translated by Betsy Wing. Massachusetts: The MIT Press, 1989.

HYDE, Ralph. "Myrioramas, endless landscapes: the story of a craze". London: *Print Quarterly*, Vol. 21, No. 4 (December 2004), pp. 403-421.

KUKKONEN, Karen. "Metalepse in Fantasy Fiction". In: KLIMEK, Sonja; KUKKONEN, Karin (Orgs.). *Metalepse in popular culture*. Berlin, New York: De Gruyter, 2011a.

KUKKONEN, Karen. "Metalepse in popular culture: an introduction". In: KLIMEK, Sonja; KUKKONEN, Karin (Orgs.). *Metalepse in popular culture*. Berlin, New York: De Gruyter, 2011b.

QUENEAU, Raymond. *Contes et propos*. Paris: Gallimard, 1981.

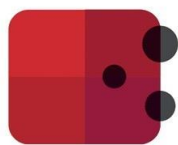
PARASKEVA, Anthony. *Samuel Beckett and cinema*. London, New York: Bloomsbury Academic, 2017.

POWELL, Helen. *Stop the clocks! Time and narrative in cinema*. London, New York: I. B. Tauris, 2012.

RYAN, Marie-Laure. "Metaleptic Machines". In: _____. *Avatars of Story*. Minneapolis: University of Minnesota, 2006.

SHARF, Zack. *Black Mirror: Bandersnatch Contains 5 Endings and 1 Trillion Story Combos, Changes the Way Netflix Streams*. Disponível em: <https://www.indiewire.com/2018/12/black-mirror-bandersnatch-endings-one-trillion-story-combinations-netflix-streaming-1202031075/>. Acesso em: 30 de março de 2019.

WOLF, Werner. "Metalepse as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon: A Case Study of the Possibilities of 'Exporting' Narratological Concepts". In: J. Ch. Meister (Org.). *Narratology beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity*. Berlin: de Gruyter, 2005, p. 83-107.

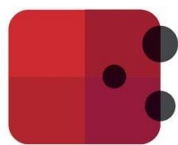


**O roteiro e suas relações com os modos de produção no
cinema brasileiro dos anos 1950: uma análise a partir de quatro
estudos de caso¹**

Natasha Romanzoti²

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

² Natasha Romanzoti é bacharel em Comunicação Social pela UFPR, especialista em roteiro de ficção audiovisual pelo Senac-SP, mestra em Multimeios pela UNICAMP e doutoranda em Multimeios pela UNICAMP, onde pesquisa a cultura do roteiro no cinema brasileiro.
Email: nat.romanzoti@gmail.com

**Resumo**

Os anos 1950 foram marcados por uma polarização de ideias no campo cinematográfico brasileiro. As discussões teóricas da década foram diversas vezes contextualizadas na oposição entre um cinema pretensamente industrial versus outro mais artesanal ou independente. O roteiro cinematográfico, por sua vez, se mostrou um ponto importante de separação ideológica entre essas duas vertentes. Enquanto o debate sobre a precisão e utilidade desses termos – cinema industrial e independente - é amplo e ainda não foi esgotado, este artigo pretende analisar como as supostas diferenças (se é que existem) entre estes modos de produção no contexto sociocultural brasileiro dos anos 1950 podem ter influenciado diferentes características da narrativa, como a técnica e o formato do roteiro nacional, bem como aprofundar a discussão até hoje complexa sobre cinema industrial versus independente, a partir de quatro estudos de caso: as análises dos roteiros de *O homem do Sputnik* (1959), *O grande momento* (1958), *Esquina da ilusão* (1953) e *Agulha no palheiro* (1953).

Palavras-chave: roteiro no cinema brasileiro; anos 1950; cinema industrial; cinema independente.

Abstract

The 1950s were marked by a polarization of ideas in the Brazilian film field. The theoretical discussions of the decade have often been contextualized in the opposition between a supposedly industrial cinema versus a more artisanal or independent one. The film screenplay, in turn, proved to be an important point of ideological separation between these two strands. While the debate on the accuracy and usefulness of these terms - industrial and independent cinema - is broad and not yet exhausted, this paper aims to analyze how the supposed differences (if any) between these modes of production in the Brazilian sociocultural context of the 1950s may have influenced different narrative features, such as the technique and format of the national screenplay, as well as deepening the complex discussion to date of industrial versus independent film, from four case studies: the analyzes of the scripts *O homem do Sputnik* (*The Sputnik Man*, 1959), *O grande momento* (*The Great Moment*, 1958), *Esquina da ilusão* (*Corner of Illusion*, 1953) and *Agulha no palheiro* (*Needle in a Haystack*, 1953).

Keywords: screenplay in Brazilian cinema; 1950s; industrial cinema; independent cinema.



Introdução

Os anos 1950 foram marcados por uma polarização de ideias no campo cinematográfico brasileiro. Ortiz Ramos (1983) acredita que, nesta década, começaram a se delinear dois grupos principais que iriam pensar o cinema brasileiro: um mais aberto ao capital estrangeiro, que queria acercar-se do cinema clássico americano (os adeptos dessa vertente foram taxados pelo autor de “universalistas”); e outro que não considerava o cinema brasileiro ruim, nem cultural nem esteticamente - o problema para tal cinema não prosperar era justamente a concorrência com o estrangeiro e a falta de proteção do Estado (os adeptos dessa vertente, por sua vez, foram nomeados “nacionalistas”).

O primeiro grupo seria composto por diversas empresas cinematográficas que desejavam industrializar a atividade no país, encabeçadas pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz, cuja criação Anita Simis (1996) considera ter satisfeito o “mito do cinema industrial” no Brasil graças aos seus modernos e enormes estúdios, abundância de capital, maquinário adequado, equipes assalariadas fracionadas em especialidades etc. Na época, foi a empresa que chegou mais perto de consolidar um modo de fazer industrial no cinema brasileiro.

Tanto a Vera Cruz quanto outro estúdio importante do período, a Atlântida Cinematográfica, tinham o objetivo de fazer cinema comercial, imitando ou parodiando com frequência o cinema americano hollywoodiano. Embora a escala da companhia carioca fosse bem menor que a da paulista, Renato Ortiz, no prefácio de *Tristeza não pagam dívidas: cinema e política nos anos da Atlântida* (2001), afirma que a Atlântida foi um “ensaio de dar ao cinema nacional uma infraestrutura industrial” (ORTIZ in BASTOS, 2001: 9).

A Atlântida, desde o período anterior a Luiz Severiano Ribeiro, seguiu os passos da campanha de Adhemar Gonzaga e Pedro Lima em relação a preponderância do mercado interno como base fundamental para a produção nacional. Segundo José Carlos Burle, a empresa fazia cinema “como indústria”, daí a necessidade de realizar mais comédias musicais do que dramas, pois o público preferia as primeiras, só assim seria possível cobrir os gastos com a produção dos filmes. (AUTRAN, 2005: 195).

Essa intensa produção de comédias, principalmente musicais carnavalescos, “não encontrava eco positivo na crítica do Rio de Janeiro ou de São Paulo” (VIEIRA, 1987: 164), mas vinha com um sucesso de público que as tornava bastante rentáveis. A companhia carioca tinha um sistema de produção posto em prática que funcionava



regularmente e que gerava grande bilheteria, um sistema sustentável bem adaptado à realidade do mercado brasileiro.

É importante frisar que essas duas empresas não eram os únicos estúdios ativos do período. Em especial, é preciso mencionar a Cinematográfica Maristela, fundada em 1950 por Mario Audrá Junior, e a Cinédia, fundada em 1930 por Adhemar Gonzaga, uma produtora em constante atividade até o início dos anos 1950.

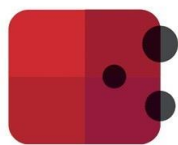
Em contraposição a esse pensamento denominado de industrial ou universalista, existia um segundo grupo que repudiava o cinema meramente comercial e defendia a ideia de transpor para o cinema brasileiro um tipo de nacionalismo, de libertá-lo das “amarras” do imperialismo americano. Ou seja, defendiam a criação de um projeto cultural que fosse “a cara” do país, um projeto de “homem brasileiro”.

Aprofundava-se assim a divergência entre uma proposta de industrialização que reconhecia e aceitava a penetração do capital internacional no campo cinematográfico, e a postura nacionalista que se colocava a favor de medidas que legislassem de forma favorável a uma industrialização cinematográfica, mas que marcava uma posição contrária aos “trustes e monopólios” que já dominavam o mercado, propunha um cinema centrado em “temas nacionais”, e vinha, desde 1951, colocando a proposta de um “cinema nacional independente e democrático”. (ORTIZ RAMOS, 1983: 27-28).

Como é possível perceber, no meio da discussão entre esses grupos opostos começa a circular o termo “cinema independente”, que se torna uma outra forma de distingui-los.

Se fosse preciso estabelecer uma linha histórica qualquer que nos permitisse compreender melhor a maneira como as coisas se passaram, no que diz respeito ao cinema, creio que poderíamos apontar como eixo a linha formada pelas duas tendências, opostas e permanentes, que marcaram o desenvolvimento do cinema brasileiro em geral e do cinema paulista em específico: a contraposição entre o cinema industrial e o cinema artesanal, independente. (GALVÃO, 1981: 13).

No Brasil, de acordo com Luis Alberto Rocha Melo (2014), a discussão sobre cinema independente se iniciou no final dos anos 1940 e deve ser entendida no interior das disputas políticas travadas no meio cinematográfico (entre produtores, distribuidores



e exibidores), cujo contexto caracterizava-se pela “marginalidade do setor da produção de filmes, que não encontra em seu próprio mercado espaço suficiente para fazer retornar seu investimento, e pela intermediação do Estado”, que tentava compensar a presença excessiva do produto estrangeiro sem atingir o gargalo da distribuição e da exibição, setores tradicionalmente dominados pelas *majors*.

A partir de 1955, esse panorama se transformou ainda mais, pois o Estado passou a financiar mais diretamente projetos cinematográficos.

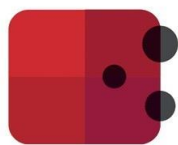
Se até a década de 1940 a corporação cinematográfica pautou-se, na sua forma de reivindicar junto ao Estado, pela referência a um grande pai encamado, sobretudo, na figura de Getúlio Vargas, bem outra seria sua atuação a partir dos anos de 1950. Acompanhando as próprias transformações políticas, econômicas e sociais do país, assim como o aumento da consciência da complexa problemática da industrialização do cinema, as relações com o Estado tornaram-se mais institucionalizadas. (AUTRAN, 2005: 91).

O fato de o governo apoiar mais projetos cinematográficos significava mais possibilidades de realização de filmes fora dos grandes estúdios³. E, com isso, apareceram as figuras de cineastas que defendiam, além da ajuda econômica, que o Estado também criasse diretrizes culturais para a produção brasileira. Esses cineastas estariam mais preocupados com um projeto nacional de cinema, embora não objetassem sua industrialização. Ainda assim, por conta dessa diferença principalmente ideológica, foram categorizados em um grupo oposto ao cinema industrial – o cinema independente.

A simplificação do pensamento de muitos cineastas para fazê-lo caber em uma de duas caixas – industrial ou independente –, entretanto, é perigosa. Por exemplo, embora Ortiz Ramos tenha identificado apenas um grupo contra o “imperialismo cinematográfico”, a vertente ligada ao cinema industrial também considerava o cinema estrangeiro seu maior inimigo – na forma de concorrente, não de rival⁴.

³ É importante esclarecer que o apoio do Estado à produção cinematográfica já ocorria antes da década de 1950. Por exemplo, nas décadas de 1920 e 1930, a produção fílmica não ficcional se intensificou no Brasil em partes para atender a uma demanda de propaganda do governo, que financiava as chamadas “cavações”. Nos anos 1950, no entanto, há mais diversificação nos tipos de fomento, e o incentivo vem não somente através do governo federal, mas de governos municipais e estaduais também. Por exemplo, financiamentos oficiais começaram a ser dados pela Prefeitura de São Paulo em 1955 e pelo Banco do Estado de São Paulo em 1956 (ROCHA MELO, 2014: 1040).

⁴ No caso, Ortiz Ramos (1983) considera o grupo “nacionalista” contra a invasão estrangeira nos cinemas do Brasil. No entanto, os estúdios cinematográficos do período, como a Vera Cruz, identificados com a vertente “universalista”, também lutavam abertamente contra essa invasão, por motivos comerciais.



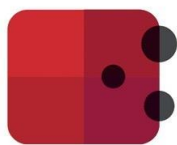
E, embora os independentes fossem contra o tipo de cinema industrial e comercial da Vera Cruz e da Atlântida (na maior parte), suas propostas para um cinema independente dependiam destas companhias. O que se chama de “cinema independente”, na época, é na verdade um cinema dependente do Estado e dos próprios estúdios. Inclusive, os independentes, na hora de articular suas ideias e sugestões, admitiam a necessidade (ainda que ocasional) de recursos industriais.

O que interessa aos independentes? Três coisas já vimos: mercado desafiado, censura no Ministério da Educação, facilidades de exportação. Interessam mais: facilidades de importação de película virgem, facilidades de importação de material técnico-moderno. Nada mais. Estúdios não estão nos programas dos independentes. Por quê? O cinema moderno, desde 1945, prefere o realismo da natureza ou dos interiores autênticos. É claro que precisamos de um estúdio aparelhado. Temos a Vera Cruz. Muitos independentes recorrem à Vera Cruz, quando necessário. No Rio, fatalmente se dará a ampliação dos estúdios de Herbert Richers. Em Jacarepaguá existe um estúdio moderno de Adhemar Gonzaga: a estes os independentes recorrem. Filmes como *Mulheres e milhões*, *Assalto ao trem pagador* e *Boca de Ouro* foram realizados lá: os filmes, tecnicamente, atestam que os estúdios são bons. (ROCHA, 2003: 173).

Se a proposta parece contraditória, é porque é. Explica Maria Rita Galvão:

Como se vê, a oposição dos independentes à produção de empresas é bastante ambígua. Ao mesmo tempo opõe-se à produção independente a produção industrial e coloca-se como meta dos independentes a industrialização do cinema brasileiro; aspira-se à autenticidade das filmagens em exteriores e à qualidade técnica que só se obtinha no momento em estúdios. (GALVÃO, 1980: 16).

Para cineastas independentes como Alex Viany, a industrialização era vista como uma necessidade premente para o cinema brasileiro, “porém ela não é um fim, mas um meio. O perigo de cair no ramerrão de Hollywood é assinalado, como solução surgem os independentes” (AUTRAN, 2003: 80). Se a simples repetição do cinema estrangeiro é um problema, isso indica que a diferença entre os dois tipos de cinema é mais complexa do que distinções claras de condições financeiras e econômicas de produção:



Para ser qualificado de independente um filme deve ter um conjunto de características que frequentemente nada tem a ver com seu esquema de produção – tais como temática brasileira, visão crítica da sociedade, aproximação da realidade cotidiana do homem brasileiro. (GALVÃO, 1980: 14).

Ou seja, essa diferença, na verdade, pode ter mais a ver com o conteúdo do que com a forma de produção. Segundo Rocha Melo, nos primórdios do sistema de produção independente, os cineastas buscavam “compromisso ético e estético a partir do qual a realização de filmes no Brasil fizesse parte de um sentido maior de reflexão em torno das condições sociais, econômicas e culturais do próprio país” (ROCHA MELO, 2014). O que acontece é que muitos cineastas acreditavam que isso não podia ser feito dentro dos estúdios da época. Suas histórias simplesmente não eram histórias que as companhias desejavam financiar. Falando sobre os filmes independentes, Roberto Santos disse:

A diferença entre eles e o cinema que se fazia nas empresas em São Paulo era flagrante, acintosa. E àquela altura todos nós já havíamos tido a nossa experiência maior ou menor dentro dos estúdios, não dava mais para ter a ilusão de que se pudesse fazer um cinema daqueles dentro de uma estrutura empresarial. (SANTOS apud GALVÃO, 1981: 217).

Curiosamente, Roberto Santos observou que, devido ao tipo de equipamento utilizado no Brasil na produção de longas-metragens naquela época, “era mais fácil, rápido e barato filmar em estúdio do que em locação” (AUTRAN, 2005: 148). Ou seja, como já foi comentado extensivamente, o problema não era simplesmente filmar dentro de estúdios, mas sim filmar dentro da estrutura empresarial que eles implicavam.

Pondo de parte o amontoado de contradições envolvidas, o que havia realmente era um anseio muito grande de autenticidade, e a aspiração de uma maior acuidade psicológica e sociológica no retratar o povo brasileiro no nosso cinema. Isto se traduzia numa desesperada procura de caminhos para o cinema brasileiro, fundamentalmente na sua temática e nas formas de produção. É esta a base das ideias sobre cinema independente em São Paulo nos anos 50 (GALVÃO, 1980: 23).

Se a questão tinha pouco a ver com o modo de produção em si, de que forma o cinema brasileiro independente da época diferia de fato do industrial? Um ponto



importante que separava esses cineastas – e por conseguinte essas produções cinematográficas – era o roteiro. A temática (ou seja, os temas trabalhados pelas tramas dos filmes) era um tópico frequente nas discussões e teorizações dos pensadores e críticos do cinema no Brasil nessa época, especialmente no que diz respeito à sua ligação com o contexto de produção, o que pode ser constatado através das leituras dos documentos usados nos debates dos congressos cinematográficos da década, como as teses apresentadas no I Congresso do Cinema Nacional de 1952 e no II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro de 1953 e nas “mesas-redondas” sobre cinema brasileiro da Associação Paulista de Cinema⁵.

Além da discussão temática, o roteiro pode fornecer também muitas informações relevantes sobre o contexto de produção. Apesar de ser um modelo narrativo, é um documento que inevitavelmente nos passa informações importantes sobre o processo de produção cinematográfica ao qual está atrelado, tendo em vista que a função primária de qualquer roteiro é facilitar a produção de um filme. Se, no contexto do cinema industrial, o roteiro sempre foi uma peça fundamental, isso não significa necessariamente que ele não representa uma etapa decisiva no processo de realização cinematográfica no âmbito do cinema independente também. À primeira vista, é mais clara a importância do roteiro no cinema industrial, ao passo que, no cinema independente, uma maior flexibilidade decorrente da autonomia artística parece atenuar a relevância do roteiro. Este artigo pretende justamente questionar tais diferenças no contexto do cinema nacional dos anos 1950. Seriam os roteiros de estúdio mais ou menos rigorosos do que os roteiros de produções independentes? E de que modo isso se relaciona com o fato desses grupos não serem homogêneos, mas sim cineastas e empresas com projetos diferentes? É possível enxergar nos roteiros reflexos de um movimento industrial ou independente, apesar dessa falta de homogeneidade?

Para elucidar características narrativas e possíveis relações com os modos de produção presentes no cinema brasileiro do período, serão examinadas neste artigo quatro narrativas da década de 1950, sendo dois roteiros de produções consideradas industriais ou de estúdio - *O homem do Sputnik*, dirigido por Carlos Manga, escrito por José Cajado Filho e produzido pela Atlântida Cinematográfica, e *Esquina da ilusão*, dirigido por Ruggero Jacobbi, escrito por Ruggero Jacobbi e Jorge Kraisky, com diálogos de Gustavo Nonnenberg e produzido pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz – e

⁵ Por exemplo, o documento que Rodolfo Nanni apresentou em 1951 durante uma mesa-redonda da Associação Paulista de Cinema na qual defende que seu filme *O Saci* (1951) seria independente por ser “estritamente nacional”, ou seja, “baseado em autor nacional, com personagens bem brasileiras vividas por artistas brasileiros, filmado por técnicos brasileiros em cenário verdadeiro do interior paulista, com capital nacional e temática tipicamente brasileira: a vida simples e autêntica das nossas fazendas e sítios” (GALVÃO, 1980: 14).

dois roteiros de produções consideradas autorais e independentes - *O grande momento*, escrito e dirigido por Roberto Santos, e *Aguilha no palheiro*, escrito e dirigido por Alex Viany.

Vale notar que as análises e comparações feitas aqui não pretendem de forma alguma ser exaustivas. Embora almeje-se observar quatro roteiros que possam ilustrar um pouco da pluralidade das produções realizadas nesta década, estes exemplos certamente não dão conta de todos os problemas de pesquisa que podem ser levantados sobre as relações do roteiro com os modos de produção cinematográfica nos anos 1950 no Brasil. Não obstante, os estudos de caso podem ser usados para traçar algumas hipóteses interessantes que revelem novas informações sobre a cultura do roteiro no cinema brasileiro.

Quatro roteiros e suas marcas dos modos de produção dos anos 1950

O roteiro técnico de *O grande momento*⁶ é assinado por Roberto Santos e Norberto Nath, oriundo de um argumento de Roberto Santos. Nesta narrativa, o protagonista Zeca vê os seus problemas financeiros quase estragarem o dia de seu casamento. Ele não tem dinheiro para pagar os últimos preparativos e se vê forçado a vender tudo que possui de mais valor, inclusive sua bicicleta, para arcar com a festa e a noite de núpcias.

O principal tema do roteiro/filme, como é possível aferir a partir desta breve descrição, é a dificuldade financeira de um jovem paulista de classe média baixa. A ação se passa no bairro proletário do Brás; Roberto Santos realiza uma espécie de “aguda observação psicológica e social dos habitantes daquela zona, conflagrados entre a falta de dinheiro e um sentimento pequeno-burguês” (ROCHA, 2003: 115). Glauber Rocha caracterizou *O grande momento* como uma “experiência de antiespetáculo, captação de um universo” – e, de fato, no roteiro, não há grandes surpresas, conflitos fantasiosos ou dramalhões. A história possui um reconhecido estilo neorrealista, estruturado em torno de problemas econômico-sociais concretos.

Tendo como inspiração o neorrealismo italiano, tanto em termos de temática como de forma de produção, *O grande momento* é, segundo Jean-Claude Bernadet, o filme mais significativo desta produção “independente” paulista do fim dos anos 50, uma importante incursão no universo urbano via classes populares (ORTIZ RAMOS, 1983: 37).

⁶ Disponível para consulta na Cinemateca Brasileira, em São Paulo.

A linguagem dos indivíduos é informal e espontânea, uma característica visível nos diálogos do roteiro. É interessante notar, no entanto, que, embora o neorrealismo tenha servido de modelo ou influência para *O grande momento*, o filme opera majoritariamente na chave do realismo-naturalismo inerente ao cinema narrativo-dramático clássico⁷. De forma geral, mostra um universo (neste caso, do proletariado paulista) sem embelezamentos ou excessos, agindo pela tentativa de apagamento do caráter discursivo da narração através da apresentação “direta” do mundo diegético: são os acontecimentos falando por si mesmos.

Isso não quer dizer que esses acontecimentos não passem uma certa mensagem ideológica. Ainda que não seja demagógica nem militante, a narrativa trabalha alguns aspectos da cultura e da sociedade sobre os quais se podem fazer algumas reflexões. Por exemplo, o final do roteiro é um resumo da eterna questão que aflige as camadas mais populares da sociedade: dinheiro traz felicidade? A narrativa parece defender que as pessoas não precisam de dinheiro para serem felizes. O casal abdica da lua de mel, mas isso não é motivo de tristeza, pelo contrário; estarem juntos é o que importa.

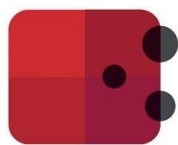
*Agulha no palheiro*⁸ trabalha em uma chave semelhante, seguindo uma ideologia política de valorização do popular, da mesma forma que *O grande momento*, possui uma forte ligação com o movimento do cinema moderno europeu. O próprio Alex Viany, roteirista da história, afirmou que o “neorrealismo italiano foi a inspiração máxima do filme” (VIANY, 1993: 136).

Na narrativa, a protagonista Mariana sai de Minas Gerais em direção ao Rio de Janeiro onde pretende encontrar seu noivo José da Silva. Ela não tem o endereço nem o telefone dele, apenas uma fotografia. Instalada na casa de parentes. Mariana, que está grávida, recebe ajuda de tios, primos e amigos para buscar o misterioso pai da criança.

Viany era adepto do realismo, e acreditava que a temática social era a sua principal característica. Baseando-se em William Wyler, considerava o roteiro o elemento fundamental do realismo cinematográfico, “entendido como história, voltado para questões sociais relevantes e suas possíveis soluções” (AUTRAN, 2003: 42). A

⁷ Por cinema narrativo-dramático clássico, entendemos o modelo narrativo estabelecido como clássico nos primórdios do cinema nos Estados Unidos. Kristin Thompson defende que tal sistema de narrativas básicas e premissas estilísticas já estava totalmente consolidado em 1917 (THOMPSON, 2005: 246), pautado principalmente por duas exigências: verossimilhança e clareza narrativa (THOMPSON, 2005: 247). Isso faz com que a narração clássica delegue às convenções de causalidade a maior parte do fluxo de informações do filme, que se desenrolam em ordem temporal e com poucos indícios de interferência da câmera, de maneira que o resultado pode ser considerado realista ou naturalista.

⁸ Disponível para consulta na Cinemateca Brasileira, em São Paulo.



narrativa de uma menina ingênua sofrendo com uma gravidez indesejada certamente envolve muitas questões sociais, e o roteirista de fato trabalha possíveis soluções.

Existem diversas cenas didáticas no roteiro. Por exemplo, uma italiana que também engravidou fora do casamento dá uma palestra a Mariana, revelando como “tudo ficou bem no final”. Além disso, há uma discussão sobre se Mariana deve ser julgada ou responsabilizada por essa gravidez precoce. A narrativa defende claramente que não. Inclusive, há ênfase no fato de que Mariana continua sendo “moça para casar”, uma visão bastante progressista para a época em que a narrativa foi concebida.

O final feliz pode ser considerado uma marca do pensamento ideológico de Viany, que acreditava que os filmes brasileiros não podiam ser pessimistas. Para ele, filmes “legitimamente brasileiros” tinham que “ser positivos, (...) mostrar o povo e seus problemas, (...) buscar na vida do povo as características de uma arte nova e essencialmente popular” (VIANY apud AUTRAN, 2003: 65). Misturando otimismo com possibilidades concretas, Mariana termina ao lado de seu verdadeiro amor, Eduardo, apesar das dificuldades que, supõem-se, vão ter que enfrentar para criar a criança.

Já a narrativa de *O homem do Sputnik*, por se tratar de um tipo de comédia, a chanchada, não explora em profundidade conflitos sociais e econômicos, uma vez que o foco natural desse gênero cinematográfico é nas situações cômicas. A Atlântida é uma companhia bastante conhecida por sua produção extensa de chanchadas, e análise sistemática desses filmes indica a existência de personagens recorrentes e tramas bastante semelhantes, o que não se deve à falta de criatividade, mas à certeza do sucesso de fórmulas conhecidas e aceitas pelo grande público (BASTOS, 2001: 79).

O roteiro de José Cajado Filho⁹ expõe as peripécias de um homem simples, Anastácio, que pensa que o satélite russo Sputnik 1 caiu no telhado de sua casa. Ele é perseguido por espiões de diferentes nações até que a verdade vem à tona.

Entre outras características, *O homem do Sputnik* segue um estilo identificável de comédia popular associada à Atlântida Cinematográfica, que incluía transportar assuntos “estrangeiros” para uma realidade brasileira, como a empresa fez com várias sátiras e paródias americanas. *O homem do Sputnik* não é releitura de nenhum filme hollywoodiano, aborda tópicos de pauta internacional e frequentemente zomba de estereótipos nacionais e estrangeiros, como a morosidade do serviço público brasileiro ou a arrogância tecnológica estadunidense. Além disso, muitas das cenas cômicas trazem críticas veladas aos governos mais poderosos do mundo naquela época: os EUA capitalista e a União Soviética comunista. De acordo com Monica Bastos, a sátira foi um “recurso extremamente utilizado nos roteiros dos filmes da Atlântida”, sendo que alguns

⁹ Disponível para consulta na Cinemateca Brasileira, em São Paulo.

deles “chamavam atenção para o fato da elite nacional valorizar aquilo que era importado, principalmente o produto norte-americano, em detrimento do nacional” (idem, 2001: 123).

Em outras palavras, a imitação do estrangeiro, nas produções da Atlântida (incluindo *O homem do Sputnik*), vem muitas vezes aliada a uma crítica social bem-humorada e a uma brasilidade que assume uma cara propositalmente precária, vinculada a camadas mais populares da sociedade, o público-alvo da companhia.

O roteiro revela a vontade da companhia de fazer um filme que incorporasse características hollywoodianas, contendo intrigas internacionais, conflitos éticos entre um vilão e um mocinho (Alberto versus Nelson) e sedução, mas pincela esses elementos em uma comédia bastante fundamentada na realidade brasileira. Por exemplo, apesar de conter uma gama de personagens forasteiros, os protagonistas de *O homem do Sputnik* (como os de todos os filmes da Atlântida) são tipos bem brasileiros, que vão do malandro e do pilantra até cidadãos comuns de classes populares. Aqui, temos um caipira ingênuo e sua mulher que sonha com uma vida “chique” no centro da confusão.

Esquina da ilusão é uma comédia de erros que também apresenta muitos estereótipos. Este é o roteiro¹⁰ escrito a mais mãos dentre os aqui analisados: é assinado por Ruggero Jacobbi e Jorge Kraisky, com diálogos de Gustavo Nonnenberg.

A história narra as confusões criadas por Dante Rossi, dono de uma cantina no Brás, homônimo de um poderoso industrial de São Paulo. Essa coincidência permitiu-lhe mentir para seu irmão na Itália, dizendo que “tinha feito a América”. Quando o irmão resolve visitar o falso milionário, uma rede cada vez mais complicada de equívocos é iniciada.

Baseada em troca de identidades, confusões e farsas¹¹, a publicidade que a Vera Cruz fez da história favorecia o “ambiente internacional” do Brás, algo que de fato é acentuado no roteiro, que prevê muitos personagens estrangeiros, em sua maioria imigrantes. A representação desses personagens é fundamentada, geralmente, em comportamentos-clichê, por vezes negativos. Por exemplo, o personagem Jamil, de origem árabe, é o “mão-de-vaca” que empresta dinheiro com juros e contratos, enquanto Pepe, o espanhol, é falante, galanteador e bebedor.

A temática central é o “sonho da América”, ou seja, a busca por uma vida melhor em um novo continente. Nem todos conseguem o que esperam – embora contenha a

¹⁰ Disponível para consulta na Cinemateca Brasileira, em São Paulo.

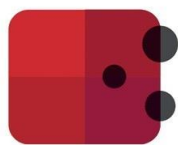
¹¹ Apesar do mote da “troca de identidades” ser também comum nas chanchadas, é importante diferenciar a comédia da Vera Cruz dos filmes deste gênero produzidos pela Atlântida. As chanchadas são narrativas fílmicas com uma estrutura clara, dividida em quatro partes, conforme explica o diretor Carlos Manga, um dos principais nomes da Atlântida: mocinho e mocinha se metem em apuros; cômico tenta protegê-los; vilão leva vantagem; vilão é vencido (REVISTA MUNDO ESTRANHO, 2018).



história de Atílio, filho de um imigrante que ficou milionário, o destino da maioria dos personagens é mais modesto. Vale notar que, enquanto o roteiro é pautado em um discurso meritocrático de afirmação do sucesso através do esforço e do trabalho, alinhado com a ideia capitalista de que todos têm uma chance de ficar ricos – ideologias provavelmente defendidas pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz, empresa privada fundada por industriais -, a narrativa não ratifica isso, pelo contrário. Atílio é um herdeiro que acaba perdendo Dante e lhe doando dinheiro para iniciar uma indústria própria ao lado de seu irmão.

Por fim, a intenção da Vera Cruz de realizar superproduções imponentes como as dos grandes estúdios estadunidenses é algo que pode ser constatado mesmo no roteiro do filme, menos por conta de sua estratégia narrativa do que por seu estilo formal. O número de páginas do documento já pressupõe um longa-metragem de maior duração (são 213 folhas, em formato Master Scenes), bem como sua escrita revela a necessidade de um uso extensivo de técnicas cinematográficas e cenografia. Por exemplo, o roteiro prevê muitas “panorâmicas descritivas” para focalizar aspectos como a degradação e simplicidade da cantina de Dante, ou o tamanho gigantesco da sala do presidente Atílio. Há ainda diversas cenas de diálogo simples com múltiplas indicações supérfluas de mudanças de plano. Isso está de acordo com a ideia expressada por Maria Rita Galvão (1981: 241) do rebuscamento formal da Vera Cruz, “o bem-feito acintoso, um quase barroquismo de linguagem que aparece de tempos em tempos com função essencialmente ornamental”.

Vale observar que, no que concerne o cinema independente brasileiro dos anos 1950, além da atuação fora dos estúdios da década, conforme já foi comentado, o conceito é bastante ligado ao conteúdo das narrativas, particularmente à ideia de um nacionalismo na arte e à expressão de uma ideologia política de esquerda. Sendo assim, os dois roteiros de produção independente aqui analisados corroboram essa noção. Tanto *Agulha no palheiro* quanto *O grande momento* possuem narrativas que privilegiam elementos nacionais, como a representação de costumes brasileiros como o samba, por exemplo. Quanto ao fator político, ambas as histórias possuem uma prevalência de personagens das classes sociais mais populares. *Agulha no palheiro* se mostra um pouco mais militante neste sentido, tendo em vista que a história confere claros valores morais a diferentes classes sociais, contrapondo pobres (valor positivo) a ricos (valor negativo) – por exemplo, os personagens pobres (Mariana, Eduardo, Baiano, Dona Adalgiza) são humildes e solidários, enquanto os ricos (José da Silva e sua mãe) são fúteis e egoístas. *O grande momento* é bem mais comedido neste aspecto, buscando salientar a inocência, os anseios e as dificuldades da classe popular brasileira.

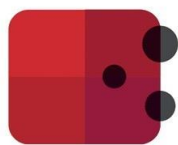


Ainda que esses roteiros estejam alinhados com a proposta independente da década, essa conceituação não é suficiente para diferenciar um cinema independente de um cinema industrial nos anos 1950. Não há prerrogativa para admitirmos que somente os filmes de produção independente se utilizavam de elementos nacionais nas suas obras, ou que filmes de produção industrial nunca expressavam uma ideologia política de esquerda, por exemplo. Tanto *Esquina da ilusão* quanto *O homem do Sputnik*, apesar de possuírem elementos internacionais e uma ideologia mais condizente com a direita política da época (a título de exemplo, no roteiro de *Esquina da ilusão*, o mundo industrialista e a meritocracia são enfocados sob luz positiva), também exibem ambientações tipicamente brasileiras e figuram certos problemas das classes sociais populares, intencionalmente ou não (como os problemas financeiros dos personagens Dante e Alberto em *Esquina da ilusão*).

Já no que diz respeito ao formato, uma tendência curiosa desponta: *Aguilha no palheiro*, *O homem do Sputnik* e *O grande momento* possuem estruturas semelhantes, inspiradas em um modelo conhecido como “formato europeu”, também chamado de “formato de áudio e vídeo” ou “formato rádio e TV”, no qual o roteiro é separado em duas colunas, uma correspondente à imagem, à esquerda da página (com descrições de ações), e outra correspondente à banda sonora, à direita da página (com descrições de diálogo e/ou trilha sonora), enquanto *Esquina da ilusão* segue um modelo de roteiro conhecido como “formato americano”, também comumente chamado de “formato Master Scenes”. Este formato, padrão no cinema industrial norte-americano e hoje muito difundido também no Brasil, tem uma aparência próxima da peça teatral e mesmo da prosa literária, com cabeçalho informando locação e tempo, seguido de descrição de ação em texto corrido justificado, com diálogos centralizados e possíveis rubricas, em coluna única.

Dado que Hollywood é frequentemente citada como inspiração para a Vera Cruz por pesquisadores como Maria Rita Galvão (1981) e mesmo por profissionais que trabalharam no estúdio paulistano, como Anselmo Duarte, faz sentido que este fosse o padrão adotado pela companhia. Só que *Esquina da ilusão* se mostrou singular dentre os diversos roteiros dos 18 filmes produzidos durante a época áurea da Vera Cruz (ou seja, de 1949 a 1954)¹². Apenas dois dos 18 são sem dúvida formatados no modelo Master Scenes: *Esquina da ilusão* e *Luz apagada* (1953, direção de Carlos Thiré). 12 são bastante aparentados com o modelo europeu, e os outros quatro possuem formatos idiossincráticos, por vezes híbridos entre os modelos europeu e americano. O

¹² Todos os 18 roteiros podem ser consultados na Cinemateca Brasileira, em São Paulo.



Cangaceiro (1953, dir. Lima Barreto), por exemplo, separa os diálogos em uma coluna à direita, mas mantém as descrições de imagens centralizadas.

O fato de muitos roteiros da Vera Cruz terem sido escritos no formato europeu pode ser devido à presença de profissionais europeus trabalhando nestes filmes. Alguns autores, como o crítico de cinema Amir Labaki, apontaram inclusive que a referência da companhia não era Hollywood; pelo contrário, seriam primordialmente modelos europeus de estúdio:

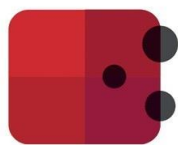
A estrutura de estúdio, planejada por Zampari e estabelecida por Cavalcanti, foi apressadamente estigmatizada como de matriz hollywoodiana. (...) A Vera Cruz sob Cavalcanti jamais espelhou-se no modelo dos grandes estúdios, já então em plena decadência. As referências básicas vieram da longa experiência europeia de Cavalcanti. (LABAKI in MARTINELLI, 2002: 160).

Vale ainda notar que, como a maioria dos roteiros consultados da década de 1950, no geral, estão em um formato europeu, isso sugere que, pelo menos à época, este podia ser um modelo comum adotado por cineastas no Brasil.

Outra observação pertinente sobre os formatos dos roteiros é que a maioria deles poderia ser classificada como idiossincrática. Tal falta de padronização pode ter relação com a falência das tentativas de estabelecer um modo industrial de se fazer cinema no país.

Rocha Melo argumentou que o fracasso da indústria cinematográfica no Brasil pode ter colaborado para afastar roteiristas e argumentistas de um processo mais rigoroso de formatação (2006: 180). Esta argumentação, feita a partir dos depoimentos de dois cineastas que trabalharam em filmes da Vera Cruz – Rex Endsleigh e Geraldo Santos Pereira – no contexto de uma dissertação de mestrado sobre a atuação do roteirista Alinor Azevedo nas décadas de 1940 e 1950, diz respeito a mesma época enfocada por este artigo. Os quatro exemplos aqui analisados parecem confirmar a visão de que não havia uma padronização mais rigorosa no formato de roteiros no cinema brasileiro do período.

Outro dado que chama a atenção é o número de locações internas e externas previstas nos roteiros. As narrativas se passam em ambientes bastante diferentes – no caso de *O homem do Sputnik*, há uma mistura de ambiente rural e urbano; em *O grande momento*, vemos um ambiente urbano bem demarcado (o Brás paulista); e em *Agulha no palheiro* e *Esquina da ilusão*, os ambientes também são urbanos, mas oscilam constantemente entre dois cenários contrastantes. No primeiro caso, seguimos uma família de classe média baixa que mora em um bairro popular carioca, mas frequenta zonas mais ricas do



Rio de Janeiro em busca de um indivíduo chamado José da Silva. No caso de *Esquina da ilusão*, temos um confronto entre dois universos economicamente distantes: o bairro predominantemente imigrante e popular do Brás paulistano, em oposição à suntuosa sede das Indústrias Rossi, bem como os ambientes luxuosos que seus donos frequentam.

Apesar dessas diferenças, o número de locações internas é parecido em três dos roteiros (15 em *O homem do Sputnik* e *O grande momento*, e 16 em *Agulha no palheiro*), mas muito maior no caso de *Esquina da ilusão* (32), o que pode ser um reflexo do fato de que os roteiristas contavam com o aproveitamento das grandes instalações da Vera Cruz em São Bernardo do Campo para gravar as cenas. Há ainda outra possível explicação: o sentimento de megalomania que envolvia o projeto da Vera Cruz. É provável que, dado o desejo de realizar filmes grandiosos, de padrão internacional, os próprios roteiros já nascessem recheados de cenas que contassem com muitas locações diferentes.

Já no caso das locações externas, as diferenças entre os quatro roteiros são menos acentuadas. É interessante notar, porém, que *O grande momento* é o roteiro que fez maior uso de locações externas (18, contra 10 em *O homem do Sputnik*, 13 em *Agulha no palheiro* e 16 em *Esquina da ilusão*). Isto parece estar de acordo com a tendência cinematográfica na qual a narrativa se inspira, conhecida como neorealismo italiano, um movimento que preza a filmagem de cenas com luz natural em locações. Outra observação relacionada é de que o roteiro mais econômico no aspecto das locações (no geral) é justamente *O homem do Sputnik*, o que condiz com a notória reputação de baixo custo e grande aproveitamento da Atlântida.

Embora a ambição da Atlântida fosse de fato trabalhar dentro de parâmetros industriais, seus fundadores tiveram de lidar com precárias condições materiais, a começar pelo próprio estúdio – construído no terreno em que funciona um antigo frontão de pelota basca – e pelos equipamentos, adquiridos de segunda mão. (ROCHA MELO in SUPPIA, 2013: 116).

Além do formato, vale a pena mencionar também o tamanho dos roteiros. É impossível somente olhar para os números e tirar conclusões a partir deles, uma vez que cada roteiro está escrito em um tipo e tamanho de fonte diferentes. As opções de formato também impactam a extensão dos roteiros. *O grande momento* e *O homem do Sputnik* possuem, respectivamente, 125 e 124 páginas, o que não quer dizer que possuam duração ou ritmo parecidos. O tamanho da fonte usada para escrever *O grande momento* é muito menor, de forma que esse dado se torna enganoso.

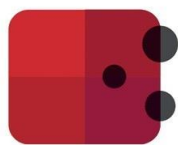
Agulha no palheiro, por sua vez, possui 172 páginas. Essas páginas se traduzem muitas vezes em sequências longas, com diversas cenas, o que parece condizente com o pensamento do realizador do roteiro. Conforme comenta Rocha Melo (2006: 253), Alex Viany possuía uma ideia do que seria um “ritmo brasileiro” ou “tropical”, diferente do ritmo acelerado dos faroestes americanos, por exemplo. Viany cita Lima Barreto e Humberto Mauro como exemplos de cineastas brasileiros que fizeram uso desse ritmo com “tempo mais justo” em suas obras, algo que ele próprio defendia.

Já *Esquina da ilusão* é o maior dos roteiros. Esta é mais uma tendência observada nas produções da Vera Cruz: dos 18 roteiros feitos na época áurea da companhia, somente cinco possuíam menos de 130 páginas: *Caiçara* (1950), *O Cangaceiro* (1953), *Terra é sempre terra* (1951), *Nadando em dinheiro* (1952) e *Candinho* (1954). Em depoimento a Maria Rita Galvão, Anselmo Duarte explicou que os roteiros da Vera Cruz de fato eram longos, e que suas leituras eram tão demoradas e maçantes que ao final “tinha gente dormindo”. O ator, que já tinha experiência em ler roteiros e pensá-los em termos de tempo, traduzindo-os em imagens e sons, conta a história da leitura do script de *Tico-Tico no Fubá* (1952), que demorou oito horas, comentando: “Aquilo era tão claramente coisa de principiante que eu desanimei. Se filmado tal qual, daria 10 horas de projeção” (DUARTE apud GALVÃO, 1981: 137). As 213 páginas de *Esquina da ilusão*, se filmadas integralmente, provavelmente ultrapassariam quatro horas de projeção, mas se converteram em apenas 1h35min de filme. Embora *Agulha no palheiro* e *O grande momento* ambos possuam cenas escritas que não estão presentes no filme (especialmente *Agulha no palheiro*), *Esquina da ilusão* é obviamente o roteiro mais cortado. *O homem do Sputnik*, por outro lado, possui cenas a mais no produto audiovisual final.

A tendência veracruzana de escrever roteiros muito longos pode ser devida a diferentes fatores - entre eles, a eventual inexperiência dos profissionais envolvidos nas produções (Anselmo Duarte utiliza a expressão “claramente coisa de principiante”), ou ainda a já comentada “ideologia megalomaniaca” que permeava a companhia.

Voltando a falar sobre a transposição dos roteiros em obras audiovisuais, três deles revelaram muita correspondência com os filmes de fato exibidos, quanto ao conteúdo: *O homem do Sputnik*, *Agulha no palheiro* e *O grande momento*.

Vale notar que os roteiros melhor planejados para filmes de baixo orçamento foram os menos alterados - no caso, *O homem do Sputnik* e *O grande momento*. Em comparação com esses dois roteiros, o de *Esquina da ilusão* possui um número muito superior de cenas, locações e elementos cenográficos reconhecidamente dispendiosos - como um automóvel Cadillac, uma fábrica de moldes industriais, uma mansão etc. -, e foi o mais alterado de todos. Já *Agulha no palheiro*, que também possuía elementos



cenográficos possivelmente mais onerosos, como uma mansão e uma boate suntuosa frequentada pela classe alta, foi mais modificado que *O homem do Sputnik* e *O grande momento*, no que se refere à correspondência com o produto final.

Existe uma relação clara entre roteiro e orçamento do filme, tendo em vista que o roteiro funciona como um guia para a produção cinematográfica. Quando há limites financeiros para essa produção, é muitas vezes necessário mexer na estruturação da história para cortar gastos. Por exemplo, o roteiro do filme *O Invasor* (2002), de Beto Brant, precisou ser alterado ao vencer um edital de apoio à produção de baixo orçamento do Ministério da Cultura em 2000. Orçado inicialmente em dois milhões de reais, foi reestruturado para poder ser realizado com um milhão de reais, valor do prêmio concedido.

Os limites financeiros impostos pelo edital de longametragem de baixo orçamento obrigam uma necessária adequação do projeto do filme que pode começar já na concepção do roteiro, passando pela escolha do elenco, pela definição das locações, pela delimitação do número de integrantes da equipe e ainda pela escolha do suporte técnico empregado na realização do filme (BRUM; PUCCINI in SUPPIA, 2013: 142).

O mesmo ocorreu com o filme *Bang Bang* (1971), dirigido por Andrea Tonacci. Conforme explica Fava,

Tonacci escreveu um roteiro detalhado com planificação decupada e diálogos da maneira como ele achou que seria filmável. No entanto, o que aconteceu é que logo se deu conta de que, com os preços de São Paulo, a filmagem era inviável, e seu sócio Sylvio Lanna lhe ofereceu facilidades e barateamento de custos para gravar em Belo Horizonte. Para recomençar o projeto, abriu mão, também pelos custos, de selecionar todos os atores em São Paulo (FAVA, 2017: 106).

Curiosamente, o fato de ter um financiador influenciou em certo grau a obra de Tonacci. Por exemplo, a família de Sylvio Lanna, insatisfeita com a demora para o início das filmagens, pressionou o diretor, que realizou todas as gravações em apenas 11 dias. Por conta disso, o cineasta passou a privilegiar o plano-sequência, a fim de filmar várias cenas de uma só vez. “Ele [Tonacci] agregou que acreditava que teria filmado de forma decupada se tivesse tempo, dinheiro e negativo na época. Mas o plano-sequência é fundamental para a dinâmica atoral do filme” (FAVA, 2017: 106).



As formas de financiamento dos filmes cujos roteiros foram estudados aqui também podem ter afetado seu desenvolvimento. Enquanto os filmes industriais eram bancados por estúdios (no caso de *Esquina da ilusão*, com o investimento de capitalistas; e *O homem do Sputnik*, com lucro da própria produção), os filmes independentes tinham modelos de financiamento alternativos, normalmente baseados em sistemas de cotas, empréstimo bancário e/ou fomento do Estado. *O grande momento*, por exemplo, obteve financiamento oficial através do Banco do Estado de São Paulo, enquanto *Agulha no palheiro* foi produzido pela Flama Filmes, uma pequena produtora carioca com tradição de baixo custo. Essas diferenças de financiamento podem implicar, por exemplo, em diferenças de controle autoral sobre a obra. No caso dos estúdios, o roteiro é normalmente produzido por um funcionário assalariado ou então encomendado, sendo mais tarde submetido a toda uma cadeia de produção cinematográfica sob coordenação geral de um produtor, podendo ser, portanto, considerado o resultado anônimo de uma produção coletiva em linha de montagem. Já roteiros de filmes independentes são muitas vezes escritos sem remuneração antes mesmo de o roteirista conseguir financiamento para a produção. Ao menos no Brasil, a realidade precária dessa produção é de constante acúmulo de funções, ao contrário da crescente separação de funções observada em um cenário industrial.

O grau de controle artístico de uma obra, por sua vez, pode influenciar na transposição de um roteiro em filme, sendo que diretores-autores independentes têm a possibilidade de manter suas visões do papel à câmera, e desta à montagem - não somente por conta do mencionado acúmulo de funções, mas também por estarem livres da estrutura industrial de estúdio. Em outras palavras, a falta de hierarquia e de um financiador privado costumam levar a menos interferências.

Enquanto o fator econômico seja, talvez, mais determinante na manutenção de uma visão artística planejada no papel, tendo em vista que o cinema é uma arte custosa, é também verdade que os roteiros de produções consideradas independentes analisados aqui não sofreram modificações ideológicas. O mesmo não pode ser dito de *Esquina da ilusão*.

O homem do Sputnik, embora não tenha sido muito modificado, pode ser menos representativo do que ocorre em uma transposição roteiro-filme dentro de uma produção industrial, e mais resultado do conhecido entrosamento profissional entre o roteirista do filme, José Cajado Filho, e seu diretor Carlos Manga. Uma das mais prolíficas parcerias da Atlântida, Cajado Filho assinou diversos roteiros que Manga dirigiu na década de 1950, entre eles *Vamos com calma* (1956), *Colégio de brotos* (1956), *De vento em popa* (1957), *Garotas e samba* (1957), *Esse milhão é meu* (1959) e *O homem do Sputnik* (1959). Manga chegou a afirmar em entrevista que tanto ele quanto Cajado Filho



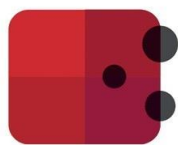
gostavam de utilizar a crítica social em suas narrativas, o que os levou a trabalhar em vários filmes juntos:

Fiz meu primeiro filme em abril, não tinha nada a ver com o Carnaval. O que se apossou de mim foi a crítica aos filmes americanos. Porque vi que aquilo era uma mentira, uma terrível enganação do próximo, então comecei a diluir a crítica ao Brasil também, aproveitando que o Cajado queria exatamente isso. (MANGA apud REVISTA INTERLÚDIO, 2015).

Sem dúvida, o interesse artístico alinhado de ambos os cineastas contribuiu para que *O homem do Sputnik* fosse pouco corrompido ao pular da página para a tela. Mas, enquanto isso é verídico para o conteúdo, não o é para a forma. Além de ser o roteiro com menos indicações técnicas, estas são raramente seguidas por Manga. Isso se deve provavelmente à já comentada tradicional separação de funções vista em produções industriais. Cajado Filho, inclusive, embora tenha tido mais sucesso como roteirista, tentou uma carreira como diretor também, o que pode demonstrar seu desejo de experimentar esse tipo de controle autoral. Em resumo, é provável que roteiros de produções chamadas independentes sejam, de uma forma geral, menos alterados no momento da transposição audiovisual por se tratarem normalmente de obras tanto com alto controle artístico quanto de baixo orçamento.

No outro extremo, *Esquina da ilusão* se mostrou o roteiro mais desmantelado: de alto orçamento e com três mãos diferentes trabalhando nele, acabou muito diferente na versão filmada. De acordo com o documento arquivado pela Cinemateca Brasileira, o roteiro foi escrito por Ruggero Jacobbi e Jorge Kraisky, com diálogos de Gustavo Nonnenberg, embora não tenha ficado claro o grau de participação que cada um teve na elaboração da história - por exemplo, se algum autor escreveu mais que o outro. Ainda que pareça, à primeira vista, estranho que a narrativa tenha se transformado tanto quando o diretor foi um de seus roteiristas, existe a possibilidade de que Jacobbi não tenha sido tão participativo no desenvolvimento do roteiro. Contudo, é sabido que ele de fato colaborou, uma vez que o ator Renato Consorte afirmou que o papel de Atílio foi criado pelo diretor especificamente para ele: “Depois disso fiz ‘Esquina da ilusão’, que foi escrito um papel especialmente para mim pelo Rugero Jacobbi, maravilhosa figura que perdemos...” (CONSORTE apud MARTINELLI, 2002: 31), “[e] eu muito bobalhão fazia um industrial muito rico, e eu achava que industrial muito rico devia ser muito posudo, né?” (p. 32).

A grande transformação da história pode ter se dado por motivos financeiros no momento da produção. Consorte, que também foi diretor de produção na companhia,



afirmou que gastos desnecessários e até incoerentes eram feitos durante as gravações, com o intuito de manter uma certa “imponência”:

Também havia esse tipo de coisa: havia um objeto que parecia autenticamente de ouro, eu vou alugar... ‘Ah! mas esse não é de ouro não!, precisa ser de ouro...’. Então me obrigavam a procurar um objeto de ouro mesmo – o quê que é isto, sabe? O que se gastava de roupas e tecidos, tecidos pesados – tinham que ser pesados, tinha tecidos ingleses, tinham cenas que se passavam na Suíça, tinha que ser um tecido pesado. (CONSORTE in MARTINELLI, 2002: 33).

Entretanto, como há também uma profunda mudança ideológica no final da história¹³ que independe de fatores econômicos, fica evidente que uma interferência artística ocorreu nesse processo de transposição. Enquanto é possível que o próprio diretor tenha mudado de ideia ao gravar as cenas, pode-se igualmente supor que essa interferência tenha vindo de uma estrutura industrial de estúdio, ou seja, tenha sido imposta por alguma figura acima do diretor do filme, como o produtor-geral ou até mesmo Franco Zampari, um dos fundadores da Vera Cruz. Assim, da mesma forma que roteiros de produções independentes podem ter uma tendência a manter uma certa integridade artística, roteiros de produções industriais podem acabar mais modificados ao navegar pela cadeia de produção cinematográfica.

Considerações finais

Procurou-se, neste artigo, seguir um percurso de investigação histórica e estética do cinema brasileiro que privilegiasse o roteiro e suas relações com os modos de produção nos anos 1950. Essa opção metodológica visou a ampliar a nossa percepção da cultura do roteiro no cinema brasileiro do período.

¹³ No roteiro, Atílio chega à casa de Dante com uma solução pronta para seus tormentos: uma oportunidade de sustentar a mentira que ele vinha contando e de gerenciar uma indústria junto a seu irmão no Brasil. Dante aceita a ajuda passivamente. Já no filme, Dante decide que não quer mais ser um rico capitalista, pois não entende de assuntos industriais - pelo contrário, quer dizer a verdade a seu irmão Camillo. Curiosamente, Dante toma essa decisão por ter ouvido a história do avô de Atílio, que veio para a América em busca de uma vida melhor, e não para ficar rico. Essa história está no roteiro, de forma quase idêntica, mas não leva Dante a mudar de ideia. No filme, Dante recusa a ajuda de Atílio, dizendo que vai arranjar um emprego qualquer. Isso leva o milionário a oferecer a Dante a quitação de suas dívidas, para que possa manter sua cantina. A última cena do filme mostra Dante, distraído da comemoração que estão fazendo para a inauguração do negócio de seu irmão no Brasil, enquanto enxuga um copo sorridente, assoviando. A moral implícita é a de que toda a sua felicidade se concentra em ser dono de uma cantina simples, e de trabalhar humildemente nela – o que não poderia estar mais distante do roteiro, cujo final tem Dante no centro da comemoração, alegre por finalmente ser um capitalista ao lado de seu irmão na América, para quem continua mentindo.

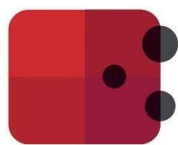
É essencial destacar, em primeiro lugar, que não é possível falar de um “cinema independente brasileiro” utilizando-se de uma definição estanque. Embora esse termo tenha sido navegado neste artigo, referiu-se principalmente a uma noção de cinema independente brasileiro dos anos 1950 bastante ligada a um projeto de brasilidade e de construção de uma linguagem cinematográfica nacional. Outras experiências de cinema brasileiro que optaram por determinado modo de produção independente ao longo da história podem ter características diferentes, por exemplo.

De forma geral, no que diz respeito aos modos de produção, este artigo pretendeu demonstrar que, enquanto os roteiros exibiam algumas importantes marcas desses modos, se tratavam de quatro projetos muito diferentes. Embora os trabalhos das companhias Vera Cruz e Atlântida possam ser generalizados como pertencentes a um mesmo tipo de produção – a industrial –, seus padrões eram provavelmente distintos, o que está evidenciado nos roteiros aqui examinados. Por isso, é também possível considerá-los como duas correntes cinematográficas distintas:

Uma delas [Vera Cruz] exigia das películas um padrão hollywoodiano: produções esmeradas, com cenários e figurinos impecáveis e, principalmente, um cinema sério na escolha de tema e roteiro e na execução. A outra acreditava na impossibilidade de se fazer cinema sério no país e procurava diferenciar sua produção contrapondo-a à de Hollywood. (BASTOS, 2001: 100).

O mesmo pode ser dito dos roteiros dos filmes de produção independente. Embora tenham sido escritos com um contexto de produção específico em mente, são projetos individuais de autores com características únicas.

Além das peculiaridades de cada projeto, o que dificulta sua categorização, é importante enfatizar a fluidez das fronteiras entre essas experiências diversas. Alex Viany, por exemplo, trabalhou como roteirista contratado no estúdio Maristela antes de dirigir filmes de produção independente. O trânsito de profissionais entre os meios “industrial” e “independente” é apenas um exemplo de sobreposição; o conteúdo das narrativas é outro. Filmes de conteúdo nacional-popular não foram produzidos apenas de forma independente, mas também por estúdios - por exemplo, *Modelo 19* (1950, direção de Armando Couto e roteiro de Millôr Fernandes e Mario Civelli), primeiro longa-metragem da Multifilmes -, do mesmo modo que filmes baseados em modelos hollywoodianos não foram produzidos somente em estúdios, mas também de forma independente, como as chanchadas realizadas por cineastas como Ronaldo Lupo ou Luís de Barros. Logo, o conteúdo “brasileiro” de uma obra pode ser mais uma “intenção”



dos independentes (ligada ao mencionado projeto de independência dos anos 1950) do que uma diferença prática entre estes dois modos de produção.

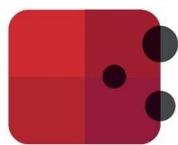
O que não significa que não haja nenhuma distinção entre eles. O que este artigo almejou evidenciar é que existem pontos tanto de junção quanto de separação.

Uma característica frequentemente citada como um diferencial do cinema independente é o baixo orçamento. Contar com uma produção pouco onerosa é um fator quase imprescindível para o cinema independente, por se tratar de um modo de produção que não possui respaldos financeiros. Embora este artigo tenha mostrado que o orçamento influenciou no resultado final, este, por si só, não é um fator que qualifica uma produção independente: produções industriais também podem ser realizadas com baixos orçamentos, conforme os trabalhos da Atlântida demonstram. Embora detentora de um estúdio e com uma produção em massa, os filmes da companhia não contavam com grandes orçamentos. E, em casos raros de generosas doações financeiras, seja por meios privados ou públicos, produções independentes podem eventualmente ter um orçamento incomumente alto também.

O que as análises aqui realizadas parecem demonstrar é que o controle autoral da obra seria o ponto capital de separação entre esses tipos de cinema, ao menos no período estudado. Sem dúvida, na passagem entre roteiro e filme, as obras independentes mantiveram maior integridade artística, na forma e no conteúdo. Mesmo que as tentativas industriais das companhias Vera Cruz e Atlântida não tenham sido exatamente duradouras e/ou de grande porte, elas conseguiram imprimir uma estrutura industrial a suas produções e essa estrutura teve impacto nos filmes, tanto na forma quanto no conteúdo. Em especial, pareceu acarretar em menor controle autoral da obra, seja por maior separação de funções ou por imposição de um projeto cinematográfico corporativo, algo que ficou claro a partir dos roteiros estudados, embora mais exemplos precisem ser examinados para que essa afirmação seja generalizada.

Uma possibilidade, então, é que o cinema independente brasileiro seja pautado na ideia de liberdade artística e influenciado por fatores financeiros e sociopolíticos, como baixo orçamento e viés narrativo social. Na década de 1950, tal cinema buscava a formação de uma identidade nacional e, para alcançar tal objetivo, se valeu da manifestação de valores nacionais na arte e de esquemas de produção de baixo custo. Como resultado, se tornou um modelo alternativo ao cinema que era feito dentro dos estúdios brasileiros da época.

Enquanto as considerações feitas neste artigo não encerram a discussão sobre a cultura do roteiro no cinema brasileiro dos anos 1950 ou sobre as possíveis definições de um cinema independente ou industrial brasileiro, tornam possível um aprofundamento



da discussão através dos estudos de caso. Os apontamentos feitos podem ser futuramente verificados e confirmados por meio de análises mais abrangentes.

Referências bibliográficas

AUTRAN, Arthur. *Alex Viary: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2003.

_____. O pensamento industrial cinematográfico brasileiro. Campinas: tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Multimeios, do Instituto de Artes, Unicamp, 2005.

BASTOS, Mônica Rugai. *Tristeza não pagam dívidas: Cinema e política nos anos da Atlântida*. São Paulo: Olho d'água, 2001.

CATANI, Afrânio M. "A aventura industrial e o cinema paulista" (1930-1955). In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. Rio de Janeiro: Editora Artenova/Embrafilme, 1976.

FAVA, Fernanda A. A fábula, o tempo e o jogo: cotejos entre Cinema Marginal, Grupo de los Cinco e Cine Subterráneo (1968-1971). Campinas: dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas, 2017.

GALVÃO, Maria Rita. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.

_____. *Burguesia e Cinema: o Caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

_____. "O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente. 30 anos de cinema paulista, 1950-1980". São Paulo: Cinemateca Brasileira, Cadernos da Cinemateca, n. 4, 1980.

GONÇALVES, Mauricio R. *Cinema e identidade nacional no Brasil. 1898-1969*. São Paulo: LCTE Editora, 2009.

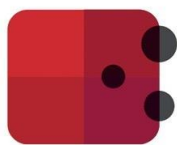
MARTINELLI, Sérgio (org.). *Vera Cruz - Imagens e história do cinema brasileiro*. São Paulo: Abooks, 2002.

ORTIZ RAMOS, José Mario. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

ROCHA MELO, Luis A. Argumento e roteiro: o escritor de cinema Alinor Azevedo. Niterói: dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, 2006.

_____. Cinema independente no Brasil: anos 1940-50. IV Congreso AsAECA - Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Universidad Nacional de Rosario, 13, 14 e 15 de março de 2014.

SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: ANNABLUME, 1996.

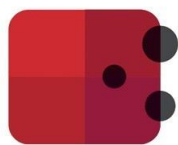


SUPPIA, Alfredo (org). *Cinema(s) Independente(s): cartografias para um fenômeno audiovisual global*. Juiz de Fora: Editora UFRJ, 2013.

THOMPSON, Kristin. "The formulation of the classical style, 1909–28". In: BORDWELL, D.; STAIGER, J.; THOMPSON, K. *The classical Hollywood cinema: film style and mode of production to 1960*. Londres: Routledge, 2005.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

XAVIER, Ismail. "Introdução". In: ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.



**De corpos periféricos ao cinema de autorrepresentação:
entrevista com Welket Bungué**

Ana Camila de Souza Esteves¹

Jusciele Conceição Almeida de Oliveira²

Morgana Gama de Lima³

¹ Doutouranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia.

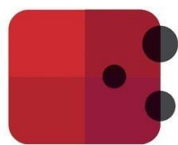
Email: anacamila.ufba@gmail.com

² Pesquisadora colaboradora do Centro em Investigação em Comunicação e Artes da Universidade do Algarve (Portugal).

Email: jusciele@gmail.com

³ Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia.

Email: morganagama@gmail.com



Resumo

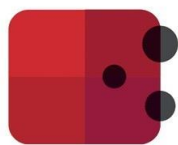
Nesta entrevista, o multiartista guineense-português Welket Bungué fala sobre afrodiasporas, trânsitos, novos espaços de poder, (neo)colonialismos, novas fronteiras físicas e culturais, corpos marginalizados e políticos, escolhas estéticas, perspectivas globalizantes e, claro, cinema. Chamam atenção os conceitos de autorrepresentação e corpos periféricos propostos pelo autor, relacionados com suas experiências nos diversos lugares por onde passou e morou (Guiné-Bissau, Portugal, Brasil, Cabo Verde, França, Alemanha). Welket propõe uma desconstrução da ideia de “periférico” e de “autorrepresentação”, indicando que o sujeito periférico tem a capacidade de transitar por diversos espaços e perceber diferentes perspectivas em um mesmo contexto; e a autorrepresentação como uma atitude cívica e artística diante do mundo.

Palavras-chave: cinema; corpos periféricos; autorrepresentação; afrodiaspora.

Abstract

In this interview, the Guinean-Portuguese multiartist Welket Bungué talks about afrodiasporas, transits, new spaces of power, (neo)colonialisms, new physical and cultural borders, marginalized and political bodies, aesthetic choices, globalizing perspectives, and, of course, cinema. The concepts of self-representation and peripheral bodies proposed by the author call attention, as they are related to his experiences in several places he visited and lived (Guinea-Bissau, Portugal, Brazil, Cape Verde, France, Germany). Welket proposes a deconstruction of the ideas of “peripheral” and “self-representation”, pointing out that the peripheral subject has the ability to move through different spaces and perceive different perspectives in the same context; and self-representation as a civic and artistic attitude towards the world.

Keywords: cinema; peripheral bodies; self-representation; afrodiaspora.

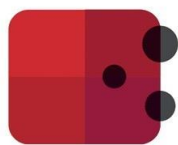


Nascido na Guiné-Bissau, em 1988, Welket Bungué é um realizador múltiplo. Sua filmografia é marcada não só por sua atuação transdisciplinar como diretor, roteirista, produtor, ator e editor, mas pela aplicação na prática do que ele chama de “cinema de autorrepresentação”. Ao longo desta conversa, o artista, que se considera guineense-português, já tendo vivido no Brasil e hoje residente na Alemanha, nos sugere pensar sobre o termo “periférico” a partir de uma perspectiva ativa do corpo realizador e através de suas experiências de deslocamentos mundo afora. Bungué se mostra consciente de viver entre bordas ao mesmo tempo que desafia seus limites e propõe novos caminhos através de um cinema, em suas próprias palavras, disruptivo e irreverente.

O convite para essa entrevista surgiu a partir da ocasião em que o artista, na contramão do que se costuma fazer dentro da lógica de distribuição no cinema, disponibilizou gratuitamente, no YouTube, 15 dos seus filmes em que atua como diretor e/ou ator⁴. Vimos então a oportunidade de imersão em uma obra complexa, contemporânea e autoconsciente de um autor que literalmente se envolve em todos os aspectos estilísticos e de produção dos seus filmes, nos provocando a sair do lugar comum do que poderíamos chamar de autorrepresentação. Em meio a constantes discussões em torno das contradições e limites dos cinemas hegemônicos, seus modos de fazer e suas estratégias para alcançar audiências massivas, Welket Bungué desloca o nosso olhar para um pensamento sobre um cinema feito por sujeitos que circulam, sujeitos que se entendem a partir de um *corpo periferizado* e que, portanto, fazem cinema com uma linguagem que lhes é própria. Assim, Welket propõe um deslocamento do conceito de “periférico”, apontando a autorrepresentação como uma atitude cívica e artística perante o mundo e como proposta de (des)construção de histórias, (pré)conceitos e estéticas, buscando promover múltiplas possibilidades de (re)interpretações artísticas, políticas, conceituais e culturais.

Welket Bungué é licenciado em Teatro no ramo de Atores (ESTC/Lisboa, 2009-2012) e pós-graduado em Performance (UniRio/RJ, 2012-2013). É Membro Permanente da Academia Portuguesa de Cinema desde 2015, e da *Deutsche Filmakademie* desde 2020. Seu último trabalho como ator foi como o protagonista do filme *Berlin Alexanderplatz* (competição internacional na Berlinale 2020), realizado por Burhan Qurbani. Sua interpretação lhe valeu uma indicação ao Urso de Prata e uma nomeação como Melhor Ator Principal no prêmio LOLA da Academia Alemã de Cinema (*Deutscher Filmpreis*). Welket assinou a curadoria do *Afrotela* 2019, em Portugal, a convite de Carla Fernandes (Afrolis – Associação Cultural), e, em 2020, assumiu a curadoria de curtas-

⁴ Os filmes estão disponíveis em: https://bit.ly/playlist_welket.



metragens de realizadores afrodescendentes para o *Young South Film Festival* (Portugal), com filmes do Brasil, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe.

A entrevista com Welket Bungué foi realizada no dia 04 de julho de 2020. Ele em Marselha/França e nós em Salvador/Brasil - um encontro transmitido ao vivo⁵ e com participação do público, promovido no âmbito do Cine África | Em Casa, cineclubes coordenado pelas autoras desta entrevista, cujo objetivo é difundir a produção audiovisual realizada por cineastas africanos(as) na África e na diáspora. O projeto é vinculado à Mostra de Cinemas Africanos e desde maio de 2020 acontece semanalmente em formato digital, com exibição de filmes e discussões com convidados.

Esta conversa, que contou com a colaboração do público do Cine África presente na ocasião, antecipa o trabalho intelectual de Bungué em torno do “cinema de autorrepresentação”, sobre o qual ele atualmente escreve e que em breve deve ser publicado em livro. A coerência com a qual constrói uma reflexão em torno do seu fazer artístico e de todas as dimensões do seu trabalho nos inspira a pensar o cinema e a própria arte com mais ousadia, coragem e responsabilidade.

Jusciele Oliveira (JO): Você nasceu em Xitole na Guiné-Bissau, morou em Portugal, Brasil e Alemanha, já filmou em Lisboa, Rio de Janeiro, Cabo Verde e Bissau. Como estes deslocamentos, migrações e trânsitos estão presentes ou representados nos seus filmes?

Welket Bungué (WB): Eu nasci em Guiné-Bissau em 1988, depois com três anos de idade fui para Portugal, onde vivi até os 24 anos. A partir de 2012, comecei a ir mais regularmente para o Brasil a partir do momento que estudei lá, na Unirio. Essa minha trajetória, esse compasso de criação e desenvolvimento artístico foi muito motivado pelas viagens que fui fazendo e pelas experiências que me proporcionaram, o que se tornou determinante para a minha filmografia. Nesse sentido, meus filmes vislumbram uma perspectiva globalizante mais do que propriamente um olhar que tenha como base aquilo que é a minha realidade – no sentido determinante – tendo em conta a minha raiz portuguesa ou a minha raiz guineense, ou as minhas referências mais vincadas, por conta da minha vivência em Portugal, ou então somente por aquilo que são as minhas impressões captadas e incorporadas ao longo dos anos que vivi no Brasil. Sempre que faço cinema, independentemente do lugar onde estou, tento que esse acumular de experiências e de perspectivas multividentes afetem a narrativa, a história que eu conto, ou a que eu retrato nesses filmes, justamente para tentar me libertar dessa leitura que é

⁵ A íntegra da conversa pode ser acessada aqui: https://youtu.be/T_WRhdkQl4.



altamente plausível, no sentido da previsibilidade, quando fazemos um filme no Rio de Janeiro, em Lisboa ou em Bissau. Nesse sentido, o fato de eu ser periférico faz com que os filmes tenham essa capacidade de multiperspectiva quando se conta uma determinada história.

JO: Você quer dar algum exemplo disso a partir dos seus filmes?

WB: O curta *Ex Explorador Expropriador* (2020) compõe um tríptico que se chama *Carbono*, composto por três filmes curtos feitos em Cabo Verde. Além deste, o filme ensaio *Kau Berdi* (2019), que significa Cabo Verde, e *Metalheart* (2019/2020), um filme altamente experimental que não tem nenhum protagonista humano – no sentido da representação, do protagonismo, embora vejamos figuras humanas ali presentes. Quando fui a Cabo Verde pela primeira vez nessa ocasião, achei bastante romancável – no sentido poético do termo – por sua diversidade paisagística. Eu estava sobretudo a ser motivado pelo aspecto sedutor e documental que a captação dessas imagens poderia trazer. Quando o filme foi montado, percebi que tinha que, a partir das imagens captadas em Cabo Verde, articular uma linguagem, uma narrativa ou não-narrativa, a partir de uma temática que pudesse ser globalizante. Essa temática foi justamente a dos contrastes sociais – que muitas vezes são reflexos de disparidades urbanísticas e, por vezes, comunitárias –, a questão da água, um bem precioso escasso e limitado em muitos lugares de Cabo Verde. O arquipélago é um lugar não abençoado pela chuva há pelo menos três anos e, simbolicamente falando, quis fazer com que as imagens desse filme (*Ex Explorador Expropriador*) nos remetessem a uma introspecção que tem a ver com o que são os recursos naturais, propriedade de todos nós, e que por imposição de políticas elitizantes e excludentes acabam por se tornar propriedade somente de algumas pessoas. Embora se tratem de imagens captadas num determinado lugar, o fato de eu fazer essa abordagem mais globalizante como forma de chamar a atenção e provocar um diálogo sobre como são distribuídos os bens naturais do mundo tem a ver com o fato de eu circular e de perceber que esse problema que ocorre em Cabo Verde poderá se equiparar a outro problema em outro contexto. Como por exemplo (à falta de um melhor aqui nesse momento) a falta das terras no Brasil. É assim que tento fazer com que os filmes com essa especificidade possam ter abertura a uma multiplicidade de interpretações.

JO: Você disse que saiu muito criança da Guiné Bissau e volta em 2019, mais de 25 anos depois, mas, ao mesmo tempo, nos seus filmes como *É bom te conhecer*



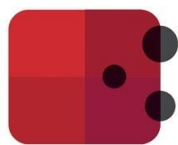
(2019), *Kau Berdi* (2019), e *Buôn* (2015), você escuta o crioulo, as passadas⁶ sobre a etnia balanta⁷, quando você conta ali a história de origem do mundo, e a cultura do seu país de nascimento. Como essas memórias e identidades estão ali presentes, ou como você consegue contemplar isso na sua filmografia?

WB: Eu diria que isso acontece porque eu tive uma boa mãe – duas, na verdade (risos). A minha mãe de consideração, a senhora que me criou, Maria de Fátima Alatrache, e a minha mãe biológica, Segunda N'cabna, que está na Guiné-Bissau e que tive a oportunidade de reencontrar em 2019, justamente após 27 anos. Digo que tive uma boa mãe porque, ao contrário daquilo que o meu pai achou que seria o melhor pra nós, que implicaria falarmos em português a todo momento, em casa e na escola, a minha mãe sempre falava crioulo conosco, e portanto nós sempre estivemos familiarizados com essa língua e com a cultura guineense. Não só através da língua, mas da gastronomia, da música, da tradição oral de histórias típicas daquele lugar. *Buôn* é o primeiro filme que escrevi, meu primeiro argumento que vejo concretizado em filme no momento em que eu já tinha ido para o Brasil e quando despertei para a minha negritude. Quando eu consegui investir tempo e energia para realizar um primeiro filme, achei que deveria refletir esse meu desejo de retornar às minhas raízes. Nesse sentido, propus um argumento que evidenciasse esse conflito interior, mas também um conflito existencial, através da personagem Tambá – que é o meu nome também na história.

Esse filme *Buôn*, meu primeiro curta, expõe esse conflito filosófico que muitas vezes invade os afrodescendentes, ou pelo menos os cidadãos que vivem na diáspora, justamente essa nostalgia ou saudosismo daquilo que é o território de origem, hábitos e práticas ligados à tradição de suas origens. O crioulo surge dessa maneira, e uma vez que era um filme autoral, achei que era o espaço propício para que eu atestasse a herança cultural, o crioulo de Guiné-Bissau. Mas mais do que isso, nesse filme eu faço uso de excertos de poemas escritos pelo meu pai. Esse é um tipo de procedimento que eu irei fazer uso recorrentemente – *Buôn*, *Mensagem*, *É bom te conhecer* são filmes que interagem, em termos narrativos, com a poesia do meu pai, o Paulo Tambá Bungué. São formas que encontrei de dialogar com essa referência que é a figura do meu pai, cuja poesia está muito assente em um olhar modernista sobre os hábitos da cultura

⁶ Termo do Crioulo guineense utilizado em referência a contos ou histórias orais. Exemplos da utilização do termo podem ser vistos na obra da escritora Odete Semedo (*Sonéa: histórias e passadas* que ouvi contar I e *Djênia: histórias e passadas* que ouvi contar II, 2000) e em um curta dirigido pelo cineasta, também guineense, Flora Gomes: *Bindidur di passada* (O vendedor de histórias, 2017).

⁷ Balanta (palavra que significa literalmente "aqueles que resistem") é um grupo étnico nigeriano-congolês dividido entre a Guiné-Bissau, o Senegal e a Gâmbia. É o maior grupo étnico da Guiné-Bissau, representando mais de 25% da população total do país.

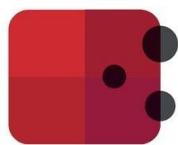


popular guineense. Para mim foi uma experiência muito, muito empoderadora, a de poder entender a cultura guineense através das palavras e do olhar do meu pai.

Falando do filme *É bom te conhecer*, trata-se para mim de um épico narrativo, um tipo de filme que deriva de uma montagem de imagens captadas na Floresta Amazônica, e de imagens captadas durante a minha viagem ao Parque Natural de Itatiaia. À semelhança do que o meu, os nossos ancestrais faziam – agora são cada vez menos –, os *griots*, através da oralitura, transmitir conhecimentos essenciais, da cultura, da comunidade da qual fazem parte, tentei fazê-lo com esse filme *É bom te conhecer*. Na narração eu inventei um mito sobre uma possível criação do mundo através dessa figura que é *Abo* - em crioulo significa “você”, “tu” – e isso é propositadamente assumido nesse filme, para concluir com o valor do nome, porque nós temos um nome, certo? O fato de o nome ter um valor, intrínseco ao do indivíduo a quem se atribui esse nome também tem a ver com o fato de ser necessário celebrarmos a identidade que, de alguma maneira, foi apagada pelo colonialismo. Primeiro, apagaram-se os nomes das pessoas, depois apagaram-se as diversidades étnicas, e desenharam-se os territórios sob o título, ou a nomenclatura, daquilo que foi o entendimento de “nome” a partir do olhar do colonizador, do colono, do invasor. Então quando eu proponho essa invenção de nome protagonizada por essa criatura chamada *Abo*, é simbolicamente com a intenção de dizer ao espectador que todos nós somos importantes e fazemos parte de uma história de sofrimento, de construção daquilo que é a realidade que nós percebemos. Essa construção precisa de ser desconstruída através de um resgate cultural que, primeiro que tudo, implica assumir um nome (que nós temos); implica também praticar, celebrar a língua (uma língua que é nossa, o crioulo); e implica ainda revelar este fenômeno que é o homem pós-moderno que, ao mesmo tempo que tem raízes étnicas-tribais, se assim quisermos, também incorpora toda uma cultura transversal ocidental. É nesse sentido que eu acho que o filme *É bom te conhecer* é irreverente.

JO: Em *Intervenção Jah* (2019), *Corre quem pode, dança quem aguenta* (2018) e *Mensagem* (2016) você explora o limite do corpo, e me fez lembrar o Frantz Fanon no final do livro *Pele negra, máscaras brancas*, quando ele diz: “Ô meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona!”. E aí eu te pergunto: o que é que esse corpo negro, africano, afrodiaspórico, transcultural e transnacional questiona não só na sua obra, mas no seu fazer artístico?

WB: É interessante essa relação que você cria entre esses três filmes, porque são justamente os que falam de uma realidade oprimida no Brasil. A realidade dos corpos “periferizados”, dos corpos marginalizados e dos corpos que têm sido violentados, aí no Brasil, especificamente, mas já se tornou claro que essa violência tem chegado em um



âmbito global e, portanto, isso atribui um caráter de pertinência a esses três filmes. Esse corpo que surge no *Intervenção Jah* é um corpo templo, um corpo vivo que tem subjetividade e inteligência, um corpo que transita. É um corpo também transversal porque, ao existir, é por si só também resistir. O filme resulta de uma performance feita no Morro dos Prazeres e que levou 55 minutos. Eu trabalho a partir de um método próprio, a partir de uma ideia de corporalidade, da gestualidade presente em uma performance como *Intervenção Jah*, que deriva de uma construção de ações como aquecimento antes de um combate de boxe, pular a corda e ser baleado. Trata-se de um corpo que deseja discursar sobre todo tipo de repressão e opressão em que se vê. Em *Corre quem pode, dança quem aguenta* vemos um corpo virtuoso, no sentido mais poético, no sentido da não agressão e que, em contraste, está embalado pela narração de uma história difícil. É esse mesmo corpo que surge nesses dois filmes e em *Mensagem*, a partir da performance numa rua de Botafogo [Rio de Janeiro] onde carreguei 50 litros de água arrastados por 250 metros, à semelhança da distância que o corpo da Cláudia da Silva Ferreira⁸ foi arrastado pelo carro do policial. Esse corpo que aparece em ação nesses filmes é o corpo desse mesmo indivíduo que está aqui sentado à vossa frente, e é ao fazer esse tipo de filme que nós proporcionamos possibilidades de diálogos como este que estamos tendo aqui, mas que infelizmente tem origem em casos como o da Cláudia Ferreira, da Marielle Franco⁹, casos de violência policial infligida a cidadãs brasileiras, e nunca é suficiente utilizar a arte ou as plataformas de mídia para denunciar essa violência vigente no Brasil.

JO: Stuart Hall sai com 18 anos da Jamaica e, quando retorna depois de muito tempo estudando na Inglaterra, diz que se sente um estrangeiro no seu país. Quando você voltou em 2019, viveu essa experiência de ser um estrangeiro no seu país de nascimento?

WB: Há pouco falei sobre o “ser periférico”, que foi como me senti quando fui para o Brasil e quando fui para a Guiné-Bissau. “Estrangeiro”, para mim, implica uma noção de que não se pertence àquele lugar. “Periférico”, no sentido das minhas palavras, significa que se está num lugar onde é possível observar, onde é possível compreender e, a partir

⁸ Cláudia da Silva Ferreira foi assassinada por policiais no Rio de Janeiro e teve o corpo pendurado para fora do porta-malas da viatura e arrastado durante o trajeto para o hospital por uma distância de aproximadamente 300 metros. Cláudia chegou morta ao hospital. O caso aconteceu em 16 de março de 2014 e os acusados ainda não foram julgados.

⁹ Vereadora da Câmara do Rio de Janeiro (2017-2020), pelo Partido Socialismo e Liberdade – PSOL, e Presidente da Comissão da Mulher da Câmara. Em 14 de março de 2018, o carro onde ela estava foi alvejado com 13 tiros, resultando na sua morte e na do motorista Anderson Pedro Gomes. A principal linha de investigação defende que seu assassinato foi uma execução e o caso segue em aberto sem uma definição precisa de quem foram os mandantes do crime.



daí, agir subjetivamente. Foi com esse sentimento de “ser periférico” que tentei me envolver novamente com a cultura guineense. Porque não se trata de ser um guineense nativo, formado e tradicionalmente engajado na cultura guineense. Trata-se de ser um guineense filho, alguém que tem ascendência guineense, que foi pra Europa, incorporou aquela cultura, mas nunca renegou ou deixou de se considerar filho da Guiné-Bissau. A ideia é chegar como um cidadão global que vê em si essa ideia de “casa” diluída completamente – já não se trata de um território ou espaço físico, mas de uma sensação ou uma concepção simbólica, e isso faz com que eu me veja como “periférico” em vários lugares. Ser “periférico” não é no sentido pejorativo, mas no senso da capacidade de um indivíduo poder aglutinar em si diversas culturas e entendimentos sobre assuntos de elevada complexidade que, quando são observados a partir de um lugar de conforto – que eu aqui chamaria de “nacionalismo culturalista” –, essas coisas seriam muito mais fáceis de se entender, mas somente para quem está nesse lugar de conforto [corpo-centro impostor]. Quem passa para o lugar de “periférico”, e se assume como tal, é uma pessoa que passa a poder estar em qualquer lugar e quebra todas essas noções falsas e estigmatizantes que estão na raiz dessa construção de nacionalismo culturalista.

JO: Era justamente isso que eu queria entender um pouquinho mais: como é esse ser global no mundo e, ao mesmo tempo, esse sentimento de “ser periférico”? Você já morou no Brasil e sabe que esse termo é muito “classista”, está relacionado com questões de poder.

WB: O que eu entendi, ao longo desses anos no Brasil, é que o periférico é aquele que circula, que vai para todo lugar. Se o periférico não chega na zona Sul [zona nobre do Rio de Janeiro] não é porque ele não pode, é porque o impedem de entrar. Diferente do “impostor”, aquele que vive nesse “corpo-centro impostor”, o lugar condicionado como centro econômico, de privilégio, ideológico, comportamental, que seria, na falta de um melhor termo, esta zona dos excessos – não quero levantar aqui uma discussão classicizante. O que eu quero é ajudar a compreender por que o termo “periférico” merece uma desconstrução, no sentido de empoderar os corpos periferizados, uma noção diferente de se ser periférico. Você é “periférico” quando se assume como tal. Você é “periferizado” quando há uma força impostora que está, de alguma maneira, escorraçando você para esta condição. É nesse sentido que eu vejo o “ser periférico” como alguém que transita, e quando ele transita, significa que ele sabe de onde é, mas também sabe para onde pode ir. Aquele que não tiver essa noção de “ser periférico” poderá estar em um lugar, e é justamente esse lugar que ele vai imacular e impedir que todos os outros tomem parte, tornando todos os outros corpos como “periferizados”, impondo que esses tenham que ficar fora do lugar de privilégio, lugar de ostracização



do outro. Esse termo periférico é usado no Brasil dessa forma pejorativa porque é convencionado por pessoas racistas, escravagistas, e que forjaram um sentido de nacionalismo brasileiro que não representa grande parte da população que corresponde a mais de 50%, onde se enquadram os cidadãos e cidadãs que se consideram negros afro-brasileiros. Associou-se à ideia de periférico a esses indivíduos que estão majoritariamente habitando zonas limítrofes da cidade, zonas que sofrem de uma maior precariedade e negligência por parte daquilo que é o aparelho público do Estado. Nesse sentido, o periférico [termo discriminatório] deve ser pensado para que nós entendamos que o periférico é aquele que tem a capacidade de ser a força motriz de um país, de sair da dita periferia para chegar no centro, porque ele assim vai transitar. Aquele que não é periférico não sai do centro para ir à periferia e, portanto, não sabe o que é ser periférico, não sabe, ou evita ou esforça-se para não saber o que é um “corpo periferizado”. Este [“ser periférico”] não é um termo que tem uma aplicação sociológica, se trata de uma convenção e uma atitude perante o mundo. Eu acredito que no dia em que não houver fronteiras territoriais nem nacionais, seremos todos periféricos porque iremos entender que as fronteiras vão-se diluir, todas elas. É a única maneira de conseguirmos reinventar a democracia. Tornando-nos todos periféricos.

JO: Esse seu conceito é perceptível em outros espaços também por onde você passa? Há relações comuns entre esses sujeitos? Gostei muito da metáfora do periférico como aquele que transita e que conhece os espaços.

WB: Você não pode chegar a um lugar e achar que é estrangeiro ou forasteiro sempre. O mundo é um território global no qual podemos nos articular comunicativamente para fazer chegar ao outro aquilo que são as nossas intenções, o nosso entendimento sobre aquela pessoa, sobre aquele lugar, sobre nós enquanto comunidade global. É por isso que quando eu chego à Alemanha, mais do que procurar me integrar, procuro entender como me comporto naquele lugar. Quem é novo para quem? A Alemanha é nova para mim, ou sou eu que sou um ser novo, um cidadão novo que chega à Alemanha? Sou novidade para a Alemanha? Quando você adota essa perspectiva de “ser periférico”, você subverte o entendimento das coisas. O ser periférico é estar na borda entre dois lugares. Quando se está na borda entre dois lugares, se está no centro. Esse termo não visa trazer um conflito entre pessoas que se vejam como periféricas e as que não se vejam como periféricas. É sobretudo capacitar, empoderar o indivíduo e fazê-lo acreditar na sua subjetividade. E isso para o artista, para aquele que viaja e transita, é um valor essencial para o seu bem-estar e para ser aceito e compreendido.



JO: Essa é uma reflexão contemporânea ou você está pensando em colocar em sua obra, em seu corpo, em seu fazer artístico?

WB: Isso é uma reflexão que tem 32 anos. É a minha vida, né? Já está desenvolvido no livro e isso é aplicado na minha obra. A minha filmografia está repleta dessa noção, desse “ser periférico”, e é isso que compõe o teor do conteúdo que incorpora esse termo que é a autorrepresentação, de que trato nesse livro em processo. Trata-se de um cinema que não pode fugir da realidade vivenciada e da compreensão de mundo que seu autor revela ao fazê-lo. É um tipo de intervenção que tem como missão uma ressignificação de um mundo verdadeiramente justo e global. Isso se reflete no fato de eu não procurar distribuir os filmes a partir dos festivais que correspondem a uma máquina capitalista e que estratifica a origem social ou a formação acadêmica e estrutural do indivíduo que propõe os filmes. Como “periférico” você produz seus filmes sem recursos financeiros, faz com que não sejam, determinantemente, investidos a garantir os aspectos técnicos de uma produção típica ou comercial de cinema. Você também é “periférico” quando cria filmes que não têm como intenção encantar ou comunicar essencialmente dentro da realidade ocidental. Você é “periférico” quando se envolve com uma realidade que é, para muitos, tipificada como uma realidade somente brasileira, mas se sabe que não.

A realidade que está sendo retratada em *Mensagem* é a que vivemos muito recentemente em Portugal, porque a Cláudia Simões¹⁰ – uma cidadã, inclusive, com o mesmo nome que a Cláudia Ferreira – foi violentada pela força policial e isso foi um assunto triste, midiático, mas que até hoje não teve consequências efetivas, uma reparação ou compensação, não escutamos essa mulher falar como ela se sentiu, e quais são os traumas que essa situação de violência policial deixou nela. Ao me colocar nessa situação de “periférico”, consigo tocar em uma ferida aberta da sociedade portuguesa, o fato de a sociedade não proporcionar um diálogo bilateral sobre as questões de discriminação racial que ainda ocorrem institucionalmente e são proporcionadas pela força do Estado, pela figura do português. É por eu me colocar nesse lugar de “periférico” que consigo interseccionar imagens trazidas de Cabo Verde, interseccionando textualidades nesse vídeo viralizante da situação de violência policial vivida pela Cláudia Simões, sem ter a pretensão de colocar o Estado português como sendo a *persona non grata*. Porque é justamente o Estado português, mas é através dos cidadãos portugueses e da diáspora africana que vivem em Portugal que eu acredito que vou conseguir chamar a atenção para esta lacuna naquilo que é o direito

¹⁰ Cláudia Simões, natural de Angola e residente em Portugal, foi brutalmente agredida por agentes da Polícia de Segurança Pública – PSP da região de Amadora, após um desentendimento com um motorista de ônibus. O fato ocorreu em 19 de janeiro de 2020 em Lisboa.



democrático-social em Portugal. Eu, como “periférico”, sei que tenho privilégios por ter a capacidade de viajar, mas eles só podem ser celebrados se estiverem ao serviço de um bem maior, a construção de uma democracia mais justa - e, nesse sentido, o cinema deve funcionar, deve intervir. E ele só tem essa capacidade interventiva se for subversivo, disruptivo naquilo que são as normas que impõem a legitimação da criação cinematográfica.

Ana Camila Esteves (ACE): Ampliando essa proposta conceitual do “periférico”, gostaria que você falasse desse outro conceito que propõe, o de autorrepresentação. Saindo um pouco do que seria o lugar-comum desse termo, mas pensando primeiro: no seu trabalho você assume várias funções – escreve, dirige, edita, capta o som, atua – e para além das questões de financiamento, isso aponta para uma escolha de estilo que aparece em vários dos seus filmes: filme-ensaio, filme-dança, filme-arte, narrativas em torno de um corpo que circula, como você mesmo falou. Como podemos pensar essa ideia de autorrepresentação, não só dentro da narrativa, mas a partir da sua atuação em todos esses níveis do fazer fílmico?

WB: Se nós imaginarmos um autor que tenha que assumir todas essas valências, ele o fará com um propósito maior do que criar, simplesmente, mais uma peça artística. Ele tem que se propor a se autorrepresentar, e essa autorrepresentação, como você disse, “foge do lugar-comum” porque não tem a ver só com a questão de representatividade, mas com uma atitude cívica e artística perante o mundo. Eu não faço cinema para me divertir. Me dá prazer, mas não faço para me divertir. Nem estou articulado, nesse momento, de maneira que possa fazer os filmes e garantir que a distribuição me irá dar um retorno financeiro, que compensará o esforço criativo. É na ilha de montagem que esses filmes vêm-se submetidos a uma narrativa visual ou a uma narrativa narrada. Quando se utiliza discurso narrado em cima de discurso visual, imagético, não serve somente para embelezar ou, esteticamente, tornar mais apelativo o filme. Tem que ter uma informação relevante que traga fricção para a nossa aparente interpretação das imagens que estamos vendo.

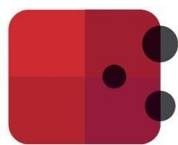
O filme *Eu não sou Pilatos*, em termos sanguíneos - passo à metáfora, - ele está altamente ligado aos propósitos do *eu-artístico* [da minha pessoa], porque eu ando pelo Brasil, ando pela Alemanha, mas sei que sou português. E aquilo que está retratado neste filme é ofensivo para mim, enquanto cidadão português. Eu enquanto artista, tenho que trabalhar para depurar e para trazer esse diálogo - que é um diálogo difícil - para a mesa. Eu também sou cidadão negro, não é? E estou no Brasil, mas neste momento estou aqui na França e posso voltar a Portugal, e ir à Alemanha. Se eu não



colocar o meu corpo, se eu não me fizer representar no lugar daquelas pessoas, eu estaria a contribuir para o que como artista? A ideia de autorrepresentação implica que eu tenha que redefinir aquilo que são as minhas referências humanas e literárias. Implica que eu não leia somente os autores ocidentais que a academia onde me formei me incitou a ler. Quando vou ao Brasil, tenho de começar a ler outros tipos de autores e autoras. Autorrepresentação implica que eu, quando fale, que não seja no plural somente tentando fazer concordância com o artigo masculino plural quando quero me referir a todos. Sempre que for possível, deverei fazer essa distinção [no sentido de mencionar o pronome masculino e/ou também o feminino], não é? Não é que isso seja um aspecto prático, é um aspecto de desconstrução, ou não estamos a contribuir pragmaticamente para que este seja um mundo melhor - não se for somente para aqueles que vivem e gozam dos privilégios, mas também para aqueles que precisam ir e reclamar por esses privilégios. Acredito que meu trabalho tem que ter autorrepresentação porque se não for feito por mim, não será feito por ninguém. Esse é o primeiro princípio da autorrepresentação. Só é feito por mim porque eu consegui criar um entendimento dos mecanismos que estruturam minha subjetividade e, a partir daí, começar a criar uma linguagem filmográfica com a qual eu me identifique verdadeiramente e que possam comunicar mais para além do que é a minha realidade. A autorrepresentação implica que se faça um cinema em que vemos o indivíduo filmar a si mesmo e, a partir disso, criar uma narrativa.

ACE: Nos seus filmes observamos aspectos de uma poética possível da sua obra pensada a partir dos desdobramentos desses conceitos e que têm a ver também com a experimentação estilística. Em alguns filmes vemos um trabalho em cima do desenho de som, tem um filme mudo, outro sem diálogos, outros que incorporam os ruídos do entorno. Também a edição, com estratégias bem simples, mas usadas de forma muito expressiva – repetição, sobreposição de imagem – e uma câmera que contempla, que se demora sobre imagens do cotidiano. Como essas estratégias estilísticas são construídas para estimular um pensamento, uma provocação ou discussão para um público tão fragmentado que não é necessariamente o da sala de cinema, mas que você constrói ao longo desse processo?

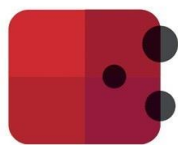
WB: Penso que o grande objetivo no final do dia é contribuir para um mundo melhor. Isso é a minha motivação principal. E um mundo melhor significa um mundo em que há espaço para permitir uma multiperspectiva de entendimentos e discursos, quer pela pessoa que está a assinar esse discurso, quer pela linguagem que esse discurso encerra. Nesse sentido, eu defino a minha filmografia através de quatro gêneros ou



estilismos cinematográficos. Um deles é o “cinema de evidência técnica”, que incorpora os filmes *Bastian*, *Buôn* e *Arriaga*, nós entendemos por quê; depois temos o “documentário experimental”, que incorpora os filmes *Eu não sou Pilatus*, *Bustagate*, *E nada fizemos*, *Mensagem*. Depois temos o “vídeo-arte”, já conhecido por todos, mas que aqui trata-se de uma vídeo-arte que se baseia na autorrepresentação, que são *Who they are* (2018) e *Metalheart* (2019/2020). Por último, temos o “filme-intervenção”, como *Intervenção jah* (2019), que apela a uma tomada de consciência imediata para parar com o genocídio dos corpos negros. São filmes que existem porque houve um trabalho não apenas artístico, mas de cidadania. Eu não consigo me des-responsabilizar por nenhum dos filmes. O conceito, essa atitude de autorrepresentação, não permite fazer um filme que procure dividir opiniões. São filmes que exigem um diálogo profundo que implica um encarar de fatos e de realidades, porque eu não estou inventando nada. São coisas que existem na realidade e, portanto, são realidades que têm que ser discutidas. Esse é um tipo de filmografia que sempre foi feito com o sentido de criação de um repertório, porque eu sabia que os filmes não seriam consumidos ou compreendidos do dia para a noite. São filmes que precisam existir e acabam por dialogar entre si porque têm origem nas minhas vivências e na ideia de um mundo mais livre, mais destituído de dogmatismos e de estigmatização. Um mundo onde eu posso intervir e me expressar, e que essa minha expressão deverá servir como referência, ou como um vislumbre de possibilidade de existência, de existir, em termos de expressão, para as outras pessoas também.

ACE: A Camila Costa [que interagiu via chat durante a conversa] comentou aqui que reparou que no *Bustagate* tem uns trechos de textos que você coloca em português e inglês, mas que as traduções não coincidem. Internamente discutimos se seriam traduções ou formas de se falar a mesma coisa em línguas diferentes.

WB: Em *Bustagate* o texto é imagem, da mesma maneira que o texto em *Mensagem* é imagem. No texto introdutório do filme *Mensagem* vocês veem uma arma, há o som de portões de presídio fechando. Nós sabemos que a prisão, no Brasil, é majoritariamente composta por pessoas periferizadas. No meu trabalho o texto não é só dialética, é também imagem. Em *Bustagate* há a intersecção desse texto com uma imagem que tem origem numa performance que já aconteceu, com imagens virais que estão na internet e imagens produzidas em Cabo Verde - toda essa interseccionalidade confere um caráter híbrido ao filme. Eu sendo uma pessoa que fala inglês, francês, crioulo e português, empoderado linguisticamente, tenho como intenção sempre traduzir os filmes para uma língua mais universalista, de maneira a que a língua portuguesa não continue



a imperar como um aspecto colonizante da minha arte. Quis criar um discurso em que o português – o bom português, que sabe também o que significa “pretuguês” – entenda, e que todas as pessoas que entendam a língua inglesa entendam o que é que estou a falar ali sobre a cultura portuguesa, e é por isso que o filme é feito dessa maneira.

Morgana Gama: A Ana Letícia Luz da Alegria [também interagiu via chat durante a conversa] pergunta: “Quais são as contribuições que você destaca da Pós-Graduação em Performance da Unirio para o seu trabalho?”.

WB: Quando entrei na Unirio em 2012, não só exercitei a performance como tive a oportunidade de acessar todo um manancial bibliográfico e teórico sobre a história das artes performativas no Brasil. Pude perceber como é que os brasileiros, ou pelo menos os nativos brasileiros, os indígenas, tiveram que lidar com os portugueses colonizadores, e isso foi muito importante para que houvesse um despertar da minha pessoa. Há pouco falei que no Brasil despertei minha negritude, mas também foi o lugar onde consegui ser resgatado dessa perspectiva maniqueísta de que os problemas ou concernem ao branco ou ao negro. Não. Os problemas também concernem ao povo indígena. Tem que pensar que há muitos outros problemas que demandam e impactam violentamente na vida de outras pessoas, de outras comunidades. Esta é uma noção que tive a partir desse percurso de formação acadêmica na Unirio. A performance tornou-se, para mim, uma ferramenta – ou seja, a ferramenta, no sentido técnico, predileto para a minha intervenção. Assim consegui fazer com que meu cinema fosse de cariz performático. Perceber a performance nas suas mais diversas formas, o *happening*, o *living theater* e a performance que de início foi produzida pelos artistas plásticos foi muito importante para eu conseguir me libertar e fazer com que o tipo de cinema que eu faço fosse um cinema livre, disruptivo, irreverente. Porque sou fruto daquilo que foi o levante anti-colonialista, portanto tudo o que eu vier a fazer, enquanto artista, tem que ter essa quebra de amarras, essa quebra de grilhões. E não pode falar apenas no meu nome, porque os pais e as mães do movimento anti-colonialista em África foram pessoas que não pensaram somente nelas, pensaram nas outras todas. A minha herança cabralista revela-se aqui, no tipo de cinema que eu faço.

ACE: Penso que tem uma dimensão da sua atuação como realizador, em todas essas funções que você assume, que dialoga com o cinema negro que existe em Portugal. Você sendo um realizador português, se colocando como essa figura que é de e atua em Portugal, o que pensa dessa ideia de cinema negro, tanto em Portugal como no Brasil, que são países onde você atua? Faz sentido pensar em

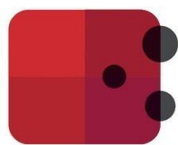


um cinema negro nesses outros territórios nos quais você transita (Alemanha, Cabo Verde...)? Podemos pensar a sua filmografia dentro desses contextos?

WB: O cinema que eu faço é cinema de autorrepresentação, portanto não se aprisiona em rótulos como o “cinema negro”. É um cinema que não almeja uma definição genérica, mas procura um tipo de definição do ponto de vista do pensamento, dos assuntos que retrata, das pessoas a quem a sua mensagem se faz dirigir. Se formos ver o aspecto humano e transversalmente estético, do conteúdo e do comprometimento que o cinema do mestre Ousmane Sembène tem, vamos ver que é um cinema que, se fecharmos os olhos e imaginarmos um mundo extraterrestre onde não conheçamos a definição daquelas criaturas, seus territórios ou línguas, o que conseguimos extrair em termos de mensagem e de semiótica não nos permite esgotar o cinema dele como “cinema negro”.

ACE: Uma outra dimensão possível do desdobramento da autorrepresentação pode ser pensada a partir dos trabalhos que você fez como curador? Como é construído esse olhar de quem seleciona e programa filmes em torno da demanda por um cinema negro, como me parece ter sido os casos tanto do *Afrotela* em 2019 e do *Young South Film Festival* em 2020, ambos em Portugal?

WB: Os trabalhos que tenho feito como curador implicam em um exercício de cidadania, tendo em conta a lacuna da representatividade dos corpos e dos talentos negros afrodescendentes, seja no Brasil, em Portugal ou no mundo midiático em geral. A curadoria que fiz para o *Afrotela* visava demonstrar a diversidade filmográfica produzida por afrodescendentes ao nível internacional. Procurei dar mais visibilidade a talentos femininos por acreditar que é preciso investir numa maior visibilidade de mulheres no cinema, não só como atrizes, mas como produtoras, diretoras e curadoras. Já para a curadoria do *Young South Film Festival* eu investi mais numa ideia de afrocentricidade e busquei, majoritariamente, diretores e diretoras negras e negros afrodescendentes dos mais diversos quadrantes. Neste caso, trouxe diretoras de São Tomé e Príncipe, a Katya Aragão; do Brasil, levei Daniel Santos, Yuri Costa, Ana Flávia Cavalcanti e Julia Zakia, a cabo-verdiana Lolo Arziki e a guineense Vanessa Fernandes. Penso que foram esses nomes que achei relevantes, não só pela filmografia, mas também pelo discurso autocentrado altamente baseado na subjetividade desses autores e autoras. Achei que seria uma mais-valia com relevância para dialogar com a tomada de consciência que Portugal começa a ter neste momento, relacionada com a falta de representatividade no meio artístico, no ramo da cultura naquele país. É através do cinema e desta pluralidade das linguagens filmográficas e da diversidade de discursos que é possível celebrar e chamar a atenção para a necessidade de preservar a democracia tal como a conhecemos até há bem pouco tempo. O sentido de democracia, na verdadeira acepção

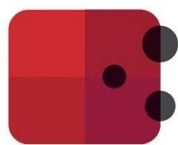


do termo, está sendo ameaçado porque as pessoas estão falando menos umas com as outras, estão muito distraídas, mais egocêntricas e muitas vezes se manifestam em termos, digamos, “massivos”, mas individualmente falando elas têm cada vez menos coisas pra dizer com propriedade. Nesse sentido, discutir a arte e os mais diversos pontos de vista é cada vez mais importante.

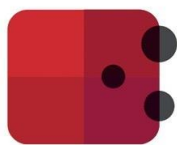
ACE: Para finalizar, vamos falar um pouco sobre sua experiência como ator, principalmente aqui no Brasil e agora na Alemanha, como protagonista do filme *Berlin Alexanderplatz* (Dir. Burhan Qurbani, 2020), que estreou com destaque na Berlinale 2020, e que entra em cartaz na Alemanha e em mais países nos próximos meses. Como pensar o cinema de autorrepresentação também no nível da atuação em filmes não dirigidos por você?

WB: A autorrepresentação, justamente por ser uma atitude, implica também um exercício diário dentro de um estilo de vida, de uma forma de processar o mundo e os comportamentos da pessoa, do próprio cidadão. Por conta disso, desenvolvi uma técnica de atuação que é esta ideia de que o *autor-performer*. Não se trata de alguém que vê a interpretação ou atuação como algo que implique que se “incorporem” outras personagens, mas tem a ver com a bagagem de vida que o ator incorporou, experienciou. Quanto mais experiência de vida diversa esse autor/ator/atuante tiver, tanto mais ele poderá personificar, representar personagens complexas, profundas. Um dos trabalhos que fiz no Brasil foi o personagem João, que eu interpretei no filme *Joaquim*, do Marcelo Gomes, que também esteve na Berlinale em competição em 2017, um personagem que vive na condição de serviçal. Como a história passa-se no início do século XVIII, quando o Brasil ainda pertencia à Coroa Portuguesa, esse personagem João é um braço direito do Tiradentes. Eu tinha ciência que naquela época, pelo menos segundo os discursos históricos sobre o período escravocrata no Brasil, o personagem João seria uma figura subserviente, mas eu, enquanto artista, tenho como missão e obrigação atribuir um caráter de agenciamento a esse personagem. Portanto, tanto a minha atuação como o meu trabalho de desenvolvimento de personagem estarão assentes nesta ideia de auto-empoderamento, de subversão e disrupção, e isso tem que se refletir nos mais diversos detalhes. Um deles é capacitar o personagem de um caráter de agenciamento, para que possamos observar a partir dele que a condição na qual se encontra não é determinante para a sua personalidade. Porque o personagem é escravizado, não é um escravo. Da mesma maneira que o “corpo periférico” é somente periférico quando se assume como tal.

Em *Berlin Alexanderplatz*, interpreto o Francis, um recém-chegado à Europa que, para os leigos, pode ser visto como um refugiado ou como um cidadão clandestino.



Tanto o João como o Francis são personagens que “vêm de fora” ou que estão numa condição que reduz a sua humanidade por estarem em situação de desigualdade perante um todo. No caso do João, um personagem que vive em um contexto de um regime escravagista; no caso do Francis, um personagem que entra ilegalmente em um território da Europa. Meu trabalho nestes dois filmes, como nos outros todos, é atribuir um tipo de atuação que, de alguma maneira, subverte a tendência narrativa e de interpretação em relação ao comportamento mais “lógico” para essas personagens. Se nós estivermos a vitimizar os personagens ou olhar para eles com indulgência, vamos achar que não têm agenciamento ou a capacidade de liderar, de ser soberanos sobre a história das suas vidas. A autorrepresentação, nesse sentido da atuação, vem justamente dizer: vamos atuar, vamos participar dessas histórias contadas por nós, autores-performers. Uma vez que a nossa imagem, o nosso corpo, a nossa voz e o nosso conhecimento vão imbuir de vitalidade essas personagens, vamos capacitar o personagem com um tipo de percepção e subjetividade que tenha, na sua origem, esse sentimento de liberdade, de anti-colonialismo e de existência. A autorrepresentação, enquanto conceito e atitude, é uma forma de desconstruir preconceitos, de empoderar vozes vulnerabilizadas e de entender o mundo sob uma perspectiva mais livre, onde nossa participação, onde quer que seja, é feita a partir de um olhar com propriedade sobre as coisas nas quais nós intervimos, sobre as temáticas, sobre a nossa agenda política comunitária e que também afeta esta comunidade global da qual fazemos parte.



O Laboratório Imaginário: práticas especulativas localizadas¹

Jussi Parikka²

Tradução: Leonardo Souza³

Thawan Dias⁴

¹ Consideramos que, no contexto da versão em português do texto, o termo *In Situ* encontra melhor tradução na palavra "localizado". Quanto a expressão original *Lab Imaginary*, consideramos que ela pode também se referir aos imaginários acerca dos laboratórios. Então, conforme o exercício de apresentação de tais imaginários pontuado neste texto, optamos por traduzir o título do texto pela expressão O Laboratório Imaginário.

* Tradução realizada no âmbito do projeto de pesquisa e extensão do Laboratório Multicênico – Centro de Formação em Artes da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB).

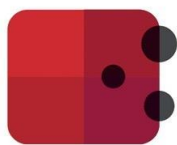
² Dr. Jussi Parikka é pesquisador da Teoria das Mídias e Professor na Universidade de Southampton. Seus livros e artigos analisam a cultura digital em rede e audiovisual. Parikka publicou extensivamente sobre a Arqueologia da Mídia, incluindo seu importante livro *What is Media Archaeology?* e também *A Geology of Media*, entre tantas outras importantes publicações sobre o tema. Parikka é um dos diretores fundadores do grupo de pesquisa *Archaeologies of Media and Technology* (AMT), sendo um dos organizadores da publicação que marca o trigésimo aniversário da Transmediale, lançado com o título *Across and Beyond - Postdigital Practices, Concepts, and Institutions*.

³ Professor adjunto na Universidade Federal do Sul da Bahia, doutor em Poéticas Tecnológicas (EBA-UFMG), mestre em Arte & Tecnologia da Imagem (EBA-UFMG), bacharel em Ciência da Computação (DCC-UFMG), com formação em Artes Cênicas, Cinema e com Licenciatura em Artes. Na sua experiência docente, lecionou e coordenou cursos na Kabum, onde foi professor-fundador da primeira escola de Arte e Tecnologia de Belo Horizonte e também foi coordenador técnico do Laboratório de Artes Digitais 1imaginário da EBA UFMG.

Email: quilombo@gmail.com

⁴ Bacharel em Arte, especialista em Arte e ex-bolsista do projeto que abrigou as atividades de pesquisa e tradução deste artigo.

Email: thawmsnpessoal@gmail.com

**Resumo**

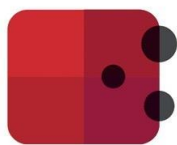
O presente texto apresenta uma tradução do capítulo publicado por Jussi Parikka, no livro *Across and Beyond*, de 2017, cujo título original é *The Lab Imaginary: Speculative Practices in Situ*. A publicação surge do projeto de pesquisa *What Is a Media Lab*, que Jussi Parikka desenvolve em conjunto com Lori Emerson e Darren Wershler. Trata-se de um importante texto para as reflexões acerca dos laboratórios experimentais das mídias.

Palavras-chave Arte e Tecnologia; Midia Lab; Hack Lab; Fab Lab; Design.

Abstract

What is a media lab? For that matter—what is a library? What is an archive? What is an experiment? These questions spurred Jussi Parikka to begin an ongoing research project in collaboration with Lori Emerson and Darren Wershler, and have led them and their collaborators into wide-ranging territories. In this essay from the recently published book *across & beyond*, Parikka reports back from the lab and library—from MIT to Agboglobloshie, from the art exhibition to the startup incubator, to imagine the past and the future of the media lab.

Keywords Art and Technology; Media Lab; Hack Lab; Fab Lab; Design.



I

Se o imaginário não existisse alguém teria que inventá-lo. De várias formas nós já o fizemos, pois o imaginário, como o concebemos, funciona como um tipo de dispositivo de produção de realidade que é irredutível a métodos psicológicos ou sociológicos de explicação. Em contraste a essas formas de explicação, o imaginário pode se tornar uma entidade muito mais interessante quando considerado como uma técnica com várias histórias e diferentes situações institucionais. Em outras palavras, o imaginário é ensaiado e praticado, bem como é institucionalizado, em vários lugares, desde bibliotecas até laboratórios. Essa ideia é propagada pelo argumento de Michel Foucault, com o qual ele afirma que:

O imaginário não é formado em oposição à realidade como se fosse sua negativa ou uma compensação. O imaginário nasce entre signos, de livro em livro, no intervalo entre repetições e comentários. Ele nasce e ganha forma entre os livros. É o fenômeno da biblioteca. (FOUCAULT, 1998: 106)

Foucault, ao discutir Gustave Flaubert, relaciona o imaginário a uma técnica mediática específica: a da fabulação por meio de palavras escritas. Trata-se de uma serialidade de signos que ressoa em como Foucault delineia um projeto de arqueologias de conhecimento, as quais são entendidas como o estabelecimento de discurso sobre o que pode ser conhecido e percebido, ainda que não seja aceito como realidade. Na biblioteca, todo um mundo imaginário pode emergir. Durante um período, a leitura foi percebida com tamanho perigo para as mulheres, que a ambição do sonho bovarístico⁵ foi patologizada como uma doença mental. Que outros tipos de doenças (atribuídas ao gênero) emergem como parte dos imaginários ligados a uma biblioteca? Que outros tipos de experiências limítrofes emergem a partir de práticas midiáticas que ganham espaço nos limites daquilo que é aceito como parte da realidade⁶ e o que pode advir do imaginário? A lista pode ser longa, para além da leitura e escrita, ela inclui outros tipos de fabulação sobre o mundo: o que é real, o que não é real e vários espaços e tempos que podem também ser alcançados para além da interface planejada para o objeto livro e para o espaço da biblioteca⁷.

⁵ O sonho bovarístico se refere a uma modalidade de comportamento comumente indicado pela expressão "sonhar acordado", através da qual uma pessoa crê em si como protagonista de um romance, apesar das adversidades cotidianas.

⁶ Tratamos aqui o termo do original "Actual" como aquilo que é aceito como parte da realidade, apesar de guardar suas estranhezas.

⁷ Do original: "times and spaces that can also be reached outside the design interfaces of the book and the library".

Geralmente, os imaginários estão deslocados. Eles são projetados pra mudar o espaço do possível. A biblioteca e o museu, de diversas formas distintas, situam espacialmente o imaginário, mas outras instituições têm feito o mesmo em relação a este deslocamento, que é espacial, formal e temporal. Tais deslocamentos correspondem à narrativa teórica que discute sobre o caráter emergente da mídia técnica:

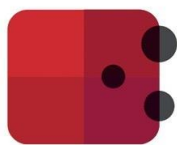
Uma vez que memórias e sonhos, os fantasmas e os mortos, se tornam tecnicamente reproduzíveis, leitores e escritores não necessitam mais dos poderes de alucinação. Nosso reino dos mortos foi retirado dos livros nos quais eles residiram por tanto tempo. (KITTLER, 1999: 10)

O estúdio é um outro tipo de espaço óbvio para o imaginário, mas, em relação à cultura midiática tecnológica, vou focar em um outro espaço que tem ganhado relevância na arte e no design nos últimos anos: o Laboratório. Demonstrarei como o Laboratório é um espaço que incorpora práticas que deslocam as coordenadas do que é possível. O *Lab*⁸ tem uma história cultural significativa, tanto como um espaço real, como também um espaço ficcional para pesquisa científica, e que tem se tornado muito mais do que anunciam as práticas atuais de experimentos e de produção de conhecimento. A mitologia do laboratório é, ela mesma, um tópico que escapa aos limites de qualquer “história real” do que os laboratórios são. Acrescente a isso o fato de que, nos últimos anos, uma crescente quantidade de instituições de mídia e humanidades tem delineado a ela mesma como “Labs”, laboratórios especializados em design, criatividade e, até mesmo, especializados em uma diversidade de trabalhos do imaginário ou, pelo menos, especializados em uma diversidade de arqueologias midiáticas de engenharias reversas de tecnologias e narrativas culturais sobre a tecnologia. *Bureau D’etudes*⁹ indica a existência de um planeta laboratorial, o qual se refere a laboratorialização do conhecimento, além de designar o complexo que envolve um circuito universitário, de entretenimento, bélico e científico originados nos séculos XX e XXI como a definição da situação planetária que instala infraestruturas de poder e tecnologia. Trata-se do mundo como laboratório, ou, pelo menos, essa é a forma como a retórica anunciada pelo *Bureau D’etudes* justifica as cidades inteligentes contemporâneas, instituições universitárias e *HackLabs*.¹⁰

⁸ Ao longo de todo o texto, o autor se refere ao laboratório pela abreviação *Lab*.

⁹ <http://laboratoryplanet.org/en/>

¹⁰ O *Bureau D’Etudes* pontua sobre o planeta enquanto laboratório: “Desde a segunda grande guerra, o planeta está sendo gradualmente transformado em uma escala de um único laboratório. O modelo antigo de fábrica mundial cedeu espaço ao modelo de laboratório mundial. Objetos oriundos deste laboratório, podemos nós também sermos sujeitos? Podemos exigir algo desta enorme máquina que se tornou



Nesse contexto, levanto a seguinte pergunta: Fora dos laboratórios, como espaço de fabulação e projeção de sonhos e, ao mesmo tempo, esse lugar que incorpora a forma escrita do imaginário, como vamos nos engajar em práticas de especulação em Mídia e Design, assumindo sua característica enquanto espaços contemporâneos lúdicos para a imaginação, para a prática tecnológica e ativismo?¹¹ Uma questão como essa é muito ampla pra ser resolvida em um breve artigo na medida em que ela toca nas tensões assumidas entre causalidade¹², regularidade e resultados inesperados, experimentação e padronização, criatividade e rotina e diversos outros pólos opostos que formam os meios pelos quais as atividades artísticas e científicas são vistas como distintas. Ainda assim, tentando evitar esses estereótipos sobre conhecimento científico e práticas criativas, são necessários mapas críticos das práticas laboratoriais. Tais mapas críticos, genealogias e investigações são remanescentes das várias formas em que, no século XX, a laboratorização do experimento artístico e de design, bem como o interesse da prática pós-estúdio em espaços alternativos para a criação, têm oferecido formas de entender sobre como as instituições formais criam condições para o amplo campo da prática criativa.

A postura especulativa que se tornou parte da cena dos laboratórios de *Design* e Mídia tem comumente assumido um tom progressista orientado ao futuro (“Inventar o Futuro” é o termo utilizado pelo *MIT Media LAB* desde a década de 80), mas estou interessado em outro tipo de horizonte temporal: inventar o passado, assim como inventar escalas temporais alternativas, ou inventar novas perspectivas temporais. Portanto, o laboratório passa a ser percebido como um lugar de experimentação, que possui temporalidades alternativas, de onde emerge uma política intrínseca do tempo na cultura pós-digital.

II

O laboratório institucionalizou-se como um lugar-chave para a invenção. Como Alfred N. Whitehead pontua no começo do século XX, não são somente as tecnologias

autônoma e está se desenvolvendo de acordo com sua própria dinâmica? Podemos nós redirecionar os caminhos e os objetivos deste laboratório?” Citado do site do *Laboratory Planet*: <http://laboratoryplanet.org/en/>.

¹¹ Existem muitos exemplos relevantes, mas em termos de ativismo recente, onde a retórica do laboratório pode ser mobilizada tal como em uma rede feminista, o *Deep Lab* é um projeto que mapeia questões entre ativismo, arte, *design*, e cultura da Internet: <http://topicalcream.info/editorial/deep-lab-2/> (acessado em 20 de setembro de 2016). Este também é um bom exemplo sobre como a noção de laboratório não está necessariamente contida por arranjos arquitetônicos normais, e se torna uma rede de participantes trabalhando em uma escala geográfica mais ampla e com um conjunto mais amplo de questões sociais globais.

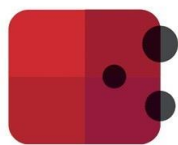
¹² Assumimos aqui a tradução de *regularity outcome* como a causalidade intrínseca a resultados regulares em experimentos científicos.

isoladas, como a engrenagem, que definem a natureza avançada da modernidade, mas sim o método:

A maior invenção do século XIX, foi a criação do método de invenção. Um novo método surgiu na vida. A fim de compreender a nossa época, nós podemos negligenciar todos os detalhes das mudanças, como os viadutos, os rádios, o telégrafo, as máquinas de engrenagens, os corantes sintéticos. Nós devemos nos concentrar no método mesmo, essa é a verdadeira novidade que rompeu com as fundações da civilização antiga. (WHITEHEAD, 1925: 91)

Whitehead muda o foco sobre a ciência, passando a considerá-la algo semelhante a uma mina, em que faz-se uma investigação geológica, peneirando ideias que lidam mais do que somente com afirmações científicas e proposições lógicas, diferenciando-a, assim, da perspectiva em que a ciência é uma contemplação puramente cognitiva de novas ideias. Ademais, “um período intenso de design imaginativo” (WHITEHEAD, 1925: 92) é necessário para que ideias se transformem em produtos, Whitehead continua, soando mais como um pensador de *Design* de Prototipação do que como um filósofo da Técnica Moderna. Como parte da emergência das universidades de pesquisa e também de outros espaços de trabalho experimental, esse método acarreta na institucionalização de espaços específicos. Os laboratórios se tornaram padronizados como uma característica fundamental da ciência da Física e da Química, mas também da Engenharia: Os Laboratórios Menlo Park liderados por Thomas Edison foram muito debatidos como um lugar que conjugava investimento e engenharia criativa, enquanto o laboratório de Nikola Tesla se tornou uma espécie de paralelo daquele espaço mítico do criador solitário (um homem) de invenções tecnológicas. O método de invenção foi também a criação de um lugar de invenção, um espaço de invenção que ressoa nos espaços paralelos ao estúdio (como aqueles de atividades de criatividade artística) e também ressoa nos seminários e as bibliotecas (como os espaços das atividades de humanidades), mas com um conjunto distinto de herança experimental que o método de invenção carrega consigo.

Thomas Edison foi uma figura sintomática. Ele gerenciou tanto seu lado de figura idealizada – o gênio solitário –, mas também se permitiu estar ao lado de um coletivo de especialistas em instalações que o auxiliavam desde 1876. Mesmo antes do Menlo Park, Thomas Edison esteve extremamente consciente do que ele necessitaria para criar sua versão do que mais tarde seria chamado de *Mídia Lab*. Ele buscou por todo tipo de aparato elétrico e qualquer quantidade de químicos para experimentação, entretanto, certamente não foi o *kit* que ele tinha em mãos, ou o conjunto de



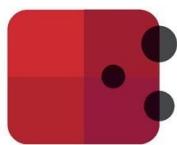
experimentos, que definiu o surgimento, no século XX, do laboratório tecnológico, mas sim foram as novas formas de gestão dos espaços que definiram o surgimento de métodos que conjugaram ciência-engenharia-mídia em uma só realidade do século XX.

Bruno Latour tem escrito sobre o poder efetivo de um laboratório como um lugar de mudança de perspectiva. Essa mudança gradual no entendimento da ciência, como a prática situada em um espaço, em que o experimento é, ele mesmo, parte de uma variedade de considerações sociais, forma uma situação particular de tentativa e erro, contenção e distribuição. Como Latour delinea, o poder do laboratório reside nas suas possibilidades como um lugar de tentativa e erro, que reúne poderes especiais de lidar com a escala que vai desde a interface do Lab até o mundo externo.

Latour discute o papel do laboratório na fazenda de micróbio de Louis Pasteur no século XIX, e a suas massivas consequências sociais relacionadas às características locais, as quais dizem respeito sobre o controle das práticas de temporalidade e recursividade. De fato, a potência do laboratório reside em uma “construção especial de laboratórios de forma a reverter a escala do fenômeno, tornando os eventos passíveis de registro, e então, acelerando a frequência dos experimentos, possibilitando que muitos erros surjam e possam também ser registrados” (LATOUR, 1983: 165).

É claro que a discussão de Latour é específica para aquela prática científica particular na sua relevância para a saúde, a fazenda, os animais, mas indo até além, observando todo um conjunto de materiais e fatores narrativos que emergem. Mas, algumas de suas percepções facilitam pensar sobre uma variedade de outras práticas laboratoriais, desde os primeiros laboratórios de tecnologia e invenção até as versões mais recentes dos laboratórios de Mídia e Design. De fato, como Latour elabora, esta auto-contenção do laboratório é somente relativa. Para ele “outra razão do porquê essa relação dentro/fora é irrelevante se dá pois, neste exemplo, o laboratório se posiciona precisamente para reproduzir, dentro de seus muros, um evento que parece estar ocorrendo fora, e somente fora,” (LATOUR, 1983: 154). o que enfatiza o laboratório como um deslocamento de escala de um conjunto de variáveis que são debatidas em outros níveis.

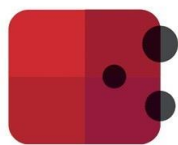
Os experimentos com materiais do século XIX e do início século XX já envolviam operações de reversão de escala, operações para trás e para frente. Não somente fatos foram descobertos ou produzidos, mas também toda uma variedade de produtos colaterais, incluindo, por exemplo, visões futurísticas que permearam o século XIX, bem como realidades parafisiológicas, as quais foram medidas em laboratório e atestadas com autoridade da assinatura dos especialistas. Um conjunto de novas coisas emergiu, se espalhou, e se tornou um extra, correlacionado ao produto da experimentação laboratorial.



É seguro dizer que a institucionalização dos laboratórios (desde os laboratórios da Bell, até os laboratórios de design de Silicon Valley, passando pelas várias formas das instituições laboratoriais ligados ao MIT, chegando até o cenário do *HackLabs* da década de 80 e 90) se tornou crucial para o entendimento da expressão *Inovação Midiática*. O financiamento massivo de investimentos de toda sorte de laboratórios, principalmente nos Estados Unidos, ganhou paralelo com a retórica hiperbólica dos ganhos produzidos pelos produtos criados pelos laboratórios. Mas eles também produziram práticas de impacto material no campo cultural. Como John Beck e Ryan Bishop argumentam, a onda dos laboratórios de Arte e Tecnologia da década de 1960 foi caracterizada por um otimismo orientado ao futuro: “a *Nova Fronteira*, um mundo do futuro que deixa para trás os traumas do passado recente (a recessão, a Segunda Guerra Mundial) e traz à tona um olho que não cessa de observar o horizonte à frente”. Como relembra Lori Emerson, no *Media Lab* do MIT isso já estava presente em seu mantra central “Inventando o Futuro”, o qual foi a continuação de um tipo específico de perspectiva humanística, a de uma instituição de elite:

Esse ramo particular de humanismo sempre foi ligado, atado à perspectiva de um futuro imaginário. É um tipo particular de humanismo inumano que começou no grupo *Arch Mach* e veio a florescer na ideia do *Midia Lab*. É um tipo de humanismo que constantemente invoca um humano do futuro, imaginado, que não existe realmente, em parte porque integra uma noção de futuro cada vez mais ultrapassada e também porque esse humano imaginado para o futuro é sempre um homem, branco, privilegiado, altamente individualizado, descorporalizado, ocidental. (EMERSON, 2016)

Os imaginários são sempre levados em conta em uma teia de condições políticas e econômicas. Os discursos sobre a invenção do futuro como atividade laboratorial são expressões de interesses corporativos referindo-se a seus próprios mundos dos sonhos, impossíveis e extemporâneos. Portanto, como uma alternativa, quero recorrer um outro tipo de prática ligada ao espaço e ao imaginário, bem como outras arqueologias da mídia, como forma de oferecer, não só projetos críticos e engenharias reversas, mas como forma de impulsionar a mudança de perspectiva, o efeito escalar, do laboratório como a reinvenção do tempo, projetando um tipo diferente de futuro que se orienta também pelo passado. A invenção de uma tecnologia, seja ela nova ou existente, é sempre uma invenção de uma temporalidade particular.



III

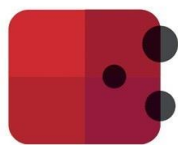
Como prototipar o passado? Essa foi a pergunta que guiou o *Maker Lab* na área de Humanidades da Universidade de Victória. Liderado por Jentery Sayers, este laboratório está profundamente envolvido com o estilo de arqueologia da mídia que prevaleceu em várias publicações teóricas sobre mídia e em vários escritos alternativos sobre os laboratórios. Sayers e Tiffany Chan apresentam seus laboratórios como um lugar de metodologias de teoria das mídias e de design:

Tecnologias que não existem mais ou que funcionam como se não fossem necessárias. As tecnologias que prototipamos são datadas entre 1850 e 1950, as quais nos dão um senso de história da mídia anterior à computação pessoal, mas posterior ao controle de responsivo e à mecânica relacionada a ele. Estes protótipos geralmente informam a tecnologia dos dias de hoje, dando a ela um senso de textura e de mudança com, por exemplo, vestíveis, computação nas nuvens e reconhecimento ótico de caracteres.¹³

Como um tipo de projeto de especulação reversa, que foca no passado, essa abordagem entra em sintonia com a ideia de Garnet Hertz, a qual versa sobre o passado como uma loja de invenções. E ainda, está claro que não se trata de uma mídia para o imaginário no sentido completamente fabulado, mesmo se explicitamente tratasse sobre “ausências no registro histórico”. A prática institucionalizada do laboratório continua o discurso do fabricante, na medida em que apresenta uma história baseada no experimento prático que seleciona tecnologias e técnicas de projetos já estabelecidos, ao mesmo tempo em que desenvolve outras novas tecnologias como os kits. Uma parte-chave dos projetos de metodologia dos laboratórios (ambos conceitual e relacionado a tecnologias de fabricação digital) são os “Kits para a História Cultural”, explicados por uma abordagem humanística para a pesquisa:

No lugar de manter a comunicação da pesquisa em humanidades somente no formato escrito, esses kits de códigos aberto encorajam a experimentação prática que com frequência resiste divertidamente ao instrumentalismo e também ao determinismo. Ao fazer isso, esses kits incitam seu público a considerar a dimensão histórica da particularidade

¹³ Darren Wershler, em entrevista com Jentery Sayers e Tiffany Chan cujo título da publicação foi “Prototyping the Past: The Maker Lab in the Humanities at the University of Victoria” Disponível em <http://whatisamedialab.com/2016/05/10/prototyping-the-past-the-maker-lab-in-the-humanities-at-the-university-of-victoria/>.



material dos mecanismos, pontuando que eles estão embutidos na cultura, sem assumir que, no presente, nós podemos sempre experienciar o mundo tal como o faziam antes.¹⁴ (BELOJEVIC, 2014)

Este kit se torna, ambigualmente, um dispositivo conceitual e de suporte, mais do que um artefato. Ele está inserido em um tipo de versão acadêmica do *FluxKit*, remetendo aos projetos do grupo Fluxus. O Um Kit, o “Primeiro Kit de Tecnologia Vestível”, é uma caixa de joias de madeira, que contém protótipos de vestíveis com eletrônicos móveis. Nesse tipo de kit, a história da mídia se torna tátil. Outra maneira de colocar isto seria dizer que o artefato, ou o produto, é, em si, uma espécie de dispositivo para problematizar o que é entendido como: passado “real”; e os possíveis imaginários em torno uma determinada tecnologia ou situação histórica. Neste caso, surge um tipo de disjunção temporal e ela trabalha para enriquecer o sentido de contemporâneo enquanto um conjunto de sobreposições de camadas temporais. Nesse contexto, o kit está embutido em um mundo rico de considerações sobre as relações sociais e imaginários que estão compreendidas entre os passados e os potenciais presentes, oferecendo uma disjunção de relações temporais, as quais não devem ser pensadas apenas no sentido direcional passado-presente-futuro. Eis a resistência lúdica do kit - um tema que ressoa com o que Geert Lovink tem chamado de “contra o grão”, que produz uma interessante ruptura com epistemologias do tempo da mídia, aceitas muito facilmente como certas (LOVINK, 2004: 11). A potencialidade de lidar com o deslocamento espacial e temporal do laboratório torna-se uma ruptura, e a institucionalidade do laboratório se torna uma potência para uma forma diferente de “inventar o futuro”.

Uma versão interessante de um laboratório foi desenvolvida no *Signal Lab* da Universidade de Humboldt. Berlim, que sedia aquele Lab, é rica em outras mídias locais históricas, tais como o projeto *Atlas of Media Thinking e Media Acting*, uma cartografia da teoria e prática da mídia. Para um laboratório, a especificidade do local é parte similar do apelo do Fundus e do *Signal Lab*, mas com um tipo de abordagem de máquina do tempo. O Fundus está fortemente ancorado no trabalho teórico de Wolfgang Ernst e é, ele mesmo, uma espécie de mistura de coleção, depósito e laboratório, com um forte imperativo de mãos à obra. O espaço-irmão, o *Signal Lab*, é um projeto relacionado que impulsiona o ensino da mídia para além dos textos da teoria da mídia a fim de “ensinar eletrônica, programação e tópicos da informática/computador/ciências do ponto de vista

¹⁴ O “kit” tem forte relação com alguns métodos em *Design Crítico*, como cenários, *cultural probes*, *props.*. Ver também DUNNER, Anthony. *TALES*, Hertzian. *Electronic Products, Aesthetic Experience, and Critical Design*. Cambridge, MA: MIT Press, 2005.

da teoria das mídias”,¹⁵ como pontua Stefan Höltingen. Isso se relaciona com a primazia do Sinal, o Sinal como o objeto de análise, ou o que Ernst enfatiza como o aspecto operacional da mídia: a mídia é primariamente mídia somente quando em operação, mas, quando em operação, funciona como dispositivo crítico de tempo.

As várias coleções de objetos não são tratadas como coleções no sentido arquivístico, elas são feitas para serem tocadas, investigadas, e não estão organizadas em uma ordem arquivística, mas sim como experimentos de laboratório com uma qualidade histórica associada a elas. A lista de objetos-esquisitices seria longa. Desde o familiar¹⁶ até o menos obviamente relacionado à mídia, tais como os instrumentos técnicos do Fundus, incluindo ali os osciloscópios e muitos outros dispositivos de medição. Focados em dados e técnicas emergentes, fazendo uma engenharia reversa nas funções de hardware, estes espaços invertem nosso sentido comum de "Humanidades Digitais". Os objetos associados a tais espaços são, então, aparelhos de laboratório que fabricam maneiras de pensar sobre o tempo: nem tanto histórias imaginárias, e sim, maneiras pelas quais técnicas específicas sustentam nossas noções de tempo.

Então, esses tipos de laboratórios se tornam estágios para a experimentação e observação do tempo e de sinais em uma perspectiva de tempo crítico. Apesar de serem tão abstratos como parecem, eles funcionam em termos bastantes concretos de análise. Ernst explica que “a essência da mídia técnica fica evidente apenas na implementação de suas operações” (ERNST, 2016: 205)¹⁷, que deve ser compreendida através de noções de tempo, as quais devem ser complexificadas posteriormente em situações de análise: “É, portanto, apropriado empregar conceitos que nem sempre já tenham proximidade técnica entre figuras temporais e um significado transcendental, sendo também apropriado carregar estes conceitos com um imaginário chamado história”.

Em uma mudança curiosa sobre a presença das culturas de laboratório no passado¹⁸, elas são agora chamadas de arqueologia da mídia ou outros laboratórios de mídia alternativa que se envolvem com Mídia Zumbi¹⁹ ou projetos especulativos de culturas midiáticas passadas. Os objetos da novidade tecnológica do final do século XIX

¹⁵ Jussi Parikka realizou entrevista com Stefan Höltingen de onde coletou o trecho relacionado.

¹⁶ Commodore 64 foi o principal artefato em um recente *workshop*/curso intensivo no *Signal Laboratory*.

¹⁷ Ver também ERNST, Wolfgang. *Sonic Time Machines*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016.

¹⁸ Os quais eram os novos laboratórios de mídia há cerca de cem anos, incluindo Menlo Park e outros.

¹⁹ Um entendimento de mídia zumbi trata-a como “uma metodologia de arte que aborda o passado, mas que se expande em um conjunto mais amplo de questões relativas à mídia descartada (morta)” mas que “está preocupada não só com a mídia que está fora de uso, mas com aquela que ressurgiu em novos usos, contextos e adaptações”. Ver: HERTZ, Garnet; PARIKKA, Jussi. “Mídia zumbi: desvio de circuito da arqueologia da mídia para um método de arte”. Teccogs: Revista Digital de Tecnologias Cognitivas, TIDD | PUC-SP, São Paulo, n. 14, p. 93-113, jul-dez. 2016. Disponível em https://www4.pucsp.br/pos/tidd/teccogs/artigos/2016/edicao_14/teccogs14_artigo03.pdf.

e início do século XX agora se tornam pontos de entrada para abordagens alternativas que, em parte, alimentam o charme e o exotismo da mídia antiga. Isso também se aplica ao filme. Laboratórios de filmes atuais, e outros coletivos artísticos de experimentação, são locais de compartilhamento de expertise técnica e de um senso de comunidade em torno do espírito de "o que ainda não morreu"²⁰. Isto aplica-se também aos laboratórios fortemente técnicos remanescentes das raízes (foto) químicas das mídias técnicas modernas em suas práticas alternativas de laboratório. O *Process Reversal Lab* nos EUA é dedicado a ser uma iniciativa artística com fotoquímica que, por meio de um olhar focado em acervos culturais baseados em filmes antigos, abre uma agenda conceitual mais ampla sobre o que um laboratório tecno-químico pode ser no contexto do imaginário:

Em tempos de descontinuidade em estoques de filmes, de salas sem franquia e de laboratórios de filmes abandonados, a perspectiva de criação cinematográfica pode parecer intimidadora [...] bem como excitante, na medida em que a indústria cinematográfica entra em colapso ao nosso redor, estamos ficando com uma oportunidade única; uma chance de reinventar o meio de uma imagem que não fora nem intencional nem desejado por seus exploradores capitalistas; uma tal que explora novas formas de ver, novas formas de ouvir e novas formas de falar sobre filme.²¹

Dado o modelo de cultura computacional massiva em escala planetária, seria tentador olhar para esses exemplos como uma prova de que a febre pelo laboratório se dá como se fosse um impulso nostálgico para ressuscitar o que foi perdido e tornado irrelevante: um anexo ao conhecimento e a um tipo retrô de cultura do Faça-Você-Mesmo, cercado de bastante coisa obsoleta. Mas, diria que também é um tipo muito mais interessante de prática, uma vez que lida com especulações do passado por meio do conhecimento técnico, criando intervenções na prática técnica de forma que tais intervenções não se reduzem apenas ao digital. Isso se torna parte da agenda do *Lab*, um tema que será abordado na próxima seção.

²⁰ Bons exemplos incluem o *LaborBerlin film lab* com seus "*film ain't dead*" bem como diversos outros da Europa, tais como *Filmwerkplaats* (Rotterdam, the Netherlands), *Átomo 47* (Portugal), e o *Filmkoop Wien* (Austria). Ver DUQUE, Elena. *Celluloid and Self-Sufficiency: Artist-Run Labs*. CCCB Lab, Research and Innovation in the Cultural Sphere. Feb, 2016. Disponível em http://blogs.cccb.org/lab/en/article_cel%C2%B7luloide-i-autosuficiencia-laboratoris-autogestionats-per-artistes/.

²¹ Ver o site *Process Reversal Lab*: <http://processreversal.org/>.

IV

Qualquer discurso interessado em futuros especulativos, passados alternativos, futuros pretéritos, passados que já foram futuros e outros tipos de contribuições ao imaginário também pode ser confrontado com questões sobre os espaços e situações nas quais os imaginários podem se dar. Ao desenvolver tais posições teóricas e metodológicas, podemos até falar de teoria ligada ao espaço/local que poderia ser entendida como uma versão do apelo de Peter Galison, o qual argumenta sobre uma teoria que se afaste de pressupostos universalistas e do empirismo *stricto sensu*. Como Rosi Braidotti sugere, esse tipo de especificidade pode reunir em um trabalho acadêmico a característica de ser aberto, responsável e compartilhável.

O laboratório, então, é uma maneira de considerar a natureza situada, ligada a um espaço/local, de um projeto institucional. Um aspecto particularmente interessante é sobre como, em alguns dos exemplos discutidos, o lugar ligado ao laboratório se torna tanto um espaço de projetos práticos, de mãos à obra, como também um espaço de engenharia reversa, no qual se descobre como as coisas funcionam, e onde se amplia a ideia do imaginário como fabulação indo em direção a outros tipos de metodologias críticas próximas à arqueologia da mídia. Esse tipo de ampliação é uma maneira de intervir e inventar novas formas de lidar com o tempo, que contribuem para a teoria da mídia e também para os debates sobre o pós-digital, sendo, então, uma maneira particular de abordar o tempo cultural da mídia. É importante perguntar sobre “a antropologia política de novas formas institucionais” (NEILSON, 2006), reconhecendo, ao mesmo tempo, que uma análise das situações institucionais pode ir além daquilo que já foi experimentado. Este breve projeto especulativo é também algo que pode ser ampliado de forma a considerar outros tempos que nascem em situações de laboratórios críticos em arqueologia da mídia e em projetos midiáticos²². E isso também envolve o desenvolvimento de práticas críticas e tecnológicas que permitam a consideração dos modelos de tempo linear do passado-agora-futuro como insuficientes para entender o trabalho dos laboratórios.

Relevante no contexto deste texto, a política da temporalidade em discussões sobre o pós-digital tem sido pontuada por Geoff Cox. A noção do pós-digital é reconhecida como uma maneira de discutir a natureza assíncrona da cultura da mídia contemporânea, que força-nos a considerar marcadores temporais como inadequados, tais como “o novo” ou “o antigo”. Entretanto, Cox sinaliza que noções como pós-digital funcionam também como “conceitos de periodização” que podem, na verdade,

²² Segundo o autor, exemplo importante a ser considerado, trata-se da mídia técnica do tempo crítico, analisada no *Signal Lab* e no *Fundus*, a qual preza pelas micro-temporalidades que formam um nível diferente de manipulação do eixo do tempo e que leva a um tipo diferente de percepção humana.

atrapalhar alguns de seus potenciais críticos. Ele continua este raciocínio por meio de uma discussão sobre o contemporâneo como um conceito complementar que facilita o desenvolvimento de formas temporais suficientemente complexas, que tecem diálogos entre práticas e teorias na arte contemporânea e a cultura midiática.

Além do desenvolvimento de *insights* discursivos para o eixo da Arte Contemporânea e da Mídia, devemos também considerar em quais espaços este desenvolvimento acontece. Neste texto, o laboratório é sugerido como uma tal situação em que, embora tenhamos que reconhecer que a variedade de laboratórios torna impossível fazer qualquer generalização, aquela do tipo “inventar o futuro”, marca corporativa do MIT Media Lab, difere radicalmente dos laboratórios de pequena escala que poderiam ser chamados de Laboratórios de Humanidades com Vocação Regional²³ da nossa época. Estes últimos também se diferenciam dos ecossistemas *Maker-lab/Hack-lab* emergentes na África Ocidental, como exemplo, em Agbogbloshie, Gana, um dos centros de despejo de lixo eletrônico. A plataforma do Agbogbloshie Makerspace soa inicialmente como qualquer Fab-Lab, com seus objetivos de trabalho coletivo, senso de comunidade e orientados à prototipagem: “dar as mãos para prototipar ferramentas e cocriar uma plataforma híbrida, digital e física para reciclagem, fabricação, compartilhamento e comercialização”. No entanto, a realidade material e de infraestrutura apresenta um ângulo diferente. O laboratório está posicionado em uma realidade material de coisas usadas de segunda ordem, que surge por necessidade mais do que por mero interesse teórico. Em termos de cultura eletrônica, ele é também um contexto geopolítico diferente - outro aspecto que sublinha a necessidade de se pensar, como ponto de discussão crucial, em uma política do tempo/espaço na cultura pós-digital. Podemos considerar esse distanciamento geográfico, longe de narrativas habituais de locais de invenção dos EUA e da Europa, como um ângulo alternativo para a geopolítica em questão. A partir do deslocamento dos laboratórios de pesquisa e desenvolvimento, deixando a perspectiva de inventar o futuro para seguir pela perspectiva dos atuais laboratórios que tentam reinventar o passado como forma de se engajar com o presente, a questão dos laboratórios se torna uma forma de possibilitar imaginários da mídia como práticas localizadas.

Referências bibliográficas

FOUCAULT, Michael. “Afterword to the Temptation of St. Anthony”. in: FAUBION, D. *Aesthetics, Method and Epistemology*. New York: New Press, 1998.

²³ O termo utilizado é *Locavore*.



KITTLER, Friedrich. *Gramophone, Film, Typewriter*. Trad. Geoffrey Winthrop-Young e Michael Wutz. Stanford: Stanford University Press, 1999.

WHITEHEAD, Alfred North. *Science and the Modern World*. New York: New American Library, 1925.

LATOUR, Bruno. "Give Me a Laboratory and I Will Raise the World". In: KNORR-CETINA, Karin. MULKAY, Michael. *Science Observed: Perspectives on the Social Study of Science*. London: Sage, 1983.

EMERSON, Lori. *Selling the Future at the MIT Media Lab*. Berlin: transmediale, 2016. ver <http://whatisamedialab.com/2016/02/17/selling-the-future-at-the-mit-media-lab/>.

BELOJEVIC, Nina. *Kits for Cultural History*, 2014. Disponível em: <http://maker.uvic.ca/kch/#sthash.zd1Z4n21.dpuf>.

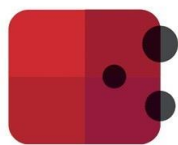
LOVINK, Geert. *My First Recession: Critical Internet Cultures in Transition*. Rotterdam: NaiPublishers, 2004.

ERNST, Wolfgang. *Chronopoetics: The Temporal Being and Operativity of Technological Media*. trad. Anthony Enns. Londres: Rowman & Littlefield, 2016.

NEILSON, Brett, ROSSITER, Ned. *Towards a Political Anthropology of New Institutional Forms*. *Ephemera* 6, no. 4, 2006, p. 393–410.

Referência da publicação do artigo original

BISHOP, Rian. GANSING, Kristoffer. PARIKKA, Jussi. WILK, Elvia. *Across & beyond – A transmediale Reader on Post-digital Practices, Concepts, and Institutions*. Londres: Sternberg Press and transmediale ed, 2016. Disponível em: <https://transmediale.de/content/the-lab-imaginary-speculative-practices-in-situ>. Acesso em 07/07/2020.



Realidade Lacrimosa: o melodramático no documentário brasileiro contemporâneo

Juily Manghirmalani¹

ANO 9. N. 1 – REBECA 17 | JANEIRO - JUNHO 2020



Resenha

Baltar, Mariana. *Realidade Lacrimosa: o melodramático no documentário brasileiro contemporâneo*. Niterói: Eduff, 2019, 314 p.

¹ Mestre em Imagem e Som, pela Universidade Federal de São Carlos (2016), com pesquisa sobre o cinema de diáspora indiano e gênero. Em paralelo, trabalha no setor audiovisual como produtora e diretora.

O livro *Realidade Lacrimosa: o melodramático no documentário brasileiro contemporâneo* é resultado de questionamentos apresentados por Mariana Baltar na pesquisa que teve início em seu doutorado, em 2003, defendido em 2007, até o recém lançamento do livro em 2019.

Concomitante ao que João Luiz Vieira diz em sua contribuição à apresentação do livro, é de fato, perceptível a densidade do trabalho de Baltar. Ela aponta suas hipóteses e análises com profundidade ao pensar as produções documentais brasileiras em relação ao melodrama e à ultra valorização da intimidade, parte essa, de um projeto de modernidade estabelecido desde as mudanças sociais e políticas decorrentes da Revolução Industrial.

Na introdução, a autora exhibe resumidamente o percurso que irá tecer no decorrer do livro, apresentando seu arcabouço teórico sobre os efeitos políticos do diálogo e o engajamento afetivo em moldes contemporâneos, como também, a seleção de filmes que analisa. Ela dedica-se, então, aos documentários que possuem diálogo com a imaginação melodramática para exhibir questões relacionadas ao espaço público e privado dos personagens.

Como diz Baltar, sua pesquisa é feita de forma teórica-analítica, mas também, há o ofício de um levantamento histórico necessário para fundamentar a presença da leitura melodramática no formato documentário, o que ocorre desde a sua concepção como gênero cinematográfico.

A divisão feita para as análises dos filmes encontra-se em torno de dois eixos temáticos: o acesso à memória e o *pacto de intimidade*.

Com o apoio de pesquisas e conceitos cunhados por autores como Maurice Halbwachs (1990), Jacques Le Goff (1992) e Pierre Nora (1984 e 1988), Mariana Baltar apresenta interpretações sobre as performances do acesso à memória, como as realizadas nos filmes *Ônibus 174* (2002), *Um Passaporte Húngaro* (2001) e *Peões* (2004). Essas obras possuem em comum a reconstrução de eventos através da lembrança, contados por personagens que presenciaram ou fizeram parte dos acontecimentos. O segundo eixo foca-se no *pacto de intimidade* ao trazer obras que apresentam a relação e diálogo entre diretor, personagem e público. Estão nessa abordagem os filmes *A pessoa é para o que nasce* (2003), *Estamira* (2004) e *Edifício Master* (2002).

Porém, antes de iniciar as análises dos documentários, a autora escolhe aprofundar a discussão teórica entre documentário e imaginação melodramática nos primeiros dois capítulos do livro. Sendo assim, encontra-se no capítulo um a pauta sobre os domínios do documentário e seus processos de legitimação da realidade e verdade; e no capítulo dois, as noções e conceitos desenvolvidos sobre a imaginação



melodramática em um campo político, em que há questionamentos sintomáticos sobre o contexto da modernidade, na discussão entre as esferas do público e privado, a pedagogização dos sentimentos e suas narrativas.

Intitulado *O universo documentário – traçando as bases de uma “imaginação documental”*, o primeiro capítulo aborda cronologicamente a construção do gênero documentário. Ele percorre desde o fundador do termo, John Grierson, até as noções de documentário clássico, moderno e o contemporâneo, por meio de um levante histórico da emergência da figura do personagem como portador do discurso que traça a narrativa principal.

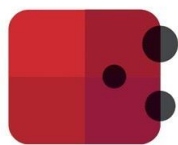
Um dos pontos mais importantes abordados por Baltar nesse capítulo está na configuração essencial do gênero documentário, como portador da legitimidade e da verdade em suas representações, ou seja, “pela ligação com a memória de um uso frequente associado aos discursos de explicação e definição do real, os quais acabam por ‘induzir’ o público a relacionar-se com a narrativa como representação da realidade” (BALTAR, 2019: p. 43).

Ao final do capítulo, a autora aponta como o cinema moderno brasileiro se aproximou mais das propostas francesas de documentário moderno e menos do cinema americano da época, o que trouxe uma predominância de filmes sobre encontros e seus processos de realização.

O segundo capítulo, nominado *Imaginação melodramática – instâncias do privado e a pedagogia das sensações*, se debruça sobre esse gênero narrativo que surge como modelo regularizador da nova moral no contexto da modernidade. Dentro do conceito de melodrama, há a nova valorização do cotidiano e da dicotomia entre privado e público, que acaba por criar uma narrativa enraizada em noções e morais conservadoras que reinstauram a noção do certo e errado em uma sociedade secular e capitalista.

Baltar, então, faz referência a autores cânones do melodrama, como Peter Brooks (1995), Thomas Elsaesser (1987) e Ben Singer (2001), como também se utiliza de reflexões advindas de Ivete Huppés (2000), Silvia Oroz (1992) e Ismail Xavier (2003) para argumentar que, além de gênero narrativo, o melodrama atua ainda como uma percepção de mundo e regularizador social no projeto de modernidade.

Após essas considerações, o capítulo segue para uma compreensão de como o melodrama atua em narrativas audiovisuais. As categorias de análise foram selecionadas através de identificações e recorrências que permeiam a imaginação melodramática, mais do que o gênero clássico em si. São essas: a *antecipação*, a *simbolização exacerbada* e a *obviedade*. As três são utilizadas como estratégia narrativa de engajamento para que o público identifique rapidamente as polaridades moralizantes,



as divisões entre o bem e o mal, o julgamento social e quais problemáticas o detentor das boas virtudes deve superar para ter o aclamado “final feliz”.

Por fim, ainda nesse capítulo, Baltar aponta para o cinema de ficção - que já mistura formatos, gêneros e linguagens, utilizando em muito dos moldes melodramáticos em sua construção. Com isso, expõe sua percepção de que há também um atravessamento para o gênero não ficcional, a partir de uma certa recorrência de produções de documentários brasileiros dos anos 2000 que dialogam com esse projeto de modernidade.

As análises começam a partir do terceiro capítulo. Em *Memória – conexões privadas e públicas num elo afetivo*, a autora abarca conceitos de memória individual e coletiva, para também falar da construção da memória histórica. O argumento é disposto em cima da busca por legitimidade apreendida nas memórias coletivas que acabam por reforçar laços afetivos através do compartilhamento.

Os filmes analisados nesse capítulo trabalham em cima da evocação da memória e da utilização de imagens que manipulam a reconstrução de eventos, seja pelas múltiplas narrações de um ocorrido - caso de *Ônibus 174*, em que a mudança de ângulo sobre o incidente faz com que o assaltante passe de criminoso à vítima do sistema; por meio de imagens transpostas de diferentes subjetividades em *Um Passaporte Húngaro*, em que há a reconstrução de uma trajetória de vida geracional e territorial; ou por imagens de arquivo que autenticam as falas - caso de *Peões*, onde um momento histórico é contado por parte dos construtores do movimento político da época.

As recordações acionadas nesses filmes são feitas por meio de testemunhos dos personagens que estiveram presentes nos momentos recordados, ou depoimentos, onde a memória incorpora uma visão coletiva e é compreendida através do sujeito em si e em sociedade. Nesse, a interligação do privado e público é feita através do que autora nomeia como engajamento afetivo, procedente da comoção recordada nas ações narrativas, que estariam então, corrompidas pela imaginação melodramática.

No capítulo seguinte, *Intimidade em duas vias – tema e estratégia*, Baltar traz a relação da performance de si e a negociação, muitas vezes não perceptíveis no filme, do processo de se auto constituir como personagem em frente à câmera. Os argumentos, portanto, giram em torno de duas instâncias: a intimidade e a negociação.

A autora chama de *pacto de intimidade* a estratégia de autenticidade e legitimação presentes nesses filmes contemporâneos, entre as relações criadas entre ator social, diretor/equipe e espectador.

Centrada na figura do personagem, o documentário contemporâneo utiliza da intimidade que se estabelece como moeda de legitimação da verdade, onde o pacto central do filme é instaurado. As noções de realidade e da vida exterior, são, então,



apreendidas pela relação dos personagens e das suas histórias de vida. A importância da vida privada e o valor da intimidade acabam por ganhar um poder significativo nos desenvolvimentos do projeto de modernidade. E, dentro da lógica mercantil, a autora coloca como aspecto crítico como esse pacto não é só afetado pela modernidade, como também, é instrumentalizado através da negociação entre as dinâmicas sociais e éticas que envolvem essa troca.

Essa negociação que ocorre na esfera da realização documental trabalha também como uma noção de embate entre as performances dentro de um contexto midiático contemporâneo já estabelecido, em que os indivíduos “representam, performam para as câmeras do documentário os papéis sociais de si” (BALTAR, 2019: 223). A autora comenta que a expressão *performance de si* aparenta um certo pleonismo, mas que se torna necessário pois

Trata-se da consciência de que, ao serem convocados a falar de aspectos da vida privada, em especial no que concerne ao cotidiano, operam, através da performance, uma exposição de si, do que é da ordem da intimidade. Essa troca de intimidades é o que está sendo demandada pela narrativa, e os sujeitos, atravessados pela sociedade midiática, parecem ter domínio desse código, atendendo a essa demanda. (BALTAR, 2019: 226).

Em *A Pessoa é para o que nasce* (2003), Baltar apresenta como o registro e a edição trabalharam de forma crescente a relação entre as três personagens cantoras com o diretor, em paralelo à cronologia do anonimato até a fama.

Na análise de *Estamira* (2005), Baltar aponta que o diretor não se faz visualmente presente, aparecendo somente em uma fala ao final do filme. Nesse caso, a relação personagem e câmera é a estratégia de aproximação e engajamento com a personagem. Tanto a forma pela qual Estamira interage com o dispositivo, como também a forma com que a equipe aborda as conversas, com o uso excessivo de planos fechados e próximos do corpo da personagem.

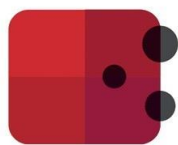
Já em *Edifício Master* (2002), Baltar analisa que esse filme desconstrói as fáceis identificações da configuração melodramática. Para ela, há uma certa frieza e distanciamento do aparato fílmico com os personagens. Porém, como a autora escreve, os filmes de Coutinho, em especial *Edifício Master* (2002) e *Peões* (2004), convidam a um nível de diálogo com a imaginação melodramática mais crítico e potencialmente interessante, para pensarmos diversos aspectos da



formação da subjetividade contemporânea. (BALTAR, 2019: 230).

Para a autora, uma das forças presente nesse filme e em outros de Eduardo Coutinho é a própria exposição da consciência dos personagens, dentro da noção de sociedade do espetáculo, sobre sua auto performance como um possível tema subliminar dos filmes.

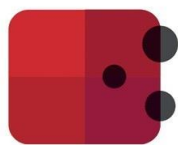
Após as investigações em cima dos documentários propostos, Mariana Baltar conclui o livro com um apanhado do processo de construção dessa obra, reiterando o local de fala dos personagens e suas apropriações através dos *pactos de intimidade*. Ela pontua, ainda, que há a possibilidade de pragmatismos na utilização da imaginação melodramática em documentários. Isso ocorre, por exemplo, em filmes como os de Eduardo Coutinho, quando a obra apresenta um projeto político e estético que transparece na tela e no discurso, e que nem sempre busca equalização com o universo exposto. Com isso, acaba por evitar a formulação e até a manutenção de tons moralizantes e pedagógicos de representações de vivências e sentimentos. Em vez, apresenta uma possível partilha no campo da alteridade, abrindo espaço para a capacidade de exposição do outro sem a presença paternalista do realizador, mas sim uma viável alternativa de caminhada paralela.



Tempo em Tonacci, Mozos e Oliveira

Waleska Antunes¹

¹ Graduada em Cinema e Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná, mestranda em Estudos Literários - PPGLET pela Universidade Federal do Paraná.



Uma noção cara ao cinema é a noção de tempo. Seja esse o tempo em movimento ou o tempo relacionado ao espaço filmado. Em três cineastas – Tonacci, Mozos e Oliveira – o tempo se revela, em seus filmes, enquanto fenômenos: Mistério, Amor e Memória. Fenômenos estes que transpassam a matéria cinematográfica.

I. “*Já Visto, Jamais Visto*”, de Andrea Tonacci: O Tempo enquanto Mistério

Um menino revira na terra e acha um vaso antigo. Nesse vaso, planta flores em uma casa na árvore. Nessa casa, ele reina e esconde uma arma, que aponta para um homem.

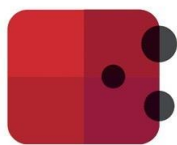
O mesmo menino, dormia ao som de uma caixinha de música. Um vaso, um segredo, desnudado pela pergunta de Andrea Tonacci, se é melhor que o seja o pai daquele menino sem lei ou seja um militar. Quem é ele, no fim das contas? Já Visto Jamais Visto dá a impressão que, para todas as portas que se abrem, todas se fecham imediatamente. O olhar de Daniel, que bota os dedos na fechadura como quem tentasse abrir as portas que cercam o pai, andando pelos jardins da Itália, pedindo que o pai pare de apontar aquela câmera - como ele aponta a arma ao escavador - é um espelho do próprio realizador. Mas quem é ele? Quem são todas essas pessoas?

Há uma camada obscura nos meios desse filme. Não é a mesma reminiscência de Jonas Mekas ao filmar a filha Oona, pequena, dando seus primeiros passos ou os casamentos de seus amigos. É um reminiscer obscuro, nostálgico, como se Tonacci estivesse buscando em todas aquelas imagens uma imagem sólida, para ancorar sua própria existência. Buscando em Daniel uma resposta ao filho que ele era. Buscando em seus filmes memórias esparsas que já estavam a se perder com o tempo. Buscando no militar do filme o seu próprio tempo, uma reinvenção tardia. Como quem estivesse a juntar cacos. Um filme de cacos, todos juntados, unidos, mas não inteiramente colados. Um pai, um filho, um realizador, o que o trouxe até ali. O mistério da existência.

Ao ler o trecho de *O Desprezo*, de Alberto Moravia, sentado em um quarto mal iluminado e em uma imagem ruidosa, é como se ali houvesse uma espécie de testamento, sabe-se lá para quem. Uma visão solitária e fantasmática, como quem ligasse a caixinha de música e desligasse a luz para o filho dormir pela última vez. Uma tampa que fecha a caixa de Pandora, onde o possível mal do mundo que escapa por entre as brechas fosse o tempo.

II. “*Outros Amarão as Coisas que Amei*”, de Manuel Mozos: O Tempo enquanto Amor

*Ainda que eu fale as línguas dos homens e dos anjos, se não
tiver amor, serei como o sino que ressoa ou como o prato que retine.*



Ainda que eu tenha o dom de profecia e saiba todos os mistérios e todo o conhecimento, e tenha uma fé capaz de mover montanhas, se não tiver amor, nada serei. Ainda que eu dê aos pobres tudo o que possuo e entregue o meu corpo para ser queimado, se não tiver amor, nada disso me valerá. ”
(BÍBLIA, Coríntios 1, 13)²

A história do cinema é talvez a história do amor fazendo seu trabalho. Não se escreveu nada, em nenhum instante, onde o amor não se fizesse morada. Pode-se indicar um caminho ou dois fora disso, mas é o amor inflamado que construiu o que se põe em livros e filmes. Um amor louco, feito por homens e mulheres, por entre a luz e a sombra. A imagem. A fisicalidade da tela e os mundos imaginários.

Há uma voz que reconta o mito do cinema e o mito da imagem cinematográfica do alto dos céus. Como um anjo trazendo a anunciação, João Bénard da Costa faz o verbo se tornar carne. Ele fala sobre a imagem *ser la mort au travail*; ele mesmo, sendo um fantasma, reconta sua própria história, em um patamar onde abrem-se os livros e mostram-se os filmes. A figura de Bénard já não existe mais. A voz que lhe dá corpo é a de seu filho, mas, ao ‘salvar o ser pela aparência’, cremos na voz que nos conta sua vida. Somos testemunhas daquela vida. Uma vida de um homem que amou. Remonta-se as imagens de sua infância, as fotos, os boletins e a morte a trabalhar por todos aqueles papéis. Dá se voz aos diálogos de *Johnny Guitar* e *The Ghost and Mrs Muir* como se fossem fatos da própria vida de Bénard, como se o ardor do saloon de Vienna que se acabava em chamas por mais de sessenta vezes ardesse sempre pela primeira vez. ‘É preciso ter memória’, disse ele. É preciso.

As memórias de Bénard desestabilizam, como se fossemos nulos em vida, como se o desenrolar daquela vida em tela nos mostrasse que vida é uma ignorância, a beleza de viver é ignorante. Nos cabe sermos fantasmas para sabermos como amamos. No fim de tudo, outros não amarão as coisas que amamos. Ficamos como fantasmas, vagando por entre os cômodos, um retrato na parede, um passo por entre as árvores que assombram, uma memória. Vagando por entre os rememores.

A morte ao trabalho mostra que o amor também esteve ao trabalho e enquanto a roleta girar, enquanto o fotograma for luz, sombra, cor e som, o amor se fará morada no cinema.

² BÍBLIA, N.T ‘Primeira Epístola de São Paulo Aos Coríntios’. In. BÍBLIA. Traduzida por João Ferreira de Almeida. Disponível em <<http://www.di.ubi.pt/~jpaulo/biblia/1Corintios.htm>> Acessado em 15 de maio de 2019.



III. 'Visitas Ou: Memórias e Confissões', de Manoel de Oliveira: O Tempo enquanto Memória

Falar em voz alta sobre a morte causa espanto. A finitude do homem é a única certeza que temos, mas que negamos, que recusamos a assumir. No cinema, se morre todas as tardes. Na vida, se morre uma única vez, e ainda assim, deixamos para trás a não aceitação não de si mesmo, mas dos outros.

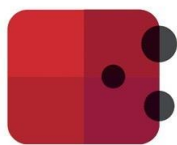
Manoel de Oliveira, em *Visitas ou Memórias e Confissões* dá a morte um tom de serenidade. Como se ela fosse um assunto de chá da tarde, por entre as flores. Reconhece a finitude da vida com um horizonte próximo. 'Sei de sua presença infinitesimal e sumo-me.'. Palavras ditas como se Oliveira estivesse pronto a fazer a passagem após o fim daquela película, um testamento escrito em vida. Um testamento escondido por anos. Um filme em vida para tratar de sua morte.

O diretor se 'museifica', como um guia de sua própria exposição. Parecia que sabia que, um dia, haveria de se guiar as pessoas por entre os cômodos e as explicando quem foi Manoel de Oliveira. Ele poupa o trabalho de recontarem a sua vida como bem entenderem, ele a conta, como foi. E isto basta. Tal ato me relembra quando disse uma vez uma pessoa: devemos visitar as pessoas quando vivem, e não quando morrem. Não sabemos mais quem as pessoas são quando elas morrem. Mal sabemos quem somos enquanto vivos.

Manoel abre a porta de um túmulo inexistente, abre a porta do mundo, a sua própria casa. Todas as casas são um mundo à parte, mundos misteriosos e cheios de vida, a materialização de uma memória tátil, além da humana. Ele se despede de uma casa, encaixotando as memórias por entre os livros e a máquina de escrever, estando pronto a se retirar. Dando adeus à uma vida em vida. Não se despede da casa, se despede da memória. Oliveira se despede com quase 30 anos de antecedência, como quem quisesse desafiar o tempo. Desafiou, viveu mais de uma centena. Deu trabalho para a morte.

Em todos os casos, o ritual da morte como fato é quando abrimos as janelas da casa de um ente que se foi e se vê a poeira condensada no ar, que faz um som semelhante ao vento. Isso se materializa no início do filme onde se diz que não há ninguém, nunca houve ninguém. Ao dispersar a poeira, corremos com as mãos por entre os móveis e as fotos intocadas, traços de uma vida. Mundos habitados, como se em um universo paralelo a morte nunca tivesse existido. Manoel existia em *Visitas*, como um vivo-morto. Esperou para abrir as janelas de seu mundo, mas dentro dele a poeira nunca esteve condensada. Havia somente luz, e uma magnólia que floresceu no jardim como testemunha.

Submetido em 30 de junho de 2019 / Aceito em 06 de novembro de 2019.



**La Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLa):
cartografía de las problemáticas abordadas en el último lustro**

Javier Cossalter¹

¹ Doctor de la Universidad de Buenos Aires, área Historia y Teoría de las Artes. Pos-doctor en Ciencias Humanas y Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Investigador Asistente del del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET). Docente de la cátedra de Introducción al Cine y a las Artes Audiovisuales en la carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Secretario general de la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLa) y miembro del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE).



Resumen

La Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano fue creada con el propósito de conformar un circuito de intercambio de conocimientos y fomentar los estudios acerca del cine de la región. El presente trabajo intenta realizar un mapeo en torno a los proyectos de investigación de los miembros de la Red con el objetivo de dar a conocer el panorama actual acerca del contexto institucional de producción de estos trabajos, así como desentrañar las problemáticas histórico-analíticas y los enfoques de aproximación abordados en los mismos. A través del análisis comparado este ensayo permite observar una preponderancia de las universidades públicas como entes promotores de la investigación sobre cine latinoamericano, la focalización en cinematografías nacionales en estrecho vínculo con la procedencia institucional, la comprensión del cine de la región en tanto fenómeno global y el reconocimiento de una multiplicidad de perspectivas de acercamiento al objeto cinematográfico que van del análisis textual hasta el estudio de la recepción.

Palabras clave: cine latinoamericano; redes y asociaciones; proyectos de investigación.

Resumo

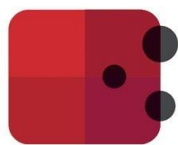
A Rede de Pesquisadores sobre Cinema Latino-Americano foi criada com o objetivo de formar um circuito de troca de conhecimento e promover estudos em torno do cinema da região. O presente trabalho procura fazer um mapeamento em torno dos projetos de pesquisa dos membros da Rede, a fim de apresentar o panorama atual sobre o contexto institucional de produção dessas obras, bem como desvendar os problemas histórico-analíticos e as abordagens de aproximação abordada neles. Por meio de análise comparativa, este ensaio permite observar uma preponderância das universidades públicas como promotoras da pesquisa cinematográfica latino-americana, o reparo em cinematografias nacionais em estreita conexão com a proveniência institucional, a compreensão do cinema da região como um fenômeno global e o reconhecimento de uma multiplicidade de perspectivas de abordagem ao objeto cinematográfico que vão da análise textual ao estudo da recepção.

Palavras-chave: cinema latino-americano; redes e associações; projetos de pesquisa

Abstract

The *Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano* was created with the purpose of forming a circuit of exchange of knowledge and to promote studies on the cinema of the region. This work tries to map the research projects of the members of the Network with the proposal of announcing the current panorama about the institutional context of production of these works as well as to unravel the historical-analytical problems and the approaches addressed in them. Through comparative analysis, this essay allows us to observe a preponderance of public universities as promoters of Latin American film research, the focus on national cinematographies linked with the institutional origin, the comprehension of regional cinema as a global phenomenon and the recognition of a multiplicity of perspectives of approach to the cinematographic object that goes from textual analysis to the study of reception.

Keywords: Latin American Cinema; Networks and Associations; Research Projects



Introducción

La Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLa) fue gestada a través de una iniciativa propuesta en el Proyecto de Investigación CeALCI financiado por la Fundación Carolina de España en 2011 – titulado *Representación y revolución en el cine latinoamericano del período clásico-industrial: Argentina, Brasil, México* – en el cual intervinieron especialistas de diversas nacionalidades. El objetivo principal consistía en conformar un circuito de producción e intercambio de conocimiento entre aquellos investigadores abocados al cine de América Latina que residieran tanto dentro como fuera de la región, junto con la promoción y el incentivo de perspectivas de análisis fílmico comparado. De este modo, la Red comenzó a funcionar a fines del 2011 y fue presentada públicamente en Buenos Aires durante el *I Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine: representaciones de los procesos revolucionarios en el cine argentino, brasileño y mexicano*, organizado por el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE) perteneciente a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Al momento de su fundación la misma contó con la participación de setenta y cinco miembros de catorce países diferentes. En la actualidad, y luego de ocho años de vida, RICiLa alberga a doscientos cuarenta investigadores distribuidos en veintiocho países,² lo que indica un notable crecimiento no sólo a nivel institucional, sino también en lo que respecta al marcado interés que fue cobrando el cine latinoamericano como objeto de estudio.

Desde su creación la Red dispone de una página web donde cada miembro puede actualizar su perfil académico además de difundir su producción escrita – ponencias, artículos, capítulos y libros – e informar sobre múltiples convocatorias de trabajos en torno al campo de los estudios cinematográficos. A su vez, la web de RICiLa permite alojar toda índole de materiales como por ejemplo conferencias filmadas, catálogos y otro tipo de publicaciones digitales. Asimismo, la Red ha impulsado la participación activa de sus miembros a partir de la concreción de algunas actividades específicas. Entre ellas, es posible señalar la co-organización del *II Simposio Iberoamericano de estudios sobre cine y audiovisual: perspectivas interdisciplinarias. Debates del cine y de la historia* (2012) – en donde asistieron expositores de Argentina, Brasil, Chile, Uruguay y México – y del *III Simposio Iberoamericano de estudios comparados: prácticas y relaciones transnacionales en el cine latinoamericano silente y clásico* (2016) – con la presencia de los conferencistas Julia Tuñón y Eduardo Morettin; la publicación en formato de libro digital de las Actas del *II Simposio* (2013) y del *I*

² Estos son: Alemania, Argentina, Austria, Bélgica, Bolivia, Brasil, Canadá, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, España, Estados Unidos, Francia, Grecia, Hong Kong, Inglaterra, Irlanda, Israel, México, Paraguay, Perú, Puerto Rico, República Checa, República Dominicana, Uruguay y Venezuela

Simposio (2015);³ la publicación de un Dossier monográfico acerca del cortometraje documental latinoamericano en los años sesenta y setenta (2015) – compilación que articuló escritos sobre las cinematografías de Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Cuba, México, Perú, Uruguay y Venezuela;⁴ y el desarrollo de filmografías comentadas en torno a cada una de las cinematografías latinoamericanas, que contemplen los *films* más destacados de cada país – proyecto iniciado en 2018 y todavía en curso.

Por otra parte, a fines del año 2013, con la intención de acercar entre sí y afianzar los vínculos entre los investigadores de la Red, se propuso que cada integrante describa y comente los proyectos –individuales y/o colectivos– de los cuales formara parte. Resultaba – y hoy en día más aún – de suma importancia e interés conocer el amplio arco de tópicos y problemáticas relacionadas con el cine latinoamericano escogidas por los miembros en cada rincón del planeta. Si bien no todos los que participan de la Red efectivamente están involucrados en proyectos de investigación acreditados, el material hasta ahora recabado da cuenta de un panorama parcial, pero no por ello despreciable, acerca de los estudios sobre cine en América Latina durante los últimos seis años.⁵ Este es, en suma, el disparador que motiva el presente informe. La propuesta consiste entonces en realizar una cartografía de los proyectos de investigación – culminados o en curso – efectuados por los miembros de RICiLa desde su fundación hasta la fecha, con el interés de evaluar las líneas temáticas y metodológicas de abordaje así como también dar cuenta del marco contextual en el que estos se desenvuelven. La organización del trabajo estará atravesada por el método del análisis comparado, trasladando este enfoque de aproximación del objeto *cine* al abordaje de *los estudios sobre cine*. De este modo podremos reconocer “similitudes y diferencias (...) mediante patrones de comparación precisos, acordes a contextos históricos específicos y a preocupaciones puntuales” (LUSNICH, 2011: 37).

Por tal motivo, dividiremos el escrito en tres secciones. En la primera, pondremos el foco de atención en las instituciones que financian y albergan estos proyectos. En la segunda parte haremos un comentario sobre el origen nacional de las cinematografías seleccionadas y los períodos investigados. Finalmente, el tercer apartado estará reservado para discutir acerca de los problemas y objetos de estudio contemplados en las diversas investigaciones. En este punto se intentará hacer dialogar a los diferentes planteos tratando de establecer perspectivas de análisis comunes y

³ Ambas fueron editadas por la Secretaría de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

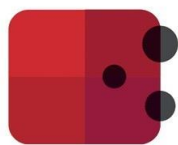
⁴ El mismo fue presentado en la edición número doce de la revista académica digital *Imagofagia*.

⁵ Los resúmenes de dichos proyectos se encuentran disponibles para su consulta en la página web de RICiLa, <http://www.ricila.com/category/Pindividuales>.

horizontes particulares. Por último, la conclusión brindará una reflexión en relación al desarrollo y devenir de los estudios fílmicos sobre América Latina.

Filiación y pertenencia institucional: ¿Cuáles son las entidades que financian las investigaciones sobre el cine de América Latina?

De acuerdo al relevamiento realizado, las universidades y los organismos científicos son las principales fuentes de sustento y apoyo al estudio sobre el cine latinoamericano. En un segundo escalón, muy por detrás, se ubican las cinetecas, cinematecas, fundaciones y asociaciones. En último lugar se encuentra la producción independiente de conocimiento. Con respecto al primer rango sobresalen los entes estatales – nacionales o federales. Y dentro de este, Brasil es el país que exhibe una mayor variabilidad de opciones. En relación al ámbito científico figuran el *Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)* y la *Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)*, que cuentan con más de sesenta y cincuenta años de funcionamiento, respectivamente. En torno al campo educativo y universitario, la *Universidade de São Paulo* alberga tres investigaciones mientras que la *Universidade Federal Fluminense* radica a dos. Luego, aparece la *Universidade Federal da Bahia*, la *Universidade Estadual de Campinas* y la *Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões* con un proyecto cada una. En Argentina, el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET) – cuya fundación se remonta hacia fines de los años cincuenta – es la única entidad de financiamiento destinada únicamente al sostén de la Ciencia y aparece en al menos seis oportunidades junto al respaldo de la Universidad de Buenos Aires (UBA). La Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS) y la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) emergen igualmente como espacios de formación y contención para el investigador en cine. El tercer lugar lo ocupa México con cuatro proyectos de tres entidades universitarias diferentes: dos en la Universidad Autónoma de Nuevo León, uno en la Universidad Autónoma de Baja California y uno en la Universidad de Guadalajara. Colombia y Venezuela presentan asimismo alternativas nacionales y públicas. Se trata de la Universidad Nacional de Colombia y la Universidad Pedagógica Nacional, por un lado, y de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador (UPEL) junto a la Universidad Central de Venezuela, por el otro. Finalmente, en Bolivia, la principal universidad pública del país –la Universidad Mayor de San Andrés– tiene también un lugar entre las instituciones educativas de fomento a la investigación. Como nota destacada en relación a este sector vale mencionar a las dos únicas universidades públicas por fuera del continente latinoamericano que amparan este tipo de trabajos: *Universität Wien* (Universidad de Viena) y *University of Memphis*. Ahora bien, alrededor del campo



universitario privado sólo se han contemplado dos casas de estudio, y una de ellas es extranjera: *New York University*. La *Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro* es entonces – hasta el momento y respecto al balance parcial realizado entre los miembros de RICiLa – la única institución universitaria latinoamericana no pública que respalda la investigación sobre cine.

En cuanto a la segunda línea de apoyo a la investigación contamos con organismos de diversa jerarquía, aunque todos dedicados íntegramente al estudio del séptimo arte. En este sentido, podemos señalar el aporte de la Cineteca de la Universidad de Chile – que bien podría figurar en el rango anterior por depender de una secretaría universitaria –, la Cinemateca Dominicana, la Asociación Civil Cine 100 % Venezolano y la Fundación FAMICINE, también de Venezuela. Finalmente, hallamos un solo proyecto sin pertenencia institucional, es decir, desarrollado de modo autogestionado e independiente.

En este sentido, y luego de este breve recorrido, la primera conclusión que aflora es la preponderancia casi absoluta de la universidad estatal y pública – primordialmente dentro de los confines de la región – en tanto ente de sustento para los proyectos sobre cine latinoamericano. A su vez, cabe advertir la diversificación dentro del terreno universitario, tanto en el ámbito regional como a nivel nacional.

Marco territorial y temporal: ¿Qué cinematografías predominan en los proyectos y qué segmentos de la historia del cine prevalecen?

Una de las interrogantes iniciales que surgió en el momento de acercarse a los proyectos, además de vislumbrar cuáles son los cines más escogidos, fue el siguiente: ¿los investigadores trabajan exclusivamente las cinematografías del país donde están radicados sus estudios? La respuesta no es lineal y directa pero pueden apreciarse algunas particularidades. En principio, es posible distinguir a los proyectos en donde se explora una sola cinematografía de aquellos en los cuales intervienen cines de diferentes nacionalidades. Entre los primeros, el cine de Argentina aparece en cinco oportunidades, el de México y el de Chile en cuatro, el de Bolivia en dos, el de Brasil y el de Colombia en una. En cuanto al origen de estas investigaciones el resultado no es homogéneo. Tanto en los casos del cine argentino como del mexicano, todos los proyectos, excepto uno, son con sede local mientras que con respecto a Chile la mitad de los mismos son externos al país andino, e incluso se encuentran en desarrollo por fuera de América Latina. En Bolivia, uno de los dos proyectos es externo. Finalmente, los trabajos sobre Brasil y Colombia pertenecen a instituciones de dichas naciones. En este punto, dos casos merecen una mención aparte. Por un lado, la cinematografía de Venezuela hace su incursión en seis proyectos, llevados a cabo en su totalidad por investigadores locales

y contemplando al cine venezolano como único objeto de estudio. Por otro lado, República Dominicana sólo figura en un proyecto que, de hecho, no está enfocado rigurosamente en el cine de su país sino en la historia de su Cinemateca.

En relación a los trabajos que articulan más de una cinematografía, la preponderancia varía así como también se percibe una heterogeneidad en el origen de los mismos. El cine argentino se manifiesta dos veces – ninguno de los trabajos con sede local. De los dos proyectos en donde emerge el cine de Colombia, uno de ellos tiene sede allí. Por último, tanto la cinematografía de México como la de Brasil figuran conjuntamente con otro cine en un proyecto por lado; ambos radicados en el país. Ahora bien, en esta sección habría que señalar de manera diferenciada una serie de proyectos que no analizan la relación entre dos cinematografías nacionales sino que ponen el foco de atención en el cine latinoamericano de forma global. De las diez investigaciones registradas, seis provienen de Brasil, tres de Argentina y una de Austria.

TABLA 1

Cinematografía	En soledad		En articulación con otros cines	
	Sede local	Sede externa	Sede local	Sede externa
argentina	4 proyectos	1 proyecto	---	2 proyectos (a,b)
boliviana	1 proyecto	1 proyecto	---	---
brasileña	1 proyecto	---	1 proyecto (a)	---
chilena	2 proyectos	2 proyectos	---	---
colombiana	1 proyecto	---	1 proyecto (b)	1 proyecto (c)
dominicana	1 proyecto	---	---	---
mexicana	3 proyectos	1 proyecto	1 proyecto (c)	---
venezolana	6 proyectos	---	---	---
latinoamericana	10 proyectos			

Fuente: Elaboración propia

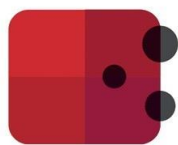
En suma, algunas conclusiones preliminares pueden extraerse de esta parte del informe. Excluyendo a los trabajos enfocados en el cine de la región en su conjunto – que como explicamos meren un comentario singular–, de los otros veintisiete proyectos veinticuatro se concentran en una sola cinematografía y diecinueve están radicados en el país asido como objeto de estudio. Estos números marcarían, por un lado, una leve tendencia a favor del interés acerca de los cines nacionales y, por el otro, una alta conexión entre la pertenencia institucional y el origen de la cinematografía escogida. No obstante, la observación sobre los vínculos entre los diversos cines de América Latina



ocupa un lugar no menos importante. Aquello que sobresale, claro está, viene de la mano del creciente incentivo en el análisis del cine latinoamericano en tanto fenómeno de índole regional. De todas formas, la metodología del estudio comparado es una perspectiva que ha calado hondo en la investigación en torno al cine de América Latina.⁶ Por otra parte, podemos corroborar la heterogeneidad en el planteo de predominancia y origen de las cinematografías abordadas. Los cines de Argentina, Chile, México y Venezuela son los que más veces afloran, aunque Brasil presenta un alto grado de filiación institucional. Chile evidencia una gran variabilidad en el origen de los trabajos, mientras que el caso de Venezuela resulta peculiar. Una hipótesis con respecto a la existencia de este corpus de proyectos concentrados exclusivamente en este cine, originados en el propio país, podría ser el gran desconocimiento que presenta la cinematografía venezolana en el resto del continente, en relación a otros cines que han forjado una tradición cinematográfica con mayor sustento en el tiempo.

Desde otro ángulo, vale hacer un señalamiento acerca de las periodizaciones que dichos proyectos ostentan. Si bien el arco temporal de una investigación se halla estrechamente vinculado con la problemática analizada, los diferentes cortes sincrónicos en el eje de la historia del séptimo arte que estos trabajos proponen dan cuenta por sí solos de ciertas tendencias en la investigación actual sobre el cine latinoamericano. En principio, hay una serie de proyectos que no contemplan periodización alguna, ya sea por abordar al cine desde una disciplina distinta a la histórica – el cine como herramienta pedagógica, por ejemplo – o por estudiar tanto casos aislados como conceptualizaciones extremadamente generales, colocando el peso en otras variables. Luego, el recorrido temporal es bastante heterogéneo, y esto se debe a las especificidades y particularidades que ha desarrollado el cine al interior de la región. Mientras que en algunas cinematografías es posible hablar de un *cine clásico* – esto se ve reflejado en proyectos que analizan solamente la década del treinta, los años cuarenta y cincuenta, y el período del cuarenta al sessenta – y un *cine moderno* – trabajos que abarcan el tándem cincuenta/sesenta y sesenta/setenta –, existen otras investigaciones que exhiben límites temporales más abarcativos, transversales y poco tradicionales – el énfasis puesto en la curva del veinte al sesenta, del treinta al setenta o del sesenta al noventa. Sobresalen asimismo los proyectos enfocados en las décadas del setenta al

⁶ Dicho método de análisis no es novedoso dentro del campo de estudios sobre el cine de la región, aunque este se ha intensificado en los últimos veinte años. Lo que sí ha variado en el tiempo es el tipo de comparación establecida. Pioneros como Alfonso Gumucio Dagron y Guy Hennebelle (1981), Julianne Burton (1986), Peter Schumann (1987), John King (1990), entre otros, utilizaban la comparativa en la introducción para luego efectuar un análisis dentro de los límites de los territorios nacionales. Otros investigadores como Zuzana Pick (1993) y Paulo Antonio Paranaguá (2003) plantearon ejes transversales de comparación. Es dentro de esta línea que se ubican los proyectos de RICiLa que asumen una metodología comparada.



ochenta y del setenta al noventa, relacionados principalmente con las etapas dictatoriales y posdictatoriales acaecidas en gran parte de Latinoamérica. Finalmente, dos datos llaman la atención: la escasa cantidad de trabajos destinados al análisis de la época silente⁷ y la supremacía de la etapa contemporánea. Trece proyectos están focalizados en el cine del nuevo milenio, lo cual marca en cierta forma una predilección por el estudio del fenómeno cinematográfico actual.

**El cine latinoamericano en tanto objeto y campo de estudio consolidado:
¿Cuáles son los temas de análisis y qué enfoques de aproximación
imperan?**

Una multiplicidad de criterios podrían utilizarse en pos de organizar esta sección central del informe. En este caso hemos escogido recuperar los lineamientos que emergieron del análisis consumado en el apartado anterior con el propósito de mantener una cierta lógica de desarrollo y el interés de construir un camino orgánico que desemboque en una reflexión final, consecuente y productiva. En este sentido, comenzaremos estudiando de manera conjunta aquellos trabajos que contemplan una sola cinematografía, para proseguir luego con los proyectos que abordan de modo comparado dos cines nacionales y concluir con las investigaciones regionales acerca del cine latinoamericano. De esta forma, intentaremos establecer similitudes y diferencias en torno a los enfoques de aproximación al interior de cada bloque. Dentro de los mismos surgirán, en tanto rangos de contraste, diversos modos de vincular a los distintos trabajos.

De acuerdo a lo señalado precedentemente, los proyectos que se enfocan en una cinematografía nacional predominan por sobre el resto. En primer lugar, reparamos en seis trabajos que se nuclean en torno a la exploración del cine contemporáneo en un país determinado. Las investigaciones de Malena Verardi y María Celina Ibazeta adoptan la perspectiva del análisis de obra. La primera, titulada *El documental como forma en el cine argentino contemporáneo. Usos y productividad en relación con la escena socio-cultural*, piensa el documental argentino actual desde un enfoque narratológico, a partir de las categorías formales del tiempo y del espacio. La segunda efectúa un análisis estético y discursivo de los documentales contemporáneos mexicanos sobre la migración, focalizando en el recurso del montaje y la utilización del sonido. Ambos trabajos, centrados en el modelo documental, mantienen una relación

⁷ Esta información resulta sorpresiva puesto que ha aumentado en los últimos años el estudio académico sobre el cine latinoamericano de este período. Dos hitos avalan esta apreciación: la publicación digital *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica* surgida en 2015 y la reciente creación de la Asociación de Estudios sobre Precine y Cine Silente Latinoamericano (PRECILA).

estrecha con el contexto de producción y la serie social. Por su parte, los proyectos de Lucía Hinojosa Córdova, Vania Barraza, Sebastián Morales Escoffier y Vania Berger plantean un acercamiento global a la institución-cine de cuatro naciones diferentes: México, Chile, Bolivia y Argentina. El primero observa la reestructuración de la industria mexicana a partir de las políticas económicas neoliberales y a través de una orientación eminentemente descriptiva. El segundo también tiene en cuenta el impacto del neoliberalismo, en este caso, en relación al cine chileno contemporáneo de la pos-transición aunque desde una perspectiva socio-crítica. El tercero indaga sobre los modos de producción, distribución y consumo del cine digital realizado en La Paz en los últimos doce años. El cuarto tiene como objetivo dilucidar el funcionamiento de las coproducciones argentinas contemporáneas, colocando el eje de atención en la política de subvenciones junto a la producción y distribución por medio de festivales. Este último estudio grupal, si bien se posiciona desde una sola cinematografía, sugiere asimismo un punto de vista transnacional.

En segunda instancia encontramos cuatro proyectos dedicados a la problemática del cine y los procesos dictatoriales en los años setenta y ochenta en Argentina, Bolivia y Chile. El trabajo de Ana Laura Lusnich, *Significación histórica de las ficciones hermético-metafóricas realizadas en Argentina en años de la última dictadura militar: estudio de la recepción crítica y del comportamiento de las audiencias*, y el de María Aimaretti, *Emergencia democrática y esfera ciudadana: resistencia no violenta, duelo y creatividad en el campo audiovisual boliviano (1977-1989). Experiencias culturales de tramitación del dolor y la palabra postergada*, intentan examinar ciertas estrategias de resistencia – implícitas o explícitas – del cine frente a la dictadura militar en los respectivos países y su recepción tanto en el contexto de producción como en los años posteriores durante la transición democrática. Desde un punto de vista totalmente diferente, Luis Horta Canales se detiene en el análisis fílmico del aspecto estético y del lenguaje en los films producidos y fomentados por la dictadura militar en Chile. Finalmente, la investigación de José Miguel Palacios explora, a través de la filosofía de la historia y de los estudios culturales, el cine chileno del exilio luego del golpe militar de 1973, comprendido como un cine transnacional. Al igual que el último trabajo del grupo anterior, este complejiza la noción de un cine nacional anclado en un solo territorio.

Por otro lado, es posible congregarse bajo una misma línea a tres proyectos que organizan la pesquisa alrededor del análisis de un film emblema y su productividad al interior de una cinematografía. Este es el caso de Ricardo Azuaga, quien examina el film *Pandemónium, la capital del infierno* (1997) como una obra de ruptura dentro de la filmografía del cineasta Román Chalbaud y en marcada conexión con el contexto social de Venezuela a fines de los años noventa. El trabajo de Carlos Delgado Díaz también



está dirigido al reparo del cine en Venezuela. En esta oportunidad la propuesta consiste en realizar un análisis historiográfico y analítico acerca de la primera película sonora venezolana, *La Venus de Nácar* (Efraín Gómez, 1932), como puntapié inicial para la instauración de un nuevo paradigma en el cine nacional. Con implicancias análogas, aunque centrado en el cine mexicano de los primeros tiempos, el trabajo de Kassandra Sifuentes efectúa un estudio en torno a la primera película de Monterrey y su impacto en el desarrollo de una proto-industria cinematográfica.

En otra senda, tres trabajos perfilan sus investigaciones en desarrollos cinematográficos nacionales extendidos en el tiempo. Por ejemplo, Ana Laura Lusnich dirige el proyecto colectivo denominado *Cartografía y estudio histórico de los procesos cinematográficos en Argentina (1896-2016)*, el cual propone llevar a cabo un estudio sistematizado de la producción, la distribución y la exhibición del cine en el país –fuera del área metropolitana– desde los orígenes hasta la actualidad. El programa de Kassandra Sifuentes, *Implicaciones sociales y culturales relativos al desarrollo del cine en Monterrey, 1928-1960*, se erige como una continuación de su anterior proyecto con el propósito de observar las transformaciones del cine de Monterrey en relación a los cambios experimentados dentro de la industria del cine y en relación al empresariado durante las tres décadas posteriores a la llegada del sonido. Por último, Luis Horta Canales y su grupo sitúan el eje de reflexión en el papel que desempeñó la Universidad de Chile en el desarrollo del cine chileno desde 1929 hasta el desmantelamiento de la misma en 1973, producto del golpe militar. El binomio cine-educación atraviesa dicho trabajo.

Asimismo, podemos señalar ciertos proyectos que adoptan como hilo conductor enfoques singulares de tradición consolidada: los estudios de recepción, la puesta en valor patrimonial y la perspectiva de género. En relación al primero, Jose Alirio Peña Zepa procura examinar las experiencias de los usuarios para con el cine Urdaneta en Venezuela, entendido como espacio fijo *queer*. En cuanto al segundo, Rosanna Solano tampoco refiere su estudio estrictamente a la cinematografía de su país sino que, en este caso, pretende llevar adelante un análisis histórico de la Cinemateca Dominicana en tanto organismo de salvaguarda y difusión del material audiovisual nacional e internacional. El tercer trabajo, correspondiente a la tesis doctoral de Julia Kratje, tiene como finalidad aproximarse al cine de ficción argentino contemporáneo desde la perspectiva de género para analizar los films centrados en la vida cotidiana de las mujeres tomando los aportes de la teoría feminista y los estudios vinculados al ocio.

Desde otro ángulo, dos investigaciones ponen un marcado énfasis en la relación del cine con la historia, a través de los films de compilación en Brasil y del documental en Venezuela. Se trata de los trabajos de Eduardo Victorio Morettin y María Gabriela

Colmenares España. En el primero, rotulado *Imagem-documento, imagem-monumento e cinema de arquivo: cruzamentos históricos em tempos de formação, engajamento e propaganda*, el autor analiza los *films* de compilación en Brasil entre las décadas del veinte y del cuarenta con el interés de reflexionar sobre el carácter de documento y monumento del cine en un contexto de polarización ideológica. En el segundo, la responsable de la tesis doctoral titulada *Venezuela en marcha: imaginario social y representaciones de la nación moderna en los documentales de la industria petrolera venezolana (1947-1968)* realiza un análisis textual de un corpus de documentales institucionales ligados a la industria del petróleo para observar la representación social de la nación moderna haciendo hincapié en dos modelos particulares: la democracia liberal y el despotismo ilustrado de la dictadura militar.

En otro orden de cosas, dos proyectos centrados en el cine venezolano toman a los festivales como objeto de estudio, atravesados por un enfoque ambientalista. Claritza Peña Zerpa participa de este trabajo colectivo que promueve examinar el aspecto narrativo de los cortometrajes del denominado cine verde dentro del festival local FESTIVERD para colocar el acento en la función didáctica de dichas producciones audiovisuales. En sintonía con el proyecto anterior, Mixzaida Yelitza Peña Zerpa pone el foco de atención en el activismo ambiental en los festivales de cine verde venezolanos aunque para trascender este ámbito y trazar finalmente un estado de la cuestión del activismo ambiental en todo el cine venezolano, tratando de identificar usos y funciones de la producción audiovisual con dichos fines.

Finalmente, el último proyecto que contempla el estudio de una sola cinematografía es el que coordina Álvaro Andrés Villegas Velez, el cual combina un análisis textual de un corpus amplio de películas y un examen contextual basado en políticas de fomento para abordar un período y un país hasta el momento ausentes en el relevamiento de este apartado: el cine moderno colombiano. Este trabajo se propone revisar la producción que la historiografía y la crítica han catalogado como *nuevo cine colombiano*, renovando tanto el corpus como la metodología de acercamiento a los *films*.

Los tres proyectos que abordan conjuntamente dos cinematografías latinoamericanas están nucleados en el cine contemporáneo. La investigación de Natalia Christofoletti Barrenha, denominada *Horror e fantasmas no cinema contemporâneo da Argentina e do Brasil*, pretende examinar la incorporación de temáticas del horror como subtexto en producciones argentinas y brasileñas del período actual que no necesariamente logran insertarse completamente dentro de dicho género. Ahora bien, los otros dos trabajos ubican el núcleo de interés en el método comparado y entienden la comparativa entre dos cinematografías como parte de un proceso regional más amplio, lo cual los sitúa en la puerta hacia los estudios sobre cine latinoamericano de

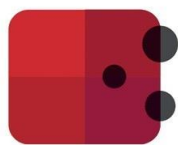


forma global. José Gabriel Cristancho Altuzarra aborda los procesos de memoria en el cine argentino y colombiano de principios del siglo XXI en tanto fenómeno compartido por grupos políticos de oposición en gran parte de América Latina. Esta tesis doctoral titulada *Tigres de papel, recuerdos de película. Memoria, oposición y subjetivación política en el cine argentino y colombiano* destina un capítulo para cada país en donde se analizan las especificidades locales para luego reflexionar en un capítulo aparte sobre las recurrencias, confluencias y diferencias que pueden vislumbrarse en torno a la construcción de las políticas de la memoria en ambas cinematografías. Por su parte, Susadny González Rodríguez propone un análisis comparado de las dinámicas de distribución y exhibición contemporáneas en Colombia y Chile, a la luz de las políticas cinematográficas de fomento y en relación a las transformaciones legislativas experimentadas por la región a comienzos del siglo XXI.

Finalmente, repasamos aquellos trabajos que estudian comparadamente tres o más cinematografías como parte de procesos representativos de un fenómeno global y los que no hacen discriminación de países para enfocarse en la región de forma integral. En algunos casos el método comparado trasciende sus confines hacia el campo de lo transnacional.⁸ Dentro de este último grupo podemos señalar los proyectos de Guilherme Maia y Vania Verger, los cuales buscan indagar en los elementos transnacionales de dos géneros cinematográficos específicos a lo largo y ancho de América Latina, sin distinción de nacionalidades ni períodos. En el primero, el objetivo de este trabajo grupal consiste en realizar una cartografía de los films musicales latinoamericanos de largometraje ficcionales y documentales para luego llevar a cabo un análisis tanto de las producciones como de la relación del texto con la serie social y encontrar parámetros comunes. En el segundo, el punto de atención está puesto en el análisis de las convenciones – patrones narrativos y visuales – de las *road movies* y sus rasgos transnacionales en films producidos por directores de Latinoamérica. Si bien el proyecto pretende abocarse a las cinematografías nacionales menos consideradas, el trabajo abarca toda la región.

Por otra parte, dos investigaciones concentradas en el cine contemporáneo también se aproximan a la región de manera integral, en este caso de la mano de las coproducciones. El trabajo en coautoría de Marina Moguillansky y Leandro González tiene como aspiración la construcción de una cartografía de las coproducciones cinematográficas en América Latina entre 1995 y 2015. Esta práctica es entendida como

⁸ Es decir que, en lugar de poner en relación dos expresiones particulares para observar semejanzas y divergencias se procura "ofrecer una interpretación productiva y concreta de las conexiones que se establecen entre lo local y lo global, o entre lo nacional y lo transnacional" (LUSNICH, 2014: 106).

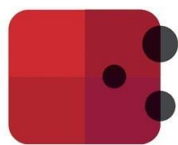


un espacio cinematográfico supranacional y el proyecto busca estudiar su evolución así como desentrañar las combinaciones más comunes y el origen de los fondos utilizados. A su vez, Rosangela Fachel postula un nuevo enfoque sobre los cines contemporáneos del Mercosur desde una perspectiva que combina el análisis fílmico junto con la aplicación de diversas teorías en torno a cuestiones económicas, políticas y sociales. En definitiva, la autora toma las coproducciones como un elemento transnacional que colabora en la conformación de una identidad regional en un contexto globalizado de hegemonía *hollywoodense*.

En otra línea, dos trabajos se acercan al cine moderno en América Latina a partir de enfoques disímiles. Por un lado, Javier Cossalter explora la productividad del cortometraje en Latinoamérica durante las fases de gestación y desarrollo de la modernidad cinematográfica. Allí se lleva adelante un estudio comparado con la intención de descubrir los componentes estéticos renovadores del film breve en la región. Por el otro, Marina Cavalcanti Tedesco repara en las mutaciones del campo audiovisual moderno en relación a la construcción de la imagen de los hombres y las mujeres a través de una perspectiva de género, teniendo en cuenta las transformaciones sociales acaecidas en dicho período.

De manera singular subrayamos el trabajo de Marco Túlio Ulhôa, puesto que es el único proyecto que propone vincular el cine con otra disciplina artística. El proyecto titulado *A imagem como a última das histórias possíveis: José Lezama Lima e o anacronismo das imagens em movimento* se propone analizar la influencia de la literatura hispano-americana en el cine de América Latina durante las décadas de 1950 y 1980 a partir de la producción artística e intelectual del escritor cubano José Lezama Lima.

Por último, apuntamos sobre tres investigaciones que examinan de forma comparada, en tres o más cines nacionales, un género cinematográfico particular de gran productividad en el período contemplado: la comedia en el cine clásico, el cine histórico en los años sesenta y setenta, el documental político en la actualidad. En relación al primer tópico, Alejandro Kelly Hopfenblatt estudia la comedia sofisticada entre 1945 y 1956 en los cines de Argentina, México, Chile y Venezuela desde una perspectiva transnacional y en tanto estrategia de mediación del proceso modernizador. En cuanto al segundo tema, Ignacio Del Valle Dávila sugiere el análisis de la representación de la independencia en largometrajes de ficción en los años sesenta y setenta en Argentina, Brasil y Cuba, en un contexto de emergencia del cine histórico ligado a procesos de emancipación nacional. El tercer proyecto, a cargo de Fernando Seliprandy, promete el estudio comparado de tres documentales políticos contemporáneos hechos por hijos de



ex-militantes del partido político de izquierda en Argentina, Brasil y Chile en un momento de auge de esta tendencia de recuperación de la memoria en torno al pasado reciente.

En último lugar debemos destacar dos proyectos que quedan fuera de todas las líneas de agrupamiento esbozadas, ya que se trata de trabajos que no contemplan ninguna cinematografía en especial pero que se estima tienen la intención de ponerse en práctica alrededor del cine latinoamericano. En el primero de ellos, Leandro González y su grupo de investigación proveniente de Argentina anhelan explorar formas alternativas de producción y consumo audiovisual atravesadas por las políticas de innovación en los sistemas de producción. En el segundo, Claritza Peña Zerpa, oriunda de Venezuela, elabora un plan de capacitación docente para el empleo del cine como herramienta pedagógica en la educación primaria.

Como coda de este apartado resulta pertinente hacer un señalamiento sobre ciertos autores y referencias bibliográficas comunes utilizadas para desarrollar estos proyectos, las cuales sustentan algunas de las problemáticas y de los enfoques revisitados. En principio, es posible distinguir investigaciones medulares acerca de cinematografías nacionales tanto en términos generales como en relación a períodos puntuales. En cuanto a esta última línea sobresalen los libros de Ana Amado (2009) – sobre el cine argentino entre la transición democrática y la contemporaneidad dedicado a la recuperación de la memoria del pasado reciente – y de Gonzalo Aguilar (2006) – nucleado en el nuevo cine argentino–, y los textos de Lucila Hinojosa Córdova (2010, 2012) – sobre el cine mexicano contemporáneo. En derredor al estudio de determinados cines a nivel global mencionamos los trabajos de Ambretta Marrosu (1988) – sobre la cinematografía venezolana – y de Lucía Hinojosa Córdova (2003) – en torno al cine mexicano. Ahora bien, particular atención merecen aquellos escritos fundamentales que ponen el centro de interés en el cine latinoamericano y su dimensión regional/transnacional. La primera fuente citada y obra de consulta obligada para los proyectos enfocados en el cine de América Latina es el libro de Paulo Antonio Paranaguá (2003), *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Los volúmenes de Zuzanna Pick (1993) y John King (1994) también se conformaron en tanto obras destacadas, aunque como hemos comentado con anterioridad, disponen de otra perspectiva comparatista. Asimismo, libros contemporáneos de investigadores que forman parte de RICiLa y que participan de la misma con proyectos propios se han convertido actualmente en textos canónicos en torno a esta temática. Este es el caso de *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica* (FLORES, 2013) y *Cámaras en trance. El nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental* (DEL VALLE DÁVILA, 2014). Finalmente, se destacan una serie de estudios sobre cines transnacionales, tanto en términos

teóricos como en su aplicación al cine latinoamericano. Entre los primeros se vislumbran los textos fundacionales de Elizabeth Ezra y Terry Rowden (2006), y Nataša Đurovičová y Kathleen Newman (2010). Entre los segundos nombramos, entre otros, los trabajos de Libia Villazana (2009), Alfonso Gumucio Dagron (2012) y Minerva Campos (2013).

Reflexiones finales

A lo largo del presente trabajo hemos intentado dar cuenta de las problemáticas abordadas en los proyectos de los integrantes de la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano y su contexto de producción. Resulta indispensable enfatizar que este mapeo no alberga a todas las investigaciones sobre cine latinoamericano del conjunto de los miembros de RICiLa, ni mucho menos pretende ser representativo de la totalidad de estudios existentes sobre dicha temática. No obstante, el relevamiento efectuado y su puesta en relación a partir de la metodología del análisis comparado permiten vislumbrar algunas claves en torno al panorama actual sobre el campo de estudios en derredor a los cines de la región. A ocho años de la creación de la Red, luego del fortalecimiento de los vínculos entre sus miembros y el progresivo crecimiento de los escritos sobre el cine de América Latina, era necesario tomar conocimiento de cómo se desarrollan estas investigaciones y cuáles son las inquietudes que motivan dichos planteamientos. Este es el lugar de enunciación asido para encarar el informe y de aquí se desprende su pertinencia.

En primer lugar, hemos podido observar que la universidad estatal y pública se erige como el principal entorno de fomento de proyectos dedicados a la investigación en cine latinoamericano. La diversidad de facultades, departamentos y centros universitarios hallados marca el interés creciente y sostenido del campo académico en la pesquisa de este fenómeno. En este punto es posible añadir un dato de relevancia que se relaciona con la procedencia institucional. De la serie global de trabajos contabilizamos trece investigaciones de posgrado – ocho de las cuales se corresponden con tesis finalizadas o proyectos de doctorado en curso –, lo que indica el papel fundamental de la universidad en la formación de jóvenes investigadores y el sustento brindado para el desarrollo de temáticas afines a los problemas ligados al séptimo arte. Por otra parte, entidades emplazadas fuera del ámbito educativo formal, aunque dedicadas exclusivamente al campo cinematográfico, se presentan asimismo como promotoras de los estudios sobre cine. Otro detalle que resulta interesante es que, si bien la mayoría de los proyectos son de carácter individual, encontramos al menos ocho trabajos puestos en marcha de manera colectiva – ya sean de corte académico o no –, hecho que demuestra la existencia de grupos de investigación –formados o en vías de consolidación– que colocan sus esfuerzos en el análisis del cine latinoamericano.



En segunda instancia, hemos advertido que predominan los proyectos enfocados en una sola cinematografía nacional y que gran parte de estos pertenecen a investigadores que están radicados en el país que toman por objeto de estudio. Esto manifiesta que, a pesar de la globalización, el interés por lo local sigue teniendo un peso sustancial. Sin embargo, no se puede dejar de señalar una tendencia creciente por la exploración de lo extranjero y una predilección por el estudio comparado entre dos o más cinematografías.⁹ Ahora bien, menciono aparte merecieron aquellos proyectos que se aproximaban al cine latinoamericano en su dimensión regional, articulando en algunos casos un componente transnacional. Las referencias bibliográficas citadas en derredor a este aspecto dejan entrever que el análisis comparativo y el enfoque transnacional no sólo se erigen como métodos eficaces de acercamiento – la recurrencia de autores canónicos como Paulo Antonio Paranaguá –, sino que también se constituyen en objetos de estudio en sí mismos – escritos coetáneos de investigadores jóvenes como Silvana Flores e Ignacio Del Valle Dávila evidencian esta apreciación. Es quizás esta orientación uno de los rumbos posibles por donde transite el devenir de los estudios acerca del cine en la región. En cuanto a los períodos históricos contemplados en los trabajos la principal nota a subrayar es la predominancia del cine contemporáneo por sobre cualquier otro marco temporal, aunque tal como hemos discernido – en mayor o menor medida – las diferentes etapas en la historia del cine han tenido su lugar.

En relación al apartado central del ensayo, la primera conclusión que aflora sobre las problemáticas escogidas es la presencia de una heterogeneidad de variantes temáticas y de perspectivas de análisis. No obstante, y a pesar de las singularidades, hemos logrado distinguir algunos patrones comunes. En principio, el análisis textual de un *film* o un corpus fílmico en pos de dar cuenta de los elementos estéticos que afloran en una fase, corriente o cinematografía es una de las modalidades privilegiadas de análisis. En ciertos casos, este enfoque semiótico se complementa con un reparo consciente sobre el contexto social de producción. Por otra parte, la exanimación de la institución-cine es otro de los tópicos más trabajados en los proyectos. Estos se concentran alrededor de la preocupación por conocer el desarrollo de las instancias de producción, distribución y exhibición de una cinematografía en una etapa determinada. Asimismo, los estudios de recepción aparecen ligados a contextos dictatoriales o a estadios de recuperación de la memoria, problemática que ocupa un espacio importante en las investigaciones de RICiLa. En otra línea, también hemos encontrado una serie de

⁹ En torno a esta directriz se recomienda enfáticamente la lectura de Lusnich (2011), en donde la autora traza un recorrido histórico sobre los estudios comparados sobre el cine de América Latina y propone nuevas conceptualizaciones para comprender los distintos abordajes aludidos con anterioridad en este trabajo.



trabajos que ponen el foco de atención en procesos desarrollados a lo largo del tiempo, rompiendo las variables tradicionales de periodización de la historia del cine. Por su parte, la exploración de géneros cinematográficos como la comedia, el cine histórico y el documental político se han hecho presentes. A su vez, perspectivas de abordaje como la de género o el perfil patrimonial tuvieron eco en algunos proyectos. Por último, fenómenos como las coproducciones y los festivales son tópicos cuyo interés está en auge. En este punto el enfoque transnacional ha tenido mayor pregnancia, aunque como hemos señalado, este se ha convertido en un campo de estudios singular, acompañando objetos particulares como por ejemplo las *road movies* y los musicales.

En suma, el objetivo de este escrito es dar a conocer la producción de investigación en torno al cine de la región de los miembros de la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano, con el propósito de visibilizar las temáticas predominantes, los métodos y perspectivas de análisis, hacer un balance del desarrollo actual de los estudios sobre el cine de América Latina y plantear algunos núcleos de fortalecimiento que pueden generar líneas de trabajo a futuro. Finalmente, el anhelo principal de este trabajo es incentivar aún más la pesquisa en torno a nuestros cines e invitar a los investigadores de todo el mundo a formar parte de RICiLa.

Referencias bibliográficas

- AGUILAR, G. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.
- AMADO, A. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- BURTON, J. *Cinema and social change in Latin America: conversation with filmmakers*. Texas: University of Texas Press, 1986.
- CAMPOS, M. "La América Latina de 'Cine en construcción'. Implicaciones del apoyo económico de los festivales internacionales". Archivos de la Filmoteca. 71, 2013,. 13-26. Disponible en: <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/392>. Acceso el: 5 de Septiembre de 2019.
- DEL VALLE DÁVILA, I. *Cámaras en trance. El nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2014.
- ĐUROVIČOVÁ, N. & Newman, K. *World Cinemas. Transnational Perspectives*. New York: Routledge, 2010.
- EZRA, E. & ROWDEN, T. *Transnational Cinema. The Film Reader*. New York: Routledge, 2006.
- FLORES, S. *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2013.



GUMUCIO DAGRON, A. (Coord.). *Estudio de Experiencias del Cine y el Audiovisual Comunitarios en América Latina y el Caribe*. La Habana: Cuadernos de Estudios. Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 2012.

HENNEBELLE, G. & Gumucio Dagron, A. *Les Cinémas de l'Amérique Latine d'Aujourd'hui*. París: Lherminier, 1981.

HINOJOSA Córdova, L. *El cine mexicano: la identidad cultural y nacional*. Nuevo León: Editorial Trillas, 2003.

———. "Cine transnacional y espectadores globales: consumo y recepción de películas mexicanas en Monterrey, México". In: NIETO, Jorge (Ed.). *Sociedad, desarrollo y movilidad en comunicación*. Tampico: Universidad Autónoma de Tamaulipas, 2010, 310-326.

———. (2012). "Economía política del cine mexicano: oferta y consumo de películas nacionales en Monterrey, México (2001-2010)". *Eptic Online, Revista Electrónica Internacional de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación*, 14(3), 2012,. 1-21. Disponible en: <https://seer.ufs.br/index.php/eptic/issue/view/62>. Acceso el: 15 de Marzo de 2020.

KING, J. *El carrete mágico: Una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: TM Editores, 1990.

LUSNICH, A. L. "Pasado y presente de los estudios comparados sobre cine latinoamericano". *Comunicación y Medios*, 24, 2011,. 25-42. Disponible en: DOI: 10.5354/0719-1529.2012.19892. Acceso el: 2 de Julio de 2019.

———. "Del comparatismo al transnacionalismo. Bases para un estudio del cine argentino y mexicano del período clásico-industrial". *TOMA UNO*, 3, 2014, 99-110. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/9294>. Acceso el: 20 de Febrero de 2020.

MARROSU, A. "Periodización para una historia del cine venezolano (Una hipótesis)". *Anuario ININCO*, 1, 1988,. 7-45. Disponible en: http://190.169.94.12/ojs/index.php/rev_ai/issue/view/1334/showToc. Acceso el: 20 de Febrero de 2020.

PARANAGUÁ, P. A. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003.

PICK, Z. *The New Latin American Cinema. A Continental Project*. Austin: University of Texas Press, 1993.

SCHUMANN, P. *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires: Legasa, 1987.

VILLAZANA, L. *Transnational financial structures in the cinema of Latin America: Programa Ibermedia in study*. Berlin: VWM Verlag, 2009.