

II CINEMAGEM

Cinema, Vídeo, Brasil

DIAS: 21, 22 E 23 DE JUNHO DE 2022

ANAIS DO II ENCONTRO CINEMAGEM: CINEMA, VÍDEO, BRASIL

PPG-CINEAV - Unespar - Curitiba/PR

Realização:

CINECRIARE

EIKOS
IMAGEM E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA



NAVIS
NÚCLEO DE ARTES VISUAIS

ppg
CINEAV



PROEC
Pró-Reitoria de Extensão
e Cultura



**FUNDAÇÃO
ARAUCÁRIA**
Apoio ao Desenvolvimento Científico
e Tecnológico do Paraná



II CINEMAGEM

Cinema, Vídeo, Brasil

ANAIS DO II ENCONTRO CINEMAGEM: CINEMA, VÍDEO, BRASIL

ORGANIZAÇÃO
EDUARDO TULIO BAGGIO
ROSANE KAMINSKI

Realização:

CINECRIARE

EIKOS
IMAGEM E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA



NAVIS
NÚCLEO DE ARTES VISUAIS



PROEC
Pró-Reitoria de Extensão
e Cultura



**FUNDAÇÃO
ARAUCÁRIA**
Apoio ao Desenvolvimento Científico
e Tecnológico do Paraná

PARANÁ
GOVERNO DO ESTADO

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ – UNESPAR

Reitora

Salete Machado Sirino

Pró-Reitora de Extensão e Cultura

Rosimeiri Darc Cardoso

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Carlos Alexandre Molena Fernandes

Diretora de Cultura

Marcia Cristiane Dall'Oglio de Moraes

Diretor de Extensão

Sérgio Carrazedo Dantas

Diretora do Campus de Curitiba II – Faculdade de Artes do Paraná

Noemi Nascimento Ansay

Diretora do Centro de Artes

Rosemeri Rocha

Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Cinema e Artes do Vídeo

Beatriz Avila Vasconcelos

Informações catalográficas

II Encontro Cinemagem: Cinema, Vídeo, Brasil / Organizado por Eduardo Tulio Baggio e Rosane Kaminski. (Unespar: Curitiba, PR).

Anais do II Encontro Cinemagem: Cinema, Vídeo, Brasil. Curitiba, Unespar, 2022.

360 p.

Vários autores

Inclui referências

II Encontro Cinemagem: Cinema, Vídeo, Brasil
Unespar – Campus de Curitiba II/FAP – Sede do Boqueirão
Curitiba, 21 a 23 de junho de 2022

Coordenação

Eduardo Tulio Baggio (Unespar)
Rosane Kaminski (Unespar/UFPR)

Comissão organizadora

Eduardo Tulio Baggio (Unespar)
Rosane Kaminski (Unespar/UFPR)
Grupo de Pesquisa Cinecriare (Unespar/CNPq)
Grupo de Pesquisa Eikos (Unespar/CNPq)
Grupo de Pesquisa GPACS (Unespar/CNPq)
Grupo de Pesquisa Navis (Unespar/CNPq)

Equipe técnica

Bruno Ribeiro (discente Unespar)
Lidia Gloria (discente Unespar)
Rafael Alessandro Viana (discente Unespar)

Equipe de monitores

Amanda Larissa Saldanha (discente UFPR)
Amanda Neves (discente UFPR)
Ana Carolina Moraes (discente UFPR)
Baruch Blumberg (discente Unespar)
Bruno Ribeiro (discente Unespar)
Cameni Silveira (discente Unespar)
Claudia Gonçalves de Brito (discente UFPR)
Francisco Silveira (discente Unespar)
Gabriel Borges (discente Unespar)
Iriene Borges (discente Unespar)
Lidia Glória (discente Unespar)
Maria Giovana Boregio (discente UFPR)
Mariana Pusch (discente UFPR)
Mia Marzy (Camila Faustino) (discente Unespar)
Noah Mancini (discente Unespar)
Rafael Alessandro Viana (discente Unespar)
Teodoro Andrade (discente Unespar)

Comissão científica

Alexandre Busko Valim (UFSC)
Ana Flávia Lesnovski (Unespar)
Andréa C. Scansani (UFSC)
Andréa França (PUC-RJ)
Artur Freitas (Unespar)
Beatriz Vasconcelos (Unespar)
Bruno Leites (UFRGS)
Carolina Amaral de Aguiar (UEL)

Claudia Priori (Unespar)
Cristiane Wosniak (Unespar / UFPR)
Débora Opolski (UFPR / Unespar)
Eduardo Morettin (ECA-USP)
Eduardo Tulio Baggio (Unespar)
Fábio Augusto Steyer (UEPG)
Fábio Poletto (Unespar)
Fábio Uchôa (UAM)
Fernando Seliprandy (Unicamp)
Hadija Chalupe da Silva (ESPM/UFF)
Ignacio Del Valle Dávila (Unila)
Jamer Guterres de Mello (PPGCOM-UAM)
Juslaine de Fátima Abreu Nogueira (Unespar)
Lúcia Monteiro (UFF)
Luis Carlos Sereza (pesquisador do NAVIS)
Marcelo Carvalho (PPGCOM/UTP)
Margarida Maria Adamatti (PPGIS-UFSCar)
Maria Cristina Mendes (Unespar / UEPG)
Mariana Villaça (Unifesp)
Mauro Baptista Vedia (Unespar)
Nelson Silva Junior (UEPG)
Patricia de Oliveira Iuva (UFSC)
Paulo Roberto Ferreira de Camargo (PUCPR)
Pedro Faissol (Unespar)
Pedro Plaza Pinto (UFPR / Unespar)
Rafael Tassi Teixeira (Unespar)
Regiane Ribeiro (UFPR)
Rosane Kaminski (UFPR / Unespar)
Rubens Machado Jr. (CTR/ECA-USP)
Sandra Fischer (UTP / Unespar)
Sávio Luis Stoco (UFPA/FAV/PPGArtes)
Solange Stecz (Unespar)
Thalita Cruz Bastos (Unisuam)
Valquíria Michela John (UFPR)

Editoração e diagramação dos Anais

Arthur Aroha e Ana Luisa Kaminski

Apoio

Fundação Araucária de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Estado do Paraná

Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da UNESPAR

Evento realizado com recursos da Fundação Araucária de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Estado do Paraná / Chamada Pública 11/2019 – Programa de Apoio Institucional para Realização de Eventos – Edital 006/2022 – PROEC/Unespar.

SUMÁRIO

A EQUIDADE DE GÊNERO NA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL PARANAENSE (CUNICO, Karla Adriana Nascimento)	7
A METAFICÇÃO NO FILME <i>PERFUME DE GARDÊNIA</i> (1992) (MANCINI, Noah).....	19
ANIMAÇÃO “NO-FI” BRASILEIRA: CINEMA DE CONTRAÇÃO E INVENÇÃO (FAUSTINI DOS SANTOS, Rodrigo).....	30
AUTORIA E O CINEMA DE MULHERES (COSTA, Ana Pellegrini)	42
BEBENDO DE OSWALD: <i>NOSFERATO NO BRASIL</i> (1971) E <i>O VAMPIRO DA CINEMATECA</i> (1977) MOSTRAM OS DENTES AOS COLONIZADORES (MOREIRA, Samir Gid Rolim de Moura)	56
BREVE ESTUDO DA TRANSCRIÇÃO DA DANÇA PARA VIDEODANÇA A PARTIR DO PROCESSO CRIATIVO DE “ <i>PROJETO VIOLÊNCIA</i> ” (DURÃES, Daniele Sena)	69
CINE-DELEUZE: INTRODUÇÃO A UM CINEMA NÃO-FASCISTA (NUNES, Alvaro Luiz)	82
CINEMA CONTEMPORÂNEO DE ALAGOAS E AS TRANSFORMAÇÕES URBANAS DA REGIÃO ESTUARINA DE MACEIÓ (MONTEIRO VIRGINIO, Roseane)	95
CINEMA E TELEVISÃO: IMAGENS MIDIÁTICAS E REPRESENTAÇÃO DO REAL. A <i>VIDA DEPOIS DO TOMBO</i> : DOCUMENTÁRIO OU STORYTELLING? (PIRES, Aline; ANDACHT, Fernando)	106
O CONCEITO DE CINEMA VERTICAL DE MAYA DEREN ATRAVESSADO EM SEU FILME <i>MESHES OF THE AFTERNOON</i> (1943) (FERRO, Fernanda Ianoski)	115
CÓPIA FULEIRA: O PROCESSO CRIATIVO COM O USO DE REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS NA DECUPAGEM DE PLANOS DO FILME <i>DUBLÊ DE NAMORADO</i> (PEREIRA, Christopher Faust).....	126
DEIXA-ME SER EU: A AUTORREPRESENTAÇÃO E A INTERPELAÇÃO EM FORMA DE DOCUMENTÁRIO (PEREIRA, Ana Catarina; SOARES, Ana Isabel; CUCINOTTA, Caterina).....	142
DIÁLOGOS ENTRE HISTÓRIA, CINEMA E FICÇÃO: A REPRESENTAÇÃO DOS DILEMAS SOCIAIS EM <i>O GRANDE MOMENTO</i> (ROBERTO SANTOS, 1958) (FRANQUETO, Vinícius José)	152
DOCUMENTÁRIO NOTTURNO: UM OLHAR PARA O TERRITÓRIO QUE HABITA (TROMBINE, Julia)	167
“E EVA ERA PECADORA”: PERCEPÇÕES DO IMAGINÁRIO DA DÉCADA DE 1970 NO FILME <i>CARRIE, A ESTRANHA</i> (EUA-1976) (SILVEIRA, Francisco).....	181

E SÃO APENAS IMAGENS: O EXPERIMENTAL EM “MEMÓRIAS DE UM ESTRANGULADOR DE LOIRAS” (FRANCO, Frederico)	195
ESTUDOS ATUACIONAIS (FERREIRA, Ricardo Di Carlo).....	210
GRAVAR, SER GRAVADO – PROCESSOS DE CRIAÇÃO E O GESTO DE APONTAR A CÂMERA PARA MIM E PARA OS MEUS (FERREIRA PREVITALI, Wagner; FACHEL DE MEDEIROS, Rosângela)	224
INTERAÇÕES AUDIOVISUAIS COM A CENA REMOTA NO CONTEXTO PANDÊMICO: EXPERIÊNCIAS E REFLEXÕES (BARONE, Luciana)	237
O FASCÍNIO DAS MINÚCIAS E AS MIGALHAS DE VIDA: NOTAS SOBRE A FORMAÇÃO DO ESTILO CINEMATOGRAFICO DE DAVID NEVES (PHILIPPINI Ferreira Borges da Silva, Gabriel).....	249
O PIONEIRISMO DE ROSÂNGELA MALDONADO: UMA ANÁLISE DE “A MULHER QUE PÕE A POMBA NO AR” (1978) (SILVA, Maria Luiza Correa da).....	262
O ROTEIRO COMO PROTÓTIPO: PRIMEIROS TRAÇOS DE UMA REDE DE CRIAÇÃO (CAZARRÉ, Júlia)	272
POSICIONANDO HIDETAKA MIYAZAKI E A DIREÇÃO DE <i>GAMES</i> NA TEORIA DE CINEASTAS (SEGUNDO, Waldir)	286
O PROCESSO DE COCRIAÇÃO DE FORMAS AUDIOVISUAIS MEDIADO POR <i>SOFTWARE</i> DE PROGRAMAÇÃO VISUAL (LOBO, Mathias).....	297
REPRESENTAÇÃO E VIOLÊNCIA NO NEW FRENCH EXTREMITY: DISCUSSÕES SOBRE O FEMININO NA ONDA FRANCESA DE HORROR EXTREMO (LACHOWSKI, Victor Finkler; CASTRO, Murilo de)	310
SOB O JUGO DO SOL: CINESTESIA E SINESTESIA EM O ESTRANGEIRO DE LUCHINO VISCONTI (SEVERO, Luis Fernando).....	324
TRAJETÓRIAS NA NEW NEW WAVE JAPONESA: A DESPEDIDA EM MOGARI NO MORI (NAOMI KAWASE) E KISHIBE NO TABI (KIYOSHI KUROSAWA) (CHOMA, Juliana)	335
TRÊS ADAPTAÇÕES DE CINDERELA E A EVOLUÇÃO NO TRATAMENTO DE GÊNERO NO CINEMA (SILVA, Iriene B.).....	347

A EQUIDADE DE GÊNERO NA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL PARANAENSE

CUNICO, Karla Adriana Nascimento¹

Resumo: A presente pesquisa tem como objeto quantificar a equidade de gênero nas equipes técnicas das produções audiovisuais realizadas a partir das políticas públicas no âmbito do Governo do Estado do Paraná. Partiremos de quatro editais do Prêmio Estadual de Cinema e Vídeo (2004, 2005, 2008 e 2012) e de dois certames do Edital de Produção e Distribuição de Obras Audiovisuais, em parceria com a Agência Nacional do Cinema - ANCINE (2017 e 2019). Importante destacar que esses foram os únicos editais de fomento direto publicados até o momento no Paraná. Cada filme terá as funções de roteiro, direção cinematográfica e de direção de fotografia analisadas e quantificadas quanto à identidade de gênero. A partir desses dados, abordaremos questões relativas à divisão sexual do trabalho (HIRATA; KERGOAT, 2007) e o cinema como tecnologia de gênero (LAURETIS, 1993; 1994). Este estudo tem como hipótese que as políticas públicas para a produção audiovisual devem prever indutores, a fim de promover a equidade de gênero nas equipes técnicas. Propomos como produto a produção de um documentário audiovisual que aborde o tema.

Palavras-chave: Cinema paranaense; Equidade de gênero; Cinema feminino; Divisão sexual do trabalho.

Questão de pesquisa

O objeto desta pesquisa consiste em um estudo sobre a equidade de gênero nas equipes técnicas das produções audiovisuais realizadas a partir das políticas públicas no âmbito do Governo do Estado do Paraná. Propomos como produto a produção de um documentário audiovisual que aborde o tema.

Seu objetivo geral é quantificar a força de trabalho feminina nessas equipes, em especial nas funções determinantes para a narrativa: roteiro, direção cinematográfica e direção de fotografia. Como objetivos específicos, a pesquisa busca identificar se existem funções de homem e de mulheres nos *sets* de filmagens; almeja

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais da Fundação Getúlio Vargas (FGV); Produtora cultural da Universidade Federal do Paraná (UFPR). O presente artigo é parte integrante do texto dissertativo que será apresentado na conclusão do doutorado da autora. Email: karla.ufpr@gmail.com

inclusive, identificar quem são essas profissionais e ainda pretende fundamentar teoricamente, com dados, a importância de se prever indutores de gênero nos editais públicos de fomento à produção audiovisual no estado do Paraná.

O presente projeto encontra-se alinhado com o Objetivo de Desenvolvimento Sustentável – ODS 5 das Nações Unidas, que busca “adotar e fortalecer políticas sólidas e legislação aplicável para a promoção da igualdade de gênero e o empoderamento de todas as mulheres e meninas em todos os níveis” (ONU, 2015).

Partiremos de quatro editais do Prêmio Estadual de Cinema e Vídeo (2004, 2005, 2008 e 2012) e de dois certames do Edital de Produção e Distribuição de Obras Audiovisuais, em parceria com a Agência Nacional do Cinema – ANCINE (2017 e 2019). Importante salientar que esse recorte corresponde ao universo total dos editais de fomento direto do estado publicados até o momento do início deste estudo.

Cada filme terá as funções de roteiro, direção cinematográfica e de direção de fotografia analisadas e quantificadas quanto à identidade de gênero. A partir desses dados, abordaremos questões relativas à divisão sexual do trabalho (HIRATA; KERGOAT, 2007) e o cinema como tecnologia de gênero (LAURETIS, 1993; 1994).

Em pesquisa preliminar, observa-se, por exemplo, que nos quatro editais do Prêmio Estadual de Cinema e Vídeo foram produzidos quatro longas-metragens e doze telefilmes. Os longas tiveram seis diretores homens (100%) e nenhuma mulher, dez roteiristas homens (91%) e uma mulher (9%), três diretores de fotografia homens (75%) e uma mulher (25%). Já nos doze telefilmes produzidos, o cargo de diretor foi ocupado doze vezes por homens (86%) e duas vezes pela mesma mulher (14%). Inclusive os dois telefilmes dirigidos por ela são documentários, dado que reflete o comum no panorama da produção audiovisual brasileira: as mulheres realizam mais documentários do que ficção e animação (ANCINE, 2019).

Constata-se que nenhuma das profissionais, roteiristas, diretora cinematográfica e diretora de fotografia que tiveram ocupação nos projetos do Prêmio Estadual de Cinema e Vídeo é negra ou indígena, portanto, há nesse dado interseccionalidade de gênero, raça e etnia (CRENSHAW, 2002). Inclusive, nenhum filme brasileiro de grande bilheteria lançado entre 2002 e 2014 teve uma diretora ou roteirista negra (CÂNDIDO; CAMPOS, 2016).

Este estudo tem como hipótese que as políticas públicas para a produção audiovisual paranaense, para alcançarem efetividade social, devem prever indutores,

a fim de promover a equidade de gênero nas equipes técnicas. Concordamos com Jannuzzi, quando este defende a

tese da primazia da Efetividade Social como valor fundante das Avaliações de Políticas e Programas no Brasil, na medida em que justiça, equidade e bem-estar social são princípios consagrados pela Constituição de 1988 e de várias convenções e compromissos internacionais assumidos pelo país. Afinal, Política Pública guiada por princípios de equidade social (*Equity-guided Policy Making*) requer valores e ritos de avaliação muito além daqueles em se assentam as evidências produzidas nos laboratórios de econometria, em tribunais ou em escritórios distantes da operação das políticas e programas (JANNUZZI, 2016, p. 119).

Entendemos que mudanças no campo das políticas públicas acontecem após diversas disputas, inclusive quando tratamos de equidade de gênero em uma sociedade forjada em valores patriarcais. Como afirma Scott (1995, p. 92), “o gênero é uma das referências recorrentes pelas quais o poder político foi concebido, legitimado e criticado [...]” e “colocar em questão ou mudar um aspecto ameaça o sistema por inteiro”.

Para a compreensão integral do tema deste trabalho julgamos ser necessário um exercício de concepção de conceitos acerca de gênero e sexo biológico, sendo que a distinção entre os dois termos

mostrou ser absolutamente crucial para o desenvolvimento da análise feminista nas ciências sociais, porque possibilitou aos eruditos demonstrar que as relações entre mulheres e homens e os significados simbólicos associados às categorias “mulher” e “homem” são socialmente construídos e não podem ser considerados naturais, fixos ou predeterminados. Dados culturais comparados foram particularmente valiosos nesse aspecto, fornecendo a evidência empírica para demonstrar que as diferenças de gênero e as relações de gênero são cultural e historicamente variáveis (MOORE, 1997, p. 02).

Na sociedade ocidental, a busca por igualdade de oportunidades na área de produção audiovisual é uma pauta tratada em vários países, como o Reino Unido, através do *British Film Institute (BFI)*, o Canadá com o *Telefilm Canada* e a Alemanha com a *ProQuoteFilm*. Este último apresenta números parecidos com os do nosso país, onde cerca de apenas 25% dos filmes são realizados por mulheres.

No Brasil, em 2017, foi constituída a Comissão de Gênero, Raça e Diversidade da ANCINE, encarregada, segundo a própria organização (2017), de desempenhar atividades relacionadas à promoção da inclusão, da diversidade e da igualdade de

oportunidades no âmbito de atuação da agência. Essa comissão incentivou o debate e promoveu indutores nos editais lançados desde então pelo FSA: Fundo Setorial Audiovisual, geridos diretamente pela agência.

Como consequência, alguns estados brasileiros que lançaram editais conjuntos com a ANCINE também incluíram indutores, como, por exemplo, o estado da Bahia no Edital Setorial Audiovisual - FSA 2019:

A avaliação final será acrescida de pontos adicionais, sendo atribuídos de maneira cumulativa, se constata as seguintes situações:

a) diversidade de etnia/raça: Profissionais Negros (projetos que possuem em sua equipe principal profissionais negros – autodeclarados pretos ou pardos – nas funções produção executiva, direção ou roteiro) – 2 pontos

Profissionais Indígenas (projetos que possuem em sua equipe principal profissionais autodeclarados indígenas – nas funções de produção executiva, direção ou roteiro) – 2 pontos

b) diversidade de gênero: Profissionais Mulheres (projetos que possuem em sua equipe principal profissionais mulheres nas funções de produção executiva, direção ou roteiro) – 2 pontos (BAHIA, 2019, documento não paginado).

Faz-se necessário salientar que até o momento o estado do Paraná não debateu publicamente essa questão, nem usou até então em seus editais indutores de gênero, raça e etnia.

Justificativa

Este estudo pretende colaborar com o preenchimento da lacuna que há nos estudos acadêmicos sobre o cinema paranaense, em especial, sobre o lugar da mulher nas narrativas aqui produzidas, seja atrás ou na frente das câmeras.

Há no interesse sobre o tema uma forte aproximação da carreira acadêmica e profissional da autora, visto que sou mulher e realizadora audiovisual no estado do Paraná.

Inclusive, ao pesquisarmos teses e dissertações com o termo “cinema feminino”, encontramos no catálogo da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) oito trabalhos e na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) três. Já com o termo “teoria feminista do cinema” no catálogo da Capes encontramos seis e na BDTD nove trabalhos. Nessas duas bases de dados não localizamos nenhuma tese ou dissertação sobre “cinema paranaense”. A

situação é sintomática da falta de atenção que a equidade de gênero recebe no cinema nacional.

Ainda, Lauretis (1993) nos traz uma importante reflexão sobre a necessidade de as questões das mulheres serem consideradas no campo teórico,

Isso porque a crítica feminista é uma crítica que se produz simultaneamente de dentro e de fora da cultura, assim como as mulheres estão a um só tempo no cinema como representação e fora dele como sujeitos de práticas. Portanto, não é uma simples evidência numérica - as mulheres sustentam a metade do firmamento - que obriga a reflexão teórica sobre a cultura a dar ouvidos às questões das mulheres; é sua influência crítica direta sobre as condições de possibilidade da cultura (LAURETIS, 1993, p.100).

Quando refletimos sobre o papel da cultura na vida das pessoas constatamos como esse tema é interdisciplinar e presente, pois somos produtores diários e espectadores constantes de cultura. Observamos ainda a fragilidade do campo cultural, a necessidade de organização e institucionalização e de que haja diálogo entre o Estado, os profissionais que atuam na área e a sociedade em geral. Existe, assim, a necessidade de fortalecimento do campo no intuito de aprimorar e legitimar a cultura como política pública. Sendo que “as políticas públicas repercutem na economia e nas sociedades, daí por que qualquer teoria da política pública precisa também explicar as inter-relações entre Estado, política, economia e sociedade” (SOUZA, 2006, p. 25).

Buscamos ainda, com o desenvolvimento desta pesquisa, levantar questões que precisam ser discutidas na nossa sociedade. Por exemplo, a mulher, mesmo na atualidade, exerce diversas jornadas diárias, como mãe, esposa, estudante, profissional e, quando se depara com o campo da produção audiovisual, acaba sendo discriminada e tendo seu espaço delimitado em determinadas funções na equipe. Scott (1995) nos traz que, ao levantarmos e analisarmos questões como essas, contribuimos com a construção de uma nova história, e que essa “abrirá possibilidades para a reflexão sobre atuais estratégias políticas feministas e o futuro (utópico), pois ela sugere que o gênero deve ser redefinido e reestruturado em conjunção com uma visão de igualdade política e social que inclua não somente o sexo, mas também a classe e a raça” (SCOTT, p. 93, 1995).

Faz-se necessário, para além de discutir o problema, levantar possibilidades de soluções, como a indução de gênero nos editais públicos, visto que os governos

precisam trabalhar com seriedade para minimizar as desigualdades sociais impostas historicamente na nossa sociedade.

Métodos de captura e tratamento do material de pesquisa

O universo da presente pesquisa consiste na análise das fichas técnicas dos filmes produzidos com incentivo financeiro do Governo do Estado do Paraná, por meio de seis editais - 2004, 2005, 2008, 2012, 2017 e 2019.

Nessas análises, cada filme terá as funções de roteiro, direção cinematográfica e direção de fotografia quantificadas quanto à identidade de gênero. Utilizaremos as categorias do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) (masculino; feminino) para a classificação de gênero, observando nome social e fotografias públicas dos profissionais.

Ao pesquisarmos a composição das equipes técnicas dos filmes produzidos a partir das políticas públicas no estado do Paraná, observamos que poucas funções são ocupadas por mulheres:

Essa forma particular da divisão social do trabalho tem dois princípios organizadores: o princípio de separação (existem trabalhos de homens e trabalhos de mulheres) e o princípio hierárquico (um trabalho de homem “vale” mais que um trabalho de mulher). Esses princípios são válidos para todas as sociedades conhecidas, no tempo e no espaço. Podem ser aplicados mediante um processo específico de legitimação, a ideologia naturalista. Esta rebaixa o gênero ao sexo biológico, reduz das práticas sociais a “papéis sociais” sexuais que remetem ao destino natural da espécie (HIRATA; KERGOAT, 2007, p. 599).

Para Lauretis (1994) o cinema é tecnologia de gênero, e aos atores que controlam as suas narrativas são permitidas escolhas de recortes que definem as representações de gênero.

Não é por acaso que a reflexão crítica das mulheres sobre o cinema insiste nas noções de representação e identificação, termos em que se articulam a construção social da diferença sexual e o lugar da mulher, a um só tempo aquela que vê e que é imagem, espetáculo e espectadora, nessa construção (LAURETIS, 1993, p. 113). Meu argumento tem sido o de que a teoria do cinema como uma tecnologia social, uma relação entre a técnica e o social, só pode ser desenvolvida através de uma crítica permanente de suas ações

discursivas e a partir da consciência de sua atual inadequação (LAURETIS, 1993, p. 118).

Esta inadequação mantém nos filmes a representação da mulher como um objeto a ser olhado:

[...] o cinema constrói o modo pelo qual ela [a mulher] deve ser olhada, dentro do próprio espetáculo. Jogando com a tensão existente entre o filme enquanto controle da dimensão do tempo (montagem, narrativa), e o filme enquanto controle das dimensões do espaço (mudanças em distância, montagem), os códigos cinematográficos criam um olhar, um mundo e um objeto, de tal forma a produzir uma ilusão talhada à medida do desejo (MULVEY, 1983, p.452).

Buscaremos ainda dialogar com Scott (1995), ao afirmar “que nós devemos articular o gênero como uma categoria de análise” (SCOTT, 1995, p. 85). Ela ainda diz que “para buscar o significado, precisamos lidar com o sujeito individual, bem como com a organização social, e articular a natureza de suas interrelações, pois ambos são cruciais para compreender como funciona o gênero, como ocorre a mudança” (SCOTT, 1995, p. 86).

Em Pereira (2014) encontramos afirmações pertinentes ao nosso objeto. Para ela,

[...] é historicamente comprovável que o aparecimento de determinadas realizadoras e estudiosas feministas suscitou questões e potenciou rupturas que conduziram à criação de imaginários distintos e alternativos. Unicamente a partir dos seus trabalhos foi possível contrariar uma certa invisibilidade da mulher real no cinema para, posterior e mais generalizadamente, se encetarem debates em torno do desrespeito por direitos humanos fundamentais (PEREIRA, 2014, p. 25).

O cinema, em particular, poderá (re)criar modelos que consubstanciem uma igualdade de gênero, atribuindo às mulheres papéis preponderantes, com os quais as espectadoras femininas se identifiquem. A naturalização desses modelos conduzirá a uma desejável e maior abertura da sociedade perante exemplos de chefia de cargos públicos por mulheres ou, numa esfera privada, na partilha e divisão de tarefas por ambos os elementos do casal (PEREIRA, 2014, p. 27).

A fonte principal da pesquisa será a Coordenação de Incentivo à Cultura (CIC) da Superintendência de Cultura do PR - órgão responsável pelo controle da execução

dos projetos incentivados pelo estado, onde serão realizadas consultas aos editais, aos projetos e aos filmes produzidos através dos editais em questão.

Ainda será realizada uma consulta ao Escritório de Direitos Autorais da Fundação Biblioteca Nacional, para levantarmos quantas mulheres domiciliadas no Paraná registraram roteiros audiovisuais no período proposto pela pesquisa.

Apresentação do produto

Com o advento e o desenvolvimento de novas mídias, em especial com a popularização da internet, surgiram novas formas de se comunicar e de contar histórias. Utilizar os recursos narrativos híbridos tornou-se uma maneira de atualizar os meios de comunicação, de forma que eles se mantenham atraentes aos seus públicos. Nessa esteira surgiram as narrativas interativas: documentários interativos (*living documentaries*)², webdocumentários³ e os documentários transmídia⁴.

Pretende-se produzir e publicar um webdocumentário que abranja parte do resultado elencado no texto dissertativo, sobre a equidade de gênero nas produções audiovisuais paranaenses.

A ideia é permitir uma leitura não-linear, onde o público participe do desenrolar da narrativa, no qual possa ir e vir no conteúdo, observar “no seu tempo” gráficos, entrevistas e demais dados.

O público-alvo do *webdoc* consiste em profissionais pertencentes à esfera pública, formuladores e executores de políticas públicas. Pretende-se que, com a experiência interativa, esses profissionais venham a refletir sobre essas questões e a terem novas ações, frente à necessidade de indutores de gênero, raça e etnia nos editais audiovisuais do Paraná.

Desenvolvimento do produto

² Documentários que promovem um espaço *online* onde o público colabora com o seu desenvolvimento, estão sempre em construção.

³ Documentários disponíveis na *web*, o nível de interatividade pode variar bastante de um projeto para outro.

⁴ Documentários que utilizam mais de uma mídia no seu desenvolvimento, por exemplo: filmes, aplicativos, exposições fotográficas, atividades formativas etc.

Para a sua execução será necessária uma equipe multidisciplinar composta por uma documentarista, profissional que fará a direção geral do produto; pesquisadores, responsáveis pelas pesquisas dos entrevistados e dos conteúdos; designer gráfico, profissional que cria a identidade visual do produto; programadores, responsáveis pela engrenagem tecnológica do *webdoc*; operador de câmera, profissional que grava em vídeo as entrevistas; técnico de som direto, responsável pela gravação do áudio das entrevistas; fotógrafo *still/making off*, profissional que fotografa as entrevistas; produtor, responsável pelo agendamento das entrevistas, que também elabora e gera os contratos com os demais profissionais; editor, profissional que edita as entrevistas (áudio e vídeo) e animador gráfico, responsável por desenvolver o movimento das inserções gráficas nos vídeos.

Na etapa de pré-produção serão feitas pesquisas sobre o tema e sobre as personagens: mulheres profissionais da área audiovisual do estado do Paraná, e roteirizadas as entrevistas semiestruturadas com essas mulheres e com pesquisadores do tema. Nesse momento os roteiros das entrevistas serão submetidos ao conselho de ética da Fundação Getúlio Vargas. Após as devidas aprovações, entraremos na etapa de produção, momento de realizar as entrevistas presenciais.

Já na pós-produção, ocorrerão as edições de vídeo, áudio, inclusão de animação gráfica, a elaboração do layout do *webdoc*, e das artes gráficas, a fim de definir como serão distribuídos os vários elementos no espaço virtual.

Além das entrevistas, estarão disponíveis no *webdoc* dados de outras pesquisas realizadas sobre o tema, com o intuito de universalizar a questão, e uma listagem de festivais de cinema nacionais e internacionais voltados à produção audiovisual feminina.

Produto final

Proponho como produto um webdocumentário, nomeado também como documentário interativo, elaborado no estilo *scrollytelling*⁵, onde o percurso narrativo será conduzido pelo rolamento vertical da página. Sua edição será entremeada de elementos em diversas mídias (fotografias, vídeos, *sound designer*, computação

⁵ *Scrollytelling*: rolando a tela (tradução nossa), conceito de narrativas jornalísticas mais longas e elaboradas do que as disponíveis normalmente. São conteúdos com uma pesquisa aprofundada e uma variedade de recursos narrativos.

gráfica, etc). Seu modo de interatividade será hipertextual, onde o espectador acessa conteúdos previamente disponibilizados, no estilo “clique e vá” e /ou “clique e veja” (PAZ; GAUDENZI, 2019).

Quanto à sua circulação, após sua publicação na internet, enviaremos correspondência oficial, além de e-mail de divulgação para os agentes públicos que atuam na gestão cultural do estado do Paraná. Por exemplo, profissionais do quadro da Secretaria Estadual de Comunicação e Cultura, da Superintendência de Cultura, e do Conselho Estadual de Cultura.

Além disso, para que o *webdoc* chegue a outros públicos, serão elaboradas publicações nas redes sociais dos profissionais da equipe técnica.

Com o propósito de expandir a sua circulação, pretende-se inscrever o *webdoc* em festivais de cinema nacionais e internacionais, que já tenham mostras de documentários interativos, por exemplo: o Festival Internacional de Documentários de Amsterdã (IDFA), maior evento do mundo para filmes de não ficção e o Sundance New Frontier Lab, nos EUA. Para isso a produção ficará atenta aos prazos de inscrição de cada festival.

Importante ressaltar que a produção acadêmica sobre documentários interativos ainda é incipiente no Brasil, com poucas iniciativas que tratem do tema. E que, para viabilizar financeiramente o produto, serão utilizados recursos próprios e sempre que possível softwares e plataformas gratuitas, como omeka.net.

Referências:

BAHIA. **Edital Setorial do Audiovisual 2019** - FSA. [Seleção de projetos de produção e distribuição de obras audiovisuais brasileiras independentes]. Fundo Setorial do Audiovisual 2019 – FSA. Fundação Cultural do Estado da Bahia, Salvador, p. 39, 30 abr. 2019. Disponível em: http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/arquivos/File/2019/Edital_Setorial_do_Audiovisual/Edital_Setorial_de_Audiovisual_2019_FSA.pdf. Acesso em: 05 ago. 2020.

BRASIL. Agência Nacional de Cinema - ANCINE. **Participação feminina na produção audiovisual brasileira, 2019**. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/participacao_feminina_na_producao_audiovisual_brasileira_2018_0.pdf. Acesso em: 29 jun. 2020.

BRASIL. Agência Nacional de Cinema - ANCINE. **Portaria nº 351-E, de 17 de novembro de 2017**. Constitui a Comissão de Gênero, Raça e Diversidade da ANCINE. Disponível em: https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/portarias-da-ancine/Portaria_351_2017.pdf. Acesso em: 07 ago. 2020.

CÂNDIDO, M. R.; CAMPOS, L.A. **Infográfico - Raça e Gênero no Cinema Brasileiro (2002-2014)**. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <http://gema.iesp.uerj.br/infografico/raca-e-genero-no-cinema-brasileiro-2002-2014/>. Acesso em: 05 ago. 2020.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, jan. 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2002000100011&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 14 ago. 2020.

HIRATA, Helena; KERGOAT, Danièle. Novas configurações da divisão sexual do trabalho. **Cad. Pesquisas**, São Paulo, v. 37, n. 132, p. 595-609, dez. 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-15742007000300005&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 13 jul. 2020.

JANNUZZI, P.M. Eficiência econômica, eficácia procedural ou efetividade social: Três valores em disputa na Avaliação de Políticas e Programas Sociais. **Revista Desenvolvimento em Debate**, Rio de Janeiro, v.4, n.1, p.117-142, 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/dd/article/view/31894/18058>. Acesso em: 07 jun. 2021.

LAURETIS, Teresa de. Através do Espelho: mulher, cinema e linguagem. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 96, jan. 1993. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/15993>. Acesso em: 17 jul. 2020.

_____. A tecnologia de gênero. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

MOORE, Henrietta. Understanding sex and gender. In: INGOLD, Tim (Org.). **Companion Encyclopedia of Anthropology**. Londres: Routledge, 1997.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1983, p. 437-454.

ONU. Organização das Nações Unidas. **Objetivos de Desenvolvimento Sustentável**. 2015. Disponível em: <https://brasil.un.org/pt-br/sdgs>. Acesso em: 05 abr. 2021.

PAZ, André; GAUDENZI, Sandra (Orgs). **BUG: Narrativas Interativas e Imersivas**. 1ª edição. Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: http://www.bug404.net/wp-content/uploads/2019/12/livro_bug.pdf. Acesso em: 25 jul. 2022.

PEREIRA, Ana Catarina. A mulher-cineasta: da arte pela arte a uma estética da diferenciação. **Revista Científica Vozes dos Vales** – UFVJM – MG, Brasil, n. 06, Ano III, 2014. Disponível em: www.ufvjm.edu.br/vozes. Acesso em: 17 jul. 2020.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Revista Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, 1995. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71721/40667>. Acesso em: 07 jun. 2021.

SOUZA, C. Políticas Públicas: uma revisão da literatura. **Sociologias**, v. 8, n.16, p. 20-45, 2006.

A METAFICÇÃO NO FILME *PERFUME DE GARDÊNIA* (1992)

MANCINI, Noah¹

Resumo: O artigo se propõe a conceituar e investigar os elementos metaficcionais presentes no filme *Perfume de Gardênia* (1992), do diretor paulista Guilherme Almeida Prado. A partir do entendimento da metaficção, de acordo com Linda Hutcheon e Gustavo Bernardo, buscaremos elucidar alguns pontos da narrativa onde esse recurso aparece, e que efeitos podem resultar do mesmo na compreensão da obra audiovisual.

Palavras-chave: Metaficção; Perfume de Gardênia; Cinema Brasileiro.

Introdução

O presente artigo busca investigar os recursos metaficcionais utilizados no filme *Perfume de Gardênia* (1992), de Guilherme Almeida Prado, pensando em como as camadas ficcionais auxiliam na construção de uma obra audiovisual e, também, como expõem as minúcias de sua feitura, explicitando que se trata de um trabalho artístico o qual o espectador está a encarar. Tal recurso é recorrente não só na sétima arte, mas também na literatura, no teatro e em várias outras expressões artísticas. As discussões ficcionais acerca de uma obra precedem-nos desde Homero, embora o conceito de metaficção tenha surgido inicialmente com o autor e crítico norte-americano William Gass em 1970. A partir dessa década, o uso de estratégias metaficcionais tornou-se proeminente, mas podemos notá-las em inúmeras obras literárias antecedentes ao século XX, como em Chaucer (*Os contos de Canterbury*) ou em Cervantes (*Dom Quixote*), que “facilmente poderia ser visto como o antepassado directo das investigações metaficcionais contemporâneas da relação do discurso com a realidade” (HUTCHEON, 1985, p. 93).

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), graduado pelo Bacharelado Interdisciplinar em Artes & Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), e Técnico em Confecção e Moda pelo SENAI de Juiz de Fora/MG.

Ao se deparar com o conceito de metaficção, a definição mais comumente encontrada é a que se baseia em “um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma” (BERNARDO, 2010, p. 9). Essa forma de revelar camadas em um trabalho pode ser percebida nos mais diversos campos da arte, embora venhamos a nos ater a como ela funciona no cinema.

Também referida como *mise en abyme* (traduzida como “narrativa em abismo”), possui expressões diversas, a exemplo da paródia e do pastiche. Como tratado pela pesquisadora canadense Linda Hutcheon, a paródia trata-se da reescrita de um texto, usando o texto original como base referencial para a criação deste outro. Trata-se, sobretudo, de um exercício de criar outras formas utilizando uma forma pré-existente: uma espécie de hipertexto, de *link* para outro trabalho. Geralmente as paródias são feitas para fornecer um tom crítico ao que está sendo apresentado, seja por meio da ironia ou da sátira, trazendo novas interpretações a um material anterior.

O romance, a paródia e os outros gêneros (justamente como gêneros), revelam o convencionalismo das suas formas e da linguagem, eliminam alguns gêneros, e integram outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom (STAM *apud* BAKHTIN, 2010, p. 399).

O diretor Guilherme Almeida Prado faz uso de tais recursos com bastante frequência em suas produções, estabelecendo, inclusive relações entre um filme e outro. Não só se utiliza das camadas intertextuais como abusa dos clichês narrativos, reforçando o aspecto dialógico com a própria linguagem cinematográfica, retratando gêneros fílmicos como as chanchadas e o *noir*, recheados de seus característicos maneirismos.

Em *A dama do Cine Shangai*, o filme dentro do filme é um pastiche de *noir* que serve para reforçar o caráter paródico do próprio filme. Portanto, é nítido desde o começo do filme [que existem] várias camadas narrativas: a típica narração em *over* do protagonista masculino (Lucas); a trama principal do filme, centrada em Lucas; o filme dentro do filme, como pastiche de *noir*; sem contar os demais elementos estilísticos ou iconográficos, como a trilha sonora, o *neon*, a iluminação com jogo de luz e sombras etc. (SCHNEIDER, 2018, p. 80).

Durante todo o filme somos bombardeados por elementos meta fictícios. São tantas as camadas desveladas aos nossos olhos, ao ponto que, em determinado

momento, inseridos no universo de sobreposições ficcionais, somos confundidos, e já não temos referências diegéticas para distinguir o que seria ‘verdadeiro’ (à luz da realidade representada) e o que seria mentira. De uma maneira ou de outra, o procedimento não deixa de surtir um efeito “explanador” do caráter fílmico, explicitando também as diferentes camadas de ficção que envernizam a realidade.

O filme se passa em uma São Paulo do fim dos anos 80, onde as pornochanchadas entravam em declínio. Adalgisa (Christiane Torloni) é uma dona de casa, que mantém um lar junto com seu marido Daniel (José Mayer) e o filho Joaquim (Marcelo Ribeiro criança e Walter Queiroz adulto). Certo dia, faz uma participação como figurante de um filme do gênero e desponta no telão. Isso não agrada o marido, o que gera um conflito entre os dois. O homem a proíbe de ver o filho por mais de uma década, mas Gisa reencontra Joaquim em uma viagem de táxi.

Objetivos

Os objetivos deste artigo são pesquisar e analisar os recursos metaficcionais utilizados na obra cinematográfica *Perfume de Gardênia* (1992), de Guilherme Almeida Prado, e a forma como são construídos e funcionam no filme.

A partir destes disparadores, objetivamos interrogar a utilização da metaficção como impulso crítico de análise da linguagem e analisar como esses recursos metaficcionais, por meio de códigos de linguagem, perfazem a estética fílmica e constroem efeitos de sentido.

Tal estudo primeiramente se faz relevante pela pesquisa do uso da metaficção nos estudos acadêmicos nacionais, uma vez que o tema, bastante presente em peças da cinematografia brasileira, merece atenção especial e aprofundamento: “Apesar do uso abundante do recurso em diferentes domínios da arte, como a fotografia, a literatura e o cinema, ainda são poucos os estudos que pautam a temática, pelo menos no Brasil” (BARBOSA e MOUSINHO, 2014, p. 82).

Buscando perceber de que maneira os recursos metaficcionais adicionam significado e direcionamentos interpretativos sobre a narrativa, também é importante ater-se aos fatos referentes à produção audiovisual, principalmente no contexto em que o filme pesquisado foi lançado, em um período conturbado do cinema nacional: durante o governo Fernando Collor de Mello, marcado por um cenário de terra arrasada após o fechamento da Embrafilme em 1990 e o corte do apoio

governamental à atividade cinematográfica no país, acarretando uma estiagem abrupta da produção, que só seria retomada aos poucos a partir de 1994. Realizado nesse contexto, *Perfume de Gardênia* foi filmado sem grandes incentivos, sendo uma das únicas películas brasileiras a competir no Festival de Cinema de Gramado em 1992. Apesar do sucesso da produção anterior de Guilherme, *A Dama do Cine Shangai* (1987), a recepção de *Perfume de Gardênia* não foi tão prodigiosa, conforme consta em entrevista concedida a seu biógrafo:

Eu achava que o fato de estar levantando uma bandeira e mostrando um filme feito durante o governo Collor, e apesar do governo Collor, ia agradar as pessoas. Tanto que fiz questão de assinar “um filme brasileiro de”, em contraposição à moda na época. Para minha surpresa o clima foi ao contrário. No olhar de todos havia um certo ódio: “Por que você fez um filme justamente agora, quando estamos todos tentando provar que não existe mais cinema no Brasil?” (ALMEIDA PRADO *apud* ORICCHIO, 2005, p. 199).

Contextualizando a conjuntura histórica em que foi feito e a conjuntura histórica retratada no filme, fica explícito que *Perfume de Gardênia* é um filme que fala sobre fazer arte, fazer cinema. No uso frequentemente metalinguístico da técnica cinematográfica e de sua intersecção com outras linguagens, como o teatro e a televisão, revela não só a admiração do diretor pelo audiovisual, mas traz tais ações como âncora ou fio condutor narrativo, mostrando inclusive como é a relação das personagens com a televisão, o cinema, o rádio e gerando prováveis pontos de identificação com o espectador.

A obra metaficcional constantemente expõe em sua narrativa o fato de que é uma construção, chamando atenção para o processo criativo. Há uma necessidade de manter o espectador ou leitor distanciado do efeito mimético da obra, de conscientizá-lo de que está lendo um livro ou assistindo a um filme e, com isso, em convidá-lo a uma postura mais crítica, a participar da construção do filme (SOARES, 2018, p. 88).

Em *Perfume de Gardênia*, a metaficção assume ainda uma dimensão autobiográfica: o filme se passa em um período da ditadura militar em que as pornochanchadas eram produzidas massivamente no Brasil, contribuindo para um dos períodos de maior produção cinematográfica no país. Guilherme, além de ser um assíduo consumidor da sétima arte desde a infância, começou sua carreira de

cineasta na Boca do Lixo, ninho do gênero pornochanchadesco: novamente, a autorreferência torna-se inevitável em sua narrativa, que mescla realidade e ficção. Segundo Hutcheon (1980, p. 70), “a metaficção moderna existe na fronteira autoconsciente entre a arte e a vida, traçando pouca distinção formal entre actor e espectador, entre autor e leitor cocriador” – e entre diretor e cinéfilo, poderíamos acrescentar.

Análises

Inicialmente, partirei da definição de Marc Vernet, “qualquer filme é um filme de ficção” (2016, p. 100), pois Guilherme de Almeida Prado está falando de outros campos da arte quando faz seu filme, provendo-o de camadas poéticas, fantasiosas e ficcionais, inserindo o espectador em um universo outro que parece análogo ao universo da dita realidade em que se insere. Como podemos ver no prefácio de *Onde Andará Dulce Veiga?* (2007), um filme que o diretor produziu baseado no romance homônimo de Caio Fernando Abreu:

(...) é um cineasta que costuma exercer a metalinguagem e servir-se da literatura, da música e do teatro para investigar e desnudar a própria natureza do cinema como arte da representação. Suas narrativas cinematográficas são sempre "de segundo grau", no sentido de que discutem a si próprias, discutem sua própria manufatura (COUTO, 2007, p. 3).

A partir daqui iremos analisar alguns momentos em que, a partir da anterior compreensão de tal conceito, a metaficção pode ser vista no filme. Decerto não serão abordados todos eles, mas vamos nos ater a pontos específicos, estes distribuídos pela minutagem da obra.

Nos primeiros quinze minutos do filme, Adalgisa está se olhando no espelho do quarto passando a mão no cabelo. É quando vê, pelo reflexo de sua janela no espelho - intermediado por uma persiana - algo inabitual movendo-se lá fora. Imediatamente dirige-se à janela, abre a persiana, e se depara com uma tomada de *take* na frente de sua casa: estruturas de iluminação, e um *cameraman* suspenso com uma filmadora apontando diretamente para sua fachada, enquanto se move, no que seria uma tomada geral da paisagem do bairro (figura 1).

Figura 1: Frame de *Perfume de Gardênia*



Fonte: *Perfume de Gardênia* (Guilherme Almeida Prado, 1992).

Nessa passagem do filme já somos apontados para um filme dentro de um filme: este é observado por um ponto de vista ao mesmo tempo nos bastidores e em cena, uma vez que Adalgisa se depara frente à frente com o processo de feitura dessa obra, enquanto é capturada pelas lentes da equipe. Percebemos ao redor toda uma estrutura de uma tomada externa, ressaltando aspectos técnicos de uma produção cinematográfica, enquanto a personagem de Gisa expressa surpresa por essa intervenção no cotidiano. “Metaforicamente, é como se fosse possível visualizar o cinema simultaneamente sendo feito e exibido, em uma junção entre o roteiro, a realização, a montagem e a captação pelo espectador do que está ocorrendo na tela” (BARBOSA, 2000, p. 279).

Já num segundo momento, novamente vemos um filme dentro do outro através de um olhar sobre o processo: um set montado à beira de uma piscina, *spots* de iluminação ao redor, dois atores se posicionam no centro da tela (figura 2). Ensaiam uma conversa, que não sabemos se faz parte de algum enredo fictício ou se é algum diálogo dos bastidores. Nesse momento, Adalgisa é uma atriz iniciante, e tanto o diálogo da ficção que encena, quanto sua própria realidade de atriz recente nos telões, abordam essa situação.

Ao contrário de compartilhar o destino de um Narciso morto ou afogado, a narrativa autorreflexiva muitas vezes apresenta a história de seu próprio surgimento, seus próprios processos criativos, através das estruturas atualizadas desses variados modelos (HUTCHEON, 1980, p. 143. Tradução nossa).

Figura 2: Mais um frame de *Perfume de Gardênia*



Fonte: *Perfume de Gardênia* (Guilherme Almeida Prado, 1992).

A partir desses exemplos, a experiência estética cinematográfica - de assistir a obra que aqui discorreremos - e a noção da construção de outra obra sendo feita nela, a qual acompanhamos em uma parte do *making-off*, propõe questões no que tange à construção de pontes que provoquem o encontro do espectador com a sétima arte. Vemos os pormenores dos bastidores, dilemas técnicos, arquétipos do diretor, dos assistentes, de cada ator. “Na diegese, a metaficção reflete e também amplifica essas relações sob a ótica do discurso ficcional. Isso se dá, muitas vezes, pela discussão que se coloca sobre os modos de fazer arte” (BARBOSA e MOUSINHO, 2014, p. 81)

Posteriormente, quando Adalgisa já está despontando como atriz e obtém certa popularidade, assistimos à introdução de uma obra cinematográfica. Uma tela inteiramente preta, um homem acende uma vela e ilumina o cenário e figurino com motivos vitorianos. O som de pianos góticos anuncia um letreiro vermelho em tela onde está escrito: “*Star Films* apresenta”; a cena continua e por trás de uma porta de vidro sai a protagonista – de *Perfume de Gardênia* e do que agora se anuncia. Em seguida, vemos: “Adalgisa Diniz em (...)” (figura 3). Neste momento, ela está sendo apresentada enquanto atriz. Ali, está encarnando a “*Vampira do Sexo*” (figura 4), título que logo toma a tela, acompanhado de uma caricata abertura de sua boca, mostrando os dentes pontudos. Ao longo do filme, paralelamente, vemos e conhecemos as duas Gisas, gradativa e paralelamente: tanto as personagens que Adalgisa interpreta, quanto a subjetividade de sua personagem na diegese.

Figuras 3 e 4: frames de *Perfume de Gardênia*



Fonte: *Perfume de Gardênia* (Guilherme Almeida Prado, 1992).

Este filme, por sua vez, está sendo assistido no cinema por Daniel, seu ex-marido. Ele o faz consternado e sai da sessão imediatamente. É válido pontuar que, a partir dessa sessão, Daniel – que já vem sofrendo alucinações desde que matou “o Bandido da Luz Vermelha” e sua parceira – começa a ter delírios visuais com Gisa, ela sempre encarnando uma vampira. Seja no táxi, em seus pesadelos, ou quando a vê com o filho. Ela então é representada enquanto uma outra Adalgisa, diferente de qualquer uma das anteriores: temos a Adalgisa-sonho, somente existente nos tormentos mentais de Daniel.

É interessante notar que tal meta-referenciação acontece não só em relação à linguagem cinematográfica, mas, também, no que se refere à própria historiografia do cinema brasileiro. Logo no começo do filme constatamos uma citação direta ao “cinema marginal” de Rogério Sganzerla “quando o protagonista José Mayer assassina em seu táxi um casal formado pelos atores Paulo Villaça e Helena Ignês, os dois protagonistas de *O Bandido da Luz Vermelha*” (ORICCHIO, 2005, p.30). No dia seguinte, Daniel lê no jornal uma notícia contando que o Bandido da Luz Vermelha fora assassinado. Na reportagem a foto estampada dos mesmos personagens que foram mortos por ele na noite anterior. Pode-se dizer que Guilherme insere a diegese de um outro filme dentro do seu, e soluciona a narrativa de outra maneira.

Se havia alguma dúvida de que a narrativa em abismo se presentifica no filme – como comentou o crítico Lucas Reis sobre tal obra de Guilherme: “Não há aqui, uma narrativa em *mise en abyme*, na qual uma narrativa deglute à outra e embaça para o espectador o que seria o filme e o que seria o filme dentro do filme” (REIS, 2020) –

poderíamos refutá-la pela primeira e última cena apresentadas em *Perfume de Gardênia*: no início da obra aparece uma animação onde um menino brinca com a sombra da luz de sua vela, fazendo um formato de lobo com as mãos (figura 5). Conforme essa curta apresentação roda, vemos que se trata de um filme sendo exibido no cinema, onde Adalgisa está com seu filho Joaquim.

Já no final, quando Daniel (José Mayer) é expulso, jogado ao chão para fora da delegacia e vê todo seu plano fracassar, olha para cima como se observasse algo: só aí, então, a animação do começo retorna com a silhueta de um grande lobo de olhos amarelos, que logo abre sua boca e devora a tela (figura 6). O filme acaba. Ao observarmos esse recurso narrativo, somos atirados para uma indagação: então isso tudo não passaria de uma história (ou ficção)? Mesmo que não lembremos da cena inicial - o que seria o mais natural - nos indagamos: que filme é esse? Depois de tanta tragédia, o “lobo mau” não seria uma metáfora dentro dessa narrativa?

Figuras 5 e 6: frames de *Perfume de Gardênia*



Fonte: *Perfume de Gardênia* (Guilherme Almeida Prado, 1992).

A partir daí é notável a alusão à história do *Menino e o Lobo*, fábula popular, onde uma mentira contada como verdade muitas vezes desacredita seu emissor, fazendo com que quando ele diga a verdade ninguém mais possa acreditar. É essa moral que se sucede no filme: de tanto confessar crimes que não cometeu, e envolto a uma trama de mentiras (não só as falsas autoacusações como também contar para o filho que a mãe abandonou e baleou seu pai), Daniel se vê encurralado na incredibilidade que ele próprio fomentou.

Considerações Finais

É também verdade que o prefixo “meta” pode ser aplicado amplamente na obra, não só pela metalinguagem, mas também como pela meta-história. Embora este seja um conceito a ser tratado em outra ocasião, tamanha a longevidade do debate.

Entendendo o cinema como um objeto específico que deve ser analisado para compreender a experiência estética de tal linguagem, através deste artigo entendemos o conceito da metaficção e suas aplicações na obra onde está inserido, sucessivamente sobrepondo camadas dentro da própria história. Estes são os elementos dos quais dispomos para tentar tocar o real; ainda nas palavras de Bernardo (2010, p. 38), “só podemos conhecer a realidade através da ficção”.

Referências

- AUMONT, Jacques; et al. **A estética do filme**. 7ª edição. Campinas: Papyrus, 2009.
- BARBOSA, Andrea. Ana Lúcia Andrade: o filme dentro do filme. **Revista de Antropologia**, v. 43, n. 1, São Paulo, USP, 2000.
- BARBOSA, A.; MOUSINHO, L. A. A metaficção na obra de Guel Arraes: uma análise do filme Romance. **Significação**, v. 41, n. 41, p. 79-94, São Paulo, USP, 2014.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de estética e de literatura**: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- COUTO, José Geraldo. O cinema moderno de Caio F. In: ABREU, Caio Fernando. **Onde andaré Dulce Veiga?** Um romance B. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- HUTCHEON, Linda. **Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox**. Waterloo - USA: Wilfrid Laurier University Press, 1984; New York and London: Methuen, 1980.
- _____. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Trad. Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. **Guilherme de Almeida Prado**: um cineasta cinéfilo. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Fundação Padre Anchieta, 2005.

PERFUME DE GARDÊNIA. Direção e roteiro: Guilherme de Almeida Prado. Produção: Anne French. Brasil: Raiz Produções Cinematográficas; Embrafilme. 1992.

REIS, Lucas. **Tudo é cinema.** Coluna crítica do Cine Players. Postado em 04 de dezembro de 2020. Disponível em: <https://www.cineplayers.com/criticas/perfume-de-gardenia>. Acesso em: dez. 2022.

SOARES, Bernardo Luiz A. A metaficção como subversão a imposições políticas em *Táxi Teerã*, de Jafar Panahi. **Revista Livre de Cinema**, UFPB, v. 5, n. 3, set./dez. 2018.

STAM, Robert. **Bakhtin:** da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Ática, 2000.

SCHNEIDER, Adérito. A Dama do Cine Shangai, um *noir* brasileiro. **Revista Nós, Cultura, Estética e Linguagens**, UEG, v. 3, n. 3, 2018.

VERNET, Marc. Cinema e narração. In: AUMONT, Jacques; et al. **A estética do filme.** Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2016.

ANIMAÇÃO “NO-FI” BRASILEIRA: CINEMA DE CONTRAÇÃO E INVENÇÃO

FAUSTINI DOS SANTOS, Rodrigo ¹

Resumo: Recentes exposições de galeria, como *Filme Experimental Abstrato: Anos 70/80* (2018), da Galeria Superfície e *Expoprojeção 1973-2013* (2013) do SESC, apontam para uma prática de animação experimental pouco conhecida na arte brasileira das décadas de 1970 e 1980, cuja poética vai na contramão da criação de fluidez de movimento e forma, buscando por resultados minimalistas ao abraçar o amadorismo e incorporar apenas as operações mais básicas que atribuímos aos filmes de animação. Utilizando principalmente o Super-8, esses trabalhos expandem a animação pelo hibridismo com as artes visuais, mas também operam uma redução de meios num espírito faça-você-mesmo típico do cinema brasileiro setentista: em um filme de Raymundo Collares, um efeito de animação é obtido acoplado um tubo de papel alumínio na ponta da lente da câmera Super-8, usando-o para distorcer imagens e ativando plasticidades da imagem em movimento. Já Rubens Gerchman, em “Triunfo Hermético”, conta com a espontaneidade do clima para dar movimento aleatório às esculturas de palavras. Ao observar como alguns desses filmes vão além (ou mesmo aquém) do *lo-fi*, levando a animação a um grau zero onde o desejo de trabalhar com imagens ou formas abstratas se sobrepõe a qualquer técnica ou habilidade ligadas à “maestria” do formato, pretendo discutir uma estética “*no-fi*” que emerge do gosto por animações toscas, mas inventivas, no qual uma “fidelidade” ao meio é substituída por uma experiência lúdica – engajamento frouxo, mas gerativo.

Palavras-chave: filme de artista; animação brasileira; cinema experimental.

Recentes exposições de galeria, como *Filme Experimental Abstrato: Anos 70/80* (2018) da Galeria Superfície, e *Expoprojeção 1973-2013* (2013) do SESC, apontam para uma prática de animação experimental pouco conhecida manifesta na arte brasileira das décadas de 1970 e 1980, cuja poética caracteriza-se por ir na contramão da criação de fluidez de movimento e forma, perseguindo resultados minimalistas ao abraçar o amadorismo e incorporar apenas as operações mais básicas que atribuímos aos filmes de animação. Ao observar como alguns desses filmes vão além (ou mesmo aquém) do *lo-fi* (a “baixa fidelidade” técnica), levando a animação a um grau zero onde observa-se que o desejo de trabalhar com imagens

¹ Mestre e doutorando em Meios e Processos Audiovisuais na Universidade de São Paulo (USP) e bolsista FAPESP. Contato: rfaustinimpa@usp.br.

ou formas abstratas (e formatos então novos para o circuito artístico, como o Super-8) se sobrepõe a qualquer aprimoramento técnico ou habilidade ligados à “maestria” do meio, empreende-se aqui a possibilidade de nomear o posicionamento poético particular que se deixa entrever por essas práticas. Qualificarei, assim, o que proponho pensar como uma estética “*no-fi*”² (ou seja, sem fidelidade ao suporte técnico) explorada no filme experimental brasileiro, que emerge do gosto por animações toscas, mas inventivas, no qual o rigor técnico e articulação bem ajustada ao meio são substituídos por uma experiência lúdica de invenção – engajamento frouxo, mas gerativo.

Ao invés de partir de um projeto específico de investigação ou de acesso direto a um acervo pré-determinado, as ideias aqui apresentadas derivam principalmente de uma experiência de espectador interessado, decorrendo do contato gradual com a produção em Super-8 brasileira dos anos 1970 e 1980 resgatada em curadorias de festivais e exposições recentes, além daquela apresentada em cursos temáticos – dos quais, além das exposições já citadas, podem ser destacados o festival Dobra de cinema experimental e a mostra Cine Brasil Experimental (CCSP), assim como uma retrospectiva sobre Ivan Cardoso (organizada em 2016 pelo cineclube Sessões do Udigrudi da Unicamp, do qual fiz parte) e cursos e palestras na Universidade de São Paulo, ministrados por Roberto Moreira Cruz, Patrícia Mourão de Andrade e Rubens Machado Jr. Ao longo desse contato gradual e qualitativo com a filmografia, tornou-se possível detectar características distintivas presentes em várias das obras a partir do campo de estudo da animação, a respeito do qual há menos material escrito em relação a esses filmes, embora tal produção, como pretende-se argumentar, não só possui afinidades como também fomenta relevante contribuição. O interesse perseguido em relação a essas obras almeja refletir, portanto, sobre seus desenvolvimentos poéticos e experiência estética peculiar, buscando uma via complementar à abordagem de análise já estabelecida nas publicações existentes sobre superoitismo e filmes de artista no Brasil, usualmente voltadas à discussão sobre o espírito de produção da época (pautando a marginalidade, o desbunde, a curtição e o iconoclasmo), para identificar assim outras características programáticas

² A opção pela grafia “*no-fi*” ao invés de “*não-fi*” é optada aqui para ressoar com a apropriação antropofágica dos meios de comunicação na época, ligada a empresas estrangeiras como a Kodak (no caso do Super-8 e da projeção em slides) e a Sony (no caso do vídeo). Muitas obras, inclusive, foram realizadas por artistas fora do país e/ou em exílio, mantendo títulos na língua inglesa.

que se manifestam nesses trabalhos – decorrentes, por exemplo, do constante recurso a técnicas rústicas e criativas de animação, tal como efeitos óticos “caseiros” (não laboratoriais) e ativação “cinética” de objetos.

Uma das sequências mais icônicas (e disparadora das reflexões aqui perseguidas), nesse sentido, encontra-se em um dos trechos de *Nosferato no Brasil* (1970, Super-8), de Ivan Cardoso, no qual algo como uma ação performática junto de pintura em movimento ocorre, quando o filme enquadra uma mão que usa uma navalha para rasgar um disco preto pintado sobre uma superfície – corte do qual jorra uma tinta bem vermelha que passa a escorrer sobre o título do filme (também posto em cena). Esse tipo de mistura entre um gesto material e um efeito gráfico abstrato, ambos presentes em cena, se repete em outro filme de Ivan Cardoso, no curta *H.O.* (1979, finalizado em 35mm), no qual vemos mãos segurando filtros vazados que intervêm nos registros documentais que compõem o filme, como por exemplo entre a câmera e o retratado, Helio Oiticica, num trecho em que escutamos um poema de Haroldo de Campos, *Parafernália para Oiticica*, criando efeitos óticos como que de improvisado para o poema concreto. Nota-se que o filme inclui, também, trechos de garatujas pintadas e riscadas diretamente na película, processos também explorados pelos artistas brasileiros Hassis, Rubens F. Luchetti e Bassano Vacarini, Clóvis Dariano e Frederico Marcos, todos perseguindo modos mais intuitivos do que bem articulados, em oposição aos experimentos sofisticados e antológicos de Norman MacLaren.

Se de início essas gambiarras poderiam ser consideradas um “invencionismo” particular da obra do Ivan Cardoso – que sempre dialogou com a visualidade *trash* –, foi possível expandir tal repertório a partir do acesso a alguns filmes da Expoprojeção, mostra icônica paulista de 1973 que foi reconstituída pelo SESC em 2013. Nesses filmes, muitos produzidos por artistas que começavam a investigar a imagem em movimento a partir do Super-8, não só outro jogo visual com a animação (e desfazer) de uma superfície aparece – em *Elements* (1972, Super-8) de Iole de Freitas, na qual um tecido, que em dado momento cobre o quadro do filme, é perfurado e rasgado por uma faca (e não vemos quem a manipula, aumentando a sensação de autonomia do objeto) – como outra gambiarra animada também surge nos filmes de Raymundo Collares (AMARAL, 1973), em que o artista basicamente filma algumas cenas urbanas segurando uma superfície refletiva em frente às lentes da câmera, buscando por distorções de seu interesse. Nesses filmes, segundo o artista, desenvolvem-se por

um lado uma “técnica/uso de um canudo ótico que decompõe a imagem; e [por] outro, a intenção/ análise-decomposição da paisagem urbana” (idem, p. 74), permitindo assim a animação “ao vivo” de efeitos óticos na imagem de um jeito precário, mas criativo, em diálogo direto com o trabalho de composição do artista em suas pinturas. Já nos Super-8 de Paulo Bruscky, feitos na década seguinte (não inclusos, assim, na *Expoprojeção*), é possível encontrar um recurso parecido: em *Reflections I* (1983, Super-8) no qual o artista filma a cidade segurando uma lente suplementar em frente da sua câmera (aparentemente um cinzeiro de vidro), e imagens são sobrepostas e variadas numa colagem em tempo real, processo que o artista denomina de “imagens em mutação” (BRUSCKY, 1999).

Embora entre os filmes exibidos na *Expoprojeção* houvesse ao menos uma animação mais tradicional com desenhos simples – um filme do Jorge Izar com desenhos e uso de *tabletop* – notamos que essas experiências de Ivan Cardoso, Collares e Bruscky (junto de outras aos poucos acessadas pela pesquisa), já se assemelham por conta dessas intervenções básicas nos processos de filmagem, que vão gerando colagens e efeitos pictóricos rudimentares com abstrações que se desenrolam junto dos próprios registros. Considerando tais ressonâncias, e buscando ultrapassar as poéticas individuais de cada artista para refletir acerca de uma poética comum decorrente da média desses gestos, torna-se interessante nomear esse tipo de procedimento, de forma a qualificar esse modo criativo disperso por entre as obras. Ou seja, de um modo que englobe como, de maneira pouco tradicional e com recursos bem crus, tais artistas alcançam uma forma, pode-se dizer, “concreta” de cinema abstrato, passível de se aproximar de uma ideia mais expandida de animação. Ou, melhor ainda, uma forma de animação audiovisual “contraída” ao invés de expandida, considerando essa afirmação da técnica “tosca” que perpassa esses trabalhos, sustentados pela incorporação de trucagem por filtros óticos e pela manipulação imediata de objetos, sem necessariamente passar pelo desenho e o quadro-a-quadro, mas ainda assim retendo a ativação cinética e pictórica de superfícies, texturas e objetos, relacionando-se, portanto, com operações próprias de um cinema abstrato de artistas que dialogam com a animação (como exemplos externos, poderiam levantar-se aqui os filmes de Francis Lee, Dwinell Grant, Mary Ellen Bute, Marie Menken e Robert Breer).

Como proposto, uma forma de denominar essas trucagens rústicas ou protoanimações vem através de uma brincadeira com a ideia de *lo-fi*, ou a “baixa

fidelidade técnica”, que em linha com essas obras pode ser levada mais ao extremo para chegar no “*no-fi*”: resultados sem “fidelidade” estrita com a técnica de animação mas, ainda assim, mimetizando seus efeitos de metamorfose de imagem e ativação cinética de figuras e objetos, para então caracterizar esse aspecto livre e intuitivo de intervir nas filmagens, que opera pela invenção e pela gambiarra bem características do Super-8 – especialmente em sua apropriação pelos artistas brasileiros das décadas de 1970 e 1980. O central aqui, portanto, seria o gesto em direção à abstração e à metamorfose de imagens, sem necessariamente passar pelas técnicas formais da animação, ímpeto que se realiza pela ativação cinética, metamórfica e pictórica de superfícies, texturas, figuras e objetos (e, mais raramente, desenhos ou grafismos), privilegiando o acaso e a manipulação direta ou pela ênfase nos truques de fotografia e soluções técnicas simples. Vale lembrar aqui, inclusive, das afinidades que existem entre as formas de animação do pré-cinema e os efeitos de trucagem (por exemplo, na lanterna mágica), que reverberam nas diversas “gambiarrras” óticas e técnicas exploradas no campo da animação experimental.

Curiosamente, na mesma época dessas experiências audiovisuais, sabemos que na animação independente norte-americana é possível encontrar a postulação do conceito de “animação concreta”, proposto pelo animador George Griffin, no qual era estimulado o abandono de narrativa e de personagens em favor de experimentação com técnicas cruas, a apresentação e manipulação direta dos materiais e apropriações/intervenções no espaço urbano e caseiro. Griffin também favorecia os processos artesanais e a contingência física do trabalho criativo intuitivo, em oposição ao mecanismo industrial do “desenho animado”, onde a criatividade no uso de engenhocas e técnicas manuais orientavam-se a “transformar o abstrato no literal, brincando com processos da percepção” (BUCHAN, 2015, p. 387) através da “manipulação do material em si, e não pela imposição de uma técnica [padronizada de animação] de antemão” (FURNISS, 2009, p. 194). Mas, enquanto a proposta *lo-fi* de “*anti-cartoons*” de Griffin é mais autorreflexiva e dialética, devendo bastante à animação tradicional que está negando, observa-se que, no caso dos filmes brasileiros aqui convocados, ainda que um ímpeto anti-comunicação de massa pudesse ser identificado, corria em paralelo o entusiasmo com a descoberta e exploração dos novos suportes para a arte (por exemplo, a bitola Super-8 e os projetores de slide), tal como identificado por Aracy Amaral à época da organização da Expoprojeção 1973. Logo, são tais recursos recorrentes aos gestos positivamente

precários – nas palavras de Amaral, provenientes de um “descompromisso tácito” e “despreocupação seletiva” visando a imperfeição como “sinal de vida”, “incorporação do imprevisto enriquecedor” (AMARAL, 1973, p. 2) – e que se aproximam do cinema abstrato e da animação experimental, oscilando entre uma visualidade concreta (crua) e a abstrata (pictórica), que convidam a uma reflexão acerca de sua especificidade poética.

Ao dispor do conceito de “*no-fi*” e infidelidade ao meio para qualificar esses filmes experimentais brasileiros, também têm-se em mente como estes devem mais às elaborações das artes visuais e da poesia da época do que propriamente ao cinema, considerando como a arte brasileira passava (à época dos anos 1970) por um período de exploração multimeios, de se apropriar e fazer intervenção semiótica nos meios de comunicação e novas tecnologias de mídia – mas ainda mantendo uma retórica de experimentação onde entravam o Super-8 e o *slideshow*, por exemplo, e quando falava-se em contracomunicação (cf. PIGNATARI, 2004) e contraestilo (cf. PINO, 1971), não-narratividade (cf. CANONGIA, 1981), não-objetos entre outras asserções criativas de negatividade (cf. MARTINS, 2013) – valia ali mais a invenção, ou, como no trocadilho de Paulo Bruscky, a “inversão” poética (cf. BRUSCKY, 1999). Nos trabalhos em *slideshow*, que eram chamados de “audiovisuais” por envolverem reprodução de som em paralelo, a ideia de precariedade técnica e falsa animação fica ainda mais evidente, com o *time-lapse* e o *dissolve* programado sendo recursos constantes, como menciona Aracy Amaral (CRUZ, 2013). E, muitas vezes, mesmo o grafismo aparecia atrelado à apropriação de materiais cotidianos, como nas placas urbanas registradas em *Luxolixo* de Regina Vater, ou da apropriação de materiais não ortodoxos, como nos desenhos de cocaína, feitos em cima de capas de LPs e fotos de celebridades, que Helio Oiticica projetava nas *Cosmococas*.

Observar a ressonância dessas abordagens, identificadas aqui como “*no-fi*” enquanto instrumento de estudo, torna-se uma forma profícua para investigar essas produções, visto que a disseminação dessas “protoanimações” nos filmes de artistas na época demonstra-se ampla (em anotações pessoais, foi possível listar cerca de 40 artistas brasileiros com filmes que articulariam algo nesse sentido), com o gesto gráfico e pictórico, a trucagem bruta e a manipulação ao vivo ganhando coerência como características de linguagem. A esse repertório, também demonstrou-se relevante acrescentar o trabalho com o significante linguístico, a escrita e a tipografia, visto que eram tendências da época que refletiam-se sobre os trabalhos em filme.

Para exemplificar de maneira sintética essa abordagem perseguida pelos artistas, pode-se tomar como exemplo dois brevíssimos filmes da década de 1970 (hoje disponíveis *online*): *Mamãe eu fiz um Super-8 nas calças*³ de Carlos Zílio (1974, Super-8) e *POESIA e VENTO* (1975, Super-8) de Gabriel Borba⁴. No primeiro, o filme discorre a partir do enquadramento de um bloco de cartolinas contendo o título e os créditos do filme, escritos, e instruções de registro (como “zoom”), reveladas por uma mão que, ritmicamente, puxa folha por folha, “animando” assim o bloco de textos. Já no filme de Borba (que também possuía versão em slides), o título do filme se apresenta numa cartolina única, enquanto letras de recorte no suporte se descolam, aos poucos, e são agitadas pelo “evento” contingente da leve brisa que passa pelo espaço aberto sob o qual foram instaladas. Novamente sem recorrer à animação tradicional, o “invencionismo” das obras dota de ritmo, dinâmica e movimento seus elementos tipicamente “inânimes”.

Enquanto no filme de Zílio temos a presença da mão como portadora e provedora de intencionalidade e movimento, com a técnica “*no-fi*” estendendo-se até ao som do filme, quando o artista credita John Cage de brincadeira (pois o filme efetivamente não tem som), no filme de Borba a animação das palavras é também em tempo real, mas advinda das próprias condições ambientais onde o artista instalou os recortes, numa abertura ao aleatório ainda mais demarcada. Um outro exemplo nesse mesmo sentido é o filme *Triunfo Hermético* de Rubens Gerchman (atualmente no acervo de filmes de artista do Itaú Cultural⁵), em que o artista faz instalações de esculturas de palavras em ambientes naturais, deixando-as serem transformadas e movidas sozinhas pelo mar, pelo vento e pelo fogo, com sua câmera registrando esses efeitos “autônomos”.

Esse recurso ao tipográfico e aos jogos de palavras também sugere como esses filmes experimentais – vindos de um país com pouca tradição em cinema experimental – herdaram muitas das elaborações desenvolvidas em outro meio de maior investimento do vanguardismo brasileiro, a literatura experimental da época, que promovia um diálogo entre a poesia, a arte conceitual e as artes visuais, principalmente através do movimento Poema/Processo. E aqui a ideia de “animação

³ Disponível em: <https://carloszilio.com/filme/#primary-menu>. Acesso em: 05 ago. 2022.

⁴ Disponível em: http://www.gabrielborba.gborba.nom.br/pt-br/exposicao&obra=poesia-evento_394#mostraObra. Acesso em: 05 ago. 2022.

⁵ Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/sites/filmes-e-videos-virtual/>. Acesso em: 05 ago. 2022.

no-fi” vem auxiliar-nos justamente a pensar essa transição da poesia para o poema audiovisual. Isso porque em exposições recentes da Galeria Superfície, de São Paulo, houve justamente o resgate de como expoentes do Poema/Processo, tais quais Álvaro e Neide Sá, Flávio Diniz e Frederico Marcos chegaram a realizar filmes abstratos e que dialogam diretamente com a animação – ainda mais nessa chave “*no-fi*” – por envolverem trucagens simples, raspagem de película e ativação de objetos, texturas e superfícies, onde os eventos são registrados pela câmera ao invés de animados tradicionalmente.

Nesse contexto, há uma publicação recente sobre o Poema/Processo (NÓBREGA, 2017) que reproduz um texto de 1973 de Frederico Marcos dedicado à sua proposta de cinema abstrato, onde o artista demonstra como os resultados crus desses filmes tinham mais a ver com uma elaboração própria do que se fossem apenas resultados de alguma incapacidade técnica qualquer. Demonstrando ter estudado a fundo o filme experimental, Marcos chega a citar os projetos de animação de Viking Egging e Hans Richter nos anos 1920, que eram como *storyboards* feitos em rolos de papel para imaginar sequências, afirmando essas experiências como antecedentes do poema/processo, no sentido de que o grupo abria mão da palavra em favor da composição gráfica e que almejava também incorporar a impressão visual de movimento.

De fato, em uma das coletâneas do Poema/Processo organizada por Wladimir Dias-Pino na década de 1970, já havia o anúncio da proposta de “poemas de animação”, composições gráficas na página que buscavam ativar o movimento na mente do leitor – gesto que também pode ser tido como uma invenção “*no-fi*”, uma subversão técnica minimalista, que convoca a animação sem a necessidade de tecnicamente efetivá-la. Sabemos também que um dos fundadores do movimento, Moacy Cirne, no livro “Uma vanguarda semiológica” (1975), já destacava que sucessores natos do Poema/Processo seriam as experimentações em Super-8, como por exemplo no trabalho de Paulo Bruscky: “os caminhos do experimental só podem passar pela leitura produtiva, do slide ao Super-8, do cartaz ao quadrinho, da palavra ao poema (ecologia comunicacional)”, coloca. O apreço e afeto desses artistas pelo novo meio também pode ser notado em uma das experiências em um fotograma de 1976 de Neide Sá, em que a artista compõe uma imagem utilizando-se de cinco cartuchos da bitola (cf. MARGUTTI, 2014).

Voltando ao texto de Frederico Marcos, é nele que é possível efetivamente encontrar tanto um gesto em direção à animação abstrata quanto uma rejeição específica das técnicas de animação tradicionais: o foco criativo, como ele descreve, estaria na invenção e modulação de imagens abstratas em frente à câmera, com o artista passando a registrar “todos os efeitos obtidos e suas variações através da função normal da câmera de filmar, sem necessidade das técnicas de animação quadro a quadro” (NÓBREGA, 2017, p. 205). Desse modo, os filmes resultariam então em colagens ou entrelaçamentos de eventos abstratos organizados pelo artista em interação direta com seus materiais, o que dá conta da estrutura mais frouxa dos filmes de Marcos, que intitula todos de “Experiência” – e nota-se aqui, novamente, a afinidade dessas propostas com o “*anti-cartoon*” de George Griffin. Para além do movimento Poema/Processo, tal cruzamento ou entremeio da poesia visual com a história da animação também pode ser observado, por exemplo, no trabalho *Desenho cinemático* (1981) de Regina Vater⁶, composto de grafismos repetidos e variados sobre um rolo de papel, estilo pergaminho, seguindo os experimentos pioneiros mencionados de Eggeling e Richter em mais uma forma, ao mesmo tempo precária e criativa, de convocar o cinético ao desenho, à poesia e à pintura.

Por fim, uma vez tomando como válida essa especulação de que, a partir dos anos 1970, constitui-se informalmente no Brasil uma linha de experimentação audiovisual que demonstra afinidades com a animação mas não se engaja diretamente com suas técnicas, uma possibilidade produtiva que se abre é a de, pensando nos filmes já levantados até aqui e com base nessa formulação do Frederico Marcos, poder-se delinear uma contribuição original dessa vertente de produção tanto para os estudos de animação quanto para o cinema experimental brasileiro – e que, na presente comunicação, pode ser brevemente indicada como relacionada à temporalidade específica que se desencadeia nesses filmes. Um jeito de delinear esse aspecto seria partindo de uma proposta interessante dentro dos estudos da animação, na qual o pesquisador Siegfried Zielinski convoca metáforas da mitologia grega para analisar o *animus* da animação, sua “espiritualização [do inanimado] via tecnologia” (ZIELINSKI, 2019, p. 306) – ou seja, o “sopro de vida” implícito na nomenclatura dessa forma artística. Segundo Zielinski (In: BUCHAN, 2013), nesse plano metafísico, “animação” envolveria a passagem do tempo cíclico e imutável da máquina, que o

⁶ Disponível em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/23245>. Acesso em: 05 ago. 2022.

autor relaciona ao deus grego Aion, para o tempo da vida, ou seja, de Kronos (cronológico) que é aquele com o qual nos identificamos – fenômeno que, desde os primórdios culturais (como no teatro de marionetes), dependeria da elegância e perspicácia da técnica de animação implementada. Já através do “*no-ff*”, nessas quase-animações brasileiras, que dispensam qualquer ideia de elegância e maestria, podemos falar então da passagem para outro tempo nesse plano conceitual: o tempo de Kairós, aquele que é fruto do momento, do acaso e do oportuno, e que se expressa nessas buscas por eventos pictóricos e também na abertura da abstração para o efêmero e o acidental, na contingência fortuita entre o concreto e o precário, como buscou-se apontar até aqui.

E, como Zielinski também recupera, nas beiradas da vitalidade do *animus* – a concessão de vigor que move a animação - se esconde sua face oposta, o fantasma da morte e da estase. Nesse sentido a ideia de animação novamente se demonstra fecunda para pensar a produção de filmes de artista em Super-8 e *slidetape* (“audiovisuais”) a partir da década de 1970, tomando uma chave crítica nos trabalhos em slide e em vários foto-filmes da época, como os de Luiz Alphonsus e de Antônio Manuel, visto que neles o movimento, o sopro que anima o filme, é revertido para o congelamento total da imagem, o *rigor mortis*. Um retorno ao inanimado utilizado como uma metáfora política para os períodos de maior repressão da ditadura, como por exemplo no foto-filme *Semi ótica* (1975, 35mm) de Antônio Manuel, o qual faz recurso de imagens de criminosos encontradas em jornais (como num inventário de marginalidade) e encerra com o grafismo de uma caveira que ocupa a tela; enquanto que *Natureza* (1973), audiovisual (*slidetape*) de Luiz Alphonsus, encena uma desova de um corpo executado através de fotografias avermelhadas, drenadas do movimento associado à ação fílmica. Já em *X* (1974, Super-8), de Anna Maria Maiolino, são os objetos e elementos (uma tesoura, um véu preto como de viúva, um líquido vermelho como sangue) que são dotados de movimento, observados por um olho que estremece, abre, fecha e lacrimeja, filmado em isolamento do resto do corpo (ganhando autonomia e *animus* próprio), até que um grafismo em *X* encerre o filme.

Enquanto isso, em outros filmes, principalmente dos superoitistas que chegaram a buscar uma aproximação maior com o desenho animado e a animação de bonecos, também é possível ver outro aspecto expresso pela ideia de “*no-ff*”, que seria o de inacabamento e imediatismo, elemento que também acaba por ser incorporado na forma dos filmes, produtos de precariedade de meios, junto da

urgência sufocada de se expressar no período de repressão política no país. Aqui um dos exemplos mais criativos seria um filme das irmãs Wagner, *Pudim de Morango* (1979, 35mm), que usa o jornal como suporte de desenhos, algo que também aparece nas animações (quadro a quadro, mas minimalistas) de Lula Gonzaga que, em seu *Vendo/Ouvindo* (1972, Super-8), reaproveitou restos de acetato da publicidade para fazer pequenos *loops* animados (LEITE, 2015). Desses gestos pequenos – teríamos ainda Chico Liberato que, em seus primeiros experimentos, usava as próprias mãos e dedos enquanto personagens animados⁷ –, um jeito particular de fazer interagir as artes visuais, a poesia e o cinema foi se modelando, como buscou-se argumentar aqui pela proposição da ideia de “animação *no-fi*”, que incide sobre uma ampla produção ainda a ser explorada (e mesmo resgatada) em termos de historiografia e crítica.

Referências:

- AMARAL, A (org.). **EXPOPROJEÇÃO073**. São Paulo: Centro de Artes Novo Mundo, 1973.
- BRUSCKY, P.; TEJO, C. **Arte e multimeios**. Recife: Zolu, 2010.
- BUCHAN, S. (ed.). **Pervasive Animation**. Nova Iorque: Routledge, 2013.
- CANONGIA, L. **Quase cinema**. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- CIRNE, M. **Vanguarda**: um projeto semiológico. Rio de Janeiro: Vozes, 1975.
- COCHIARALE, F.; PARENTE, A. **Filmes de artista**: Brasil, 1965-80. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2007.
- CRUZ, R. M. **Expoprojeção 1973-2013**. São Paulo: Sesc, 2013.
- DIAS-PINO, W. **Processo**: linguagem e comunicação. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1971.
- FERREIRA, G. (org.). **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- FERREIRA, J. **Cinema de invenção**. São Paulo, Max Limonad, 1986.

⁷ Disponível em: <https://www.chicoliberato.com.br/a-obra/arte-em-animacao/>. Acesso em: 05 ago. 2022.

FURNISS, M. **Animation: Art and Industry**. Barnet: John Libbey Publishing, 2009.

GALERIA SUPERFÍCIE. **Filme experimental abstrato, anos 60/70**. São Paulo: Galeria Superfície, 2018. Catálogo de exposição.

LEITE, S. **Maldita Animação Brasileira**. Belo Horizonte: Favela é isso aí, 2015.

MARGUTTI, M. **Do Poema Visual ao Objeto-Poema: A trajetória de Neide Sá**. Rio de Janeiro: Lacre, 2014.

MARTINS, S. B. **Constructing an Avant-Garde: Art in Brazil, 1949-1979**. Cambridge: MIT Press, 2013.

MORENO, A. **A experiência brasileira de animação**. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1975.

NÓBREGA, G (org.). **Poema/Processo: uma vanguarda semiológica**. São Paulo: Galeria Superfície/Martins Fontes, 2017.

PIGNATARI, D. **Contracomunicação**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

AUTORIA E O CINEMA DE MULHERES

COSTA, Ana Pellegrini¹

Resumo: O presente trabalho parte das noções de autoria apresentadas pelo teórico francês Roland Barthes, em seu texto *A morte do autor* (1968), para traçar convergências e afastamentos com a noção de autoria feminina no cinema realizado por mulheres. Assim, pretende-se discutir a viabilidade de “matar-se” o autor quando se fala de obras de realizadoras, na tentativa de compreender quem é o autor de Barthes dentro do campo de estudos das teorias feministas, partindo-se, especialmente, das discussões levantadas por Linda Nochlin, em *Por que não houve grandes mulheres artistas?* (2016), Silvia Federeci, em *Calibã e a Bruxa* (2017), e Karla Holanda, em *Por que não existiram grandes cineastas mulheres no Brasil?* (2020). Por conseguinte, os pressupostos de “autoria” e “feminino” serão discutidos a partir de uma abordagem plural e não essencialista, deslocando o olhar da história oficial do cinema mundial.

Palavras-chave: Cinema de mulheres; Autoria Feminina; A morte do autor.

Introdução

A teoria feminista do cinema dedicou-se, a partir de teóricas como Kaja Silverman e Claire Johnston, a analisar e discutir a questão da autoria no cinema realizado por mulheres. No entanto, propõe-se neste trabalho pensar a autoria não apenas como uma questão de assinatura, de uma marca identitária, de um estilo que cada cineasta imprime em seus filmes, e sim como o domínio e a posse de uma voz e um canal de expressão para as subjetividades inerentes às realizadoras. Dessa forma, trataremos de contextualizar a noção autoral na história do cinema, problematizando tal conceito com a figura do autor e do gênio romântico no campo das artes e o papel imposto às mulheres no fazer artístico. Interessa-nos perceber o que enunciam as vozes das autoras, como elas se colocam na obra, de que forma

¹ Mestranda do Programa de Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-Cineav) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Especialista em Marketing pela FAE Centro Universitário. Graduada em Comunicação Social – habilitação em Jornalismo – pela Universidade Positivo (UP). Membro do Grupo de Pesquisa em Arte, Cultura e Subjetividades (GPACS – Unespar/CNPq). E-mail: pellegrini.anacosta@gmail.com

podem ampliar a representação das mulheres frente às câmeras. Em suma, parte-se do questionamento levantado por Ludmilla Moreira Macedo de Carvalho, em *Considerações sobre o conceito de autoria no cinema numa perspectiva feminista* (2021): o que significa fazer um filme como mulher?

Ascensão e queda do autor

Em 1948, o romancista e cineasta Alexandre Astruc publicou o *Nascimento de uma nova vanguarda: a caméra-stylo*, pavimentando o que viria a se tornar o culto ao autor nos anos 1950, na França, e 1960, nos Estados Unidos. Com uma preocupação sempre latente em reivindicar o cinema como arte, de transcender sua forma industrial de produção, Astruc o compara ao romance e à pintura, incorporando à obra cinematográfica uma visão singular, “assinada”. O diretor não estaria apenas a serviço de um texto preexistente, seria um artista criativo em pleno direito, capaz de dizer “eu” como o fariam um escritor ou um poeta.

A fundação, em 1951, dos *Cahiers du Cinéma*, proporcionou um meio sólido para a propagação do autorismo, por meio dos textos críticos que colocavam o diretor como o responsável, acima de tudo e de todos, pela estética e pela *mise-en-scène*² do filme. É nessa revista que François Truffaut publica *Uma certa tendência do cinema francês* (1954), postulando que o novo cinema se assemelharia a quem o realizasse por meio do estilo, que impregnaria o filme com a personalidade de seu diretor (STAM, 2006). Reunindo diversas influências, o autorismo inovava dentro do campo dos estudos cinematográficos ao olhar para os cineastas de estúdio estadunidenses, como Howard Hawks e Vincente Minnelli, como significativos autores de seus filmes, uma vez que seus temas e estilos eram facilmente reconhecíveis, mesmo trabalhando no cinema hollywoodiano. Consolidava-se, dessa forma, a Política dos Autores, resumida da seguinte maneira pelo célebre crítico André Bazin, no artigo *La Politique des Auteurs* (1957): “a escolha, na criação artística, do fator pessoal como um critério de referência, e a conseqüente postulação de sua permanência e mesmo de seu progresso de uma obra a outra” (BAZIN *apud* STAM, 2006, p. 104).

² O conceito de *mise-en-scène* é o mesmo que “encenação” e refere-se à posição relativa entre três elementos: a câmera em relação aos atores e destes, por sua vez, em relação à cenografia e aos objetos dentro do quadro fílmico. Para os críticos da Política dos Autores, era de grande relevância a distinção entre os *metteurs-en-scène*, aqueles que apenas aderiam às convenções e aos roteiros, e os verdadeiros autores, que utilizavam a *mise-en-scène* como parte de uma autoexpressão.

Para Stam,

O autorismo pode ser visto como uma forma antropomórfica de “amor” pelo cinema. O mesmo amor anteriormente devotado pelos fãs às estrelas ou pelos formalistas aos procedimentos artísticos, os adeptos do autorismo agora devotavam aos homens – que em sua grande maioria *eram*, de fato, homens – que encarnavam a idéia autoral de cinema. Ressuscitou-se o cinema como uma religião secular; a “aura” novamente estava em vigor, graças ao culto ao autor (STAM, 2006, p. 107).

Em 1962, o crítico de cinema estadunidense Andrew Sarris introduz o autorismo em seu país, dando origem ao que ficaria conhecido por Teoria do Autor. Assimilando a noção de estilo dos franceses, Sarris utilizou seus pressupostos a fim de celebrar o cinema hollywoodiano, propondo três critérios para se reconhecer um autor: 1) a competência técnica; 2) uma personalidade reconhecível; 3) um sentido interno que emerge da tensão entre a personalidade e o material. Em seu livro *The American Cinema* (1969), Sarris estabeleceu um modelo, constituído de nove partes, que alocava os diretores-autores em um panteão e relegava os de menor competência a círculos menores (STAM, 2006).

Retrocedendo algumas décadas, é possível localizar a fonte de onde partiram os teóricos franceses que reivindicaram o culto à figura e à autoridade autoral. Ela está no século XIX e na tradição romântico-burguesa dos estudos literários, que reconhece a obra de arte como a expressão máxima de um espírito criativo humano. Para esses românticos, o ato de criar é também dos homens, e não somente dos deuses e da natureza.

Todavia, a conexão entre o indivíduo e a obra produzida por ele, baseada na crença positivista da relação entre sujeito e expressão, passa a ser questionada, na França, a partir da década de 1960, quando teóricos como Roland Barthes e Michel Foucault analisam o papel do autor e as possibilidades de deslocamento de uma primazia autoral em seus notáveis textos *A morte do autor* (1968) e *O que é um autor?* (1969), respectivamente.

Em seu trabalho, Barthes se dedica a analisar essa ideia de autor baseada em uma visão individualista do gênio, ao que ele chama de “tirania do autor”. Por conseguinte, ele advoga a morte do autor como pai e origem do texto e questiona a relação intrínseca entre autor e sua obra. Dessa forma, Barthes propunha dar lugar ao leitor, o verdadeiro construtor do sentido do texto, passível de fornecer à obra

infinitas interpretações e apropriações. Entretanto, partindo de uma perspectiva feminista de compreensão de autoria, recorre-se ao texto *A modernidade e os espaços da feminilidade* (1988), de Griselda Pollock, a fim de se relativizar as problematizações levantadas pelos dois teóricos franceses:

A morte do autor envolveu a ênfase no leitor/observador como o produtor ativo de significados para os textos. Mas implica um risco excessivo de total relativismo; qualquer leitor pode produzir qualquer significado. Há um limite, um limite histórico e ideológico que é assegurado pela aceitação da morte da figura mítica do criador/autor, mas não há a negação do produtor situado na história, que trabalha em meio a condições que determinam a produtividade do trabalho ao mesmo tempo que jamais confinam seu verdadeiro ou potencial campo de significados. Essa questão se torna extremamente relevante quando se trata do estudo de produtoras culturais mulheres (POLLOCK, 2019, p. 141).

Conforme será discutido a seguir, a essas produtoras culturais mulheres, pode-se dizer que foi, e ainda é, em grande medida, negado o status de autoras/criadoras e suas personalidades criativas quase nunca são canonizadas ou celebradas.

Autoria no masculino?

Para as discussões que serão apresentadas na sequência, o documento base utilizado será o de Roland Barthes, a fim de compreender esta “instituição autor”, que ele, metaforicamente, propõe-se a matar, considerando que a história oficial foi escrita colocando à margem e subjugando grupos minoritários, dentre eles, as mulheres. Além do mais, as propostas barthesianas também foram escolhidas como sustentáculo de reflexão por terem sido retomadas pela teórica feminista do cinema Kaja Silverman, em seu artigo *The Female Authorial Voice* (1988).

De tal modo, ainda que Barthes trate em suas observações do campo da literatura, entende-se que é possível deslocar seu enfoque para o campo dos estudos de cinema. Isso porque, percebe-se que as questões concernentes às discussões de autoria na Política dos Autores contribuíram para a criação de um cânone cinematográfico universal com características bem delineadas: homens, brancos, heterossexuais. Ainda é possível ressaltar que a formação do panteão dos grandes cineastas envolve em sua gênese noções de genialidade, que acabam por ser excludentes de atravessadores sociais, culturais e econômicos. Carvalho, ao analisar

o escrito de Silverman, aponta que o principal argumento da teórica estadunidense é o de que a tentativa de revisão de uma abordagem problemática da autoria (ligada ao masculino e ao capitalismo) não pode se realizar por meio da eliminação de todas as possibilidades de autoria, principalmente aquelas fora desse padrão hegemônico. Logo, para Silverman, a questão do gênero é estrutural na tentativa de Barthes de apagar o autor tradicional: “Embora Barthes nunca definitivamente fale dessa maneira, o autor que ele pretende aniquilar definitivamente ocupa uma posição masculina (SILVERMAN, 1988, p. 191, tradução nossa)³.”

Para Barthes,

O autor é uma personagem moderna, produzida, sem dúvida, por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da “pessoa humana”. Então é lógico que, em matéria de literatura, seja o positivismo, resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista, que tenha concedido a maior importância à “pessoa” do autor. O autor ainda reina nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra; a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões (BARTHES, 1988, p. 58).

Conforme aponta Silvia Federici em *Calibã e a bruxa* (2017), a mudança do feudalismo para o capitalismo deve ser considerada como primordial para a teoria feminista, uma vez que as tarefas produtivas e reprodutivas e as relações entre homens e mulheres sofreram grande intervenção estatal, contribuindo para as construções de papéis sexuais específicos (FEDERICI, 2017, p. 27). Ana Ximenes Gomes de Oliveira e Sávio Roberto Fonseca de Freitas, no texto *Tendências contemporâneas de autoria feminina: apresentação do dossiê* (2019), ao analisarem a obra de Federici, destacam a consolidação do patriarcalismo como estrutura ideológica do capitalismo, compreendendo o silenciamento de sujeitos, seja por marcadores como gênero, classe, raça, sexualidade ou território, como importante instrumento para o fortalecimento dessa mesma estrutura. Oliveira e Freitas salientam que:

³ No original: “Although Barthes never definitively says so, the author he seeks to annihilate occupies a definitively male position”.

Federci faz um estudo fundamental para esta discussão, trazendo a instituição da caça às bruxas desde o século XVI até a atualidade, com suas modificações a serviço dos sistemas de opressões. A partir da autora, observamos como a imposição do silêncio ao feminino autorizado como uma perseguição política e ideológica foi travada na sociedade pelo pensamento falocentrado (OLIVEIRA; FREITAS, 2019, p. 9).

Retomando Silverman, a proposição de Barthes de aniquilar completamente a noção de autoria é uma fantasia, e da qual as mulheres só podem participar de forma afastada e por meio do outro. Elas podem auxiliar os homens a se despirem de seu manto de privilégios, mas elas mesmas não têm nada para retirar (SILVERMAN, 1988). Agora, se por um lado, pode-se compreender e criticar o sujeito “homem” por detrás da noção de autor, é possível se aproximar de Barthes quando de suas reflexões sobre a “tirania do autor”, daí se depreendendo que não há uma mão invisível que toca determinados sujeitos e os torna aptos para a prática artística, como acreditavam os estudiosos da Política dos Autores.

Ilderlândio Assis de Andrade Nascimento e Pedro Farias Francelino (2015) explicam que “a noção de autor desenvolvida por Barthes nasce de uma crítica que este faz a uma concepção de autor pautada por uma visão (...) que transforma o indivíduo criador em um gênio” (NASCIMENTO; FRANCELENO, 2015, p. 60). Discussões a respeito da “genialidade” podem ser encontradas no texto *Como o feminismo nas artes pode implementar a mudança cultural* (1974), escrito por Linda Nochlin, que atualiza as reflexões de sua autoria presentes no artigo *Por que não houve grandes mulheres artistas?* (1971). Em seu trabalho de 1974, a historiadora da arte e professora retoma seu questionamento a respeito da trajetória do pintor espanhol Pablo Picasso⁴, a fim de apontar quais seriam as situações históricas concretas que possibilitariam a criação artística. Para Nochlin, a grande arte não é realizada em contextos fortuitos, e sim em conjunturas bastante previsíveis:

⁴ Nochlin pergunta: “E se Picasso tivesse nascido menina? Teria o senhor Ruiz prestado tamanha atenção ou estimulado a mesma ambição de sucesso na pequena Pablita? O que se sobressai em todas essas histórias é a milagrosa, não determinada e aparente natureza associal das realizações artísticas, uma concepção semirreligiosa do papel do artista que é elevado à hagiografia no século XIX, quando historiadores, críticos de arte e, muitas vezes, os próprios artistas tendiam a elevar o fazer arte como um substituto à religião, o último baluarte dos valores elevados do mundo materialista. O artista na mitologia do século XIX luta contra todas as determinações familiares e oposições sociais, sofrendo todos os ataques e injúrias sociais como qualquer outro mártir cristão e, no final, triunfa apesar de suas pequenas chances, infelizmente depois da sua morte, porque de suas profundezas irradia aquele misterioso fulgor: o Gênio” (NOCHLIN, 1971, p. 18).

Nossa tendência é pensar que o gênio inato aflorará em qualquer situação, por mais que as circunstâncias sejam adversas. Mas não aflora, por mais que as circunstâncias sejam adversas. Só aflora em condições muito específicas e deixa de realizar seu potencial em condições também muito claras; uma dessas condições de fracasso quase garantido é se a criança-prodígio em questão é uma mulher. Existem, sem dúvida, muitas Pablitas Picasso desconhecidas que estão lavando pratos ou trabalhando de vendedoras apenas porque são mulheres (NOCHLIN, 1974, p. 74).

A análise de tais circunstâncias é posta em escrutínio por Michelle Perrot, em seu livro *Minha história das mulheres* (2019). Tópicos como o corpo, a alma, o trabalho e a inserção das mulheres na cidade são abordados pela autora. Um deles, em especial, faz-se urgente na discussão autoria/genialidade: o acesso ao saber. Restritas ao espaço e ao trabalho domésticos, coube às mulheres, ao longo da história, serem educadas, não instruídas. O máximo esperado delas era que fossem agradáveis e úteis, boas donas de casa, ótimas esposas e mães, sendo a família e a religião os pilares principais dessa educação (PERROT, 2019, p. 94).

Concomitantemente, junte-se a esse aspecto a concepção de que as mulheres não são entendidas como suscetíveis de darem forma à criação, de produzirem e de se manifestarem criativamente:

Os gregos fazem do *pneuma*, o sopro criador, propriedade exclusiva do homem. “As mulheres jamais realizaram obras-primas”, diz Joseph de Maistre. Auguste Comte as vê como capazes apenas de reproduzir. (...) Os fisiologistas do final do século XIX, que pesquisam as localizações cerebrais afirmam que as mulheres têm um cérebro menor, mais leve, menos denso. E alguns neurobiólogos da atualidade continuam a procurar na organização do cérebro o fundamento material da diferença sexual (PERROT, 2019, p. 97).

Delas, espera-se que sejam intuitivas, sensíveis, pacientes, que ocupem com êxito os papéis que lhes cabem: musas inspiradoras, ajudantes, secretárias. Logo, a produção artística pelas mulheres torna-se tarefa difícil, muitos de seus trabalhos ficam restritos à esfera privada, aquela que lhes caberia por imposição social. Como ousar ocupar, portanto, o espaço público? Como publicar, expor e performar? A pergunta feita por Nochlin em *Por que não houve grandes artistas mulheres?* (1971) encontra sua resposta “na natureza de dadas instituições sociais e o que elas proíbem ou estimulam nas distintas classes ou grupos de indivíduos” (NOCHLIN, 2016, p. 25).

Por conseguinte, a discriminação generalizada contra as mulheres acabou por impedir que elas alcançassem, sequer, o nível de preparação, quem dirá o da proficiência artística.

Em *Um teto todo seu* (2014), Virginia Woolf analisa o lugar subalterno da mulher no campo literário e sua posição apenas como objeto do outro, o homem, mas nunca como proprietária dos meios de produção do discurso, jamais em uma posição de poder receber reconhecimento autoral: “é um enigma perene a razão pela qual nenhuma mulher jamais escreveu qualquer palavra de literatura extraordinária quando todo homem, ao que parece, é capaz de uma canção ou um soneto” (WOOLF, 2014, p. 63).

As reverberações dessas subjugações se seguem e não seriam diferentes no alvorecer da arte cinematográfica, em 1895. Conhecidos e notáveis são os homens que marcaram o cinema silencioso: Auguste e Louis Lumière, Thomas Edison, Georges Méliès. No entanto, contemporânea a eles, também se eleva Alice Guy Blaché, que apenas recentemente vem recebendo o reconhecimento que lhe é cabido na história do cinema. Em um capítulo intitulado “As ruidosas mulheres do cinema silencioso”, que integra o livro *Mulheres de Cinema* (2019), Flávia Cesarino Costa traça um panorama das atividades de Blaché:

Apesar de ter sido completamente omitida da primeira história do cinema (COISSAC, 1925), de ter sido descrita em outra como atriz (BARDECHE; BRASILLACH, 1935) e de seus filmes terem sido atribuídos a outros diretores por Georges Sadoul (1948), Alice Guy Blaché é hoje considerada a única diretora de cinema no mundo entre 1896 e 1906. Nascida em 1873, na França, morou no Chile quando criança e voltou a Paris quando seu pai, que era livreiro, foi à falência. Quando ele e seu irmão morreram, logo depois, e suas irmãs se casaram, Alice foi trabalhar como secretária e estenógrafa para Léon Gaumont. Ela estava presente quando Georges Demeny demonstrou e vendeu a patente de seu fonoscópio para a Gaumont, e acompanhou o chefe na demonstração feita pelos irmãos Lumière de seu cinematógrafo, em 22 de março de 1895 (COSTA, 2019, pp. 22-23).

No contexto brasileiro, pesquisadoras/es vêm se dedicando a reconhecer as “Alices” do Brasil, e nomes como o de Carmen Santos e o de Cléo de Verberena têm despontado em estudos sobre os Primeiros Cinemas realizados no país. Similar ao trabalho de Cesarino Costa é o texto de Luciana Corrêa de Araújo, intitulado “Cléo de Verberena e o trabalho da mulher no cinema silencioso brasileiro”, publicado em *Feminino e Plural: Mulheres do Cinema Brasileiro* (2017). De maneira breve, a respeito

de Carmen Santos, Corrêa de Araújo relata que ela seria “A grande personalidade feminina do cinema brasileiro (...), que só viria a dirigir seu único filme, *Inconfidência Mineira* (1948), já no período sonoro” (ARAÚJO, 2017, pp. 15-16). Sobre Cléo de Verberena, destaca-se: “Ao que se sabe, houve uma única mulher diretora no país até o início dos anos 1930, Cléo de Verberena, que dirigiu e protagonizou *O mistério do dominó preto*, filme silencioso lançado em 1931” (ARAÚJO, 2017, p. 15).

A invisibilidade e o silenciamento destinado às mulheres cineastas atravessa as décadas até encontrar em importantes movimentos do cinema brasileiro, como o Cinema Novo, a ausência, entre seus expoentes, de realizadoras, que, contemporaneamente aos principais nomes masculinos da época, também estavam produzindo, experimentando na forma, no conteúdo e na linguagem, como é o caso, por exemplo, de Helena Solberg.

Solberg é a diretora do documentário *A entrevista* (1966), filmado no mesmo contexto que muitas outras produções do gênero, que hoje integram o cânone do Cinema Novo, tais como *Arraial do Cabo* (1959), de Paulo César Saraceni e Mário Carneiro, *Couro de gato* (1960), de Joaquim Pedro de Andrade, e *Maioria absoluta* (1964), de Leon Hirszman. No entanto, o filme da cineasta ficou de fora da história oficial do cinema brasileiro, mesmo que sua temática seja inovadora para a época: ao longo dos 19 minutos do curta-metragem, Solberg dá voz a várias mulheres, com idades entre 19 e 27 anos, que discorrem sobre o papel da mulher na sociedade, sobre sexo, casamento, entre outros assuntos. Karla Holanda, no artigo *Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina* (2017), analisa a exclusão de *A entrevista* do panteão dos documentários produzidos no Brasil à época:

(...) o que mais surpreende no fato do filme de Solberg não ter sido considerado pela história do cinema desse período, é a não discussão do modelo de ruptura em relação à voz *off* como fio condutor da narrativa, que predominava nos documentários da época. As vozes que permeiam o filme, em *off*, são variadas e contraditórias, valorizando a pluralidade de pensamentos e justamente enfatizando a ambiguidade. Não havia pretensão em afirmar uma verdade única, nem em interpretar determinadas realidades ou sentidos. Ao contrário, o filme foge de qualquer tom doutrinário. Isso não é nada pouco relevante no contexto do documentário brasileiro de meados dos anos 1960 (HOLANDA, 2017, s/p).

Sandy Flitterman-Lewis, em seu livro *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema* (1990), conclui que a autoria reclamada pelas teóricas feministas se

dá a partir da compreensão de um fenômeno histórico. Assim, tomando Solberg e seus filmes como exemplo, a autoria deveria considerar o contexto social dos sujeitos, a posição das mulheres na história, os procedimentos estilísticos das obras e as estratégias discursivas dos filmes (FLITTERMAN-LEWIS, 1990). É fundamental, portanto, determinar não só quem fala, mas como se fala, e de que posição. Carvalho depreende das reflexões de Silverman que,

Naturalmente, não se trata mais de conceber o autor empírico na sua visão romântica e positivista como fonte única de explicação da obra, mas, por outro lado, não se pode ignorar que agentes humanos funcionam como autores e são atravessados, entre outras coisas, pelo gênero. É preciso, portanto, conceber novas formas de articular a autoria enquanto categoria discursiva com a autoria enquanto categoria social, atravessada não apenas pela subjetividade, mas também por práticas sociais, trajetórias, posições e regras específicas (CARVALHO, 2021, p. 5).

O fazer cinematográfico, seja por mulheres ou por homens, vê no papel do/a diretor/a uma função prestigiosa e de valoração autoral. Contudo, tal reconhecimento, no que diz respeito às cineastas, espraia-se para abarcar outras profissionais em frente e atrás das câmeras. Isso porque, quando da oportunidade de estarem capitaneando projetos, seja como diretoras ou produtoras executivas, por exemplo, mulheres tendem a contratar outras mulheres para integrarem suas equipes. Nesse sentido, conforme fala de Rosana Alcântara, diretora da Agência Nacional do Cinema (ANCINE), de 2013 a 2017, durante um debate sobre equilíbrio de gênero no audiovisual: “quando a função de produção é executada por uma mulher, aumenta em 33% a chance de a função de direção também ser executada por uma mulher” (ANCINE, 2020). Dessa forma, o que poderia ser entendido como uma autoria individual se modifica para uma noção de autoria coletiva, uma vez que as demais integrantes da equipe de produção de um filme emprestam seus olhares, subjetividades e pluralidades para a obra fílmica.

Retomando o texto de Barthes e justapondo-o com as teóricas feministas do cinema, portanto, é possível sugerir um meio-termo quando se trata de autoria feminina no cinema: a autora é o passado de sua obra, ela a nutre e existe antes dela. Por conseguinte, o/a leitor/a/espectador/a não poderá ser considerado/a o/a único/a construtor/a de sentido do texto/filme. Seria muito caro às mulheres conceber suas obras como a destruição de todas as suas vozes, de todas as origens (BARTHES,

1988, p. 65), uma vez que, como visto, tais pressupostos foram alicerçados sobre uma camada onipresente de soberania masculina. É preciso a elas colocar em questão esse lugar de “autor”, abalando a crença da construção de verdade baseada na irrelevância de quem narra. Chimamanda Ngozi Adichie, em *O perigo de uma história única* (2018), demonstra como o papel do narrador revela relações de poder e implica em silenciamentos, em uma narrativa homogênea:

Existe uma palavra em igbo na qual sempre penso quando considero as estruturas de poder no mundo: *nkali*. É um substantivo que, em tradução livre, quer dizer “ser maior do que outro”. Assim como o mundo econômico e político, as histórias também são definidas pelo princípio de *nkali*: como elas são contadas, quem as conta, quando são contadas e quantas são contadas depende muito de poder. O poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva (ADICHIE, 2018, p. 12).

Cíntia Langie, em *Ter uma ideia em cinema: sobre o ato de criação no cinema brasileiro feito por mulheres* (2020), investiga como as histórias de vida e as narrativas ficcionais dessas cineastas extrapolam o modelo narrativo clássico hegemônico. Partindo das reflexões de Gilles Deleuze em seus dois livros sobre cinema, *Imagem-movimento* (1983) e *Imagem-tempo* (2005), Langie propõe olhar para a produção de mulheres como aquilo que vaza aos padrões, quebra as estruturas, a reunião de elementos nunca antes reunidos, que ultrapassa os fluxos corriqueiros, e questiona: “como suas histórias e temáticas estão ligadas, de certo modo, a alguma necessidade que as faz criar?” (LANGIE, 2020, p. 105).

Em *Women, Desire and the Look: Feminism and the Enunciative Apparatus in Cinema* (1978), Flitterman-Lewis defende que as marcas autorais deixadas pelas mulheres por meio de suas subjetividades provocam um momento de instabilidade, no qual a autora se inscreve como um sujeito desde sempre fragmentado, atravessado pelo outro, pela ordem simbólica e pela linguagem, esta última um território, como visto, ao qual as mulheres tiveram acesso mediado pelas estruturas de poder.

A cada produção, novas relações vão se colocando e realocando as subjetividades latentes dessas mulheres no discurso fílmico, criando instâncias de enunciação, que podem fazer parte tanto de elementos constantes da linguagem audiovisual (posição e movimentação da câmera, construção de pontos de vista, *mise-*

en-scène, ritmo da edição, uso de som e de música) quanto dos elementos especificamente narrativos, como tema e personagens. Não obstante, Carvalho destaca que, para Silverman, seria preciso cautela ao falar sobre autoria feminina, de modo que não se reduza a expressão a uma visão essencialista, em que seria suficiente apenas substituir o sujeito masculino por uma mulher para se ter um cinema feminista:

Para a autora, é necessário desenvolver métodos analíticos para problematizar e aprofundar a relação da autora biográfica com a autora dentro do texto, enquanto marcas de enunciação, sem, com isso, adotar um visão monolítica ou pré-determinada do que seria o discurso feminino ou de quais seriam as formas de subversão do discurso patriarcal (CARVALHO, 2021, p. 8).

Defender e reivindicar a autoria feminina se encontra nesse terreno em que se adentra com cuidado e, também, onde se compreendem as dificuldades para a criação em um campo predominantemente masculino. Para Langie, o ato de criar, para as mulheres, de formatar seus pontos de vista, advém de suas próprias realidades: “Ter uma ideia em cinema, para as mulheres, muitas vezes é como um sopro de desabafo de uma sociedade opressora, e é a partir da vivência de cada uma (...) que elas sentem necessidade de falar de determinados assuntos” (LANGIE, 2020, p. 120). Desse modo, é possível depreender que filmes de autoria feminina podem contribuir para expandir o repertório de produções existentes, entendendo essas obras como pontos de inflexão que dão a ver outros aspectos relacionados às experiências de um número significativo de mulheres.

Referências:

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ANCINE. **Ancine participa de debate sobre equilíbrio de gênero no audiovisual**. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/ancine-participa-de-debate-sobre-equil-brio-de-g-nero-no-audiovisual>. Acesso em: 24 ago. 2020.

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. Cléo de Verberena e o trabalho da mulher no cinema silencioso brasileiro. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti. **Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro**. São Paulo: Papirus Editora, p. 15-29, 2017.

ASTRUC, Alexandre. Naissance d'une nouvelle avant-garde: La camera-stylo. **L'écran Français**, nº 144, Paris, 1948.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988 [1968], p. 65-70.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CARVALHO, Ludmila Moreira Macedo de. Considerações sobre o conceito de autoria no cinema numa perspectiva feminista. **Seminário Internacional Fazendo Gênero 12** (Anais Eletrônicos). Disponível em: https://www.fg2021.eventos.dype.com.br/resources/anais/8/fg2020/1611163450_ARQUIVO_8c7c72759d27cc147d1c51677292835e.pdf. Acesso em 10 abr. 2022.

COSTA, Flávia Cesarino. As ruidosas mulheres do cinema silencioso. In: HOLANDA, Karla. (Org.) **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2019, p. 19-36.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpos e acumulação primitiva**. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. **To Desire Differently: Feminism and the French Cinema**. Chicago: University of Illinois Press, 1990.

_____. Woman, desire, and the look: feminism and the enunciative apparatus in cinema. **Ciné-Tracts**, Paris, vol. 2, n. 1, p. 63-68, 1978.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Veja, 1992 [1969].

HOLANDA, Karla. Por que não existiram grandes cineastas mulheres no Brasil? **Cadernos Pagu**, n. 60, p. 1-21, 2020.

LANGIE, Cíntia. Ter uma ideia em cinema: sobre o ato de criação no cinema brasileiro feito por mulheres. **Paralelo 31**, ed. 15, p. 104-127, 2020.

NASCIMENTO, Iderlândio Assis de Andrade; FRANCELENO, Pedro Farias. Barthes, Foucault e Bakhtin: sobre a noção de autor(ia). **Revista Língua & Literatura**, v. 17, n. 29, p. 58-77, 2015.

NOCHLIN, Linda. Como o feminismo pode implementar a mudança cultural. In: CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André; PEDROSA, Adriano (Orgs.). **História das mulheres, histórias feministas: antologia**. São Paulo: MASP, 2019 [1974], p. 72-81.

_____. **Por que não houve grandes artistas mulheres?** Trad. Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016 [1971].

OLIVEIRA, Ana Ximenes Gomes de Oliveira; FREITAS, Sávio Roberto Fonseca de. Tendências contemporâneas de autoria feminina: apresentação do dossiê. **Letras & Ideias**, v. 3, n. 1, p. 3-11, 2019.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Trad. Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Editora Contexto, 2019.

POLLOCK, Griselda. A modernidade e os espaços da feminilidade. In: CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André; PEDROSA, Adriano (Orgs.). **História das mulheres, histórias feministas**: antologia. São Paulo: MASP, 2019 [1988], p. 121-150.

SARRYS, Andrew. **The American Cinema**: Directors and Direction 1929-1968. Nova York: Plume, 1969.

SILVERMAN, Kaja. **The Acoustic Mirror**: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Trad. Fernando Mascarello. São Paulo: Papyrus, 2006.

TRUFFAUT, François. Une certaine tendance du cinéma français. **Cahiers du Cinéma**, nº 31, Paris, 1954.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Lafonte, 2020 [1929].

BEBENDO DE OSWALD: NOSFERATO NO BRASIL (1971) E O VAMPIRO DA CINEMATECA (1977) MOSTRAM OS DENTES AOS COLONIZADORES

MOREIRA, Samir Gid Rolim de Moura¹

Resumo: A invenção poética concretista que ganhou a arte brasileira através da tropicália, teve vez no cinema marginal com autores como Ivan Cardoso (1952) e Jairo Ferreira (1945-2003). Seus debates efusivos sobre linguagem lançam mão de uma revisão da antropofagia de Oswald de Andrade e questionam a sobrevivência da mesma em um Brasil com mitos nacionais modernos em falência e a invasão da indústria cultural. É assim que os filmes *Nosferato no Brasil* (1971), de Ivan, e *O vampiro da cinemateca* (1977), de Jairo, colocam de forma irreverente um novo antropófago em cena, o vampiro. Seria esta criatura o retrato colonizado de nossas utopias libertárias? Como esse deboche pode ser decolonial?

Palavras-chave: Antropofagia cultural; Cinema Brasileiro; Cinema Marginal; Decolonialidade; Vampiro.

Introdução

Os filmes marginais são preenchidos pelo erótico; pelo abjeto; pela curtição contracultural; pelo experimental; pelos grupos sociais marginais; pelo avacalho (RAMOS, 1987) e, de modo geral, através do cinema de gênero, começam a tematizar as próprias condições de filmagem, utilizando metalinguisticamente o choque performático brechtiano e a atenção à forma técnica como resposta ao seu momento histórico, ao invés do didatismo cinemanovista. Nesta esteira, à sombra da antropofagia tropicalista, Sganzerla passa a mesma adiante na entrevista ao Pasquim, *Helena, a mulher de todos, e seu homem*, afirmando:

Devorando o cinema desenvolvido produzo sua negação imediata: o pastiche total, a cópia auto-redentora, nossa única saída para saindo uma vez mais da verdade do subdesenvolvimento — chegar a uma

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná (UFPR), na linha de Comunicação e Cultura. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: samir.gid@ufpr.br

noção invertida de “bom” ou “ruim”, pervertendo o objeto inicial na provocação final da fome: o terceiro mundo vomitando filmes péssimos e livres (SGANZERLA; IGNEZ, 1970, p. 33 *apud* RAMOS, 1987, p. 74)

Assim, alguns realizadores logo assimilam o cinema de horror estrangeiro: por que o monstro capaz de barbaridades e, mais especificamente, o vampiro, um canibal que traz a peste e a decadência da Transilvânia para as civilizações ocidentais, não casaria com a sua proposta?

Dirigido por Ivan Cardoso, *Nosferato no Brasil* foi lançado como longa-metragem em 1971 fora do circuito comercial, estrelando Torquato Neto, o poeta tropicalista, como o vampiro Nosferato que viaja de Budapeste para o Rio de Janeiro. O filme projetou a obra de Ivan, naquele tempo a série *Quotidianas Kodaks* em Super-8, e que em 2005 foi restaurada e reorganizada por Ivan “aos seus formatos originais [com] os mesmos letreiros, a mesma trilha sonora e a mesma montagem do original” (REMIER, 2009, p. 445; 447) para o filme antológico *A Marca do Terrir*. É a versão restaurada incluída neste filme, com 31 minutos, que será analisada.

O vampiro da cinemateca (VdC), filmado em Super-8 e lançado em 1977, é o primeiro longa-metragem de Jairo Ferreira. Partindo da obtenção de um novo equipamento de Super-8 sonoro em 1975, inicia um processo de experimentação aberto intitulado *Umas & Outras* (PANNACI, 2016, p. 73), que acaba se transformando em *O Vampiro da Cinemateca*. Seu objetivo é inventar novos signos através de recortes e colagens de objetos culturais que, à sua medida, alimentam e transformam o vampiro personagem-Jairo Ferreira.

Para analisar a forma e a estrutura narrativa desses dois filmes a partir de seus contextos de produção e da relação que possuem com os conceitos e características do *Manifesto Antropófago* (1928), assim como alguns textos subsequentes de Oswald de Andrade ao reimaginarem a figura do vampiro; e se apropriarem de ideias decoloniais presentes nesses mesmos textos, o texto divide-se em três momentos: 1) apresentação dos principais pontos da *opção decolonial* desenvolvida pelo grupo Modernidade/Colonialidade na década de 1990; 2) apresentação das principais ideias da Antropofagia como filosofia decolonial em acordo com Azevedo (2018); 3) diálogo entre as ideias decoloniais do *Manifesto* e os temas, estruturas e linguagens dos filmes do *corpus*.

Que temos nós com isso: decolonialidade

Entre tantas teorias decoloniais produzidas até hoje na América Latina, está em seu centro aquelas que pertencem ao chamado *giro decolonial*² dos anos 1990, a dizer as contribuições do Grupo Modernidade/Colonialidade (M/C). Fundamentais para a compreensão dos principais conceitos decoloniais em voga no século XXI, assim como pela ligação entre escritos e ativismos predecessores semelhantes na contemporaneidade, como, por exemplo, de José Carlos Mariátegui, Frantz Fanon, Amílcar Cabral e Rigoberta Menchú, pode-se considerar Oswald de Andrade um deles quando se parte de um olhar panorâmico das produções e conceitos deste grupo.

Suas produções estão calcadas e defendem uma *opção decolonial* em suas compreensões e ações na realidade — ainda colonial. Isto é, ao atualizar a tradição crítica nas ciências sociais latino-americanas, ao mesmo tempo em que expandem a percepção da opressão colonial para além das barreiras políticas, atingindo a epistemologia e a própria teoria, novas frentes de dominação se abrem para serem estudadas e combatidas.

Entre idas e vindas, heranças assumidas e renegadas, da teoria crítica aos estudos culturais, a teoria trata por fim das discussões a respeito dos mais complexos e específicos impactos do colonialismo nos diferentes níveis da coletividade e da individualidade ao longo da história do nosso continente. Por exemplo, o texto coletivo *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*, de 2000, por Aníbal Quijano, Enrique Dussel, Walter Mignolo *et al*, traz questões próprias do pós-colonialismo mas, também, rupturas com concepções que fossem eurocêntricas ou dessemelhantes demais, mesmo que subalternas.

No caso do M/C deveriam ser levadas em conta outras relações de colonialidade com os Estados Unidos; o descentramento dos sujeitos contemporâneos e suas narrativas a partir de uma ideia de indivíduo; a desconstrução de essencialismos e ideias generalizantes; e a crítica à noção de modernidade. Nesse aspecto, muito se deve ao conceito amplo de *colonialidade do poder* de Aníbal Quijano — de 1989, que indica a continuidade político-econômica da colonialidade nas culturas modernas do Sul e nas estruturas do sistema-mundo após o fim das administrações coloniais nas Américas.

² No qual ainda se inclui o pregresso: Grupo Latino-Americano dos Estudos Subalternos — que originou o M/C após uma cisão.

Esta forma de poder perdurou na cultura e, assim, criou os mitos folclóricos de fundação dos estados modernos, absorveu e também verteu-se em uma diferente gama de aspectos entrelaçados que envolvem: o poder; o saber; e o ser. Ballestrin (2013, p. 100) conta como Mignolo esquematiza os tentáculos da colonialidade do poder. Ela concentra o Controle da economia; o Controle da autoridade; o Controle da natureza e dos recursos naturais; o Controle do gênero e da sexualidade; o Controle da subjetividade e do conhecimento.

Como pano de fundo desta envergadura está a liberdade que uma modernidade indissociável da colonialidade encontrou na fé de políticos e intelectuais latino-americanos, entreguistas por trás de uma máscara de modernização não separada da economia-mundo. Dussel (2000, p. 49) traz importantes considerações a esse respeito, afirmando que a civilização moderna se instaura e se mantém através de um processo de subvalorização e violência com culturas diversas que possam fragmentar a unidade dessa forma de Estado. Vinda da Europa e tendo-a como meta, em outras palavras, coloca-se como a mais desenvolvida alternativa epistemológica e prega o desenvolvimento das comunidades ditas bárbaras, a ferro e fogo, se necessário. Acontece que esta violência também conta com uma legitimação ferrenha, pois um progresso inevitável exigia sacrifícios: povos indígenas, árvores e animais eram responsáveis por sua extinção; pessoas pretas por sua marginalização; mulheres pela opressão do patriarcado, etc.

A reunião destas considerações leva à verdadeira novidade teórica do grupo, “o movimento de descobrimento e de revalorização das teorias e epistemologias do sul” (BALLESTRIN, 2013, p. 104), numa espécie de *proposta alternativa às alternativas* de validação de conhecimento dentro das próprias universidades, trabalhando às avessas da ciência moderna, coração do sistema ocidental. Assim, o grupo cava um lugar entre os pós-modernos e os pós-coloniais ou anti-coloniais, pois esses primeiros, com baluartes como Derrida e Foucault, valeram-se de noções como a *violência epistêmica* sem enxergar que a modernidade a qual desconstruíam e da qual faziam parte era intrínseca à colonialidade.

Isso implicava diretamente na maneira em que entendiam a extensão do poder colonial nas instituições da modernidade, capazes não apenas de negar identidades — o negro, o índio, o oriental, o mestiço, a mulher — mas, sim, de inventá-las, como defendiam o M/C e o Grupo Sul-Asiático dos Estudos Subalternos. Por sua vez, estes que tinham em consequência um pensamento semelhante acerca da abdução da

política e das ciências sociais nos países subalternos, opõem-se quando se propõem a combatê-las. Basicamente, o pós-colonialismo funcionou por uma “relação antagônica por excelência” antes de Said, Spivak, Bhabha e Memmi (BALLESTRIN, 2013, p. 91), onde ao invés do Outro colonizador impedir que o sujeito colonizado o fosse em sua *totalidade*, falava em *plenitude*, propondo um binarismo com fim *emancipatório*, mas não *libertador*.

Neste lugar, a sua “perspectiva decolonial [...] fornece novos horizontes utópicos e radicais para o pensamento da libertação humana, em diálogo com a produção de conhecimento” (BALLESTRIN, 2013, p. 110) e envolve consistentemente o resgate da América Latina como epicentro fundacional do colonialismo, do racismo e, conseqüentemente, da modernidade; o reconhecimento das diferenças coloniais entre colonos e metropolitanos, envolvendo a estrutura opressora contínua da colonialidade no imperialismo pelo controle do poder, do saber e do ser; o traçar de sua genealogia global que, entre os nomes citados anteriormente, inclui movimentos sociais e passa por

Mahatma Gandhi, W. E. B. Dubois, Juan Carlos Mariátegui, Amílcar Cabral, Aimé Césaire, Frantz Fanon, Fausto Reinaga, Vine Deloria Jr., Rigoberta Menchú, Gloria Anzaldúa, el Movimiento de los Sin Tierra en Brasil, los zapatistas en Chiapas, los movimientos indígenas y afros en Bolivia, Ecuador o Colombia, el Foro Social Mundial y el Foro Social de las Américas. (MIGNOLO, 2008, p. 258).

Logo, à guisa de panamericanismo e decolonialidade *avant la lettre*, quando levada em conta a riqueza cultural que um grande leque como esse oferece, deve-se considerar também aquelas ideias capazes de levar a discussão da identidade para além da ciência, proporcionando uma revolução no social, na religião, na política e na arte, tudo ao mesmo tempo — carnavalizando. Afinal, alternativa às alternativas, a libertação destas epistemologias também pode acontecer na literatura, e mostrando os dentes: em fúria ou sorrindo; escrevendo teses ou ironizando manifestos. A genealogia se abre para Oswald de Andrade.

Antropo: outropofagia

Mais profunda do que a antropofagia na qual tupinambás e tropicalistas devoram *an passant* o português e o americano para devolver uma cultura adaptada

e híbrida, a antropofagia desenvolvida por Oswald de Andrade, que começa oficialmente no *Manifesto Antropófago* (1928) e desabrocha em filosofia em *Crise da Filosofia Messiânica* (1950), é a que mais oferece aportes para e com os estudos decoloniais³. Ali, em sua obra teórica, literária e em estudos contemporâneos nelas baseados, percebe-se uma vasta dimensão epistemológica e ontológica, onde algumas vozes igualmente dedicadas em compreendê-la acabam à parte de sua discussão. Porém, não se deve esquecer o seu encontro com os irmãos Campos, a influência dos poetas concretos e da troca entre neoconcretos com Caetano, Gil, cia., além do cine-marginália, para se entender de onde vem e para onde vai o *Eu* e o *Outro* antropofágicos na marcha das utopias. O fato é: há uma rede ligando todos a Eduardo Viveiros de Castro⁴ e Beatriz Azevedo, pontas de lança no debate *Oswald decolonial*.

Dentro deste recorte, “sua forma de atuação é não só a devoração de técnicas e informações estrangeiras, mas, sobretudo, a redescoberta das concepções ameríndias, ancestrais e modernas, nacionais, americanas” (AZEVEDO, 2018, p. 75), ao mesmo tempo que traz à tona ligações entre o arcaico e o moderno em sua complexidade e inventa uma tradição ou síntese brasileira baseada nas contradições da história plural do país. E, para isso, evita os ideais essencialistas de nação, dando um passo à frente da narrativa generalizante dos modernistas, para ele já estagnados ou cooptados pela direita depois da Semana de 22.

Como lembra Beatriz Azevedo (2018, p. 82), em *Informes sobre o Modernismo*, datado de 1946, Oswald coloca a ideologia à frente da estética e enxerga a relação com os ex-colegas como uma pedra no meio do caminho: faz questão de assinalar que Plínio Salgado preparou o fascismo e que, junto de Cassiano Ricardo e Menotti Del Picchia — todos chamados ironicamente de srs. — encaminhou-se para a ditadura do Estado Novo; outros, como Mário de Andrade, Sergio Millet e Guilherme de Almeida, estariam à centro-direita. Ademais, sabe-se do interesse das oligarquias em patrocinar a Semana de Arte Moderna; evidenciando como o acolhimento das vanguardas europeias no Brasil abarcou, em parte, a crise dos valores europeus, mas

³ Além da diferença qualitativa evidente entre as contribuições que são particulares à tropicália e a Oswald, tal valoração ganha corpo quando conhecida a distinção das antropofagias dos anos 1920 e 1960, por Celso Favaretto em *Tropicália: Alegoria, Alegria*, de 1979.

⁴ Assinando como Eduardo Viveiros, o antropólogo fotografou e escreveu a sinopse do nunca lançado *O Lago Maldito*, de Ivan Cardoso. Amigos desde a infância, também escreveu o argumento de *O Segredo da Múmia* (1982), participou de suas aventuras em Super-8 e fez o *still* de outras produções. Mais em REMIER (2009).

adaptou-a para as necessidades da sua elite artística que, ao abdicar de um horizonte eurocêntrico, precisava inventar um que fosse brasileiro, mesmo que superficialmente.

Portanto, descolada do modernismo, a antropofagia parte de inversões e chega às invenções, tirando o Brasil de um lugar atrasado em relação à Europa e posicionando-o na vanguarda do pensamento, como pioneiro por seus aspectos primitivos originais. Afinal, como afirma Viveiros de Castro no prefácio de *Antropofagia - Palimpsesto Selvagem*, com um “manifesto do ‘des-’: desvepucianizar, descolombizar, descabralizar, descatequizar, dessublimar, desontologizar [...] a antropofagia é tudo *menos* a absorção da metafísica messiânica europeia” (AZEVEDO, 2018, p. 16, grifo da autora).

Em outro grau, ainda que o *Manifesto* e a *Revista de Antropofagia* reúnam elementos marcantes das vanguardas (como por exemplo a paródia, a colagem, a agressividade, a intertextualidade, a valorização do inconsciente e o estilo fragmentário), nota-se que, por um lado, alguns destes aspectos pertencem à famosa personagem de Oswald e, por outro, ao que o autor escolheu absorver dos colegas europeus, influenciados pela Escola da Suspeita⁵ no início do século XX. Então entre tantas referências, é Nietzsche quem é despido em um dia de sol por proporcionar o *insight* do “inimigo como positividade transcendental, não como mera facticidade negativa a serviço da afirmação de uma Identidade, um não Eu que me serve para definir-me como um Eu” (AZEVEDO, 2018, p. 16-17). Em outras palavras, o filósofo alemão é o principal alicerce oswaldiano na negação das imposições antropológicas europeias acerca do encontro epistemológico, baseado na moral e na metafísica⁶.

Desta forma, a devoração antropofágica ultrapassa um processo simples de assimilação ou negação do outro-inimigo. Ao contrário, desacredita no surgimento de *outro-Eu* pós-ritual e crê na transformação para *eu Outro*. A abertura à outridade permite o imbricamento do “bárbaro tecnicizado” na dianteira de fatos históricos marcantes como as Revoluções Francesa, Bolchevista e Surrealista (ANDRADE, 2017, p. 51). O caminho bárbaro para o *eu Outro* é um projeto que aponta para o

⁵ Termo de Ricoeur em *Freud e Filosofia*, de 1965, para denominar: 1) Nietzsche questionando a metafísica e traçando a genealogia por seus valores; 2) Marx, questionando o funcionamento da sociedade industrial inglesa e capitalista através do materialismo histórico; 3) Freud subvertendo o estudo do objeto para o estudo do sujeito, nossa individualidade e subjetividade.

⁶ Em seu estudo microscópico sobre Oswald e o *Manifesto Antropófago*, Azevedo (2018, p. 190) também encontra no texto do autor, *Mensagem ao Antropófago Desconhecido (Da França Antártica)*, de 1946, relações da antropofagia com o *Übermensch* nietzscheano e a transformação de Tabu em Totem — de um de seus aforismos do *Manifesto* — com a *transvalorização* do filósofo.

futuro, e não para o passado. Para chegar lá, Oswald traz diferentes bordões espalhados pelos 51 aforismos do *Manifesto Antropófago* a fim de atacar a racionalidade e a seriedade; explicar e elogiar a antropofagia; e fixar o rosto e os ideais de seus inimigos.

Sem espaço suficiente e com o objetivo de comentar todos eles, deve-se considerar a contragosto alguns poucos aforismos fundamentais para a sua compreensão e a ideal relação com a decolonialidade, os filmes e seus contextos a serem comentados na próxima seção: 1 — Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente; 4 — “Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos”. 5 — “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”; 7 — “O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará”; 11 — “Queremos a revolução Caraíba⁷. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem. A idade de ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todas as girls”. 14 — “Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós”. 18 — “Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia⁸. A transformação permanente do Tabu em totem”; 20 — “Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros”; 21 — “O instinto Caraíba” (ANDRADE, 2017, p. 49-53).

O que se conclui do *Manifesto* é que Oswald propõe criativamente a equivalência dos valores e das epistemes primitivas sobre as ocidentais/eurocêntricas em alguns momentos e a sua preponderância em outros, focando sempre na caminhada antropofágica de transformação, ressignificação, transvalorização e por aí vai — de Tabu ao Totem — como um devir Outro. Assim, seu devorador está sempre recalculando as rotas de seu sete vezes *Roteiros*, mesmo quando evocado só da boca para fora em alguns casos do cinema novo ou marginal.

⁷ O termo *Caraíba*, que aparece nos aforismos 11, 21 e em outros momentos dos manifestos é, segundo Beatriz Azevedo, uma palavra que nomina ao mesmo tempo o pajé e o xamã indígena e o português civilizado como o seu oposto. Portanto, a “Revolução Caraíba” significa uma revolução baseada na mistura antropofágica do Eu e do Outro; por sua vez, o “instinto Caraíba” é o estabelecimento de uma “nova ponte entre ‘dois mundos’: a passagem do silêncio final do homem branco europeu para o “Tupi, or not Tupi”, instinto caraíba expresso exatamente nesta fala/silêncio do homem nu, que precisamos, afinal, escutar” (AZEVEDO, 2018, p. 145).

⁸ É importante ressaltar como os aforismos 1, 4, 7, 11, 14, 18 dialogam diretamente ou estendem os aspectos decoloniais trazidos anteriormente.

Je est umas & outras com ivampirismo

A vivência cotidiana e a personalidade viva dos atores/criaturas misturadas ao ato de representar é ainda mais visível nos filmes em Super-8 do cinema marginal (Ibid, p. 102; MACHADO Jr, 2011). Em *Nosferato no Brasil* não é diferente, trata-se de uma “ficção documental [que] transformou-se em metadocumentário”, segundo Décio Pignatari em *A Marca do Terrir*. Nestes moldes, o filme pode ser dividido em quatro blocos de acordo com Cánepa (2021), cada qual com um grande acontecimento/performance: no prólogo que se passa na Hungria, Nosferato persegue e faz suas vítimas até o momento em que é morto por um príncipe; depois, aparentemente apenas vencido, Nosferato chega ao Rio de Janeiro, onde se aclimata e continua a sugar o sangue de humanos; quase antes do fim, seu vampirismo é bem sucedido e ganha um séquito de vampiras que o ajudam a aumentar os ataques; no epílogo, a criatura volta para a Europa.

Cánepa destaca ainda a notável utilização de ferramentas narrativas clássicas ao gênero do horror, da fantasia e ficção científica no início do filme (2021, p. 323), como a trilha sonora em theremin durante as primeiras imagens e a escolha pela fotografia em preto e branco durante o prólogo para construir um ambiente sombrio. Diz Ivan que “todos os planos são clichês tirados de filmes de vampiro. Esse signo do vampiro não existia no cinema brasileiro, foi uma novidade” (REMIER, 2009, p. 95). Porém mais nova ainda foi a paródia e a deturpação dessas ferramentas no estilo *terrir* de Ivan Cardoso, cujo aparecimento só faz sentido após uma contextualização breve no primeiro bloco do filme.

Repleta de autoironia, a abasileiração do vampiro começa por volta dos três minutos de filme e já entrega não só o avacalho da produção, mas também a disposição em subverter as regras do jogo, com o letreiro “Onde se vê dia, veja-se noite”, inspirado no poema do concreto Affonso Ávila. Torquato, antropofagicamente Nosferato, caça de dia, “contra todas as catequeses”. Ao fim do prólogo, há uma referência à vinheta da Universal Pictures e, em seguida, vêm os créditos com o título do filme, uma lâmina rasga um balão de cor preta e derrama tinta vermelha sobre o nome do filme: colorida, a segunda parte começa destacando o sangue derramado; insinuando com um letreiro futuro — “Sem sangue não se faz história” — o fazer de uma história com sangue de ketchup, o tempero ideal para devorar a obra comercial da Universal e ressignificar os elementos do gênero.

Em seguida, logo que chega ao Brasil, Nosferato faz a sua primeira vítima e transforma a sua figura, de modo que, após morder uma moça ao pegar uma carona de carro, um corte nos mostra o vampiro à vontade na praia de Ipanema, usando sunga e capa longa. Quer dizer, estamos falando justamente do sétimo aforismo do Manifesto Antropófago: “O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará” (*Op. cit.*). Nosferato transforma-se em um *Eu Outro* indianizado e ilógico para os dogmas do norte, mas coerente à verdade dos trópicos, saciado com uma água de coco.

Entrando no que seria o terceiro bloco, as suas vítimas também se transformam e, diferente de como acontece em Budapeste, ele não persegue ou caça ninguém, as moças que ele vitimiza parecem não terem medo, parecem ter malícia ao invés disso. Como deixam de usar só o biquíni e passam a vestir roupas e capas pretas semelhantes às de Nosferato, pode-se pensar que o jeito volúvel representa o seu interesse pela troca de culturas. Em seguida, quando retransmitem o vampirismo aos homens que encontram pelo caminho, percebe-se uma revolução Caraíba em pleno ato. Os *eus Outros* do bando formado por Nosferato, pelas vamps e pelos outros homens assistem ao lixo cultural da televisão aproveitando uma *curtição* sem patriarcado, semelhante ao estado pacífico e até idílico que compõe o estereótipo deveras ambivalente do índio, capaz de uma ludicidade sem fé, sem lei e nem rei. Obviamente uma convivência sob um sistema de valores não colonizados.

O que estaria por trás desse comportamento seria o “Matriarcado de Pindorama”, aforismo 45 do *Manifesto*, “uma concepção matriarcal do mundo sem Deus” (ANDRADE, 1978, p. 144) como uma utopia libertária de Oswald alicerçada na antropofagia. Quando estes vampiros chupam sangue, transformam o tabu em totem, levam a ontologia e a epistemologia ao seu limite para reinventar a convivência, pois

enquanto na sua escala axiológica fundamental, o homem do Ocidente elevou as categorias do seu conhecimento até Deus, supremo bem, o primitivo instituiu a sua escala de valores até Deus, supremo mal. Há nisso uma radical oposição de conceitos que dá uma radical oposição de conduta. E tudo se prende à existência de dois hemisférios culturais que dividiram a história em matriarcado e patriarcado. Aquele é o mundo do homem primitivo. Este, o do civilizado. Aquele produziu uma cultura antropofágica, este, uma cultura messiânica (ANDRADE, 1978, p. 78).

Com *O Vampiro da Cinemateca*, o monstro tira o sangue das carótidas e muda mais do que as suas representações, mas também é o filme que muda a sua forma. Mais alinhado ao experimental e, portanto, com sinopse difícil de definir e proposta formal mais organizada do que o enredo, organiza e desorganiza uma série de recortes e estilhaços fílmicos entre cultura erudita e popular na forma de epígrafes e aforismos que transformam o vampiro Jairo Ferreira, assim como as suas próprias fontes⁹. Isto é, por meio de outros filmes; livros; músicas; sons; programas de TV; peças radiofônicas etc. de arquivo ou captadas diretamente de seu dispositivo, que ele combina, recombina, inventa e reinventa signos incessantemente, “parodiando o próprio individualismo” (PANNACI, 2016, p.80), como afirma¹⁰.

Semelhante ao que ocorre no filme de Ivan e à estética do Super-8, “trata-se essencialmente de um metafilme” e um filme-síntese do imaginário e dos temas caros a Jairo (*Ibid.*, p. 78). A obra é quase indistinguível da realidade do autor, beirando a uma autoficção com passagens de um autor-personagem produzindo filme-diários com camadas de áudio e imagens dialogando, contradizendo-se ou construindo um discurso (*Ibid.*, p. 75). Basicamente, elas se diferem quando VdC conflui explicitamente para a noção de transformação permanente de tabu em totem, ultrapassando a produção da “cópia auto-redentora” da Marginália e perseguindo a síntese-ideogrâmica da poesia concreta. Cada signo por si só possui um significado próprio, então surgem novos conceitos a partir de suas combinações — remetendo ao princípio de relações entre grafia e significado do ideograma chinês. É isto que empreende Jairo em uma “cinemateca imaginária” (*Ibid.*, p. 79), levando as fronteiras do documental e do ficcional ao limite, à fusão, pelas ressignificações e invenções no experimental.

Com sede dos gêneros terror, ficção científica e chanchada, o vampiro abre o seu banquete da outridade interessado em reinventar todos os convivas e a si, começando por sua personalidade. Os pseudônimos criados por Jairo em 72, ainda

⁹ Entre os filmes: *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941); *A Câmara de Horrores do Dr. Phibes* (Robert Fuest, 1972); *Underworld USA* (Samuel Fuller, 1960); *O Rei do Baralho* (Júlio Bressane, 1974), *O Triunfo da Vontade* (Leni Riefenstahl, 1934); *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1975); *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (José Mojica Marins, 1967). Citações de autores como Lautreamont (*Os Cantos de Maldoror*); Baudelaire (*As Flores do Mal*); Orlando Parolini (recitando seu poema *A Perdição*); Rimbaud; William Blake; Augusto de Campos; Oswald de Andrade; Maiakovski; alusões a Mao Tsé-Tung; Glauber Rocha; Karl Marx; Jimi Hendrix; Chacrinha; Sílvio Santos e locuções da Rádio Nacional (PANNACI, 2016).

¹⁰ Pannaci traz o texto de Jairo Ferreira, datado de 05/08/1977, *Umas & Outras: Um safari semiológico*, nunca publicado, mas depositado pelo autor nos arquivos da Cinemateca Brasileira, que relata o processo de realização de *O Vampiro da Cinemateca* em forma de depoimento.

na época do Jornal São Paulo Shimbun, participam do filme: Ligéia de Andrade, referência a Oswald de Andrade e ao conto de Edgar Allan Poe, intitulado Ligéia (1838), aparece no final do filme em um bar da Boca do Lixo; João Miraluar, de Memórias Sentimentais de João Miramar (1924), interpretado pelo realizador Júlio Calasso Jr., é abduzido por um disco voador; e Marshall MacGang, uma paródia de Marshall McLuhan, e interpretado por Luís Alberto Fiori. Tudo lembra bem os pseudônimos que Oswald criou para a 2ª denteição da *Revista de Antropofagia*, entre eles “Marxilar” e “Freuderico”, de Freud, Friedrich Engels e Friedrich Nietzsche (AZEVEDO, 2018, p. 157; 212).

Além disso, como mostra Pannaci, o roteiro de VdC tem diferentes marcações para cada tipo de narração que Jairo utilizou, caracterizando uma certa esquizofrenia, mas também um *outro* possível dentro do ideograma antropofágico. Em uma determinada passagem estas vozes são utilizadas justamente para discutir o roteiro e a construção do filme, ao mesmo tempo em que o reconstroem com trechos repetidos: “(JF) Um roteiro não é um filme, mas pode ser projetado. O filme é o roteiro do filme que vai ser feito, mas o roteiro já é um filme, um metafilme. O projeto pode ser o produto final, mas o produto final volta a ser projeto. (JF 2)” (PANNACI, 2016, p. 90)¹¹. Jairo se refere à própria prática de cinema experimental, e alude ao vigésimo aforismo do *Manifesto* de Oswald, aquele dos *Roteiros*.

Ao fim, entre tantas devorações e transformações, Jairo termina o filme como totalmente outro, ainda como antropófago, mas talvez não mais vampiro: o letreiro de FIM é o mesmo de *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (1967), de Mojica Marins (Ibid, p. 91). O tabu transformou-se em totem, o vampiro acordou num caixão que não era mais seu.

Conclusões

Em ambos os filmes, o antropófago e o vampiro são metáforas homólogas do autor-personagem a recriar mutuamente o Outro e o Eu, a partir de mais obras de arte e produtos da indústria cultural. Em uma perspectiva decolonial, essa práxis antropofágica sobre a chanchada, o horror e o experimental transvalora o vampiro maniqueísta ocidental num monstro caraíba ameríndio, muito interessado em suas

¹¹ Apesar de o roteiro nunca ter sido publicado, uma cópia foi consultada pelo autor na Biblioteca Paulo Emílio Salles Gomes, na Cinemateca Brasileira.

bugigangas, mas sempre suspeito aos seus valores — contra a consciência enlatada. Sua alimentação do sangue estético leva a um cinema utópico, original e de exportação, forte e vingativo como o Jabuti.

A abertura e a receptividade matriarcal anti-lógica validam tanto epistemologias do sul quanto do norte e propõem uma saída de libertação humana através de uma nova delimitação antropológica do sujeito que transforma os valores negativos do tabu em valores positivos do totem. Debaixo da linha do Equador, podemos nos perguntar *Tupi or not Tupi*, já os modernos/colonos coroados no imperialismo, podem na sala escura aprender conosco: *vampir or not vampir*.

Referências:

ANDRADE, Oswald. **Manifesto Antropófago e Outros Textos**. Org. Jorge Schwartz e Gênese Andrade. São Paulo - SP: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2017.

_____. **Do pau-brasil à antropofagia e às utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

AZEVEDO, Beatriz. **Antropofagia: palimpsesto selvagem**. São Paulo: Sesi, 2018.

BALLESTRIN, Luciana. América latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, v. 11, p. 89-117, 2013.

CÁNEPA, L. L. Nosferato no Brasil (1971): Vampiro Pop no Cinema Brasileiro. **Animus** – Revista Interamericana de Comunicação Midiática, [S. l.], v. 20, n. 44, 2021.

MACHADO Jr., Rubens L. R. O inchaço do presente – Experimentalismo Super-8 nos anos 1970. **Revista Filme Cultura**, n. 54, p. 28-32, 2011.

MIGNOLO, Walter. La opción decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso. **Tabula Rasa**, n. 8, p. 243-282, 2008.

PANNACI, Renato C. **O Cinema e a Crítica de Jairo Ferreira**. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2013.

RAMOS, Fernão. 1987. **Cinema Marginal (1968/1973): a representação em seu limite**. São Paulo: Editora Brasiliense.

REMIER. Ivan Cardoso. **O Mestre do Terrir**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

BREVE ESTUDO DA TRANSCRIÇÃO DA DANÇA PARA VIDEODANÇA A PARTIR DO PROCESSO CRIATIVO DE “PROJETO VIOLÊNCIA”

DURÃES, Daniele Sena¹

Resumo: Esse ensaio parte de estudos reflexivos acerca de processos de criação nas artes do vídeo, em especial, a videodança. O que poderia estar implicado quando um projeto de dança elaborado para ser exibido no espaço tridimensional da performance – aqui-e-agora – necessita de ajustes formais para poder existir enquanto uma matriz audiovisual [vídeo]dançante? Esta indagação alicerça o problema de pesquisa aqui investido: de que forma se deu o processo de (trans)criação da videodança “*Projeto Violência*” – resultante do *Edital da Mostra Solar 2020. A Mostra Solar 2020 – edição digital*, contemplada, por meio do Edital N° 245/19 da Fundação Cultural de Curitiba (FCC), através do Fundo Municipal da Cultura (FMC) do [Programa de Apoio e Incentivo à Cultura – PAIC], inicialmente pensada para ser apresentada em formato presencial, mas que, em virtude da pandemia de Covid-19 teve que se adaptar a uma apresentação transposta para a linguagem audiovisual. A investigação se dá a partir de documentos de processos fotográficos realizados por mim enquanto registro durante o período presencial do processo, analisando de que forma esse conteúdo veio a contribuir com minha criação enquanto diretora de fotografia, a partir do momento em que o grupo se viu na necessidade de adaptar o trabalho. O referencial teórico é pautado nos pressupostos dos estudos da Crítica Genética e da Crítica de Processo de Cecília Almeida Salles.

Palavras-chave: Artes do Vídeo; Transcrição; Crítica de Processos; Corpo; Videodança.

Introdução

Esse ensaio trata-se de um exercício de estudo de caso em crítica de processo. O material audiovisual *Projeto Violência* dirigido por Eduardo Ramos² constitui-se em um trabalho de videodança no qual o intérprete/bailarino Airton Rodrigues³

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação/Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-Cineav) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). E-mail: duraes.daniele@gmail.com

² Eduardo Ramos é fundador da *Setra Companhia* e diretor artístico do AP da 13 - Espaço de Criação na cidade de Curitiba.

³ Airton Rodrigues é bailarino, ensaiador e coreógrafo. Como bailarino, atuou em diversas companhias, tais como o *Balé Teatro Guaíra* e dançou com coreógrafos nacionais e internacionais. Suas

dança/performa um solo. O trabalho que, por si só, nasce de um processo plural, colaborativo e interdisciplinar, desde o início foi 'pensado' para o formato presencial de performance a ser realizado no mês de maio de 2020 e que veio ter seus processos de ensaios e pesquisa interrompidos devido à eclosão da pandemia de Covid-19.

Neste contexto de privação de encontros presenciais e apresentações em espaços públicos, a equipe de *Projeto Violência* necessitou repensar sua estrutura processual, e logo deu início a um longo processo de procedimentos artísticos de/para (trans)criação de sua linguagem matriz para a linguagem audiovisual a ser apresentada em dezembro do mesmo ano.

Saliento que inúmeros espaços artísticos tiveram que fechar as portas e se viram repentinamente diante da necessidade premente de adaptar suas programações e trabalhos para o formato digital, onde se teria a possibilidade de dar continuidade aos seus processos, sem necessariamente encontrar-se presencialmente com outras pessoas/artistas/público.

Foi neste contexto que *Projeto Violência* passou então a ser pensado, reelaborado ou passou pelo processo de (trans)criação⁴ para o formato videodança.

Esse ensaio, como já mencionado anteriormente, pretende, por meio de um estudo de caso, dar luz a um dos procedimentos artísticos provenientes desse contexto de tradução ou (trans)criação intersemiótica do trabalho que, naquele momento, ainda se encontrava em processo de criação, e no qual, não por vontade própria, os artistas nele envolvidos se depararam com a necessidade de assumir a feitura da obra sob o formato do vídeo.

Destaco também para este contexto de estudo, que participei desse processo de criação primeiramente como fotógrafa *still*, acompanhando os processos de ensaios e pesquisa e que, para esse período de transcrição, passei a assumir a função de direção de fotografia.

Para tal intento, trago para a discussão, teorias de base provenientes de autores e autoras como Christine Mello, ao me reportar à área das artes do vídeo e

coreografias já estiveram em grandes festivais de dança, como a Bienal Internacional do Ceará. Atualmente, é artista integrante da *Setra Companhia*, onde atua desde 2015. Neste ambiente criativo, Rodrigues promove intenso processo de pesquisa causando a 'fricção' entre dança, teatro e performance.

⁴ Esta dissertação fará uso do neologismo (trans)criação ao se reportar ao conceito de transcrição proposto por Haroldo de Campos (2011), mas entendendo que nos processos tradutórios nas artes, em geral, outra forma textual acaba por ser gerada. E, neste caso, tanto a leitura da palavra 'transcrição' como 'criação' passam a operar com legitimidade e coerência ao serem enunciadas.

compreender vídeo como uma linguagem híbrida; Maya Deren, para pensar os aspectos compositivos e de criação de imagem, bem como Susan Sontag para relacionar com o pensamento fotográfico aqui em questão. Para a realização do estudo, amparo-me nos procedimentos metodológicos propostos por Cecília de Almeida Salles, ao referir-me ao processo de criação.

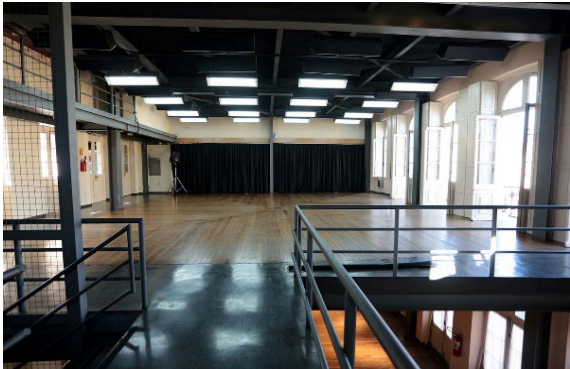
A hipótese a ser aqui brevemente investigada é a de que o pensamento fotográfico se reelabora enquanto processos comunicativos em relação à dança presencial – aqui e agora – e ao processo de criação do ponto de vista da direção de fotografia. Sendo assim, neste estudo busco compreender como isso acontece, de que forma e com que meios meu próprio pensamento fotográfico e metodologias se readaptaram a essas novas condições criativas. Para este estudo busco olhar para aspectos compositivos da minha própria criação fotográfica.

O *Projeto Violência* seria apresentado no espaço cênico da Casa Hoffmann - Centro de Estudos do Movimento⁵, espaço que é, atualmente, referência nacional para a pesquisa em dança e do corpo em movimento. Dedicada-se à criação de políticas públicas gratuitas ou de preço acessível que fomenta e incentivam a formação, a investigação, a criação e a experimentação artística. Inaugurada em 2003, a Casa Hoffmann (figuras 1 e 2), nasceu da iniciativa de criar na cidade de Curitiba um espaço destinado aos artistas e pesquisadores da Dança e emerge com propósito de contribuir com uma espécie de espaço para criações e experimentações de artistas da dança, teatro, circo, performance e outros.

A edição de 2020 da Mostra Solar foi a primeira a exibir as obras selecionadas em formato digital, como uma forma de dar continuidade e finalização/exibição dos projetos selecionados no ano anterior – 2019 – no Edital Solar e que foram surpreendidos pelos protocolos de isolamento social advindos da pandemia de Covid-19. A Mostra Solar 2020 estava prevista para ter a exibição no mês de maio de 2020. Entretanto, todos os projetos selecionados para esta edição, tiveram que se adaptar para a versão digital, mesmo já estando em processo avançado de criação e pensados originalmente para apresentações presenciais na própria Casa Hoffmann, que possui estes aspectos arquitetônicos para a presença cênica.

⁵ Para maiores informações, consultar o site oficial da Casa Hoffmann - Centro de Estudos do Movimento, disponível em: <https://casahoffmann.org/sobre/>. Acesso em: 20 mai. 2022.

Figuras 1 e 2: Espaço da Casa Hoffmann – visão dos estúdios e escadarias



Fonte: site oficial da Casa Hoffmann - Centro de Estudos do Movimento.

Destaca-se que o *Projeto Violência*, um dos projetos selecionados pelo *Edital Solar 2019*, além de o desejo inicial de ser apresentado de forma presencial fazendo uso do espaço cênico da Casa Hoffmann, também estava tendo seu processo conduzido pela ideia de contar com a participação do público, que se posicionaria em diferentes espaços dentro do espaço cênico, de modo a propor a distância em relação às ações metafóricas de violência para o artista/performer Airton Rodrigues, a quem caberia a decisão de aceitar ou não as propostas do público para dar vazão à sua dança solo. A disposição espacial estava inicialmente sendo planejada em formato arena, onde haveria uma plataforma de acrílico ao redor do performer, a sugerir que estaria ali preso, numa espécie de ficção científica de si mesmo, sendo estudado e estudo ao mesmo tempo. Na sequência, no decorrer dos processos criativos ainda em caráter presencial e em diálogo com toda a equipe, chegou-se a outra configuração espacial, na qual o performer passa a ocupar o espaço de forma frontal, onde a equipe em dias de ensaio também se posicionava, simulando onde estaria a plateia.

A partir dessa composição espacial, e do momento em que o trabalho passou pela necessidade de adaptar-se para a nova mídia, é que esse ensaio se compõe. Menciono que este não é o único aspecto compositivo levado em consideração ao longo da pesquisa: esse recorte está sendo necessário para esse momento de estudo, portanto trata-se de uma parte desse exercício crítico de análise do processo criativo.

Figuras 3 e 4: Airton Rodrigues em ensaio/pesquisa no espaço cênico da Casa Hoffmann, experimentação de performance em frontalidade



Fonte: Registro de ensaio realizado como estudo para confecção de cartaz de divulgação, autoria de Dani Durães.

Cabe ainda destacar que a equipe de *Projeto Violência* estava repleta de artistas de áreas distintas, dos quais muitos remanejaram funções no contexto pandêmico, como também foram necessárias novas contratações para dar conta do material audiovisual gerado, tendo em vista que não havia nenhum profissional responsável por edição de vídeo em seu momento inicial, assunto que trato mais detalhadamente adiante.

Como anteriormente foi mencionado, dedico-me a estudar o processo criativo do material audiovisual decorrente do *Projeto Violência*, tendo em vista seus aspectos compositivos de criação e (trans)criação a partir de minha experiência enquanto bailarina e fotógrafa pesquisadora em videodança, que costumeiramente atua diretamente em ambos os lados da criação audiovisual, seja em frente às câmeras como bailarina/intérprete, ou atrás delas, como diretora, ou, no caso desse trabalho em específico, na função de diretora de fotografia.

Da composição da imagem

Ao dar início aos estudos para a direção de fotografia, estive em constante diálogo com o diretor Eduardo Ramos⁶, que estava dirigindo seu primeiro trabalho audiovisual. A partir das reuniões realizadas de forma virtual através de plataformas online de reuniões e conversas via aplicativo WhatsApp começamos a discutir a

⁶ Eduardo Ramos é diretor e fundador da *Setra Companhia* e diretor artístico do *AP da 13* - Espaço de Criação na cidade de Curitiba.

respeito do conceito de violência que estávamos abordando, e pensar de que modo poderíamos inserir o olhar do público para a tela. Desse modo, concordamos que essa deveria ser uma câmera ativa, diegética, participativa. Assim sendo, passei a assumir a condição de público ativo, através do olhar da câmera.

Dos aspectos fotográficos em relação ao espaço, passei a assumir enquadramentos relacionados ao espaço em que estávamos realizando as filmagens. Essas escolhas fotográficas aconteceram de forma intuitiva. Como artista do corpo e da fotografia, não conseguia ignorar a presença daquele corpo performer sem relacioná-lo com aquele espaço de certa forma opressivo em que estava inserido para a realização das filmagens.

Desse modo, passei a recorrer às fotografias still realizadas por mim anteriormente, nos períodos de ensaio, antes da pandemia. Os espaços cênicos seriam compartilhados na performance presencial e, assim sendo, enquanto diretora de fotografia já em situação de filmagem, sentia a necessidade de me inserir naquele espaço tanto quanto o performer.

Figuras 5 e 6: Frames do material audiovisual – *Projeto Violência*



Fonte: frames do material audiovisual – *Projeto Violência*.

Questões como as escolhas de imagem, foco, enquadramento passaram a me preencher nesse momento de retorno às imagens que já havia capturado de Airton nos processos de ensaio e pesquisa e, também, no ensaio fotográfico para a confecção de materiais para divulgação. Dessa forma, me deparei com um interesse fotográfico por meio da empatia e da identificação, tendo em vista que Airton estava ali performando uma dança violenta, abordando um tema caro para sua

individualidade e criando dança com todo esse material corporal e performativo que seu corpo continha e emanava.

Em determinado momento, comecei a pensar a respeito de minhas vivências em videodança, dos estudos de movimento, de câmera e de corpo e da interpelação que câmera e o corpo que dança podem vir a ter, em uma conexão empática e intuitiva, com os olhos voltados para a percepção do assunto fotográfico, nesse caso, a obra artística, o material audiovisual *Projeto Violência*.

Sontag, em seu livro sobre fotografia, sugere um fazer em imagem e o ato de fotografar como um fenômeno de civilização. Entender esse fenômeno me remete às vivências em dança e aos estudos sobre videodança, em que vislumbro o fazer dessas linguagens como um sintoma dos nossos contextos atuais de civilização digitalizada e imbricada de tecnologias, bombardeada por imagens, sejam elas midiáticas, publicitárias ou as imagens com as quais nos identificamos e criamos em nosso repertório estendido de memória. De certa forma esse entendimento de que somos as imagens que criamos, que me permeava naquele instante, colocou-me em estado de alerta às necessidades coletivas do grupo, de cada indivíduo, da obra e do conceito que buscávamos e, em especial, da dança performativa de Airton. O pensar fotografia nesse contexto de inúmeras afetações conceituais passou a ser feito a partir da ideia exclusão, recorte, escolhas.

A linguagem comum estabelece a diferença entre imagens feitas à mão, como as de Goya, e fotos, mediante a convenção de que artistas 'fazem' desenhos e pinturas, ao passo que fotógrafos 'tiram' fotos. Mas a imagem fotográfica, na medida em que constitui um vestígio (e não uma construção montada com vestígios fotográficos dispersos), não pode ser simplesmente um dispositivo de algo que não aconteceu. É sempre a imagem que alguém escolheu; fotografar é enquadrar, e enquadrar é excluir (SONTAG, 2003).

Dessa forma entrei em estado de filmagem, não pensando na espacialidade da foto de modo unicamente técnico, mas sim também atravessada pela noção de tempo, ciente de minhas escolhas e exclusões do quadro fotográfico. Nesse caso, a construção de espaço da tela, da foto, do ambiente passa a ser guiado pela noção de tempo, ou seja, do tempo que Airton levava para assumir determinadas posturas corporais, para se concentrar, para alcançar a materialidade de sua dança em sua forma mais sincera. Nós, artistas do corpo, entendemos esse tempo corporal, mas a câmera e o dispositivo não; o dispositivo depende e nesse caso dependia de um olhar

atento de quem o operava para que uma conexão se estabelecesse naqueles instantes de filmagem.

Sendo assim, me despi de minhas certezas e até de minha insegurança por estar, pela primeira vez, assumindo a função de direção de fotografia. Fui para as gravações com os equipamentos necessários, acessórios de filmagem, luz e o mais importante deles, o corpo: a mídia primária em estado de atenção, pois percepção requer total envolvimento.

Na primeira diária tínhamos como planejamento realizar as filmagens das cenas em um carro e num portão onde Airton elaboraria a ação que entre nós chamávamos de '*Chega*'. Essa ação surgiu durante um ensaio presencial na Casa Hoffmann, quando Airton movia o corpo em pesquisa de movimento e, em determinado momento, quando já cansado, estendeu sua mão para a frente em sinal de pausa, e exclamou esta palavra: *Chega!!!*

Figura 7: Airton Rodrigues em ensaio na Casa Hoffmann Centro de Estudos do Movimento. Ação *Chega!!!*



Fonte: arquivo pessoal da fotógrafa – Dani Durães

Algo que é comum em ensaios de Dança é o momento em que o intérprete cansa, pede uma pausa, toma uma água, eventualmente encerra o ensaio ou apenas faz uma pausa para descanso e depois retoma a pesquisa de movimento. O que era para ser apenas mais um gesto comum das rotinas de ensaio, portanto, passou a ser elaborado pelo diretor, juntamente com o intérprete, como um gesto significativo

impregnado de sentido na videodança (figura 7). Gesto icônico, um ícone cinético como propõe Wosniak (2006), que, nesse caso, se refere à uma imposição de limites, revelando que o corpo não aguenta mais alguma coisa. Esse gesto passou a ser explorado em ensaios e repetido inúmeras vezes, possibilitando que, nesse primeiro momento da (trans)criação, o mesmo pudesse sustentar a obra. Assim, a equipe, juntamente com o diretor, começou a delinear uma maneira de ir para as filmagens.

Figura 8: Cena no material audiovisual *Projeto Violência* em que o intérprete esboça a reação: *Chega!!!*



Fonte: frame de *Projeto Violência* – imagem por Dani Durães.

Esse trabalho passou a ser olhado com atenção pela equipe e as ações de violência passaram a ser abordadas de forma metafórica e, ao mesmo tempo, construídas a partir da ideia do corpo que cansa e que é repleto de fragilidades. Neste caso, um corpo masculino que performa violência por inúmeros motivos e afetações sociais, econômicas e culturais, mas que não se adapta a essas lógicas de violência. Assim, aquela fotografia a qual eu estava indo buscar, passou a ser o olhar impositivo dessas instituições já formadas e este gesto do ‘Chega’ passou a afetar o olhar para a videodança (figura 8).

A ação que chamávamos de ‘Chega’ acontecia repetidas vezes, em alusão ao signo de constante imposição de limites e de ter os limites desrespeitados, e assim sucessivamente.

Além dessas ações, havia variados momentos em que, na narrativa do material finalizado, a figura de Airton deslocava-se por aquela casa encenando ações diversas.

A casa em construção e seus espaços passaram a ser parte da construção e elaboração da personagem de Airton. As noções espaciais passaram a ser consideradas por mim em relação aos planos e aos níveis em que o corpo de Airton trabalhava e, sendo assim, o uso dos recursos de *plongées* e *contra plongées* passaram a ser considerados reforços para a estrutura dos discursos em questão em cada uma das cenas.

Figura 9: Frame do material audiovisual *Projeto Violência* em que o personagem ‘apresenta a casa’



Fonte: frame de *Projeto Violência* – imagem por Dani Durães.

Figura 10: Estudo de contra plongée



Fonte: frame de *Projeto Violência* – imagem por Dani Durães.

Isto posto, ao olhar para os documentos de processo e materiais da própria obra audiovisual, passo a desmembrá-los conjuntamente, a fim de analisar as escolhas fotográficas e as posturas que assumimos em set de filmagem, em se tratando de filmagem de Dança. De que modos a câmera em relação ao corpo dançante passam a ser codependentes? Recorro à Maya Deren para enxergar o que há nesse material posto em questão, no ponto em que a autora, referindo-se ao uso criativo da realidade, contribui para o pensamento que tento delinear, quando ela propõe o conceito de ‘acidente controlado’:

A autoridade da realidade é disponível até para a mais artificial das construções, se entendermos a fotografia como uma arte do “acidente controlado”. Explico “acidente controlado” como a manutenção de um delicado balanço entre o que está lá, espontânea e naturalmente como uma evidência da vida independente do real, e as pessoas e ações que são deliberadamente introduzidas na cena (DEREN, 1960).

Ao compreender o conceito de ‘acidente controlado’ proposto por Deren, passo a refletir acerca das posturas de filmagem em que me inseri naquele contexto. Um trabalho de Dança fortemente sustentado por um conceito e uma ideia de violência, sendo esse trabalho metafórico repleto de camadas de ficção, bem como autobiográfico. Essa câmera que eu me propunha a operar não poderia, a meu ver, ser operada de modo que ficasse aprisionada aos planos iniciais. Por esse motivo, se fez necessário abrir os olhos para o que vinha sendo proposto, num trabalho coletivo e intuitivo, para saber o momento de criar, propor, aproximar, afastar, mudar os planos, etc. Deren também contribui com esse estudo ao propor seu modo de criação, permitindo um olhar atento aos detalhes dos processos, possibilitando que o processo seja sensível e permeável por ele mesmo:

Se o cinema se destina a ocupar seu lugar entre as formas artísticas plenamente desenvolvidas, deve deixar de meramente registrar realidades que não devem nada de sua existência ao instrumento fílmico. Pelo contrário, deve criar uma experiência total, oriunda da própria natureza do instrumento a ponto de ser inseparável de seus próprios recursos. Deve renunciar às disciplinas narrativas que emprestou da literatura e sua tímida imitação da lógica causal dos enredos narrativos, uma forma que floresceu como celebração do conceito terreno e paulatino de tempo, espaço e relação que foi parte do materialismo primitivo do século XIX. Pelo contrário, deve desenvolver o vocabulário de imagens fílmicas e amadurecer a sintaxe de técnicas fílmicas que as relacionam. Deve determinar as disciplinas inerentes ao meio, descobrir seus próprios modos estruturais, explorar

os novos campos e dimensões acessíveis a ele e, assim, enriquecer artisticamente nossa cultura, como a ciência o fez em seu próprio domínio (DEREN, 1960).

Neste breve estudo, levantando dados a partir dos documentos de processo de *Projeto Violência*, considerando a obra como inacabada e também como documento, passo a elaborar e discutir o pensamento de criação audiovisual, nesse caso nas artes do vídeo, em especial na linguagem da videodança, vislumbrando nesse material índices de gestos criativos a partir dos ‘acidentes controlados’ propostos por Deren, bem como passo a elaborar brevemente uma estrutura de pensamento acerca dos aspectos compositivos da fotografia do trabalho em questão. Saliento, novamente, que esse é um breve recorte de um vasto material a fim de avistar e compartilhar um exercício de crítica de processo criativo em audiovisual que envolve a Dança e o corpo como matéria de significação e proposição de gestos de criação.

Referências:

CASA HOFFMANN – Centro de Estudos do Movimento. Website oficial. Disponível em: <https://casahoffmann.org/>. Acesso em: 02 mai. 2022.

DEREN, Maya. Cinema: o uso criativo da realidade. Trad. José Gatti e Maria Cristina Mendes. **Devires**, Fafich-UFMG, v. 9, n. 1, p. 128- 149, jan./jun. 2012. (Originalmente publicado em: DEREN, Maya. Cinematography: the creative use of reality. **Daedalus**: the visual arts today. Cambridge, 1960).

FUNDAÇÃO Cultural de Curitiba. **Edital Solar 2019**. Disponível em: http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br/leideincentivo/edital_115_19/. Acesso em: 09 abr. 2022.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética**: uma (nova) introdução; fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 2.ed. São Paulo: EDUC, 2000.

_____. **Redes da criação**: construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2006.

_____. **Arquivos de criação**: arte e curadoria. Vinhedo: Horizonte, 2010.

_____. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 6.ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

_____. **Processos de criação em grupo: diálogos**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

WOSNIAK, Cristiane. Afetos, sentidos e memórias na configuração do discurso de um “docudança” brasileiro: uma biografia dançante audiovisual. In: LENOVSKI, Ana; WOSNIAK, Cristiane. **Olhares: audiovisuais contemporâneas brasileiras**. Coleção Diversidades do Conhecimento. Campo Mourão: Fecilcam, 2016, p. 75-119.

WOSNIAK, Cristiane. **Dança, cine-dança, vídeo-dança, ciber-dança: dança, tecnologia e comunicação**. Curitiba: UTP, 2006.

WOSNIAK, Cristiane. **Propostas para criar e videografar enunciados em corpos que dançam**. Texto de Análise Crítica. Casa Hoffman, Curitiba, 2020. disponível em: <https://casahoffmann.org/wp-content/uploads/2020/12/PROPOSTAS-PARA-CRIAR-E-VIDEOGRAFAR-ENUNCIADOS-EM-CORPOS-QUE-DAN%C3%87AM-Cristiane-Wosniak.pdf>. Acesso em: 08 fev. 2022.

CINE-DELEUZE: INTRODUÇÃO A UM CINEMA NÃO-FASCISTA

NUNES, Alvaro Luiz¹

Resumo: Em um ponto culminante de seu livro *Cinema 2- a imagem-tempo*, Gilles Deleuze busca dar novo fôlego às pretensões dos grandes movimentos do “cinema clássico” em se conectar com o pensamento. Nesse intento, o filósofo vislumbrou um cinema que rompe com o mundo mediado por um esquema sensório-motor, mas que, na medida em que constata a impossibilidade de pensar o todo através daquele mecanismo, passa a crer no mundo, crer no impensado do mundo, crer no fora que demole qualquer totalização enquanto saber indiscutível. Ao ver a experiência do cinema moderno como ruptura sensório-motora, Deleuze descobriu filmes que escapam aos micro-fascismos e aos fascismos de Estado. O mito como totalização e saber axiomático é substituído pela fabulação, isto é, pela criação de novos mundos. Crer é ver pelo cristal, ou seja, ver uma relação necessária entre um dado e um não-dado, entre um atual e um virtual, entre o possível e o impossível, entre o pensado e o impensado. Se os fascistas odeiam o mundo e impõe uma política da morte inspirada em valores transcendentais, o cinema deleuziano urge que é preciso crer no vínculo do homem com o mundo, uma vez que não há verdade transcendente que resista ao plano imanente, isto é, à vida.

Palavras-chave: Antifascismo; Cinema; Crença; Deleuze; Fascismo.

*Cinema, simulated life, ill drama Fourth Reich culture – Americana Chained to the dream they got ya searchin for Tha thin line between entertainment and war.
(No Shelter - Rage Against the Machine).*

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, Linha de Pesquisa Arte, Memória e Narrativa. E-mail: espeluncadoau@gmail.com. Essa comunicação é resultado de um trabalho realizado para a disciplina História, Imagens e Narrativa, do Programa do qual o autor faz parte. O título da comunicação ecoa uma paráfrase que um professor norte-americano de literatura chamado Gregory Flaxman (*apud* VIEGAS, 2014, p. 376) fez de um comentário de Michel Foucault (1926-1984) sobre o livro *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* (1972). Na introdução da versão norte-americana do livro de Gilles Deleuze e Félix Guattari, Foucault escreveu que *O Anti-Édipo* é um livro de ética; uma introdução à vida não-fascista. Flaxman, por sua vez, afirmou que os dois livros de Deleuze sobre cinema são uma “introdução a um pensamento não-fascista”. O título da presente comunicação é uma nova paráfrase para propor que os estudos de Deleuze sobre cinema podem ser vistos como uma introdução a um cinema não-fascista. Propõe-se, portanto, que os conceitos suscitados por um certo tipo de cinema e verificados por Deleuze instauram um modo de existência não-fascista ao romperem o vínculo sensório-motor do homem com o mundo.

A “arte das massas” e o pensamento

Em um ponto culminante de seu livro *Cinema 2 - a imagem-tempo*, Gilles Deleuze busca dar novo fôlego às pretensões dos grandes movimentos do “cinema clássico” em se conectar com o pensamento. Nesse intento, reflete sobre o momento da queda. O filósofo constata que a apropriação da arte cinematográfica pelo fascismo e pelo “cinema figurativo comercial” transformou o “autômato espiritual”, que inspirava a “arte das massas”, em um “homem fascista” e o cinema em veículo de propaganda. Esta comunicação tem como propósito compreender e problematizar as relações entre um certo tipo de cinema e o fascismo. Para isso, discute-se uma constatação deleuziana sobre o cinema e três razões que a explicam. Propõem-se que o problema central dessa constatação e as razões que a explicam repercute no problema do entrelaçamento entre pensamento, imagem e política. Apresenta-se a concepção deleuziana de um “cinema moderno” que retoma o vínculo do homem com o mundo através da crença para, em seguida, argumentar que o novo nexos se dá em chave antifascista.

A constatação deleuziana é que o cinema não tem mais como objeto o pensamento. Esta constatação repercute dois caminhos opostos para o cinema: de um lado, o cinema medíocre e o cinema de propaganda do Estado; de outro, o cinema capaz de evidenciar que ainda não pensamos, isto é, a arte cinematográfica que traz um problema para o pensamento e, conseqüentemente, torna o pensamento novamente possível. Segundo Deleuze, a vontade de fazer o cinema atingir o pensamento era comum entre os primeiros grandes pensadores da arte cinematográfica. Para estes, o movimento automático da imagem cinematográfica (o fato da imagem se mover em si mesma) cria em nós, por meio de um choque no pensamento, um autômato espiritual que, por sua vez, reage ao choque (DELEUZE 2018, p. 227). Tratar-se-ia da construção de uma potência comum entre tecnicidade e afetividade.

A partir do advento do movimento automático da imagem, portanto, o espectador seria “forçado” a pensar sob o choque, que não seria outra coisa senão a “[...] violência da imagem-movimento desenvolvendo suas vibrações em uma sequência móvel que mergulha em nós” (DELEUZE, 2018, p. 228-229). Contudo, o filósofo argumenta que, se o cinema enquanto “arte das massas” tivesse atingido o pensamento, os homens pensariam e, conseqüentemente, teriam transformado o

mundo. Escrevendo no início dos anos 1980, Deleuze afirma que na contemporaneidade as declarações dos pensadores do “cinema clássico” acerca da conexão do cinema com o pensamento assemelham-se a peças de museu. Por que deixamos de acreditar que o objeto do cinema é o pensamento?

Primeira razão: mediocridade dos produtos

Deleuze explica que o cinema convencional confundiu o choque, que é uma vibração imanente à imagem-movimento, com a violência figurativa. A tendência à violência do representado teria aniquilado a potência do cinema em fazer de nós pensadores. O cinema enquanto mercadoria assinalaria o primeiro entrave para as antigas ambições de fazer a arte cinematográfica conectar-se com o pensamento.

Dos três avatares da imagem-movimento, a saber, a *imagem-percepção*, a *imagem-afecção* e a *imagem-ação*, este último havia se tornado dominante. Ainda que as escolas impressionista, expressionista, construtivista e hollywoodiana possuam diferenças consideráveis entre si, elas compartilham o centramento da imagem na ação. Ou seja, ações encadeiam-se com percepções, percepções se prolongam em ações. Em suma, a *imagem-ação* acabou por se reduzir ao filme de ação. O que estava em jogo a partir de então era o espetáculo oferecido pela representação. A indústria consagrou o clichê, enterrando de vez as ambições do antigo cinema em se conectar com o pensamento. "O cinema morre, pois, de sua mediocridade quantitativa" (DELEUZE, 2018, p. 239). A violência figurativa bloqueou o choque imanente à imagem e inventou não a “arte das massas”, mas sim contribuiu para que o homem comum do cinema (o autômato espiritual) se tornasse fascista. Susana Viegas (2014, p. 375) afirma que “de um modo subtil, o cinema, enquanto a arte pública e popular característica do século XX, tornou possível a massificação de uma ideia de Homem fascista, tal como Deleuze a interpreta”.

Não se pode negligenciar a participação do cinema nos modos de ver e sentir. Conforme Jacques Rancière (2009), tais modos estão na base da política. O fascismo não se reduz ao seu caráter “molar”, isto é, ao fascismo de Estado, à violência, à polícia, à destruição, às armas e à guerra. Deleuze e Guattari nos explicam sobre um fascismo ainda mais perigoso: a potência micropolítica “molecular” que toma os corpos fazendo-os desejar o fascismo:

É uma potência micropolítica ou molecular que torna o fascismo perigoso, porque é um movimento de massa: um corpo canceroso, mais do que um organismo totalitário. O cinema americano mostrou com frequência esses focos moleculares, fascismos de bando, de gangue, de seita, de família, da aldeia, de bairro, de carro e que não poupam ninguém. Não há senão o microfascismo para dar resposta a uma questão global: por que o desejo deseja sua própria repressão? (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 85).

Segundo Benjamin, à percepção das massas, modificada pela técnica, o fascismo buscaria oferecer uma “satisfação artística”. A autoalienação da humanidade “atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem” (BENJAMIN, 1987, p. 196). O cinema figurativo comercial parece fundamentar-se na ideologia conforme o conceito formulado por Hannah Arendt. Para a filósofa, a ideologia “permite explicar o movimento da história como um processo único e coerente” (ARENDR, 2012, p. 625). Nessa perspectiva, todos os fatos históricos estariam em conformidade com a lógica de uma ideia. Para Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy (2020, p. 25), a lógica de uma ideia e o sujeito que nela se desenvolve é a “lógica do terror” cujo último desenvolvimento é o fascismo. Para os autores, o fascismo pode ser definido como a “ideologia do sujeito”. No seio da ideologia estética haveria uma ontotipologia, um belo a ser imitado. Essa ideologia parece inspirar os produtos medíocres da indústria. Um personagem actante ressentido, um “homem verídico”, movido por uma moral transcendente que estabelece um vilão a ser destruído. É a política de vingança o motor da maioria das narrativas do cinema comercial. O ressentimento das personagens, seres “moralmente melhores” do que seus rivais, estimula a identificação do espectador. Os personagens como “heróis da alma coletiva” aproximam ainda mais o cinema figurativo comercial do fascismo.

Deleuze define assim as políticas da morte que inspiram o fascismo e que tiveram sua origem no Livro do Apocalipse: “Destruir, e destruir um inimigo anônimo, intercambiável, um inimigo qualquer, tornou-se o ato mais essencial da nova justiça. Consignar o inimigo qualquer como aquele que não está em conformidade com a ordem de Deus” (DELEUZE, 1997, p. 55). Contudo, Deleuze (2018, p. 239) explica que o perigo do fascismo não está somente no cinema medíocre, mas sobretudo em Leni Riefenstahl (1902-2003), “que não era medíocre”.

Segunda razão: fascismo da produção

A segunda razão é, para Deleuze, ainda mais importante que a primeira: a apropriação da arte cinematográfica pelo fascismo de Estado. O alerta deleuziano é claro: o autômato espiritual tal como pensado pelos primeiros grandes movimentos do cinema corria o risco de se tornar o “manequim de todas as propagandas”. A arte das massas “caiu na propaganda e na manipulação de Estado, numa espécie de fascismo que aliava Hitler a Hollywood, Hollywood a Hitler. O autômato espiritual tornou-se o homem fascista” (DELEUZE, 2018, p. 239). Percebe-se, nesta afirmação, que a segunda razão está implicada na primeira. Nesta perspectiva, cinema medíocre e cinema de propaganda se unem para fazer do autômato espiritual um homem fascista. A aliança “simbólica” entre Hitler e Hollywood mencionada por Deleuze é inquietante e merece atenção. Duas noções parecem ser centrais para uma reflexão acerca da captura do cinema pelo fascismo, seja via Joseph Goebbels (1897-1945) ou via Hollywood: as noções de esquema sensório-motor e autômato espiritual.

No esteio da filosofia de Henri Bergson, Deleuze entende o mecanismo sensório-motor como um sistema de compreensão cujo pressuposto é uma pretensa percepção privilegiada do sujeito em relação à matéria. Este esquema, que fundamenta a crença na existência de um mundo que pode ser conhecido e modificado pela ação humana, sustenta a própria relação entre um ser cognoscente e um objeto cognoscível da ciência tradicional. Em primeiro lugar, o homem é uma imagem como tantas outras que compõem o universo.

O sistema sensório-motor é um recorte que o homem faz do mundo perceptivo a partir do momento em que ele se constitui como centro desse mundo. Ele se torna uma imagem “especial” e constrói o mundo na medida em que escolhe os seus “enquadramentos” significantes. O mecanismo sensório-motor está articulado a uma representação dogmática do pensamento, aquela na qual crê-se na ação inspirada em um pensamento onipotente que estabelece verdades transcendentais, valores morais, Juízos. Nessa situação está o autômato espiritual, o homem comum que a experiência do cinema constrói pela união da técnica e da afetividade e que pode ser facilmente transformado em um manequim de propaganda. Deleuze (2018, p. 242) o define como a “possibilidade lógica de um pensamento que deduziria formalmente suas ideias uma das outras”. A crença, portanto, em “um pensamento montado em

circuito com a imagem automática”, uma vez que o autômato espiritual está em uma situação sensório-motora. O pensamento racionalizante sustenta esta relação.

Postula-se que essas duas noções, a saber, a situação sensório-motora e o autômato espiritual, conforme concebido pelo cinema da imagem-movimento e deturpado pelo cinema industrial e pelo fascismo, servem tanto a Hitler quanto a Hollywood. Atenção: não significa dizer que todo cinema da imagem-movimento seja fascista. Contudo, o modelo de pensamento no qual se baseia o cinema da imagem-movimento, qual seja, o modelo representacional, serve tanto a Hollywood quanto a Hitler. O perigo pode estar na participação imaginária preconizada pelo cinema da imagem-movimento². A participação imaginária é um elemento central na construção de uma identificação. Apropriado pelo Estado, o cinema acaba por assumir uma função identificadora. Em outras palavras, o cinema, nessas condições, contribui para a construção de um mito: mito do sonho americano ou mito do nazismo. Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy (2020, p. 12) argumentam que “existe no ‘ar do tempo’ um clamor ou uma espera surda de algo como uma representação, uma figuração, a saber, uma encarnação do ser ou do destino da comunidade”.

O cinema enquanto mito, isto é, como meio de identificação, estaria desde sempre a serviço da guerra? Essa é a tese de Paul Virilio, citado por Deleuze no pequeno, porém intrigante excerto em que o filósofo relaciona cinema e fascismo. Virilio tem uma visão negativa do cinema da imagem-movimento. Para ele, o cinema é parte de uma logística da percepção construída pela máquina de guerra. A ilusão cinematográfica seria a mesma da Guerra: Manipular e falsificar dimensões.

Produtora abusiva de movimento, misturando as performances dos meios de destruição ao desempenho dos meios de comunicação da destruição, a guerra falsifica as distâncias e a aparência, pois para o polemárcos toda dimensão é instável e a ele se apresenta em estado isolado, fora de seu contexto natural (VIRILIO, 1993, p. 45).

São as técnicas do ilusionismo cinematográfico que, na famigerada cena inicial do “espetáculo-documentário” *O Triunfo da Vontade* (Leni Riefenstahl, 1935), transformam Hitler em uma águia a sobrevoar Nuremberg (BARBOSA, 2013, p. 100). O homem comum do cinema, enclausurado em uma situação sensório-motora, torna-se o homem fascista no filme de Riefenstahl. O cinema se entrelaça à guerra por meio

² Deleuze argumenta que o cinema da imagem-tempo, ou o bom “cinema moderno”, supera a imaginação.

do “signo da encenação”³. A ofensiva não se restringe mais ao campo de batalha, mas investe sobretudo na “produção de um espetáculo mágico” (holofotes acoplados aos canhões, gigantescos refletores, visões aéreas, movimento intenso de câmera) que visa a apropriação da “imaterialidade dos campos de percepção” (VIRILIO, 1993, p. 15).

A guerra assimila percepções, armas e ações em um sistema que absorve o cinema e a fotografia⁴. Conforme Paul Virilio, a vitória em uma guerra, entendida como a conquista de “corações e mentes”, não se dá apenas nos campos de batalha, mas também no universo das imagens. Durante seu discurso no Congresso do Partido Nazista em Nuremberg e registrado no filme de Riefenstahl, Josef Goebbels, Ministro da Propaganda Nazista, afirmou que "Pode ser bom possuir o poder baseado na força. Mas é melhor ganhar e manter o coração das pessoas". Para Virilio (1993, p. 38), o cinema seria “um prolongamento da guerra e de suas morfológicas destruições”. O cinema da imagem-movimento teria sido desde sempre um excelente meio de persuasão para o Estado, que fez dele um culto que substituiu a função religiosa, além de torná-lo um instrumento decisivo para construção do culto à personalidade.

O expressionismo alemão anunciou de maneira notável a situação hipnótica que o autômato espiritual assumiria após a apropriação do cinema pelo Estado. Ele se tornou um sonâmbulo, presa fácil de falsários, hipnotizadores, cientistas macabros, ilusionistas, malfeitores e toda sorte de figuras sinistras. A partir de então, o autômato não responderia ao choque vibrante imanente às imagens-movimento, conforme postulou Eisenstein, mas sim ao movimento da imagem (violência do representado) e seu poder associativo. Àquela altura o homem comum do cinema apresentava um “rosto inquietante”.

Terceira razão: A impotência do pensamento

Deleuze apresenta uma terceira razão para o fim das ambições do antigo cinema em se conectar com o pensamento. Contudo, faz dessa terceira razão uma esperança. Ela tornaria o pensamento novamente possível. Se o saber sufoca, é

³ Virilio atribui ao cineasta Abel Gance a constatação de que o "cinema não seria mais do que um gênero bastardo, um parente pobre da sociedade militar-industrial" (VIRILIO, 1993, p. 48).

⁴ A metralhadora que posiciona, “enquadra”, “compõe”, faz *zoom* e dispara.

preciso superá-lo. Para dar novo fôlego⁵ às pretensões dos primeiros grandes movimentos do cinema, Deleuze recorre a Antonin Artaud. Para Artaud, o cinema tem como objeto o impoder do pensamento. A impotência de pensar seria o próprio pensamento em ato. Nessa perspectiva, o cinema parece evidenciar que pensamos por clichês. Aliás, ele revela que ainda não pensamos ou alguém pensa por nós. Este acontecimento traduz-se na célebre afirmação de Duhamel: “não posso mais pensar o que quero, as imagens em movimento substituem meus próprios pensamentos” (VIRILIO, 1993, p. 54).

Constata-se que o que força a pensar talvez não seja o choque, como pensava Eisenstein, ou melhor, o choque evidencia a impossibilidade de pensar. O que realmente força a pensar é o impoder do pensamento (e não o poder, a onipotência do pensamento). Existe, portanto, uma impotência para pensar o todo, mas essa impotência permite incluir o impensado no pensamento. Em outras palavras, o desmoronamento da imagem fixa, da forma representativa do pensamento, possibilita o impensável. Essa experiência do pensamento no cinema moderno quebra qualquer monólogo de um eu pensante. O objeto do cinema torna-se “aquilo que não se deixa pensar no pensamento” (DELEUZE, 2018, p. 245).

O cinema direciona-se àquilo que não está adequado às formas do verdadeiro, ou seja, toma como objeto aquilo que resiste a um modelo de verdade enquanto critério apriorístico. O impoder do pensamento torna o autômato espiritual uma múmia; uma instância “desmontada”, “paralisada”, “petrificada”, “congelada”; que testemunha a impossibilidade de pensar que é o pensamento. Assim, o autômato espiritual torna-se “um pouco de tempo em estado puro”⁶. Não há mais um todo pensável pela montagem e nem um monólogo interior expresso pela imagem, conforme preconizavam os grandes pensadores do “cinema clássico”. Troca-se o todo pela fissura, pela rachadura. O que está em jogo agora é o “entre” as imagens, uma fenda que permite a entrada do caos. As imagens remetem não mais a um todo, mas a um fora. O enredo bem construído é substituído por um problema que vem de fora do pensamento. Este último encontra-se desabado e o fora que atravessa a imagem

⁵ “Um pouco de possível, senão eu sufoco” (DELEUZE, 2018, p. 204-205). Expressão que Deleuze toma do filósofo Søren Kierkegaard (1813-1855) para explicar as estratégias de resistência ao poder propostas por Michel Foucault em obras escritas no final de sua vida.

⁶ Para Deleuze, o bom “cinema moderno” é o cinema da imagem-tempo que, em contraste com o cinema da imagem-movimento, o “cinema clássico”, não subordina o tempo ao movimento. Em vez disso, o movimento é que passa a depender do tempo.

permite pensar o impensável. Desse modo, é desmantelada a falsa ideia de que um homem seria capaz de agir naturalmente inspirado pela verdade (o homem verídico da *imagem-ação*).

O personagem verídico é substituído pelo personagem falsário, que está imerso em tempos múltiplos e espaços paradoxais. O personagem actante que nos impõe uma maneira de pensar é substituído pelo personagem vidente que vê e que *prefere não*⁷. No bom “cinema moderno”, portanto, a crise do pensamento representacional, isto é, a constatação de que ainda não pensamos, se traduz na crise da *imagem-ação* que, segundo Deleuze, teria ocorrido no pós segunda-guerra. Este acontecimento promove uma ruptura entre o homem e o mundo, que é também uma ruptura sensório-motora responsável por tornar o homem um vidente, “surpreendido com algo intolerável no mundo e confrontado com algo impensável no pensamento” (DELEUZE, 2018, p. 246). Na experiência moderna, portanto, “O autômato espiritual está na situação psíquica do vidente” (DELEUZE, 2018, p. 247) e não mais na situação sensório-motora. A situação psíquica o faz enxergar “melhor e mais longe na mesma medida em que não pode reagir, isto é, pensar” (DELEUZE, 2018, p. 247). Não reagir conforme o esquema sensório-motor é combater o “eu” que pensa por nós. O personagem (mas também os espectadores) não consegue reagir a tal situação, mas descobriu o intolerável do mundo que um mecanismo sensório-motor tentava encobrir.

Crer, apesar de tudo

Desde a invenção de um plano transcendente por Platão, os homens deixaram de acreditar na imanência do mundo para crer em outro mundo, o mundo perfeito das ideias abstratas. Em última instância, é o plano transcendente que inspira o esquema sensório-motor, uma vez que a ação se fundamenta em verdades abstratas. Contudo, o mundo inventado em um plano transcendente, com promessas de justiça, paz e igualdade, revela-se falso. Assim, o que se produz no “cinema moderno” é uma ruptura brutal entre o homem e o mundo. Se o homem perdeu o vínculo com o mundo e, por conta disso, não pode mais pensá-lo, como tornar o pensamento novamente possível? Qual é a saída para o pensamento? Segundo

⁷ Em *Bartleby, o Escrivão*, conto do escritor norte-americano Herman Melville, o protagonista responde a todas as demandas do escritório com um “prefiro não”. Deleuze cita este conto em vários de seus escritos.

Deleuze, é preciso acreditar no mundo, uma vez que a crença nesse mundo é o nosso único vínculo. Diz Deleuze que “É a ligação do homem com o mundo que se rompeu, por isso, é a ligação que deve se tornar objeto de crença: ela é o impossível, que só pode ser restituído por uma fé” (DELEUZE, 2018, p. 249). O vínculo só pode ser restituído a partir de um problema que vem do fora do pensamento, o impensado.

A crença no impensado é, segundo Deleuze, a potência do pensamento. É a impotência do pensamento que afirma a crença no mundo e nos permite “encontrar a identidade do pensamento e da vida” (DELEUZE, 2018, p. 247). No “cinema moderno”, que Deleuze chama de cinema da imagem-tempo, a crença não está direcionada a outro mundo — o oposto do fascismo e do apocalipse —, nem tampouco a uma nova idealização do mundo, mas em um mundo no qual o homem encontra-se numa “situação ótica e sonora pura”. A crença substitui a reação da qual o homem está privado e somente ela é capaz de construir uma ligação entre o que ele vê e ouve. Deleuze argumenta que “É preciso que o cinema filme, não o mundo, mas a crença nesse mundo, nosso único vínculo” (DELEUZE, 2018, p. 249).

O cinema moderno reconstrói o vínculo do homem com o mundo e o que cai é o pensamento onipotente. Nos fazer crer novamente no mundo é, segundo Deleuze, a natureza da ilusão cinematográfica. Ou seja, a ilusão cinemática em Deleuze não é a manipulação e falsificação das dimensões, conforme postulou Virilio, mas a crença no mundo tal como ele é. Crer no mundo é, segundo Deleuze, crer no corpo. Assim, o cinema que escapa ao fascismo e à mediocridade parece ser aquele capaz de “Restituir o discurso ao corpo, e, para tanto, atingir o corpo antes dos discursos, antes das palavras, antes de serem nomeadas as coisas” (DELEUZE, 2018, p. 251). Trata-se, portanto, de crer no corpo como afirmação da vida, neste mundo tal como ele é.

Ao ver a experiência do cinema moderno como ruptura sensório-motora, Deleuze descobriu filmes que escapam aos microfascismos e aos fascismos de Estado. Postula-se, na presente comunicação, que o cinema antifascista se volta contra o cinema construído como instrumento de identificação. Lacoue-Labarthe e Nancy explicam que o problema estético-político reside no fazer ou não fazer mito. Nesta perspectiva, parece ser tarefa do cinema político desconstruir o cinema mítico. Conforme Deleuze, o cinema político moderno rompe a fronteira entre o político e o privado e “[...] o assunto privado confunde-se com o imediato-social ou político” (DELEUZE, 2018, p. 316). O trânsito que levaria o privado ao político ou o político ao

privado, no cinema do “Terceiro Mundo”⁸, seria a coexistência de fases históricas distintas levadas ao extremo e que extrai dos mitos do povo a miséria de viver sob a dominação (DELEUZE, 2018, p. 317). O cineasta moderno torna-se um agente coletivo na medida em que troca uma ficção pessoal ou um “mito como entidade impessoal a serviço do colonizador” por uma fabulação capaz de se ficcionar a si mesma, “criar lendas”, “fabular”. A fabulação “é uma palavra em ato”, “um ato de fala” que rompe com a fronteira entre o político e o privado (DELEUZE, 2018, p. 321). A fabulação arranca o véu do mito e revela a sua face atual e intolerável.

O cinema político destrói o mito a partir de suas entranhas criando, assim, um enunciado coletivo, um ato de fala insuportável capaz de fazer morrer o povo constituído e decifrado pelas elites e contribuir para a invenção de um novo povo. O mito impessoal agenciado pelo colonizador para garantir as relações de dominação é destruído e, com ele, também o povo homogêneo e decifrado, o que contribui para a invenção de um novo povo. Mas, se “o povo falta” no cinema político moderno, é porque o cineasta tem consciência de que o povo inventa a si próprio. Trata-se, pois, da socialização dos *meios de identificação*. Deleuze vislumbrou um cinema que rompe com o mundo mediado por um esquema sensório-motor, mas que, na medida em que constata a impossibilidade de pensar o mundo através daquele mecanismo, passa a crer no mundo, crer no impensado do mundo, crer no fora que demole qualquer totalização enquanto saber indiscutível. O mito como totalização e saber axiomático é substituído pela fabulação, isto é, pela criação de novos mundos.

Considerações finais

A experiência do “cinema moderno” não só retomou as ambições do antigo cinema como também renovou a maneira de relacionar cinema e pensamento. Sob uma perspectiva deleuziana, o cinema que se constitui através de um autômato espiritual situado em uma situação sensório-motora só é capaz de atingir o pensamento quando constata que ainda não pensamos. Isso ocorre porque quando o cinema centrado na imagem-ação se conecta ao pensamento, descobre que pensar é encadear significantes, associar clichês. Esse tipo de cinema tem como pressuposto um modelo para o pensamento. Uma Imagem ortodoxa diz como pensar: “o mundo é

⁸ Para Deleuze, o cinema essencialmente político seria o cinema realizado no “Terceiro Mundo”, devido ao histórico de exploração colonial.

assim” ou “o mundo deve ser assim”. Apesar disso, o mecanismo sensório-motor é o que vincula o homem ao mundo, ainda que este vínculo seja uma ilusão para torná-lo suportável. O filme industrial e o filme de propaganda do Estado deturparam o cinema da imagem-ação, transformando o autômato espiritual em um vetor de suas próprias ideologias. Tanto o filme industrial quanto o filme de propaganda do Estado compartilham da mesma matriz: a Imagem dogmática do pensamento.

De outro lado, o cinema pensante tem como objeto não a Imagem ortodoxa do pensamento, mas o impoder deste. A impossibilidade de pensar torna-se a força do pensamento. É impossível pensar um todo, mas tal impossibilidade é afirmativa, uma vez que sem modelo para o pensamento é possível de fato pensar e, conseqüentemente, criar o novo. O pensamento emerge no sensível puro, a-significante, ou seja, no impensado. O autômato espiritual torna-se uma múmia, uma “instância desmontada” e “paralisada” diante do intolerável. A situação sensório-motora, por sua vez, é substituída por uma situação óptica e sonora pura. O cinema deixa de ser “eu voo” para se tornar “eu vejo”⁹. Desse modo, a arte cinematográfica que rompe com a situação sensório-motora (grande composição orgânica) promove, ao mesmo tempo, uma ruptura do vínculo do homem com o mundo. Essa ruptura não pode perdurar, será preciso criar um novo vínculo. Esse novo vínculo só será possível pela crença. Contudo, a crença não se dirige mais a outro mundo ou a um mundo transformado, mas ao mundo tal como ele é. O novo vínculo é antifascista.

Será preciso acreditar nesse mundo como no impossível. Trata-se de uma crença que se direciona ao fora do pensamento, esta potência capaz de instaurar um problema para o pensamento. O problema, por sua vez, está sempre atrelado a uma escolha imbricada em um modo de existência. Resta que a “arte das massas” não é capaz de fazer de nós pensadores, uma vez que o pensamento nunca está pronto para ser pensado. Contudo, o cinema pode instaurar novas percepções que são capazes da construção de novos modos de existência. A questão crucial, ao menos para os propósitos desta comunicação, é pensar na possibilidade de instauração de modos de existência não fascista no cinema. É preciso crer que é possível.

Crer é ver pelo cristal, ou seja, ver uma relação necessária entre um dado e um não-dado, entre um atual e um virtual, entre o possível e o impossível, entre o pensado e o impensado. Se os fascistas odeiam o mundo e impõe uma política da morte

⁹ Referência a um dos capítulos do livro de Paul Virilio, cujo título é uma paráfrase de uma afirmação do cineasta Nam June Paik: “O cinema não é eu vejo, mas eu voo” (VIRILIO, 1993, p. 20).

inspirada em valores transcendentais, no cinema deleuziano urge que é preciso crer no vínculo do homem com o mundo, uma vez que não há verdade transcendente que resista ao plano imanente, isto é, à vida.

Referências:

ARENDDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BARBOSA, Silvio H. V. O mito em O Triunfo da Vontade: uma análise do documentário de Leni Riefenstahl. **Communicare**, v. 13, São Paulo, p. 99-112, 2013.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1987b, p. 165-196.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 – A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Cinema 2 – A imagem-tempo**. São Paulo. Editora 34. 2018.

_____. **Crítica e clínica**. São Paulo, Editora 34, 1997.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. **O mito nazista**. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 2020.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO Experimental; Editora 34, 2009.

VIEGAS, Susana. Deleuze, leitor de Espinosa: automatismo espiritual e fascismo no cinema. **Kriterion**, vol. 55, n. 129, Belo Horizonte, jan./jun. 2014.

VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema**: logística da percepção. São Paulo, Boitempo, 2005.

CINEMA CONTEMPORÂNEO DE ALAGOAS E AS TRANSFORMAÇÕES URBANAS DA REGIÃO ESTUARINA DE MACEIÓ

MONTEIRO VIRGINIO, Roseane¹

Resumo: O cinema tem a particularidade de ser testemunha ocular (BURKE, 2008) das transformações urbanas tanto no sentido físico quanto sociocultural. Dessa maneira, o cinema produz paisagens fílmicas dos espaços que estão em mudanças contínuas. Nesse sentido, proponho uma comunicação por meio da análise dos filmes do tipo documental, *Cidade Líquida* (2015) de Laís Araújo, *Corpo D'Água* (2018), direção coletiva e do filme híbrido *Subsistência* (2020) de Beatriz Vilela e Marcus José, para compreender as transformações da paisagem da região estuarina da cidade (Laguna Mundaú) de Maceió, Alagoas, no contexto do crime ambiental da empresa Braskem e das obras de urbanização da orla lagunar efetuada pela Prefeitura de Maceió.

Palavras-chave: Cinema. Paisagens Fílmicas. Estuários. Maceió

O espaço: Maceió

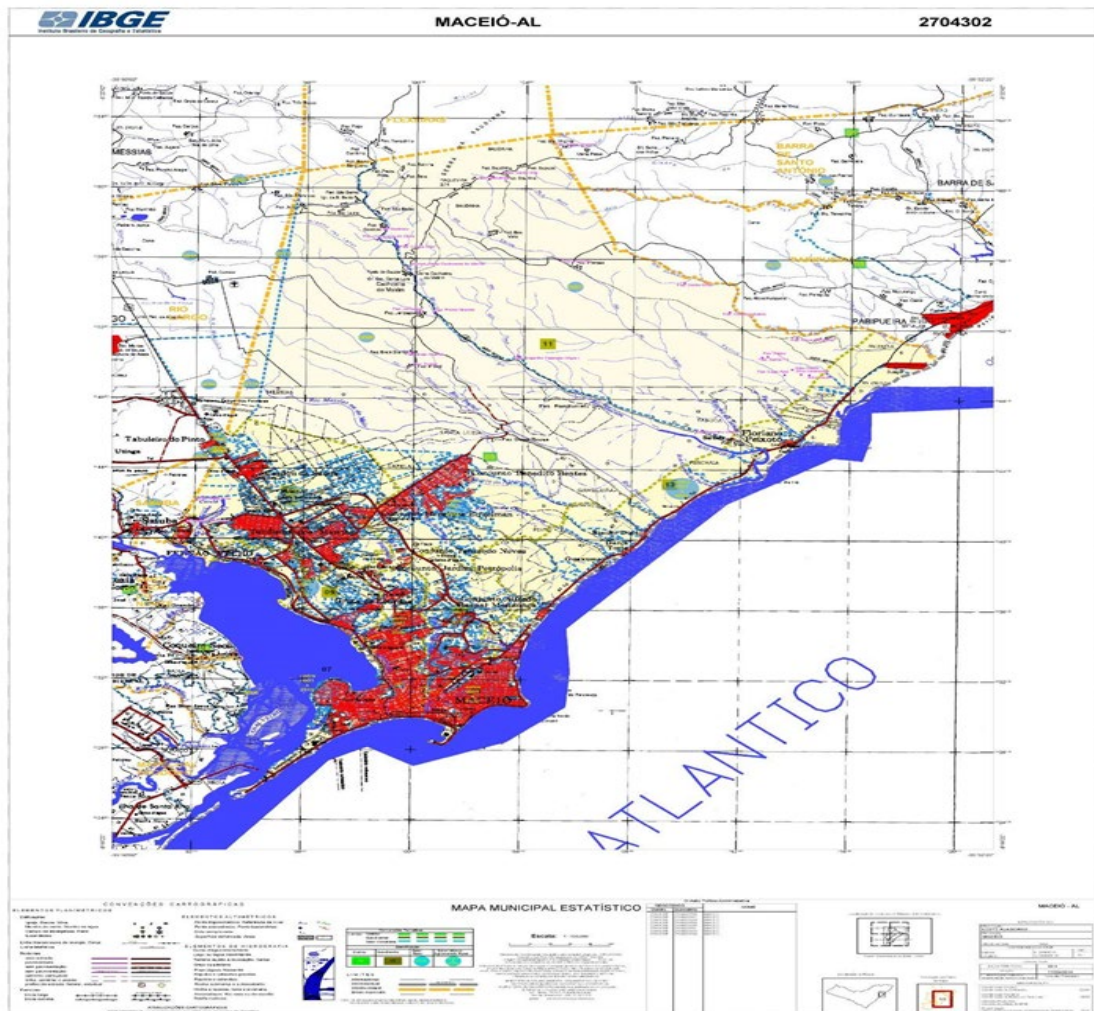
Maceió é a capital de Alagoas, que se localiza na região Nordeste do Brasil, e tem o Oceano Atlântico e a Laguna Mundaú, com os seus canais e os riachos, como parte essencial da cidade, além da presença de manguezais e da vegetação de restinga. A união das lagunas Mundaú e Manguaba e o desaguar no oceano cria o Complexo Estuarino Mundaú-Manguaba (CEMMM) e, dessa maneira, temos um estuário, que “é fundamentado na condição de ambos se interligarem e serem abastecidos por águas continentais e oceânicas ao mesmo tempo” (ALAGOAS, 1980, p. 340).

Nesse espaço havia a presença da população composta, em sua maioria, por pescadores e marisqueiras que viviam nessas margens de maneira entrelaçada, ou

¹ Mestra em História pela Universidade Federal de Alagoas e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina e bolsista CNPq. E-mail: rosemonteiro13@gmail.com

seja, esse lugar fazia parte do seu cotidiano, do trabalho e do lazer; principalmente pela sobrevivência de pessoas pobres com a pesca do sururu², peixes e camarão.

Figura 1: Mapa de Maceió



Fonte: IBGE, 2014.

Essas influências das águas salgadas e salobras são, de uma certa forma, parte da cultura e da identidade de Maceió. Em relação a isso, o etno-historiador Dirceu Lindoso explica: “Propriedade que define a sociedade e a cultura alagoana numa conjunção geográfica: a das águas salobras lagunares com as águas dos rios

² Sururu é o nome popular do molusco *Mytella falcata*, que tem na laguna Mundaú o ambiente perfeito para o seu desenvolvimento em razão das águas salobras (águas doces e salgadas). É patrimônio imaterial de Alagoas.

nascidos em sertão ou no quase-sertão. Alagoas é a terra das águas.” (LINDOSO, 2015, p. 38). E o poeta Lêdo Ivo complementa:

Minha pátria não é a língua portuguesa.
 Nenhuma língua é a pátria.
 Minha pátria é a terra mole e peganhenta onde nasci
 E o vento que sopra em Maceió.
 São os caranguejos que correm na lama dos mangues
 e o oceano cujas ondas continuam molhando os meus pés quando
 sonho (IVO, 2004, p.14).

Desenvolvimento para Alagoas?

Com as políticas de “desenvolvimento do país”, fruto do direcionamento da Ditadura Militar que se apossou do país a partir de 1964, nos anos de 1970 houve um processo de “desenvolvimento” na cidade de Maceió, com a pavimentação de rodovias, a construção de pontes, conjuntos residenciais e de um Polo Cloroquímico inspirado no modelo de Camaçari, na Bahia. “[...] O Brasil vivia um período de ditadura militar, com entrada maciça de capitais estrangeiros e projetos megalomaniacos de crescimento econômico a qualquer custo, incluindo o ambiental, como no caso paradigmático da construção da Transamazônica [...]” (DUARTE, 2013, p. 25).

A indústria tinha o intuito de explorar a mineração em Maceió, alterando profundamente a paisagem da capital alagoana, e transformando o pitoresco em industrial. A Salgema iniciou sua construção em 1976 na praia do Sobral, entre os bairros Trapiche da Barra e Pontal da Barra. Segundo um relatório de impacto para a construção do Polo Cloroquímico, concluiu-se que: “o processo de implantação de uma estrutura altamente industrializada sobre uma região com as características da zona das lagoas Mundaú e Manguaba certamente causará marcantes alterações no meio ambiente e na população local”. (ALAGOAS,1980, p. 22). Com o intuito de interligar a sede da Salgema, atual Braskem (Trapiche/Pontal), aos poços de exploração da mineração nos bairros do Mutange, Bebedouro, Bom Parto e Pinheiro foi criada uma nova pista chamada de Dique-estrada. Com o intuito de urbanizar a orla lagunar a serviço da Salgema, foram drenados e aterrados 200 hectares de parte da Laguna Mundaú. Um exemplo bastante interessante foi a drenagem e o aterro do canal do Trapiche, que era uma extensão da lagoa Mundaú e tinha aproximadamente

três quilômetros de extensão e uma largura que variava entre cinquenta e cem metros, como podemos observar abaixo:

Figura 2: Canal do Trapiche



Fonte: DUARTE, Rubens, 2010.

Havia pequenas ilhas, terras batidas, algumas árvores que faziam parte da paisagem urbana de Alagoas. Esse tipo de paisagem não era interessante para o melhor desenvolvimento do Polo Cloroquímico. Após as modificações na orla da Laguna Mundaú também se provocou uma ruptura no modo de viver caçara e na interligação com a lagoa para algumas pessoas. Essas transformações geraram o aumento populacional e o crescimento territorial da cidade, como foi no caso da criação do conjunto residencial Virgem dos Pobres (I, II e III).

Essa foi a paisagem até 2017. Como podemos observar, houve a diminuição do canal do Trapiche e o aprofundamento das transformações urbanas da década de 1970 até essa primeira década dos anos 2000.

Figura 3: Vista da Zona Sul de Maceió



Fonte: Google Earth, 2017

Abalos Sísmicos em Maceió

Em 03 de março de 2018 ocorreram abalos sísmicos no bairro do Pinheiro, que era local de extração de sal-gema da empresa cujo nome atual é Braskem (antiga Salgema). Com o passar dos meses as casas começaram a rachar, buracos apareceram no meio das pistas, criando um efeito dominó nos bairros que serviam de pontos com poços de exploração. Em 2019 o Serviço Geológico do Brasil (CPRM) gerou um mapa de risco de subsidência das regiões afetadas e chegou-se à conclusão de que algumas minas cederam e causaram os efeitos sentidos pela população. Com a exploração de trinta e cinco minas de sal-gema, seis cederam após quarenta anos de extração na cidade de Maceió. Em consequência, a “Agência Nacional de Mineração (ANM) interditou todos os poços de exploração de sal-gema da Braskem no estado de Alagoas em 2019.” (Fonte: G1, 2019). Após as conclusões, várias comunidades que moravam no entorno da Laguna Mundaú tiveram que sair de

suas residências, após sofrerem com o impacto ambiental, social, econômico e psicológico causado pela mineração.

Cinema que testemunha

Os documentários *Cidade Líquida* (2015), de Laís Araújo, *Corpo D'Água* (2018), de direção coletiva e *Subsidência* (2020) de Beatriz Vilela e Marcus José tem a capacidade de testemunhar o tempo presente e mostrar as alterações e permanências - nesse caso, na orla da Laguna Mundaú em Maceió, Alagoas. Com as transformações dos anos de 1970, a orla lagunar não conseguiu ser um ambiente dominado pela classe média, diferentemente da orla marítima, cheia de prédios e condomínio opulentos.

Essas características contrastantes entre as habitações na Laguna Mundaú e da orla marítima de Maceió podem ser observadas nos frames do filme *Cidade Líquida* (2015). Na margem da laguna temos lixo, a degradação da vegetação e canoas de pescadores ancoradas.

Figura 4: Orla lagunar



Fonte: *Cidade Líquida* (2015).

Figura 5: Da lagoa para a margem



Fonte: *Cidade Líquida*, 2015.

Podemos observar que as habitações são feitas de madeira e de retalhos de plásticos, madeiras avulsas, restos que foram encontrados em meio ao lixo. Essas casas não têm saneamento e são bem frágeis em relação à mudança da maré e das intempéries, além de estar realmente na beira-d'água. Situação que difere das construções da orla marítima, cheias de edifícios de classe média, bares, restaurante, ciclovia e arborização, como se vê na imagem a seguir.

Figura 6: Orla marítima de Maceió



Fonte: *Cidade Líquida*, 2015.

A partir da montagem em contraponto, vimos os espaços em Maceió entre a laguna e as praias. De modo semelhante, o filme *Corpo D'Água*, de direção coletiva, nos mostra a situação da Laguna Mundaú e a divisão social da cidade de Maceió. Com a perspectiva em *plongée*, podemos ver um pouco da vegetação de mangue misturando-se com outras vegetações e perceber que a obra de drenagem dos canais foi somente benéfica para a empresa Salgema/Braskem, diferentemente do que ocorreu com a população que vivia nos arredores da laguna, visto que esses canais se transformaram em esgotos, impactando nas atividades de pesca e nas próprias condições de moradia dessas comunidades, trazendo problemas socioambientais, ou seja, aumento no desenvolvimento de doenças e na contaminação da água e dos alimentos.

Figura 7: Vista de cima da laguna Mundaú



Fonte: *Corpo D'Água*, 2018.

Já em *Subsidência* (2020), de Beatriz Vilela e Marcus José, a proposta do filme é frisar o impacto causado após os abalos sísmicos de 2018 e registrar como ficaram os bairros que eram poços de extração de sal-gema: o processo de abandono das casas de moradores que circunvizinham a Laguna Mundaú, a complexidade de inserir

um Polo Cloroquímico em Maceió em meio aos bairros residenciais, os impactos social, ambiental, econômico e cultural da cidade de Maceió em prol do “desenvolvimento”.

Figura 8: Braskem no Mutange



Fonte: *Subsidência*, 2020.

Figura 9: Abandono da orla lagunar



Fonte: *Subsidência*, 2020.

Bem na margem da Laguna existe um complexo do Polo Cloroquímico de Alagoas, situado no bairro Mutange, com toda estrutura de extração dos poços, e o bairro hoje vive um processo fantasmagórico de anomia social e abandono, tendo construções arquitetônicas antigas da cidade de Maceió destruídas e ameaçadas e comunidades desabrigadas, problemas causados pela mineração em perímetro urbano. A situação pode ser observada nas Figuras 8 e 9, que trazem frames de *Subsidência*.

Algumas Considerações

As transformações da paisagem da Laguna Mundaú (Maceió) estão aceleradas e potencializadas com o cenário de *Subsidência* de parte da orla lagunar depois dos abalos sísmicos de 2018 nos bairros: Mutange, Pinheiro, Bebedouro e Bom Parto. Com o abandono forçado e com a indenização dessas pessoas por parte da Braskem, a empresa comprou os terrenos desses moradores e cobriu com tapume para que fosse escondido dos olhos dos transeuntes o estrago profundo causado pela mineração no meio ambiente e na vida das pessoas, que atualmente sofrem com a situação de desemprego, fome e a pandemia da Covid-19. Até agora 20 mil moradores saíram dos seus bairros. Este caso é um crime ambiental que gera um efeito dominó na economia, no social, na cultura e na saúde física e psicológica da população.

Essa é uma análise preliminar e entendemos que os filmes citados testemunham as transformações das paisagens, no entanto, devem ser problematizados juntamente com os discursos midiáticos e com as críticas fílmicas para compreendermos a recepção desses filmes no circuito comunicacional (VALIM, 2012). E, assim, poderemos nos aprofundar e melhor analisar como esses filmes são compreendidos pela sociedade alagoana.

Referências:

ALAGOAS. Secretaria de Planejamento de Alagoas/Coordenação de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. **Projeto de levantamento ecológico cultural da Região das Lagoas Mundaú e Manguaba**. 2 ed. Ampl. V. I e II. Maceió: Secretaria do Estado do Governo de Alagoas; SUDENE; CNRC, 1980.

DUARTE, Rubens. **Orla lagunar de Maceió**: apropriação e paisagem (1960-2009). Maceió, AL, 2010. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo: Dinâmicas do Espaço Habitado). Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2010.

IBGE. Mapa de Maceió, 2014. Disponível em: http://geoftp.ibge.gov.br/cartas_e_mapas/mapas_municipais/estimativas_populacionais/2014/AL/maceio_2014_v1.pdf. Acesso em: 20 jun. 2022.

IVO, Lêdo. Minha Pátria. In: **Plenilúnio**. Rio de Janeiro: TopBooks, 2004.

LINDOSO, Dirceu. O encontro das águas: *Calunga* contribuição a uma Sociologia do palustre e a etnologia do anfíbio na cultura dos canais e lagoas dos alagados alagoanos. In: LIMA, Maria de Lourdes Lima (Org.). **Uma cultura anfíbia na transversalidade de saberes**: Alagoas e Rússia. Maceió: Edufal, 2015.

PIMENTEL, Evelly. Documentos indicam que a mina 7 já foi 42% preenchida pela Braskem. **Tribuna Independente**. Maceió/AL, 19 mar. 2022. Disponível em: <https://tribunahoje.com/noticias/cidades/2022/03/19/100030-documentos-indicam-que-a-mina-7-ja-foi-42-preenchida-pela-braskem>. Acesso em: 02 jul. 2022.

SERVIÇO Geológico do Brasil – CPRM. **Perguntas e respostas sobre a ação emergencial no Bairro Pinheiro**, 2018. Disponível em: <http://www.cprm.gov.br/publique/Gestao-Territorial/Acoes-Especiais/Perguntas-e-Respostas-sobre-a-Acao-Emergencial-no-Bairro-Pinheiro-5345.html>. Acesso em: 16 de maio de 2022.

VALIM, Alexandre Busko. História e cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Novos domínios da história**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

CINEMA E TELEVISÃO: IMAGENS MUDIÁTICAS E REPRESENTAÇÃO DO REAL. *A VIDA DEPOIS DO TOMBO: DOCUMENTÁRIO OU STORYTELLING?*

PIRES, Aline¹

ANDACHT, Fernando²

Resumo: O trabalho analisa a série documental *A vida depois do tombo* com o objetivo de encontrar e associar elementos da comunicação verbal e visual, ícone, índice e símbolos, que combinados, visam persuadir os espectadores. Trata-se da arte da persuasão publicitária. Descreve cenas imagéticas narradas com o intuito de ressignificação de imagem, a partir da imagem em movimento e estudos propostos por Lucia Santaella, Umberto Eco e Peirce. Visa entender como as técnicas publicitárias aplicam-se a marcas pessoais e narrativas audiovisuais, além de identificar como o uso da palavra e da imagem adotado na publicidade utiliza-se também no produto audiovisual, especificamente no gênero aqui proposto, documentário.

Palavras – chave: Documentário; Ressignificação; Crise; Imagem; Karol Conká.

A vida depois do tombo (2021) se trata de um documentário composto por quatro episódios (de aproximadamente vinte e cinco a trinta e cinco minutos cada), respectivamente denominados “O cancelamento”; “Realidade”; “Ruptura” e “Pai”. O documentário foi produzido e veiculado pela plataforma de *streaming* do grupo Globo – a Globoplay – em abril de 2021, e apresenta confissões e desculpas da personalidade musical Karol Conká, em uma tentativa de gestão e reconstrução de imagem da cantora após a crise ocasionada pela exposição de sua marca pessoal durante a vigésima primeira edição do reality show *Big Brother Brasil*, exibida entre os meses de janeiro a março de 2021, e que contou com cem episódios.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná. E-mail: pirescaline@gmail.com

² Doutor em Estudos latino-americanos pela Universidade de Bergen, e Mestre em Linguística pela Ohio University, é professor titular da Universidad de la República, em Montevideu, e professor compartilhado do Programa Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná. Email: fernando.andacht@fic.edu.uy

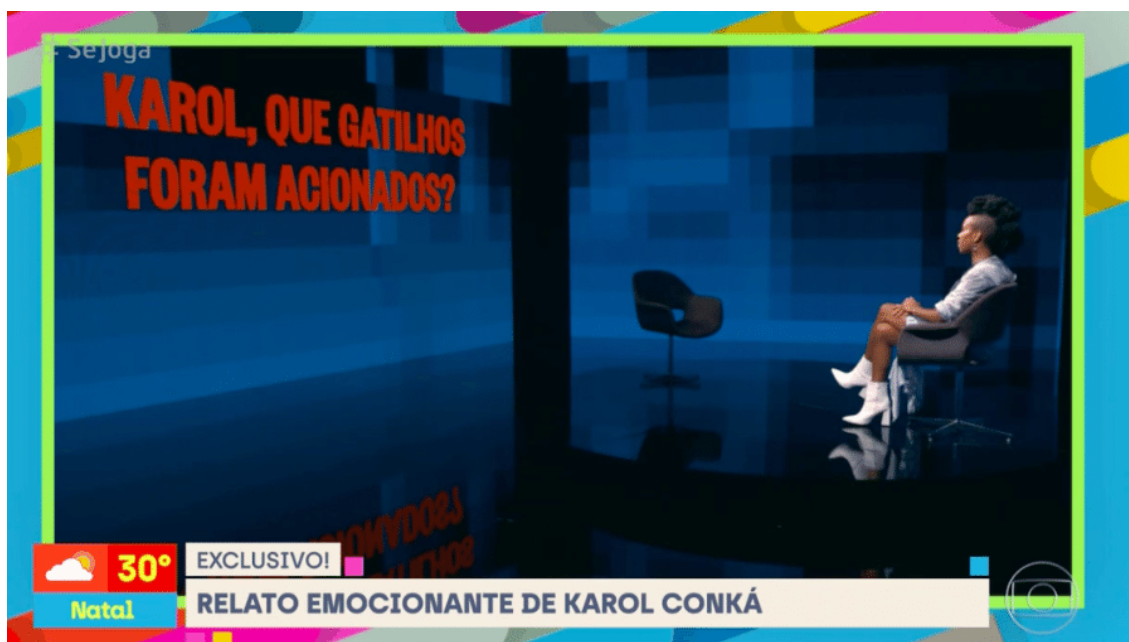
Karol Conká foi eliminada do programa com 99,17% dos votos do público (BRUNO, 2021). A maior rejeição da história do programa, em todo o mundo. No episódio número um do documentário, intitulado “Cancelamento”, há *closes*, *takes* extremamente fechados no rosto de Karol, muita cabeça baixa e até lágrimas. O figurino baseia-se em peças de roupas em tons claros, botas na cor branca, brincos transparentes, penteado de realza. Há uma estrutura efetiva de argumentação visual: entimemático, o que, segundo Umberto Eco (1968) é um dos níveis de codificação visual nas mensagens publicitárias. Uma retórica visual.

A personalidade Conká é literalmente colocada contra a parede. Posicionada em uma cadeira ao centro de uma sala escura, onde as paredes em seu entorno lembram uma espécie de hexágono e não apresentam saída. Remetem à ideia de que a história ali contada possa vir a ter mais de um lado. Talvez seis, por conta da quantidade de paredes pertencentes ao cenário. Como se Karol assistisse ao seu próprio julgamento, numa caixa, a caixa da vida, ou, até mesmo, o jogo da vida. Uma espécie de espetáculo audiovisual midiático, na busca pela ressignificação da marca “Karol Conká”. De acordo com o especial *Lendo Imagens* (2015), elaborado por Tamara Castro e Lucia Santaella para o Cenpec, a ressignificação é:

Uma transformação do significado da imagem e ou do texto. Ambos estão lado a lado ou em qualquer outra posição no espaço, entretanto o texto pode provocar outro entendimento da imagem ou vice-versa. Muitas vezes, esse processo de ressignificação pode acordar significados que poderiam estar contidos na imagem ou no texto, mas é apenas a referência de um em relação ao outro que faz o sentido de emergir (CASTRO e SANTAELLA, 2015, n/p).

Karol aparece vulnerável, frágil, exposta, cercada por telões posicionados à sua frente e em suas laterais. Como se não pudesse fugir das questões ali exibidas. Algumas das primeiras falas são: “você teve a maior rejeição da história do BBB em todo o mundo” e “aceita abrir seu passado e intimidade para entender por que isso aconteceu?” Ao longo do documentário, Karol recebe alternativas como “Voltar” ou “Seguir”, como se pudesse voltar no tempo em seu “filme da vida”. Outros personagens são convidados para a narrativa: colegas de confinamento ou personagens com os quais teve desentendimentos durante sua participação no BBB.

Figura 1: Cena do documentário *A vida depois do tombo*



Fonte: *Se Joga*, GloboShow, 2021.

Mas, a pergunta que não quer calar é: o formato de *A vida depois do tombo* teria alguma relação com o segundo episódio da Segunda Temporada de *Black Mirror*, exibido pela plataforma de *streaming* Netflix em 2013?³ O episódio denominado *White Bear* (Urso Branco, em português), em que a personagem Victoria Skillane é julgada em um palco, uma espécie de teatro, com a presença de um grande público. Qualquer semelhança seria mera coincidência? Assim como Karol, a personagem Victoria tem a sua vida transmitida em imagens veiculadas em telões à sua frente. Victoria Skillane também está em uma cadeira ao centro. Encontra-se amarrada, o que a impede de deixar o local. Algumas cenas desse episódio de *Black Mirror*, que são exibidas aos vinte e oito minutos e trinta e um segundos do episódio *White Bear*, em especial, dão a entender que a personagem (Victoria) teria cometido crimes e estava ali para ser julgada. Já em *A vida depois do tombo* (2021), já cenas que parecem flertar com essa passagem de *Black Mirror*. É como se Conká, assim como Victoria, estivesse ali para ser julgada por um crime.

³ *Black Mirror* teve sua primeira temporada lançada em 2011, e sua quinta e última temporada lançada no Brasil no ano de 2019. Apresenta episódios independentes, com personagens distintos, o que permite que seja consumida de forma não sequencial.

Figura 2: Cena do segundo episódio da Segunda Temporada da série *Black Mirror*, intitulado “White Bear”



Fonte: SANTANA, 2013. Reprodução de *Black Mirror* (E2, S2, 2013).

No documentário *A vida depois do tombo*, Valéria Almeida, repórter e roteirista, acompanha os passos de Karol logo após a eliminação recorde, já no primeiro dia pós eliminação. Foram gravadas duzentas horas de conteúdo para compor o produto audiovisual.

Durante o primeiro episódio, vemos cenas e recortes específicos da participação da “mamacita” (apelido de Karol Conká) no programa *Mais Você*, da Rede Globo de Televisão, apresentado por Ana Maria Braga, no qual a própria Karol afirma ter sido uma vilã, referindo-se a personagens icônicos da teledramaturgia brasileira, como a Carminha de *Avenida Brasil* (2021) e a inesquecível Nazareth Tedesco de *Senhora do Destino* (2005).

Em um mês, Karol perdeu vinte por cento dos seus seguidores nas redes sociais, o que equivale a trezentas mil pessoas. Podemos avaliar então a relação do tempo, dos acontecimentos reais junto aos acontecimentos virtuais. O que ocorre de maneira real reflete-se nas redes sociais. Isto posto, de acordo com Recuero:

Como Watts (2003) afirmou, não há redes “paradas” no tempo e no espaço. Redes são dinâmicas e estão sempre em

transformação. Essas transformações, em uma rede social, são largamente influenciadas pelas interações. É possível que existam interações que visem somar e construir um determinado laço social e interações que visem enfraquecer ou mesmo destruir outro laço (RECUERO, 2006, p. 88).

Ainda no primeiro episódio temos *closes* de câmera no rosto da mãe de Karol. A mãe chora pela filha. Na sequência, o *lettering* aplicado na edição, ou seja, durante o período de pós-produção do material audiovisual, apresenta informações em letras grandes, na cor branca: “Com medo de ser hostilizada pelo público, Karol sai pelo subsolo do hotel”; “Com receio de ser agredida no aeroporto, Karol decide ir para São Paulo pela estrada”.

Aqui podemos dizer que há a relação texto - imagem. “Duas realidades semioticamente distintas, ou seja, produzidas e interpretadas de modos diferentes. Todavia, podem se unir em uma realidade semiótica comum. A relação texto-imagem ocupa-se da mensagem geral entre eles.” (SANTAELLA, 2017, p. 103). O objetivo é claro em reforçar a imagem com o recurso textual de modo a significar a imagem. Garantir a interpretação, o sentido que se quer dela, pois “a legenda comenta a imagem que, sozinha, não é totalmente entendida. A imagem ou a figura comenta o texto e, em alguns casos, a imagem até comenta sua própria legenda” (MOLES *apud* SANTAELLA; NÖTH, 2010, p. 58).

A narrativa segundo Santaella (2017), possui o seu ingrediente fundamental: o tempo. Toda ação se baseia no tempo. Também só é possível porque há um *personagem* – “e personagens em confronto são responsáveis pelo andamento narrativo” (Santaella, 2017, p.31). O roteiro intercala cenas da nova rotina da ex-participante do BBB, com depoimentos da mãe da cantora, de poucos amigos e até do filho, Jorge. Em alguns momentos Karol apresenta seu cachorrinho de estimação. Chama-o de “fofinho” e o acaricia.

Segundo Nöth (*apud* SANTAELLA, 2017, p. 51): “no período romano, desenvolveu-se uma teoria sobre a construção de um bom discurso, a qual afirma que este deve se constituir de seis partes: 1) introdução; 2) narração: declaração do caso e dos fatos; 3) divisão: levantamento de seus pontos principais; 4) confirmação: argumento a favor; 5) refutação: argumentos contrários; e 6) conclusão”.

O que vemos ao longo dos quatro episódios de *A vida depois do tombo* é que Karol encontra-se com parte de sua equipe de produção e questiona a gestão de sua imagem em suas redes sociais, enquanto estava confinada no *reality*. Diz ao produtor

que ele não soube publicar recortes positivos de sua participação no programa nas redes sociais. Já o produtor diz que ela não faz ideia do tamanho da repercussão negativa que teve e compara a crise de sua imagem com crises de imagens políticas, de presidenciáveis. Seria aqui o ponto da colocação de argumentos que a pudessem favorecer de alguma forma. Item quatro da construção do bom discurso. Ao longo deste trabalho aparecem também os demais pontos, facilmente identificados. Analisemos.

Durante a exibição de uma cena alusiva a comerciais de margarina, aqueles em que toda família aparenta não ter problemas, a personagem principal do enredo almoça com sua família, e os produtos expostos na mesa não apresentam qualquer tipo de rótulo ou identificação de marca. Sabemos que há uma Coca-Cola na mesa, por conta da embalagem icônica e das curvas da garrafa. Percebe-se a preocupação em não caracterizar qualquer associação de marca com a imagem da cantora, naquele momento de “roupa suja se lava em casa”.

Enquanto Karol conversa com seu filho Jorge sobre o difícil retorno dele às aulas presenciais, por conta da rejeição que sofreu, ocasionada pelos atos dela durante o confinamento, a câmera foca em dois quadros localizados na parede, que apresentam as palavras “gratidão” e “honestidade”. Vemos aqui a aplicação da função emotiva, centrada no emissor da mensagem e que visa “dar expressão àquilo que o emissor sente em relação ao que diz. O exemplo mais cabal dessa função encontra-se nas interjeições, que funcionam como colorações do estado de ânimo do emissor” (SANTAELLA, 2017, p. 40).

Em outra passagem é possível ver uma Karol que possui amigos. Ela os recebe em seu apartamento e as câmeras então focam em abraços apertados recebidos pela protagonista.

No decorrer do terceiro episódio de *A vida depois do tombo*, o documentário apresenta um *meme* de internet, um vídeo curto com uma paródia, uma sátira da eliminação de Karol, em que o conteúdo consiste em informar de maneira humorada que Karol uniu as “posições políticas esquerda e direita” no Brasil, já que sua eliminação seria um desejo em comum até para públicos rivais. A sátira chega a mencionar que Karol seria eliminada com cento e dez por cento de rejeição. A narrativa deste episódio trata da história de superação da cantora. Traz um passado humilde, pois a gravação de imagens se dá no local em que Karol viveu a sua infância, um apartamento de apenas trinta e seis metros quadrados localizado na cidade de

Curitiba, Paraná, especificamente em um bairro popular da cidade, chamado Boqueirão. Traz também cenas da família unida, todos os membros familiares abraçados, acolhendo a cantora.

Durante o episódio número quatro, é nítida a tentativa de retratação por parte da cantora. Ela chora ao ver cenas do *reality*, expostas nos telões interativos à sua frente. Ela se depara com um rival, o também participante do *reality* Lucas, que teria deixado o confinamento por pressão e opressão de Karol. Nesse momento ela chora, relembra o pai que foi alcoólatra, e que faleceu aos trinta e quatro anos, período em que a cantora tinha apenas quatorze anos de idade. Lucas fala sobre Deus e a chama de Karoline, fazendo alusão à pessoa dela e não ao personagem Karol Conká. A cantora então chora, refere-se ao seu próprio filho e a Deus, como se fossem “escudos protetores”. Partimos então para a identificação do apelo emocional, que envolve os afetos do receptor. Já durante os quinze minutos finais, o telão interativo mostra bons momentos vividos por Karol e Lucas durante o *reality*.

Nos quatro minutos finais, Karol lança sua nova música *Dilúvio*, vestida de branco, brincos de brilho, maquiagem suave, cabelos mais claros. A partir desse momento de mudança no figurino, a imagem de Karol se torna mais *clean*. “Essas imagens, produzidas pelo ser humano desde a era das cavernas, em oposição às imagens perceptivas e às imagens naturais de que falavam os gregos, são consideradas artificiais e, em uma acepção mais especializada, são chamadas de representações visuais” (SANTAELLA, 2017, p. 100).

Em *A vida depois do Tombo* é nítida a tentativa de ressignificação da marca Karol Conká, travestida de documentário, ou de representação do real na mídia. Há o anseio de captar e fornecer uma experiência autêntica. Há o tom semiótico, o *feeling* da propaganda presente no material audiovisual. Temos o ícone, ou seja, o clima aplicado no presente documentário, o tom, a imitação da plástica visual aplicada em *Black Mirror*. Temos o índice, quando é apresentada a vida anterior da personagem – onde morou, em que tempo viveu e o seu sotaque curitibano –, indicando que sua vida foi “difícil”. O símbolo é a interpretação que se espera do espectador: uma nova Karol, repaginada. Em outras palavras, como será interpretada por quem a percebe. Karol Conká tem o seu significado construído como “mulher negra, batalhadora e conquistadora”. Porém, tudo depende da percepção de quem recebe esse significado.

Segundo Nöth (1990, p. 480), a “divisão mais fundamental de signos” de C.S. Peirce – entre ícone, índice e símbolo – também tem sido frequentemente aplicada ao

estudo da imagem em sua relação com o texto na publicidade. “Índices também ocorrem nas estratégias mais sutis da atribuição de significado quando se dá um processo de assimilação de conteúdos inicialmente não significativos” (SANTAELLA, 2017, p. 106). Contudo, a ressignificação de marca de Conká ocorre através da reestruturação do visual da personagem. Como se fosse uma alteração de logomarca na publicidade. O produto é a música criada e produzida pela cantora. Então o material audiovisual do gênero documentário visa a apresentação da nova marca Karol Conká e seu lançamento musical. Uma nova marca, um novo produto. Fazendo uso de técnicas aplicadas no mercado publicitário. Uma transposição, apenas. Seria então a aplicação do *Storytelling*? – o qual seria “outra maneira de superar as limitações da publicidade convencional para criar associações de marca” (PASTORE, 2018, p. 104). Em português, *storytelling* significa “ato de contar histórias”, e, como também diz Pastore:

Outra possibilidade para aproveitar da sensibilidade humana a histórias é a construção de narrativas sobre a origem da organização ou os processos de fabricação. Várias empresas utilizam o *storytelling* para narrar ao consumidor como a empresa iniciou, os desafios pelos quais os fundadores passaram, a origem das receitas e como os processos foram desenvolvidos até aquele momento. Esse apelo nostálgico tem duas funções: aproximar o consumidor por identificação; e reforçar a imagem de que, por serem antigas e já terem superado diversos obstáculos, essas empresas são merecedoras de crédito (PASTORE, 2018, p. 104).

Referências

A VIDA depois do tombo. Direção: Patrícia Cupello e Patrícia Carvalho. Produção: Anelise Franco. Brasil: Globoplay. Série, 1 temporada, 2021.

BLACK Mirror. Roteiro: Charlie Brooker. Produção: Barney Reisz e Annabel Jones. Reino Unido: Channel 4/Netflix. Série, 5 temporadas, 2011-2019.

BRUNO, F. Cancelamento: modo de usar. **Meio & Mensagem.** 2021. Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/home/opiniao/2021/05/24/cancelamento-modo-de-usar.html>. Acesso em: 24 fev. 2022.

CASTRO, T.; SANTAELLA, L. **Lendo Imagens.** Plataforma de Letramento da Cenpec, 2015. Disponível em: <https://www.cenpec.org.br/acervo/lendo-imagens>. Acesso em: 26 fev. 2022.

ECO, U. **La struttura assente**. Milão: Bompiani, 1968.

NÖTH, W. **Handbook of Semiotics**. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

PASTORE, C. **Gestão de Marcas**. Curitiba: Intersaberes, 2018.

PEIRCE, C.S. **Peirce on Signs: Writings on Semiotics**. North Carolina: The University of North Carolina Press, 1991.

RECUERO, R. C. **Comunidades em Redes Sociais na Internet**: Proposta de Tipologia baseada no Fotolog.com. Tese de Doutorado em Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

SANTAELLA, L. **Redação Publicitária Digital**. Curitiba: Intersaberes, 2017.

SANTAELLA, L.; NÖTH, W. **Estratégias semióticas da publicidade**. São Paulo: Cengage Learning, 2010.

SANTANA, F. Black Mirror. 2x02: White Bear. **Série Maníacos.TV**. 24 fev. 2013. Disponível em: <https://seriemaniacos.tv/black-mirror-2x02-white-bear/>. Acesso em: 27 fev. 2022

SE JOGA (Globo Show). **Karol Conká vai às lágrimas em trecho exclusivo do documentário no Se Joga**. Rio de Janeiro, 01 de mai. 2021. Disponível em: <https://gshow.globo.com/programas/se-joga/noticia/karol-conka-vai-as-lagrimas-em-trecho-exclusivo-do-documentario-no-se-joga-confira.ghtml>. Acesso em: 16 dez. 2022.

O CONCEITO DE CINEMA VERTICAL DE MAYA DEREN ATRAVESSADO EM SEU FILME *MESHES OF THE AFTERNOON* (1943)

FERRO, Fernanda Ianoski¹

Resumo: Em 1953 a cineasta Maya Deren participou de um Simpósio intitulado *Poetry and the Film*, organizado pela sociedade Cinema 16, nos Estados Unidos. Nesse evento, explicou e defendeu o que chamou de cinema vertical, um cinema ligado à poesia, em detrimento de um cinema horizontal, mais ligado à lógica das ações. Nesse mesmo evento, sofreu um descredenciamento intelectual por parte de seus pares. A partir disso, busco indícios desse pensamento já no seu primeiro filme *Meshes of the Afternoon*, realizado dez anos antes do Simpósio supracitado, e reflito sobre o apagamento intelectual de Deren enquanto uma teórica do cinema.

Palavras-chave: Maya Deren; Cinema Vertical; Cinema de poesia

Introdução

No ano de 1953 Maya Deren participou de um simpósio chamado *Poetry and the Film*, organizado pelo Cinema 16, junto com outros membros que faziam parte desse grupo: Parker Tyler, Willard Maas, Arthur Miller e Dylan Thomas. Nesse evento, Deren explicou seu conceito acerca de um cinema vertical, relacionado à poesia, que, para ela, é definida como uma abordagem da experiência. Partindo disso, a ideia de cinema vertical instiga as ramificações do momento e está preocupada com as qualidades de profundidade de sensações, o que configura em incursões poéticas, em detrimento de um cinema horizontal, que se preocupa mais com o enredo. Deren diz que as relações entre imagens de sonhos, montagens e poesia ocorrem no ponto em que elas estão relacionadas por uma emoção ou significado que tem em comum, e não por uma ação lógica, e ainda faz um paralelo entre o curta metragem (que, para

¹ Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-Cineav) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) - Campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Professora da rede pública estadual de ensino do Paraná (SEED-PR). E-mail: fernanda_f77@hotmail.com

ela, é curto justamente por ser difícil manter sua intensidade) com os poemas líricos, pois ambos são construídos poeticamente e, portanto, são verticais (DEREN, 1953). Um filme, na proposta dereniana, é essencialmente uma montagem e, portanto, por sua própria natureza, parece ser um meio poético. Suas manifestações acerca desse cinema vertical foram rechaçadas por seus pares, que dividiram a mesa com ela, porém, tiveram repercussão positiva entre outros cineastas posteriores, como Barbara Hammer.

Partindo disso, busco refletir, a respeito de sua primeira obra, *Meshes of the Afternoon* (1943), sobre os vestígios de um cinema poético e da verticalidade que Deren propõe teoricamente, ela que, como uma cineasta experimental – proponente e defensora dele – esteve ativamente buscando por experimentações que são próprias da linguagem cinematográfica e que inferem poesia nos filmes.

O simpósio *Poetry and the Film*

Em 28 de outubro de 1953, o Cinema 16 realizou duas sessões de um simpósio com Maya Deren, Parker Tyler, Dylan Thomas e Arthur Miller. Willard Maas atuou como presidente da mesa. Annette Michelson, em seu texto *Poetry and Savage Thought*, presente no livro *Maya Deren and the American avant-garde* (2001), coloca os membros do grupo com suas respectivas representações no evento: Parker Tyler como poeta e crítico de cinema, Willard Mass como cineasta, Arthur Miller representando a prosa, Dylan Thomas, também poeta e, finalmente, Maya Deren representando cinema e poesia. Dessa forma, a pessoa que concentrava tanto a noção de poesia, como a de cinema, oriundas do título do Simpósio, era Deren.

Maas começa conduzindo a discussão do que seria um cinema poético, convocando Parker Tyler a falar primeiro. Depois entra Maya Deren, chamando a atenção para a discussão do que é, primeiramente, a poesia, para então entender a poesia no cinema. Vale lembrar que Deren, além de ser poetisa, já tinha uma pesquisa formal sobre poesia, que foi seu mestrado no *Smith College*, onde estudou Literatura Inglesa e a influência da escola simbolista francesa nos poetas anglo-americanos – porém, mesmo com esse *background*, suas ideias sobre as relações entre poesia e cinema foram menosprezadas pelos membros do Simpósio. A preocupação central de Deren, neste contexto, não é definir padrões rígidos de diferenciação do que é ou não é poesia, mas a preparação para a recepção de um filme poético, onde o público

não tenha uma decepção ao frustrar suas expectativas, esperando um filme de ações lógicas e uma história perfeitamente definida, mas que possa aproveitar a experiência estética das obras que buscam outra configuração de imagens e sequências.

É nessa fala que Deren introduz sua concepção original sobre a construção vertical (poética) do cinema, que vem em contraposição a uma construção horizontal (mais de acordo com a lógica narrativa). No cinema vertical, as incursões poéticas surgem do aprofundamento das sensações que o filme evoca e todo o encadeamento das cenas se dá por meio dessas relações de sentimentos. O filme, então, não está preocupado com o que está ocorrendo no plano das ações, mas como elas se ligam em relação às sensações, que para ela, são a base mesmo da construção da poesia, a qual, em sua visão, constitui-se em *uma abordagem da experiência*. Ela diz:

A relação entre as imagens nos sonhos, na montagem e na poesia é: elas estão relacionadas porque são mantidas juntas por uma emoção ou um significado que têm em comum, e não pela ação lógica. Em outras palavras, não é que uma ação leve à outra ação (isso é o que eu chamaria de desenvolvimento horizontal) mas elas são levadas a um centro, reunidas e coletadas pelo fato de que todas se referem a uma emoção comum, embora os próprios incidentes possam ser bastante díspares. Considerando que, no que é chamado de desenvolvimento horizontal, a lógica é uma lógica de ações, num desenvolvimento vertical é a lógica de uma emoção ou ideia central que atrai para si até imagens díspares que contém aquele núcleo central comum. Essa, para mim, é a estrutura da poesia (DEREN, 1953, tradução nossa²).

Após a explanação de Deren, Maas pergunta a Dylan Thomas sua opinião sobre a visão da cineasta, ao qual ele responde, com um deboche violento, que era o que ele teria dito, se tivesse pensado isso ou entendido. Primeiramente, percebemos que ele tenta colocar Deren em um lugar de incompetência argumentativa e intelectual, como se o que ela explanasse não fosse compreensível ou fosse mal explicado. É perceptível também que ele, mesmo com escárnio, admite a importância do pensamento de Deren, mas, ao mesmo tempo, deixa subentendido que esse

² No original: "The relationship between the images in dreams, in montage, and in poetry--is ... they are related because they are held together by either an emotion or a meaning that they have in common, rather than by the logical action. In other words, it isn't that one action leads to another action (this is what I would call a "horizontal" development), but they are brought to a center, gathered up, and collected by the fact that they all refer to a common emotion, although the incidents themselves may be quite disparate. Whereas, in what is called a "horizontal" development, the logic is a logic of actions. In a "vertical" development, it is a logic of a central emotion or idea which attracts to itself even disparate images which contain that central core which they have in common. This, to me, is the structure of poetry."

pensamento seria autorizado se partisse dele mesmo, como se o pensamento de Deren não pudesse ser levado a sério. Esse comentário de Thomas foi seguido de risos e aplausos pela platéia. Adiante ainda, nessa mesma fala, ele diz que não tem uma teoria sobre o cinema e a poesia e que prefere ver filmes ditos horizontais, por gostar de histórias, menosprezando mais uma vez a explicação de Deren sobre o vertical e o horizontal, como se essa distinção não fizesse sentido, inclusive negligenciando o fato de que Deren não opõe o cinema vertical à narrativa, mas inclusive argumenta que filmes narrativos tradicionais podem conter cenas em que o ataque vertical predomina.

Na sequência das discussões, Deren tenta, reiteradas vezes, explicar a sua ideia de cinema vertical, mas seus colegas de mesa parecem convencidos em não entender, não importa o quanto ela discuta ou exemplifique seu argumento.

Desse evento e seus acontecimentos, fica um documento que nos dá pistas sobre o próprio apagamento das ideias intelectuais de Deren ao longo da historiografia do cinema. Se, enquanto estava viva e participando ativamente – ou tentando – dos debates cinematográficos ela não foi validada, seu pensamento permaneceu e permanece ainda afastado das grandes discussões sobre teoria cinematográfica. Pouco a pouco, e felizmente, ela vem sendo resgatada por pesquisas, sendo reconhecida não só como cineasta (reconhecimento que ela teve ainda em vida), mas também como pensadora.

Barbara Hammer, cineasta estadunidense, foi influenciada tanto pela filmografia quanto pelo pensamento de Maya Deren. Em seu texto *Maya Deren and me* (2001), ela aponta:

A obra crítica de Maya Deren como uma teórica de seu próprio cinema me encorajou a pensar profundamente sobre minhas imagens e o modo formal pelo qual eu as usei. A humilhação pública que ela recebeu das autoridades masculinas (particularmente Dylan Thomas) no Simpósio Cinema e Poesia no Cinema 16 me enraiveceu e eu me identifiquei com o compromisso infatigável de Deren de continuar suas explicações teóricas face aos degradantes rebaixamentos. Sua explanação acerca de um “cinema vertical”, um cinema poético do sentimento construído através da criação de camadas e profundidades emocionais, mais do que por estórias lineares, fez um total sentido para mim (HAMMER, 2001, p. 262-263).³

³ No original: “Maya Deren’s critical work as a theorist of her own cinema encouraged me to think deeply about my images and the formal manner in which I used them. The public humiliation she received from the male authorities (Dylan Thomas in particular) at the Cinema 16 film and poetry symposium angered me, and I identified with Deren’s indefatigable commitment to continuing her theoretical explanations in

Parece mais fácil encontrar exemplos de outras mulheres, artistas e teóricas, que validam o pensamento de Maya Deren, do que de homens na mesma função. Hammer foi uma delas, que abertamente assumiu sua influência em Deren e reconheceu suas contribuições intelectuais. Annette Michelson, que escreveu sobre esse evento, reflete sobre o tratamento dispensado a Deren durante o simpósio e também defende as contribuições teóricas da cineasta.

E inscrita nela está a clara evidência do status de uma mulher como cineasta independente – duplamente marginalizada e exposta ao desprezo senhorial afetado pelos intelectuais pela seriedade no cinema e pelo sujeito feminino como teórica. A sagacidade grosseira e zombeteira de Thomas, sua jovialidade grandiosa são, portanto, direcionadas contra a seriedade da tentativa de uma cineasta de definir o assunto sobre o qual eles poderiam conversar proveitosamente (MICHELSON, 2001, p. 23).⁴

Ser a única mulher a participar do evento marca tanto um caráter de resistência quanto de fratura, quando suas concepções cinematográficas são colocadas em xeque em todos os momentos. No entanto, Deren já defendia um cinema poético muito antes desse evento. Até 1953 ela já havia escrito mais de dez textos sobre cinema, inclusive seu seminal *Um anagrama de ideias sobre arte, forma e cinema*, de 1946. Deren não só falou aos seus contemporâneos do círculo artístico, mas também para as próximas gerações de cineastas, com uma força comparada aos manifestos e textos teóricos de Eisenstein (MICHELSON, 2001, p. 25) cineasta já canônico.

Sobre o texto *Um anagrama de ideias*, Michelson também escreve:

Anagrama, o texto principal de Deren, de 1946, constitui uma declaração inicial, ambiciosa e quase definitiva de sua poética. Mais do que isso, dá o tom e em grande parte define os termos do que veio a ser o movimento do Novo Cinema Americano nas quatro décadas que se seguiram à guerra. Anagrama é, de fato, a tentativa sem precedentes, nos Estados Unidos, por parte de uma mulher de 26

the face of degrading put-downs. Her explanation of a 'vertical cinema', a poetic cinema of feeling built by creating emotional layers and depths rather than linear stories, made perfect sense to me".

⁴ No original: "And inscribed within it is the clear evidence of the status of a woman as independent filmmaker—one doubly marginalized and exposed to the lordly contempt affected by intellectuals for seriousness in film and for the female subject as theoretician. Thomas's coarse and derisive wit, his grandstanding joviality are thus directed against the seriousness of a woman filmmaker's attempt to define the subject about which they might profitably converse".

anos, de propor uma ontologia, uma estética e um ethos do cinema (MICHELSON, 2001, p. 27).⁵

A obra de Deren, tanto visual como verbal, reverberou e reverbera ainda sobre as obras de muitos artistas, ultrapassando seu próprio tempo de vida e constituindo-se numa importante referência para além do seu contexto histórico nas décadas em que participou ativamente dos círculos de Nova York.

A verticalidade em *Meshes of the Afternoon* (1943)

Meshes of the afternoon foi o primeiro filme de Maya Deren, produzido junto com seu companheiro na época, Alexander Hammid, em 1943. Inicialmente filmado sem som, uma trilha sonora foi composta e incorporada posteriormente por seu último marido, Teiji Ito, em 1957, três anos antes da morte de Maya. O curta foi filmado em duas semanas, no apartamento em que Deren e Hammid moravam na época e em outras locações, na cidade de *Los Angeles*, e conta com aproximadamente 15 minutos de duração.

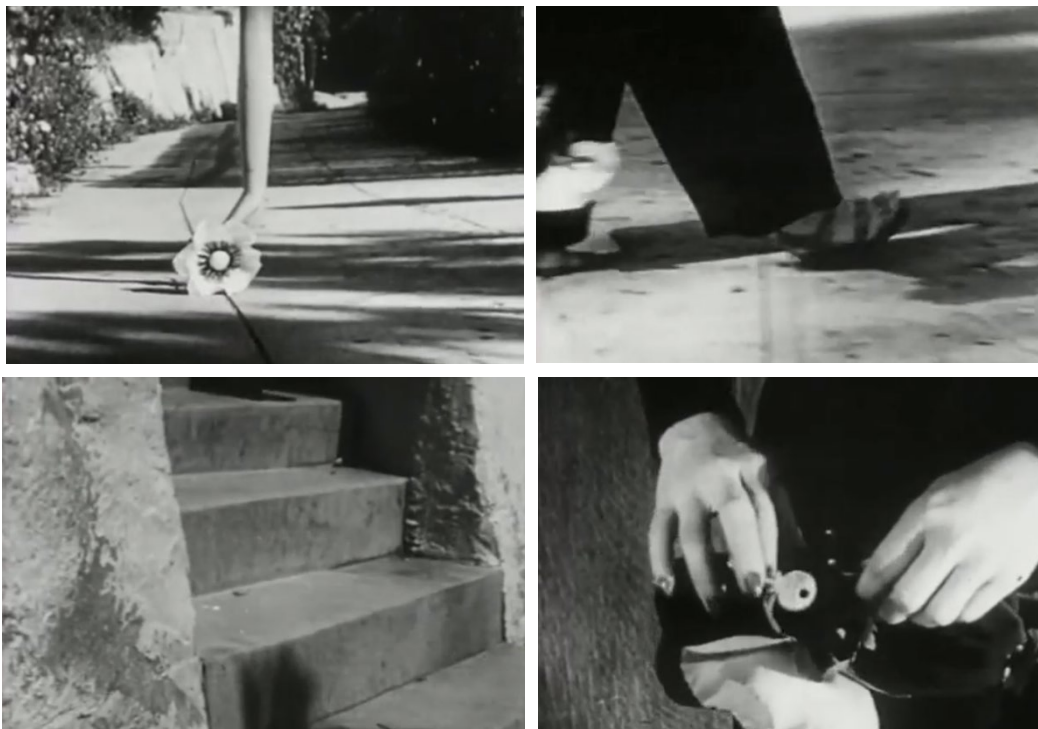
No início desse curta, Deren vai apresentando elementos importantes que aparecem de forma espiralada ao longo da trama, objetos que vem e vão, transitando entre um espaço desperto e de sonho.

A flor, os pés, a escada e a chave são objetos que aparecem com bastante potência nesse trabalho. Deren confere uma importância e um *tornar visível* objetos banais do cotidiano, transformando-os em imagens potenciais, tal como as imagens criadas na poesia, um *tornar sensível* algo recorrente. Isso fica evidente dada a escolha por *close-ups* desses objetos, colocando-os em evidência muitas vezes durante o filme. Esses objetos são postos e tirados de cena e, também, transformados ao longo da trama, de modo que, cada vez que aparecem, transferem ao filme uma carga emocional diferente, compatível com o momento da narrativa, fora da lógica clássica de ações. Ora a flor está em posse de uma personagem, ora de outra. A chave, usada primeiramente para abrir uma porta, é deslocada para outros espaços

⁵ No original: "Anagram, Deren's major text of 1946, forms an early, ambitious, and nearly definitive statement of her poetics. More than this, it sets the tone and largely defines the terms of what came to be the movement of the New American Cinema for the four decades following the war. Anagram is, in fact, the unprecedented attempt, within the United States, on the part of a twenty-six-year-old woman, to propose an ontology, an aesthetic, and an ethos of cinema."

dentro da trama e também se transforma em outro objeto, uma faca, conferindo uma emoção diferente e uma carga estética que se transforma ao longo do tempo.

Figura 1



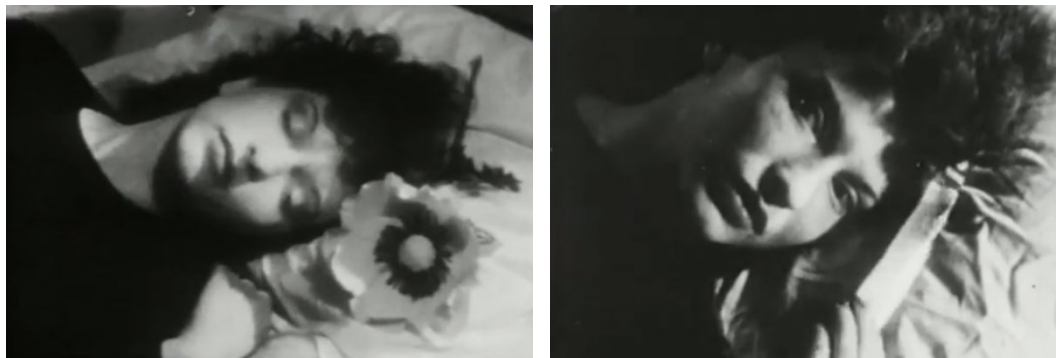
Fonte: *Meshes of the afternoon* (Maya Deren, 1943).

Figura 2



Fonte: *Meshes of the afternoon* (Maya Deren, 1943).

A flor, que inicia o filme com um ar de delicadeza, também é transformada em uma arma nos momentos finais da obra.

Figura 3

Fonte: *Meshes of the afternoon* (Maya Deren, 1943).

Outro indício de verticalidade nessa obra pode ser observado pela própria expressão facial, sempre muito marcada, das protagonistas (a própria Maya Deren interpreta a protagonista e seus três duplos que aparecem durante o filme). Fica evidente a carga emocional conferida às personagens durante a narrativa e a importância que isso assume para o filme, que vai em crescente para um final com emoções que ficam cada vez mais intensas.

Figura 4

Fonte: *Meshes of the afternoon* (Maya Deren, 1943).

O filme, que começa de forma sutil com uma flor sendo recolhida delicadamente do chão, termina com um final trágico onde uma das protagonistas aparece em close, morta em sua poltrona com pedaços de espelhos em suas mãos.

Figura 5



Fonte: *Meshes of the afternoon* (Maya Deren, 1943).

A narrativa em *Meshes* não é linear, mas sim cíclica. A trama percorre os mesmos espaços em diferentes momentos, ressignificando a *mise-en-scène* a cada novo movimento vivido pelas personagens. Também há um emaranhamento entre estado desperto e estado de sonho, onde as fronteiras entre o onírico e o lúcido são dissolvidas a todo momento, conferindo ao espectador uma experiência de transformação das geografias do filme, dos objetos e das sensações evocadas. A ligação dos planos, portanto, não obedece à uma narrativa clássica, mas busca trazer uma experiência estética que evoca qualidades cinematográficas como a metamorfose de imagens, que são arranjadas verticalmente, sem preocupação com uma ordem de ações. Parafraseando Clarice Lispector: sentir também é uma forma de entender.

Considerações finais

Do Simpósio realizado em 1953 temos a articulação formal de Deren sobre poesia e cinema, mas encontramos vestígios dessa defesa por um cinema poético já desde escritos anteriores e, visualmente, deslumbramos esse pensamento em seu filme feito dez anos antes. Deren sempre foi defensora de um cinema que proporciona

experiências e novas formas de ver o mundo, sem tentar replicar a realidade, mas a transformando, usando as próprias potencialidades do cinema, como a montagem, tão importante em sua obra.

A falta de certo reconhecimento de Deren para além de uma cineasta expressiva, vem desde quando ainda era viva. Embora tenha morrido notoriamente como uma criadora de filmes importantes, Deren foi pouco vista como uma teórica capaz de formular ideias significativas e estruturadas sobre cinema e arte. Isso fica evidente no evento *Poetry and the Film*, onde seus pares, que não eram desconhecidos, mas sim amigos, tendo, inclusive, já trabalhado com Deren em seus filmes (como é o caso de Parker Tyler) não deram crédito ao pensamento da cineasta. Dada a falta de reconhecimento de Deren enquanto atuava em prol de um cinema poético, com escritos e pensamentos teóricos sobre o assunto, fica mais difícil o resgate dessa importante faceta dereniana nos anos seguintes à sua morte. Para além desses fatos, fica o questionamento: o que uma mulher precisa para que seja reconhecida intelectualmente? Em 1953 Deren já contava com dezenas de textos publicados, uma bolsa Guggenheim concedida (bolsa que raramente é concedida a cineastas), prêmio no festival de Cannes (com *Meshes of the Afternoon*), além de um mestrado onde estudou os poetas anglo americanos. Mesmo com todas essas conquistas, seu pensamento ainda foi pouco, ou quase nada, autorizado em vida.

Felizmente, há um movimento de resgate de Deren como teórica, principalmente por parte de outras cineastas e pesquisadoras mulheres, como é o caso de Barbara Hammer e Annette Michelson, além de outras pesquisas que versam sobre esse tema e buscam trazer os escritos derenianos para o debate cinematográfico. No Brasil, os estudos de cinema carecem de traduções de seus textos originais, tendo apenas um, *Cinema, o uso criativo da realidade*, traduzido para o português por José Gatti e Maria Cristina Mendes, em 2013.

Referências:

HAMMER, Barbara. Maya Deren and Me. In: NICHOLS, Bill (org.). **Maya Deren and the American Avant-Garde**. Los Angeles: University of California Press, 2001.

MESHES of the Afternoon. Direção: Maya Deren e Alexander Hammid. 1943. PB, 14 min.

MICHELSON, Annette. Poetics and Savage Thought. In: NICHOLS, Bill (org.). **Maya Deren and the American Avant-Garde.** Los Angeles: University of California Press, 2001.

MAAS, Willard; MILLER, Arthur; THOMAS, Dylan; TYLER, Parker; DEREN, Maya. **Poetry and the Film: a Symposium.** Film Culture, n. 29, pp. 55-63, 1963. Disponível em: https://www.ubu.com/papers/poetry_film_symposium.html Acesso em: 05 jul. 2022.

CÓPIA FULEIRA: O PROCESSO CRIATIVO COM O USO DE REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS NA DECUPAGEM DE PLANOS DO FILME *DUBLÊ DE NAMORADO*

PEREIRA, Christopher Faust¹

Resumo: A partir do conceito de “cópia fuleira”, ideia-base para as escolhas artísticas do processo criativo do longa-metragem *Dublê de Namorado* (Christopher Faust, 2022), o trabalho apresenta as relações entre as referências audiovisuais utilizadas na feitura da decupagem de planos com resultados obtidos nos frames e cenas do filme. O conceito de cópia fuleira para *Dublê de Namorado* surge por três motivos: o orçamento precário da produção em comparação com outros longas-metragens brasileiros de ficção lançados em sala de cinema; a influência de um certo tipo de comédia norte-americana dos anos 1980 e 1990 em uma narrativa com o tema de clonagem/cópia; e um fascínio pelo aspecto técnico-estético da imagem que emula o suporte videográfico VHS.

Palavras-chave: Processo criativo; Cinema; Estética; Vídeo.

Dublê de Namorado é o primeiro longa-metragem que realizei como diretor, foi gravado em 14 diárias durante os meses de agosto e setembro de 2021, finalizado em 2022, e feito com o orçamento de R\$ 147.292,00², valor considerando muito baixo para os padrões de produção brasileiros. A título de comparação, em 2014, a média dos orçamentos das obras de ficção brasileiras com projetos aprovados na Ancine foi de R\$ 3,7 milhões³, valor 25,1 vezes maior do que o de *Dublê de Namorado*. O processo de realização do filme foi objeto da minha dissertação de mestrado, intitulada *Cópia Fuleira: Estética VHS no Cinema Contemporâneo e o Processo Criativo do filme Dublê de Namorado (2022)*⁴, da qual este texto é derivado.

¹ Mestre pelo Programa de Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-Cineav) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar). E-mail: christopher.faust@gmail.com

² Através de Lei de Incentivo à Cultura, da Fundação Cultural de Curitiba e Prefeitura Municipal de Curitiba.

³ Fonte: Informe de Acompanhamento de Mercado, publicação da ANCINE. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_producao_2014.pdf. Acesso em: 12.jun. 2021

⁴ Dissertação disponível em:

Meu encontro com a criação de filmes costuma se dar através de contatos com outros filmes e referências. Entendo *Dublê de Namorado* como um primeiro longa-metragem fruto de alguém que cresceu no fim dos anos 90 e início dos anos 2000 com uma cinefilia moldada por videolocadoras e cujas ideias acabam por dialogar com esse imaginário, prioritariamente composto por filmes hollywoodianos. Tematicamente, a partir de uma narrativa de clones e dentro dos gêneros cinematográficos da comédia e da ficção científica, o filme aborda relações de vivências juvenis cuja inspiração vem da segunda metade dos anos 2000 e início dos anos 2010, período em que eu estive na faculdade de graduação em Cinema e frequentava costumeiramente a boemia da vida noturna jovem e alternativa da cidade de Curitiba.

Ao começar a listar a decupagem de planos do filme pensei que não faria sentido um esforço em fazer de *Dublê de Namorado* um longa-metragem tal como as comédias norte-americanas que influenciaram a feitura do roteiro, então por que não radicalizar as ideias? A cineasta Chantal Akerman diz que "temos de fazer filmes muito, muito baratos ou muito, muito caros, mas filmes de médio orçamento não levam a lado nenhum" (COSTA; NEYRAT; RECTOR, 2012, p. 150)⁵. Complemento essa ideia afirmando que o orçamento mediano gera filmes medianos e, principalmente, o orçamento pequeno que busca o resultado de um "filme de qualidade" é uma ofensa. Quis fazer um filme incapaz de alcançar um ideal da comédia norte-americana popular, estando consciente dessa incapacidade. Minha vontade foi implodir o gênero por dentro, sem que deixasse de sê-lo. Explicitar na materialidade da imagem a percepção da incapacidade de ser o que se tenta ser, mas ainda ser. Como se a narrativa tecnológica da clonagem humana, num roteiro de ficção científica no Brasil, não pudesse ser evidenciada na tela na forma de um "filme de qualidade", mas apenas em um filme precário, com o nosso baixíssimo orçamento de pouco mais de 149 mil reais.

Aprecio a distinção que Jairo Ferreira faz, em suas críticas, entre filme "de cinema" e "sobre cinema": "Quando um cara não pode fazer nada, ele avacalha,

http://ppgcineav.unespar.edu.br/dissertacoes_defendidas_new/2022/PPGCINEAV_Dissertacao_Chris_topherFaustPereira.pdf. Acesso em: 04 ago. 2022.

⁵ Citação encontrada a partir de um livro de conversas com o cineasta Pedro Costa. Não encontrei registros da Chantal Akerman falando isso. Essa citação chegou a mim a partir de uma apresentação em aula feita por Francisco Gusso, estudante da minha turma do Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo do PPG-Cineav (Unespar).

anarquiza, e não podendo fazer filme de cinema faz um filme sobre cinema. Trata-se de filmar a partir da impossibilidade de filmar" (GAMO, 2006, p. 92). Os filmes que são "sobre cinema", usam metalinguagem e admitem a opacidade⁶ de diferentes maneiras, surgem muitas vezes para assumir a precariedade, celebrando texturas e sujeiras. *Dublê de Namorado* é um filme sobre cinema. A partir disso, e da minha relação com a cinefilia de videolocadora, quis que o filme tivesse, em seu aspecto de imagem, uma estética VHS. Não cabe neste texto dissecar as intenções para essa escolha do VHS enquanto estética para o filme, que estão presentes de forma detalhada na minha dissertação de mestrado, mas foi essa escolha que levou a um conceito-base para as ideias estéticas e narrativas do filme: o da "cópia fuleira".

Fiz a escolha de realizar *Dublê de Namorado* como se fosse a cópia fuleira de um filme, tal qual a restauração malsucedida de uma pintura de quase um século atrás.

Figura 1: Antes e depois da "restauração" do quadro *Ecce Homo*.



Fonte: Wikimedia Commons.

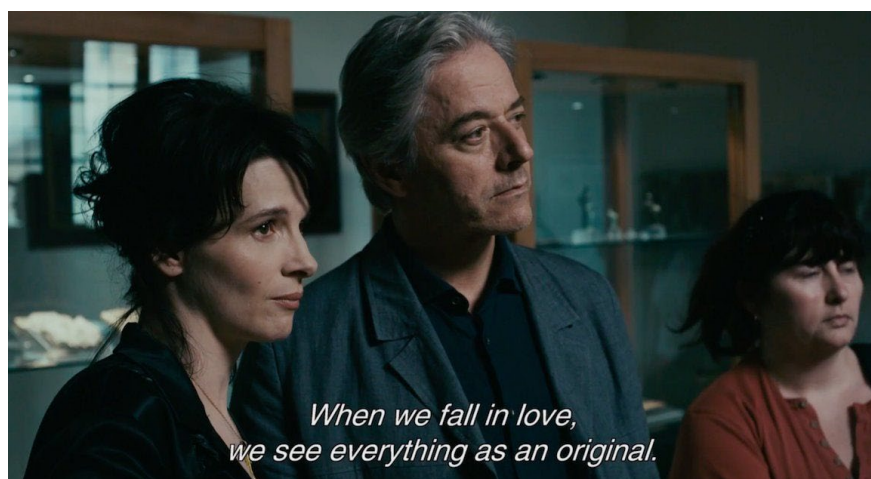
O quadro *Ecce Homo* foi pintado originalmente por Eliás García Martínez na década de 1930, para o Santuário da Misericórdia de Borja, na Espanha. A restauração foi feita pela paroquiana octogenária Cecilia Giménez em 2012, com

⁶ O termo é utilizado no sentido proposto por Ismail Xavier, de que "quando o 'dispositivo' é revelado ao espectador, possibilitando um ganho de distanciamento e crítica, a operação se diz de *opacidade*" (XAVIER, 2005, p. 6). Vale apontar ainda uma citação de Arlindo Machado a respeito do termo: "A iconografia do vídeo nos dá a impressão de estar diante de um universo de *imagens* e não diante de uma realidade preexistente, efeito de *opacidade* significativa (...), como se a imagem eletrônica praticasse alguma espécie de "desrealização" do mundo visível" (MACHADO, 1997, p. 209, sublinhado nosso).

anuência do pároco local (o resultado da restauração se vê na imagem à direita, na figura 1).

Em *Cópia Fiel* (*Copie Conforme*, Abbas Kiarostami, 2010), personagens discutem a diferença entre uma obra original e uma boa cópia. A questão é trazida pelo filme em conexão com a história da Arte, em especial pinturas e esculturas, onde a percepção por parte do receptor da obra não seria afetada no caso de pintores ou escultores que copiassem uma obra original com habilidade próxima da perfeição. É citado, como exemplo, o caso de uma obra artística copiada e exposta por décadas em um museu com o público achando que se tratava da obra original, até a pintura original ser de fato recuperada.

Figura 2: frame de *Cópia Fiel* (2010)



Fonte: *Copie Conforme*, Abbas Kiarostami, 2010⁷.

E se só o que conseguimos fazer, devido a alguns contextos, é uma cópia fuleira? A palavra "fuleiro" é um adjetivo que significa aquilo que é "sem valor; insignificante; medíocre"⁸. A diferença de percepção entre uma obra original e uma cópia fuleira, malfeita, seria evidente – ao contrário da cópia fiel do filme de Kiarostami. Mas uma essência do que se propõe ainda estaria lá junto com a *fuleiragem*. O quanto isso afetaria o espectador?

Ressalto que isso não significa, porém, transformar essa obra artística em algo sem valor, muito pelo contrário. Após definir o conceito de cópia fuleira, decidi

⁷ Frase na legenda: "Quando nos apaixonamos, nós vemos tudo como original" [tradução nossa].

⁸ Fonte: verbete do Dicionário Michaelis, disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/fuleiro>. Acesso em: 15 jun. 2021.

que faria o filme com duas diferentes abordagens formais na encenação. De um lado, a comédia fantástica, influência de cinema americano, retratada deliberadamente como uma “versão amadora” desse tipo de filme. Do outro lado, que essa proposta permitisse que parte do presente narrativo fosse trabalhado com a reprodução de um “cinema possível” dentro da realidade de produção.

Com a decisão de ter como base o conceito da cópia fuleira, não tive receio de copiar e me apropriar na decupagem, de maneira quase descarada, de planos de diversos outros filmes que eram referência para o projeto. Entendo que a tentativa de copiar, no cinema, nunca resulta igual. Mesmo exemplos radicais, como as tentativas de refilmagem plano-a-plano de *Psicose* (*Psycho*, Gus Van Sant, 1998; remake de *Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960) e *Violência Gratuita* (*Funny Games*, Michael Haneke, 2007; remake de *Funny Games*, Michael Haneke, 1997), resultam em diferentes experiências pelos contextos de realização, tais como: seja o ano em que foram realizados; sejam os diferentes corpos e rostos do elenco; a mudança do preto-e-branco para o colorido em *Psicose*; ou a mudança de idioma e de país em *Violência Gratuita*. O cinema narrativo de ficção engloba infinitas variáveis e a cópia sempre se torna algo novo.

A escolha em *Dublê de Namorado* foi por criar a partir do pré-existente. A seguir, aponto alguns planos de filmes utilizados para serem copiados como referência.

Para a abordagem enquanto “versão amadora” de um filme de gênero, considerei as cenas que conversam com o universo da ficção científica, no sentido em que representassem sentimentos de um personagem (como na cena em que o personagem Renan tem um devaneio psicodélico após ficar muito bêbado) ou a principal mudança da narrativa (a cena em que o personagem Renan é clonado). São cenas que assumi serem mais falsas, no sentido de fugirem de um espaço realista e abraçarem experimentações formais mais radicais. Para essas duas cenas, algumas referências foram: *Um Corpo que Cai* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958); *A Prisioneira* (*La Prisonnière*, Henri-Georges Clouzot, 1968); e *Zoolander* (Ben Stiller, 2001). Foram planejados na decupagem muitos planos feitos em *chroma-key*⁹, filmados em estúdio com fundo verde, para que outros fundos fossem inseridos na pós-produção. As cenas exigiram grande esforço de montagem, com a inclusão de diversas camadas

⁹ O *Chroma-key* é um efeito visual que consiste em colocar uma imagem sobre outra por meio do anulamento de uma cor padrão, como o verde.

de imagem. Parti dessas referências, querendo que se aproximassem de uma certa *fuleiragem*, com a intenção de que remetessem também a uma estética do *chroma-key* dos anos 1990, utilizada em programas da MTV Brasil, por exemplo, que se relacionavam com videogames e com a linguagem do início da internet. Essa escolha aconteceu com o objetivo de aproximar o filme de um imaginário audiovisual dos anos 1990.

A diferença de identidade visual e discursiva da MTV é construída, inicialmente, através de uma estética completamente desfragmentada, influência do principal produto da emissora, o videoclipe e o surgimento da cultura pop. Mas também é verificada através da interatividade do veículo 'televisão' com outros meios de comunicação e outras tecnologias que surgiram no final do século XX, por exemplo: a Internet e o videogame (REIS, 2006, p.11)

Alguns curtas-metragens brasileiros já revisitaram essa estética de maneira interessante como *A Bela P...* (João Marcos de Almeida, 2008) e *Os Anos 3000 Eram Feitos de Lixo* (Ana All, Luana Rosa, Ana Elisa Alves, Clara Chroma, Cleyton Xavier, Eduardo Sa Cin, 2016). Uma das indicações que dei para os montadores, após um primeiro corte dessas duas cenas foi a seguinte:

Nas partes "malucas" (clonagem e psicodelia), temos que assumir e exagerar o ridículo e a tosqueira. É preciso ser fuleiro mesmo nos efeitos e, nesse sentido, o videoclipe do *Boça - A Vida é uma Festa* pode de fato ser uma boa referência de tom e cores, assim como *Zoolander* ou aquele curta *A Bela P...* Fugir da seriedade na cena da clonagem é indicado, pode-se buscar uma frustração narrativa ali. Pensar, por exemplo, na tentativa e na busca de clonagem do Renan como algo infantil e ultrapassado, que vai ser representado nessas cenas (PEREIRA, Christopher, 2021, durante a montagem de *Dublê de Namorado*).

Figura 3: *Programa Hermes e Renato*. Videoclipe *Livre como um passarinho*, com personagem em um fundo *chroma-key*, exemplo do que entendo como estilo estético da MTV Brasil anos 1990.



Fonte: *Livre como um passarinho – Boça* (Hermes e Renato, 1999-2000). Disponível em: <https://youtu.be/SGk01NwwGps>. Acesso em: 02 mar. 2022

Figura 4: *A Bela P...* (João Marcos de Almeida, 2008). Filmado em estúdio, brinca com a estética do *chroma-key*. Referência para alguns experimentalismos formais de *Dublê de Namorado*.



Fonte: *A Bela P...* (João Marcos de Almeida, 2008).

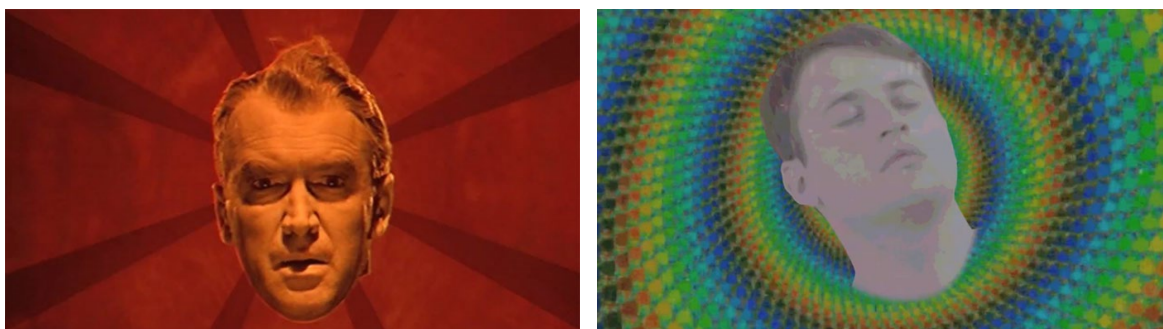
A cena que apelidei de "devaneio psicodélico" acontece quando o personagem Renan 2 fica bêbado após beber algumas garrafas de Corotes¹⁰. Há filmes que transformam uma *bad trip* de drogas em imagens que representam a alucinação momentânea de seus personagens. Quis que o devaneio de *Dublê de Namorado* se tornasse uma espécie de deboche desse tipo de cena psicodélica, pensando em como seria transformar em imagens um porre da bebida alcoólica mais fuleira e barata existente. Escrevi para a equipe de direção de fotografia e montagem durante a pré-produção: "Se os efeitos ficarem toscos, é ótimo! Estamos em busca da fuleiragem dos efeitos. A loucura aqui é provida pela cachaça barata, com corante ruim!"

Figura 5: À esquerda, frame de *A Prisioneira* (Henri-Georges Clouzot, 1968), referência para *Dublê de Namorado*. À direita, frame de *Dublê de Namorado*.



Fonte: *La Prisonnière* (Clouzot, 1968), e *Dublê de Namorado* (Cristopher Faust, 2021).

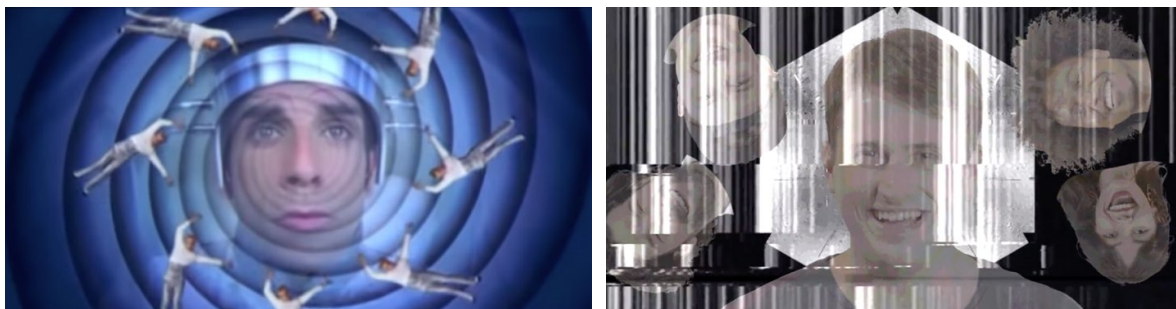
Figura 6: À esquerda, frame de *Um Corpo que Cai* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958), referência para a cena da clonagem de Renan. À direita, frame de *Dublê de Namorado*, cena da clonagem de Renan.



Fonte: *Um corpo que cai* (Hitchcock, 1958), e *Dublê de Namorado* (Cristopher Faust, 2021).

¹⁰ Corote é uma bebida alcóolica adoçada elaborada com vodka, com teor alcóolico de 13,5%, e vendida em embalagens plásticas de 500ml a um preço muito barato, podendo normalmente ser encontrado por menos de R\$ 5,00. Fonte: VICENZO, Giacomo. *Colorido e doce, Corote tem apelo infantil e é febre dos jovens no Carnaval*. Matéria TAB Uol. Disponível em: <https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2020/02/19/coloridoe-doce-corote-tem-apelo-infantil-e-e-febre-dos-jovens-no-carnaval.htm>. Acesso em: 20 fev. 2022.

Figura 7: À esquerda, frame de *Zoolander* (Ben Stiller, 2001), referência para a cena do "devaneio psicodélico". À direita, frame de *Dublê de Namorado*, cena do "devaneio psicodélico".



Fonte: *Zoolander* (Ben Stiller, 2001), e *Dublê de Namorado* (Cristopher Faust, 2021).

No início do filme, há uma cena de apresentação de um trabalho de faculdade dos personagens Renan e Max. No roteiro, apenas uma cena simples de transição com a função narrativa de introduzir o tema da clonagem, a partir da ideia de duplicação celular. Como a cena servia como introdução narrativa para o fantástico, decidi incluir planos e transições que apontassem ideias visuais do que viria mais pra frente no filme. A referência principal foi *Speed Racer* (Lana e Lilly Wachowski, 2008), em que rostos dos personagens passeiam pela tela, dizendo seus diálogos, enquanto fazem a transição de montagem entre outros planos ao fundo.

Figura 8: Frame de *Speed Racer* (Lana e Lilly Wachowski, 2008). Rosto de personagem atravessa a tela sendo usado como transição de montagem para os planos ao fundo.



Fonte: *Speed Racer* (Wachowskis, 2008).

Figura 9: Frame de *Dublê de Namorado*. Cena de Apresentação do Trabalho. Com a mesma dinâmica, um rosto é utilizado como transição de montagem e introduz no filme a estética do *chroma-key*.



Fonte: *Dublê de Namorado* (Christopher Faust, 2021).

Outra relação com a ficção científica amadora está na utilização de trucagens de efeitos visuais referentes ao Primeiro Cinema¹¹, inclusive com uma citação direta ao cineasta George Méliès¹² em um diálogo do filme. A escolha de recortar referências do Primeiro Cinema como base para esses efeitos passou não apenas por uma facilidade de produção, mas, também, foi como uma maneira de celebrar a eficiência de tipos simples de trucagens que já existiam nos primórdios dos efeitos especiais feitos para a arte cinematográfica. A trucagem mais utilizada no filme é a da clonagem, em que um mesmo ator interpreta dois personagens diferentes em uma mesma cena. Quando havia a necessidade desses efeitos, os planos eram realizados com o mesmo enquadramento sendo filmado duas vezes, sem a câmera se mexer, cada vez com o ator interpretando um dos personagens-clones. Por causa da impossibilidade da câmera se mexer nesses planos com interação entre os personagens clones, decidi que este seria um filme composto em sua maioria por planos fixos. Há movimentos de câmera em apenas algumas cenas de diálogos, em que a câmera segue movimentações dos personagens. Caso o filme tivesse muitos planos com movimentação de câmera, as cenas com presença de clones interpretados pelo mesmo ator soariam diferentes do restante, fugindo de uma unidade geral.

¹¹ O recorte de Primeiro Cinema aqui utilizado é o de filmes e práticas audiovisuais realizados, aproximadamente, entre os anos 1894 e 1908 (COSTA, 2005, p. 34).

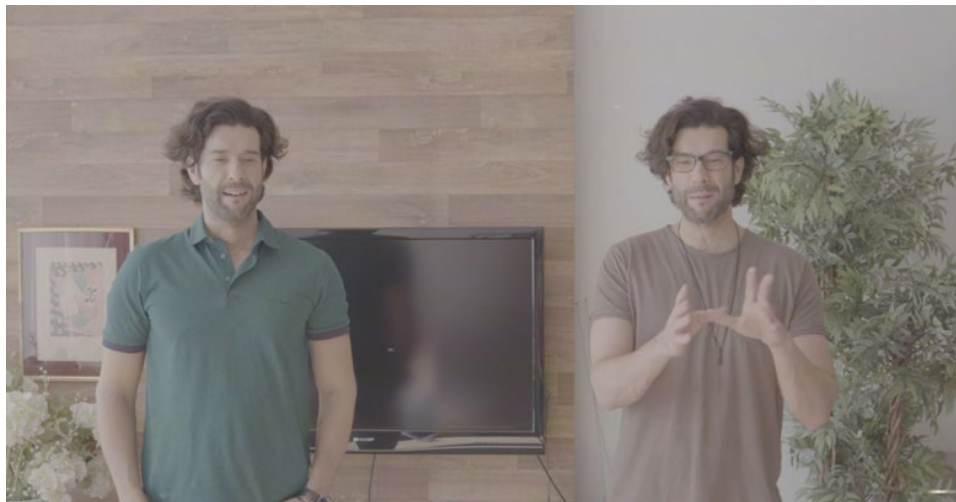
¹² Em seus mais de 500 filmes, feitos entre 1896 e 1913, Méliès foi um pioneiro na criação de ilusões cinematográficas das mais simples às mais elaboradas, muitas vezes utilizando do momento do corte do filme para a criação de seus próprios efeitos especiais. (SABADIN, 2018, p. 26-28).

Figura 10: Frame de *O Homem Orquestra* (Georges Méliès, 1900). Referência para as trucagens dos efeitos visuais de clonagem. Plano fixo, com um mesmo ator sendo replicado nela inteira.



Fonte: *L'homme orchestre* (Méliès, 2021).

Figura 11: Frame de *Dublê de Namorado*. Daniel Del Sarto interpreta os personagens Jorjão e Jorjão 2, em plano fixo.



Fonte: *Dublê de Namorado* (Christopher Faust, 2021).

Outra referência do Primeiro Cinema veio de *História de um Crime* (*Histoire d'un Crime*, Ferdinand Zecca, 1901), uma das primeiras obras a usar a inserção de um plano dentro de outro plano. No filme de Zecca, um policial dorme e sonha com uma cena. O mesmo artifício foi utilizado na cena de *Dublê de Namorado* em que

Renan 2 acorda do devaneio psicodélico e imagina Renan com Taís em seu apartamento, imagem que aparece "projetada" na tela.

Figura 12: Frame de *História de um Crime* (Ferdinand Zecca, 1901).



Fonte: *Histoire d'un Crime* (Zecca, 2021).

Figura 13: Frame de *Dublê de Namorado*. Renan 2 olha uma projeção de Renan com Taís.



Fonte: *Dublê de Namorado* (Christopher Faust, 2021).

Para a parte de um “cinema possível” busquei um encontro com a abordagem de um filme realista, sobre relações humanas e amorosas, retratando conflitos juvenis, com uma encenação mais próxima da realidade. Isso em um filme de muitos diálogos ágeis e dentro do gênero cinematográfico da comédia, portanto com diversas *gags* pelo caminho. Essa abordagem encontra pares em cineastas como Éric Rohmer:

Os orçamentos, de níveis pequeno a médio, podiam implicar restrições técnicas, mas Rohmer assumia essas condições e as aproveitava tanto quanto fosse possível, seja em termos de desprendimento comercial como de liberdade criativa (GARCIA, 2021, p. 26).

Esse estilo e modelo de produção de Rohmer, pode ser comparado a outros cineastas que muito me interessam, como Domingos de Oliveira, Richard Linklater, Hong Sang-Soo e Andrew Bujalski. Revi alguns filmes destes diretores para pensar a decupagem das cenas com diálogos longos de *Dublê de Namorado*. Me inspirei nesse cinema de muita conversação, feito num modelo relativamente simples de produção, abordando dramas de relacionamentos, mas que, apesar da grande quantidade de conversas, tem cineastas que valorizam a encenação e o trabalho com os atores em gestos e ações das personagens. São filmes que aparentam simplicidade formal, mas percebe-se grande cuidado na maneira como as cenas são pensadas.

Outra relação com esse cinema possível foi propor um olhar para alguns espaços da cidade onde se filma. Por isso, nas cenas externas, escolhi como locações alguns lugares centrais e conhecidos da cidade de Curitiba/PR, como o Passeio Público, a Praça Santos Andrade, o campus da Reitoria da UFPR (Universidade Federal do Paraná), além de uma rua próxima à CEU (Casa do Estudante Universitário), primeiro lugar em que morei na cidade.

Para essas cenas na cidade, quis prestar homenagem a *Lance Maior* (Sylvio Back, 1968), meu filme curitibano preferido, copiando alguns planos, incluindo uma cena clássica nas rampas internas da Reitoria da UFPR. Curiosamente, Back mostrou espaços da cidade que, em 2021, não parecem tão diferentes de 1968.

Figura 14: À esquerda, frames de *Lance Maior* (Sylvio Back, 1968). À direita, frames de *Dublê de Namorado* (2022). Cenas feitas no campus Reitoria da Universidade Federal do Paraná (UFPR).



Fonte: *Lance Maior* (Back, 1968) e *Dublê de Namorado* (Cristopher Faust, 2021).

Há duas cenas que possuem planos longos de diálogo, feitos com câmera na mão acompanhando dois personagens que andam e conversam. São os dois planos de maior duração do filme. Um é a cena nas rampas da faculdade, uma conversa entre os personagens Renan e Moita em um plano que tem a duração de 1 minuto e 34 segundos. O outro é a conversa entre Renan e Estela, na locação do Passeio Público, em um plano que tem a duração de 1 minuto e 46 segundos. Essa cena de Renan e Estela teve inspiração em *Antes do Amanhecer* (*Before Sunrise*, Richard Linklater, 1996), filme em que dois personagens se apaixonam enquanto conversam e exploram a cidade em que estão.

Figura 14: À esquerda, frame de *Antes do Amanhecer* (Richard Linklater, 1995). À direita, frame de *Dublê de Namorado*



Fonte: *Before Sunrise* (Linklater, 1995) e *Dublê de Namorado* (Christopher Faust, 2021).

Referências bibliográficas:

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema:** espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

COSTA, Pedro; NEYRAT, Cyril; RECTOR, Andy. *Um melro dourado, um ramo de flores, uma colher de prata*. Lisboa: Capricci, 2012.

GARCIA, Alexandre Rafael. **Contos Morais e o Cinema de Éric Rohmer**. 2. ed. Curitiba: A Quadro, 2021.

GAMO, Alessandro (org.). **Críticas de Jairo Ferreira** - Críticas de invenção: os anos do São Paulo Shimbun. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 1997.

PEREIRA, Christopher Faust. **Cópia Fuleira:** Estética VHS no Cinema Contemporâneo e o Processo Criativo do Filme "Dublê de Namorado". Dissertação (Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo), Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2022.

SABADIN, Celso. **A história do cinema para quem tem pressa**. Rio de Janeiro: Valentina, 2018.

XAVIER, Ismail. **O Olhar e a Cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Referências audiovisuais:

A BELA P... Direção de João Marcos de Almeida. Brasil: 2008.

ANTES do Amanhecer. Direção de Richard Linklater. Estados Unidos, Áustria: 1995.

- A PRISIONEIRA.** Direção de Henri-Georges Clouzot. França, Itália: 1968.
- CÓPIA Fiel.** Direção de Abbas Kiarostami. França, Itália, Bélgica, Irã: 2010.
- DUBLÊ DE NAMORADO.** Direção: Christopher Faust. Brasil: 2022.
- HISTÓRIA DE UM CRIME.** Direção de Ferdinand Zecca. França: 1901.
- LANCE Maior.** Direção de Sylvio Back. Brasil: 1968.
- O HOMEM Orquestra.** Direção de Georges Méliès. França: 1900.
- OS ANOS 3000 Eram Feitos de Lixo.** Direção de Ana All, Luana Rosa, Ana Elisa Alves, Clara Chroma, Cleyton Xavier, Eduardo Sa Cin. Brasil: 2016.
- PSICOSE.** Direção de Alfred Hitchcock. Estados Unidos: 1960.
- PSICOSE.** Direção de Gus Van Sant. Estados Unidos: 1998.
- UM CORPO Que Cai.** Direção de Alfred Hitchcock. Estados Unidos: 1958.
- VIOLÊNCIA Gratuita.** Direção de Michael Haneke. Estados Unidos, Reino Unido, França, Áustria, Alemanha, Itália: 2007.
- VIOLÊNCIA Gratuita.** Direção de Michael Haneke. Áustria: 1997.
- ZOOLANDER.** Direção: Ben Stiller. Estados Unidos: 2001.

DEIXA-ME SER EU: A AUTORREPRESENTAÇÃO E A INTERPELAÇÃO EM FORMA DE DOCUMENTÁRIO

PEREIRA, Ana Catarina; SOARES, Ana Isabel & CUCINOTTA, Caterina¹

Resumo: No trabalho apresentado no II Encontro Cinemagem, da UNESPAR, pretendemos elaborar uma análise fílmica de *Deixa-me Ser Eu* (2021), documentário de Sheila Correia Ramos, realizadora brasileira a residir em Portugal. O estatuto metacinemático do filme através do qual a cineasta escolheu abordar temáticas de género e de xenofobia é fundamental para a compreensão de movimentos discriminatórios atuais e contemporâneos. O uso da câmara como espelho, para refletir sobre questões universais a partir de elementos concretos, é outro dos aspectos que nos parecem fulcrais, por entre as opções da realizadora, que aqui exploraremos. No âmbito do projeto “*Speculum: Filmar-se e ver-se ao espelho*” (financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia), em que a apresentação se insere, entendemos que o tópico da imagem refletida pode assumir-se, literal ou simbolicamente, como o de uma posição expandida da autora perante os argumentos desenvolvidos pelas entrevistadas ao longo do documentário.

Palavras-chave: Autobiografia; Mulher; Brasileira; Portuguesa.

Entre os vários aspectos que captam a atenção de quem assiste ao filme *Deixa-me Ser Eu*, verifica-se um cuidado especial no cruzamento de temas relacionados com o corpo da mulher no espaço e na paisagem urbana; estes são revividos através de uma ligação ancestral proveniente do imaginário colonial português no Brasil, e associam-se a esse mesmo corpo. À materialidade da montagem fílmica alia-se, deste modo, uma poética que aponta também para o abuso, o constrangimento e a opressão, práticas sintetizadas como comuns, ao longo da História, e mediadas ao longo do tempo por um olhar forçado sobre a intimidade – elemento que não pertence,

¹ Ana Catarina Pereira – Professora Auxiliar da Universidade da Beira Interior / LabCom (acsp@ubi.pt); Ana Isabel Soares – Professora Auxiliar da Universidade do Algarve / CIAC (asoares@ualg.pt); Caterina Cucinotta – Investigadora de pós-doutoramento da Universidade Nova de Lisboa / IHC e Professora Auxiliar convidada da Universidad Rey Juan Carlos de Madrid (caterinacucinotta@fcs.unl.pt). O trabalho aqui apresentado parte de um capítulo mais longo e mais aprofundado sobre o mesmo tema, que as autoras foram convidadas a escrever e que será publicado na obra *Sociedade e Desenvolvimento: Interfaces sociais, artísticas e culturais da condição feminina na atualidade*. A organização e publicação desta obra encontra-se vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Desenvolvimento (PPGSeD) da Unespar.

de todo, à grande História e que tem sido até recentemente dela arredado². É contra essa longa tradição opressiva e silenciadora que o filme trabalha. Recorde-se Frédéric Gros: “Desobedecer não é, somente, fazer apelo a uma legitimidade superior, afirmar que se obedece a outras leis, mas sim pôr em causa o próprio princípio de uma legitimidade” (GROS, 2019, p. 82).

O trabalho que propomos analisar consiste num filme-tese, elaborado por Sheila Correia Ramos, no âmbito do Mestrado em Tecnologia da Informação, Comunicação e Multimédia, concluído no Instituto Universitário da Maia (Portugal) em 2021, e estreado em outubro desse ano no festival PortoFemme. A candidata, cuja pesquisa é orientada por Patrícia Nogueira, apresenta um documentário autobiográfico, acompanhado do texto que relata todo o seu processo criativo, com um título indexical: *Deixa-me Ser Eu*³. A sinopse complementa a interpelação aí lançada:

Longe do meu país, eu me deparei com os estereótipos da mulher brasileira. Como reexistir em um contexto de generalização? Como desconstruir um rótulo e não permitir desconstruir a si mesma? Em Portugal, eu descobri que eu sou um emaranhado de coisas que existem dentro de mim que pouco tem a ver com a minha forma física. Eu pensei que era fácil me apresentar como eu, mas entendi que às vezes, até que eu prove ao contrário, já existem algumas teorias sobre mim (DEIXA-ME, 2021, sinopse).

O filme começa por assumir o estatuto metacinemático, mostrando no plano inicial – um minuto preciso, em que apenas se percebe o som débil da máquina em aquecimento e se vê a luz a ganhar força – um projetor a ser ligado. A narração decorre na primeira pessoa, o que indicia desde logo o posicionamento autobiográfico do discurso, que se dirige à uma segunda pessoa, alguém que assiste e que, nessa convocação, se integra na narrativa: *Deixa-me [tu] ser eu*. A propósito da opção discursiva, a realizadora escreve, na sua dissertação: “Uma linguagem mais íntima,

² Um dos mais relevantes historiadores da cultura, Gilberto Freyre (1900-1987), teve grande influência na viragem para o estudo histórico da vida privada – influenciado, por sua vez, pelas abordagens do antropólogo Franz Boas (1858-1942), com quem estudou nos anos 20 do século passado na Universidade de Columbia, em Nova Iorque. Fernand Braudel (1902-1985), na França, e Asa Briggs (1921-2016), no Reino Unido, foram dois dos historiadores que, após o contacto com a obra de Freyre, enveredaram por estudos hoje famosos, centrados na materialidade dos objetos e dos ambientes da vida privada. No mesmo sentido investigaram Philippe Ariés (1914-1984) e Georges Duby (1919-1996) e, em Portugal, José Mattoso (1933-). Fica evidente que o olhar histórico mais tradicional sobre a intimidade é, ainda, masculino.

³ O filme está disponível, na íntegra, em: <https://youtu.be/SFoyFpHpfYw>. Acesso em 17 dez. 2022.

ao trabalhar o tema com um olhar individual sobre as experiências, pode colaborar para que as pessoas se sintam mais próximas do discurso” (Ramos, 2021, p. 19). A filmagem de um documentário performático, no qual a própria realizadora é objeto da sua atenção, converte-a, por essa via, em personagem central, tanto quanto as outras mulheres entrevistadas. Ao invés de mera observadora, ela apela, também no seu entender, à empatia de quem assiste – para aquelas que entrevista e para si mesma. Recorde-se que, ao documentário performático, Bill Nichols associa precisamente “uma subjetividade social que une o geral ao particular, o individual ao coletivo e o político ao pessoal” (NICHOLS, 2010, p. 171). Ainda assim, no seu documentário, Sheila Correia Ramos não se coloca tão frente à câmara quanto coloca as suas entrevistadas. Iremos vê-la refletida no comboio, com as imagens do filme sendo projetadas atrás de si, com o seu bloco de notas, em constante mediação por outras imagens. Sublinha desta forma, estamos em crer, o carácter metanarrativo do filme, centrando-se no seu estatuto de objeto, produto e processo de mediação.

Detenhamo-nos ainda na indexação do título, das palavras e dos planos iniciais. A súplica dirige-se ao/à espectador/a que, ao (re)conhecer a situação descrita em breves e contextuais palavras introdutórias, se debruça sobre o tema a partir de um ponto de vista que interliga questões feministas e temáticas históricas de descolonização cultural. *Deixa-me Ser Eu* é, portanto, uma inscrição significativa ao que a metodologia da realizadora diz respeito, bem como à sua tentativa de estancar uma ferida ancestral e trans-individual, um trauma que deixou marcas evidentes na cultura lusófona e nos próprios corpos de tantas mulheres dessa cultura.

Optar por um registo autobiográfico comporta, todavia, expectáveis constrangimentos: “Não deveria ser tão difícil falar de si mesma”, diz-nos Sheila Correia Ramos, em locução preambular. A ilustrar a provação sucedem-se imagens obtidas de ângulos picado e contrapicado: não é possível olhar diretamente para algo quando se vive no desconforto do desconhecido, ou do recém-chegado. Nos primeiros planos, evidencia-se assim o olhar estrangeiro de quem ainda não tomou posse do lugar e, por isso, visualiza o céu, os topos das árvores, os últimos andares dos prédios, ou, por outro lado, o chão e a superfície, na busca de um desembaraço, de um melhor entendimento, do desejado *reconhecimento*.

O que procura, então, uma voz brasileira numa cidade portuguesa? Buscará porventura uma versão diferente de si mesma? – “Talvez descobrir o que *posso* ser para entender o que *quero* ser” (DEIXA-ME, 2021, 00:03:06, itálico nosso).

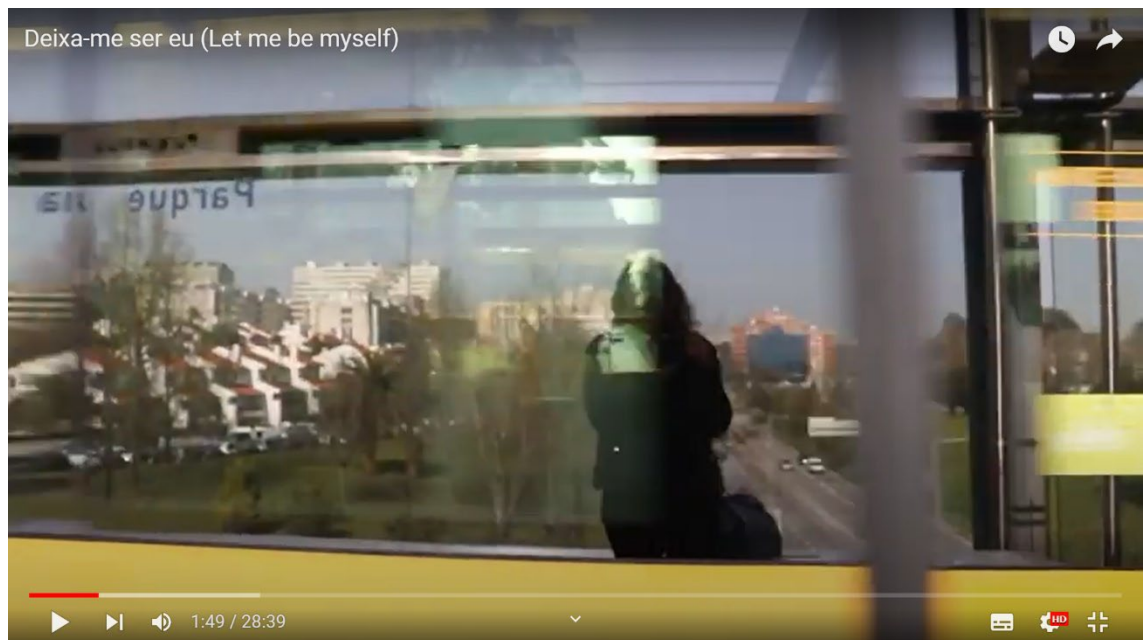
Deixa-me Ser Eu é, portanto, suscetível de ser designado como filme catarse: um filme que nasce do preconceito, da dor, do lugar do outro, buscando identificar a raiz do preconceito que vitima mulheres estrangeiras em Portugal, de um modo geral, e a mulher brasileira, em particular. Na autorreflexão que fez sobre a obra criada, a autora esclarece como a ideia do filme partiu de situações que a afetaram individualmente, tendo prosseguido como um processo de descoberta, ao coletar as entrevistas e ao conhecer outras mulheres em idêntico contexto (RAMOS, 2021, p. 17).

Sublinhe-se que a feminilidade não é vitimizada no filme – ela é antes aspecto constitutivo da narração e oferecido em aberto, explicada e relatada de modo que quem assiste lhe atribua o sentido mais proporcionado à sua própria experiência. *Deixa-me Ser Eu* vai entretecendo um sodalício com o/a espectador/a, através de vários estratos visuais que pretendem comunicar uma certa pureza e uma transparência típicas, tanto nos planos fílmicos utilizados como nos conteúdos visuais concebidos e materializados.

Na fala introdutória da autora, logo nos minutos iniciais, ouvem-se as palavras que, com amargura nostálgica, se ordenam na sequência “Pensei que era fácil me apresentar como eu, mas entendi que às vezes, até que eu prove o contrário, já existem algumas teorias sobre mim” (DEIXA-ME, 2021, 00:01:29). A afirmação revela o caminho a percorrer a partir desse momento: todas as imagens e os testemunhos que se irão seguir falam, de facto, sobre preconceitos e categorias que se foram sedimentando na cultura. É todo um conjunto de sistemas que, ao serem revelados por Sheila Correia Ramos em experiência partilhada, situam *Deixa-me Ser Eu* não num ponto de partida banal ou superficial, mas antes num ponto de vista estratégico. No momento de mostrar as fragilidades que foi encontrando, através da matéria visual, a realizadora pretende demonstrar como a delicadeza conceptual do “eu” foi sendo quebrada – e, nisso, dando a ver e oferecendo, a quem observa, idênticas possibilidades de conexão e identificação. A matéria visual é, assim, pensada como um conjunto de estratos que refletem sobre uma ideia do “eu” enquanto entidade móvel e abstrata, em ininterrupta mudança de acordo com a sua contextualização. Trata-se de um paradoxo que leva o/a espectador/a a refletir sobre o modo como, na ideia dos “descobrimientos” e da colonização, quebra-se uma estrutura primordial de subjetividade.

A imagem refletida (que acima referimos), ilustrada no plano seguinte (figura 1), pode ser assumida como uma posição expandida da autora perante as temáticas que as entrevistadas desenvolvem: Sheila Correia Ramos, de facto, não precisa falar diretamente para a câmara. A escolha estilística e metodológica de convidar outras intervenientes para o debate apresenta-se como uma expansão da exclamação (da reclamação) subentendida no título: Eu quero ser eu e aquilo que estou prestes a fazer, através do dispositivo cinematográfico, para reforçar a minha ideia, é mostrar como esta é uma situação comum, identificável nas vidas comuns de outras mulheres, como eu e como você que assiste.

Figura 1: Fotograma de *Deixa-me Ser Eu*.



Fonte: *Deixa-me Ser Eu* (2021, Sheila Correia Ramos). Disponível em: <https://youtu.be/SFoyFpHpYw>. Acesso em 17 dez. 2022.

Partindo desta noção de experiência partilhada, Grada Kilomba (citada pela realizadora como tendo inspirado nela o seu processo criativo) escreveu um livro, e Sheila Correia Ramos dirigiu um filme – mas nem filme nem livro devem ser reduzidos ao estatuto de meras reflexões sociológicas, ou a um âmbito académico. Ambos são mais do que apenas os números que vão sendo apontados no texto que complementa o filme. Neste, a autora relembra uma pesquisa divulgada pelo *Portal Mundo*, realizada por pesquisadores do University College de Londres, na qual se conclui que mulheres que sofrem de sexismo por discriminação sexual têm três vezes mais

hipóteses de desenvolver depressão (MENEZES, 2019). Como se fosse um cansaço acumulado e progressivamente transformado em doença – ou, numa reviravolta benévola, em filme. Interligando as duas obras, o documentário pode ser descrito, recorrendo às palavras de Kilomba, como “uma desobediência poética às narrativas que nos contam”.

Examinamo-lo, pois, como manufacto artístico da imagem em movimento, distanciando-nos da ideia de mero produto audiovisual. Dividimo-lo, no mesmo sentido, em duas partes distintas: numa, os planos da paisagem portuense; e, na outra, os planos das mulheres brasileiras a residir em Portugal. Se, por um lado, a reflexão sociológica nos leva a considerar a experiência partilhada como exemplo nítido de discriminação, revelando-se o seu ponto forte nas entrevistas e na maneira institucional como foram filmadas, por outro, os planos recorrentes da paisagem, que, em certos momentos, se desdobram no corpo da realizadora, remetem para uma instância poética que solicita a unidade entre as duas partes distintas. O poético é o que se propõe como elemento unificador, cimento das reflexões sociológicas com a indagação íntima, do interior feminino de onde surge o olhar.

Ao iniciar o filme, antes do título, vê-se um caderno aberto sobre uma mesa, no canto inferior direito: é essa mesa que, pelo filme adentro, se verá habitada por Sheila, que anota no caderno num primeiro plano nítido, enquanto as entrevistas decorrem, visíveis, mas como através de um véu, no plano de fundo (na verdade, essa imagem de fundo é projetada sobre a parede vazia da sala onde se senta, à mesa, a escrever, a realizadora). Ainda no pré-genérico, o plano passa para uma bandeira do Brasil, flutuando entre os ramos de uma árvore, que a câmara mostra num contrapicado apontado ao céu. A mesma bandeira tem no filme uma contraimagem, refletida e invertida no vidro espelhado do que aparenta ser um arranha-céus. De súbito, o corte de montagem regressa à mesa com o caderno, mas, desta vez, o projetor que se vê no plano de abertura do filme é usado para revelar a dupla imagem da bandeira, confundindo os ramos da árvore com os cabelos que saem da parte de trás da câmara de filmar.

São vários, portanto, os elementos que, através do recurso visual, indiciam o caminho para dentro do filme: a bandeira do Brasil refletida numa estrutura arquitetônica portuguesa, a imagem de fundo de uma árvore virada para o céu, os troncos finos e nus a confundir-se com os cabelos de quem filma, tudo projetado nas páginas de um caderno em cima de uma mesa, ao canto. Didi-Huberman sublinha

que o exercício de montagem só é válido “quando não se apressa a concluir ou enclausurar: quando abre e complexifica a nossa apreensão da história, e não quando a esquematiza abusivamente. Quando nos permite aceder às singularidades do tempo e, por conseguinte, à sua multiplicidade essencial” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 156). O que se verifica neste documentário é que a junção de peças, através da sua colocação em vizinhança significativa, consagra a fluidez do filme, permitindo mais do que a mera ilustração ou indexação de ideias. Forma-se, na sequência da montagem do filme, uma coletânea de imagens nas quais se sugerem os laços, as mãos dadas entre as mulheres, o apelo à sororidade.

Neste sentido, *Deixa-me Ser Eu* não é mais nem menos do que uma manifestação de rua, o convite a um exercício de cidadania ou um voto de protesto. O ofício cívico de Sheila Correia Ramos é o filme. E um filme não é mais ou menos significativo, em termos políticos, do que os importantes atos nomeados acima. Ele é distinto. Constrange, interpela, atua, cria e propõe laços, gera visões e desconfortos. Nasce do universal concreto que é a arte e espoleta (ou, pelo menos, instiga) a empatia de quem assiste. A realizadora assume, como se referiu, esse mesmo propósito. Declara que o seu filme não é uma forma de resistência passiva, afirmativa ou combativa, mas antes de promoção de uma resistência empática; que não pretende colocar Portugal de um lado e o Brasil de outro, antes propondo uma integração no combate à xenofobia e ao sexismo. É dessa linha de feminismo interseccional que nasce uma obra efetivamente empática, que pode e, em nosso entender, deve ser vista em diferentes contextos, por diferentes espectadoras e espectadores.

O filme, porém, não comporta um carácter inquisidor, de quem interroga comportamentos xenófobos, racistas ou sexistas. As categorias são livres e relatadas como reflexões íntimas e pessoais, quase confessionais, sobre um assunto generalizado. A realizadora parte da leitura do sétimo parágrafo da *Carta do Achamento do Brasil*, redigida por Pêro Vaz de Caminha e por ele enviada ao Rei Dom Manuel I de Portugal na Primavera de 1500. Nesta e noutra bibliografia, o centro das descrições dos Descobrimentos portugueses é o corpo da mulher. “Uma das belezas naturais do Brasil”, ouvimos pela voz da realizadora que, em determinado momento, chega a perguntar-se como foi possível arrastar este pensamento até aos dias de hoje “sem nenhum pudor” (DEIXA-ME, 2021, 00:10:26). Atribuir o estatuto de “corpo colonial” ao feminino denota uma espécie de discriminação silente, iniciada nos

séculos das “descobertas” e transportada até o presente. A expressão do colonialismo, do racismo e do patriarcado num só corpo mostra com evidência a laceração interior intencionalmente provocada no próprio indivíduo colonizado.

A presença do “corpo colonial” é uma das teorias apontadas pela própria realizadora no prólogo do filme, ao afirmar que a sua presença em Portugal se encontra definida e que o seu papel é apenas o de contrariar visões pré-estabelecidas: “Reduzem-nos ao samba, à alegria e à simpatia atípica” (00:10:47). Ainda assim, a partir deste entendimento, Sheila Correia Ramos não assume arrogância na explicitação do sexismo e do preconceito: estes continuam a surgir velados, por detrás das imagens montadas em sobreposição. A poesia da desobediência é apresentada como um gesto delicado, com o objetivo de apontar um caminho entre outros possíveis: consubstancia a indicação de um pensamento, solto no meio de muitos outros e cuja partilha o consolidará. É a cantiga de alguém que “não [está] sozinha a cantar para o vento” (00:04:49), mas que percebeu que, “quanto mais vozes, mais longe alcançará a melodia” (00:04:54).

De particular beleza, na forma e no conteúdo, é a sequência em que se mostram três mulheres, com a imagem desfocada pela distância a que estão da câmara, atrás de um estendal interior, em primeiríssimo plano focado, e no qual se encontra estendida roupa íntima. Enquanto a voz *off* lê um outro excerto da *Carta do Achamento* de Pêro Vaz de Caminha, descrevendo em pormenor as motivações da beleza do corpo da mulher brasileira, o/a espectador/a não consegue abstrair-se da roupa íntima: são duas cuecas e um soutien, peças femininas. “E uma daquelas moças era toda tingida, de baixo a cima daquela tintura; e certo era tão bem feita e tão redonda, e sua vergonha tão graciosa, que a muitas mulheres da nossa terra, vendo-lhe tais feições, envergonhara, por não terem as suas como ela”, ouve-se na voz feminina de Sheila Correia Ramos. Trata-se de uma apropriação dupla: do discurso do descobridor pelo colonizado; do discurso masculino sobre a mulher, pela voz da mulher. Ver assim escancarada a intimidade feminina em forma de roupa íntima é um abuso, um constrangimento, uma opressão e uma inibição. Representa o desagrado de um olhar forçado sobre uma intimidade que não pertence a quem vê. A posição da documentarista, ao dar voz às palavras do colonizador enquanto expõe o mais intimamente feminino, constitui uma poética da desobediência que pretende boicotar a retórica primordial que dá mote a *Deixa-me Ser Eu*. Aquelas “teorias que já existem” sobre o “eu” da realizadora, afinal, ainda estão entre nós?

O filme convida, por outro lado, a assumir aquilo que Philippe Lejeune designa como “pacto autobiográfico” (LEJEUNE, 2008, p. 15): aceitar-se a simultânea identidade entre autor, narrador e pessoa de quem se fala. Ao reconhecer a não linearidade do processo e de toda a estrutura narrativa (e mesmo a incapacidade de verificação de alguns dos factos mencionados), o conceito de Lejeune problematiza e desvincula, tornando desnecessária ou indiferente a relação entre autobiografia e real ou verdadeiro. A motivação da pesquisa documental prende-se, portanto, menos à veracidade dos relatos do que à subjetividade de cada experiência e testemunho. São as narrativas pessoais e a coletânea de imagens que sustentam a obra fílmica. No mesmo sentido, reitera-se a formulação de Paula Sibília, pesquisadora de Comunicação e Estudos Culturais, para quem a experiência de si enquanto “eu” depende unicamente da condição de narrador do sujeito, capaz de organizar a sua experiência na primeira pessoa do singular. A autora sublinha, no entanto, que este

... não se expressa unívoca e linearmente através de suas palavras, traduzindo em texto alguma entidade que precederia o relato e seria ‘mais real’ do que a mera narração. Em vez disso, a subjetividade se constitui na vertigem desse córrego discursivo, é nele que o ‘eu’ de fato se realiza. Pois usar palavras e imagens é agir: graças a elas podemos criar universos e com elas construímos nossas subjetividades, nutrindo o mundo com um rico acervo de significações (SIBILIA, 2008, p. 31).

Quando pensávamos que as questões que a realizadora nos apresentou não tinham resolução, as entrevistas vêm atribuir significado forte aos conceitos que até agora esvoaçavam ao sabor do vento, como a bandeira do Brasil refletida no arranha-céus português. Essa bandeira materializa agora os rostos, corpos e sotaques que dão voz à dificuldade de interação entre as duas culturas, a portuguesa e a brasileira, através não só de gestos, mas também de interações programadas entre uma história e a outra. À discriminação comum, cada protagonista teve um modo próprio de reagir: com cautela, mágoa, ironia, falsa incompreensão ou indiferença.

Sobre as entrevistadas, numa curiosa opção estética e narrativa, nada sabemos. Estas mulheres poderiam chamar-se Maria, Antónia, Francisca... São como personagens-tipo, cuja existência tem a particularidade da sua figura, da sua voz, mas a universalidade de uma identidade não explicitada. E, apesar dessa ausência, a efabulação do filme prossegue. Será só no texto da dissertação da realizadora que surgirá a apresentação clássica: Camila Coutinho, empresária que se mudou com a

família para Portugal há um ano; Alice, vendedora de loja no centro do Porto; Júlia, estudante do Instituto Politécnico do Porto; Valeska, estudante de doutoramento na Universidade Nova de Lisboa, a desenvolver projeto sobre produção de obra audiovisual para deficientes auditivos (RAMOS, 2021, p. 40). O filme dispensa o cumprimento de um mandato acadêmico – também nisso se afirma a sua desobediência.

Referências bibliográficas

CORREIA RAMOS, S. **Documentário-ensaio**: Contributos da subjetividade pessoal para a desconstrução do estereótipo da mulher brasileira em Portugal. Tese de Mestrado em Tecnologia da Informação, Comunicação e Multimédia. Instituto Universitário da Maia: ISMAI, 2021.

DIDI-HUBERMANN, G. **Imagens Apesar de Tudo**. Lisboa: KKYM, 2012.

KILOMBA, G. **Memórias da Plantação**: episódios de racismo cotidiano. Lisboa: Orfeu Negro, 2008.

GROS, F. **Desobedecer**. Trad. de Miguel Martins. Lisboa: Antígona, 2019.

LEJEUNE, P. **O Pacto Autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

MENEZES, M. Mulheres que Sofrem Sexismo têm 3x vezes mais chances de desenvolver depressão. **Portal Mundo** (website), 3 jan. 2019. Disponível em: <https://portalmundo.com.br/sexismo-e-depressao-em-mulheres/>. Acesso em 2020.

NICHOLS, B. **Introdução ao Documentário**. 5. Ed. Campinas: Papyrus Editora, 2010.

SIBILIA, P. **O Show do Eu**: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

DIÁLOGOS ENTRE HISTÓRIA, CINEMA E FICÇÃO: A REPRESENTAÇÃO DOS DILEMAS SOCIAIS EM *O GRANDE MOMENTO* (ROBERTO SANTOS, 1958)

FRANQUETO, Vinícius José¹

Resumo: O longa-metragem ficcional *O Grande Momento*, de Roberto Santos (1958), é considerado por historiadores e críticos de cinema como um filme fundamental do cinema brasileiro. Nele se privilegia, em um primeiro plano narrativo, um grupo social que não tinha espaço de representação em seu contexto de produção. Este artigo pretende analisar situações do longa que possibilitam a percepção de um cinema de inclinações sociais, representado pela falta de recursos das personagens como *leitmotif* do filme e considerado aqui como o tema principal da história. Entende-se, portanto, que a representação dos dilemas vividos pelo grupo social enquadra conflitos e preocupações do contexto de produção do filme. Para tal análise, se entrelaçam os diálogos sobre os conceitos teóricos dos filósofos Jacques Rancière e Didi-Huberman, os quais tomam partido da ficção como possibilidade em dar forma aos passados, fazendo aparecer multiplicidades e experiências com o presente. Pretende-se, assim, confrontar a obra artística da década de 1950 com a produção historiográfica já estabelecida.

Palavras-Chave: Cinema; Análise Fílmica; Ficção; Roberto Santos.

Introdução

O presente artigo apresenta uma análise fílmica de certas situações do longa-metragem ficcional *O Grande Momento* (Roberto Santos, 1958), obra que narra o casamento de Zeca (Gianfrancesco Guarnieri) e Ângela (Myrian Persia). A história apresenta personagens da classe operária que vivem no bairro do Brás, em São Paulo, e são enquadrados os percursos do casal até se chegar ao objetivo principal. A narrativa é organizada a partir dos seguintes dilemas sociais: a falta de dinheiro, vivenciada pelo grupo representado, o sonho de realizar o casamento, sendo um costume tradicional na vida social brasileira, e as difíceis decisões tomadas em um determinado momento da vida.

¹ Mestrando na linha de pesquisa Arte, memória e narrativa do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (UFPR). E-mail: vinicius.franqueto10@gmail.com

O conflito narrativo é causado, principalmente, pela falta de recursos do personagem principal e sua família – composta por Zeca, pelo pai, Atílio (Jaime Barcellos), mãe, Cecília (Norah Fontes) e irmã, Nair (Vera Gertel). A dificuldade no pagamento dos doces, das encomendas, do terno, das fotografias e até mesmo das bebidas da hora da festa fazem parte dos problemas vivenciados por eles. Em meio às incertezas, o noivo encontra uma última solução possível para o evento ocorrer: vender seu meio de transporte e instrumento de trabalho, uma bicicleta. A narrativa apresenta uma rápida cerimônia religiosa e a festa de casamento, na qual acontece uma confusão entre os convidados. No fim, percebemos um novo casal lidando com os dilemas da vida, num momento de conscientização da situação financeira, o que resulta no adiamento da viagem de lua de mel para Santos. Sobrando tempo ainda, em meio às incertezas, para uma conversa sincera entre eles, onde ambos “colocam as cartas na mesa” e decidem encarar juntos as incertezas do futuro – o fim que instiga um novo começo.

Além das dívidas visualizadas na família Santini, as dificuldades também podem ser percebidas na comunidade ao redor das personagens principais. O grupo social de operários e pequenos comerciantes também busca encontrar possibilidades de conseguir recursos para viver uma vida digna. Esse, então, é considerado aqui como o tema principal do longa-metragem de estreia do diretor Roberto Santos. Esta análise, portanto, propõe refletir e debater sobre o longa *O Grande Momento* e a respeito dos elementos estéticos-ideológicos presentes na narrativa. Por essa razão, pretende-se olhar para as dificuldades financeiras e as situações sociais que expressam uma aproximação com os dilemas vividos por uma família de classe média baixa. O filme foi escolhido para dialogar com os conceitos teóricos estabelecidos entre arte, história e ficção propostos por Jacques Rancière e Didi-Huberman.

Diálogos entre arte, história e ficção

Aproximando o tema escolhido para esta análise com comentários já estabelecidos sobre o longa-metragem, lembramos que em *Brasil em tempo de cinema*, Jean-Claude Bernardet identifica *O Grande Momento* (1958) da seguinte forma: “[...] é uma corrida atrás de dinheiro” e interpreta que Roberto Santos apresentou um filme “ambíguo”, mas que: “apesar da reserva, *O Grande Momento* não é só o filme mais importante do surto de produção independente verificado em

São Paulo nos anos 1957-58, como é também um marco na filmografia brasileira” (BERNARDET, 2007, p.111).

Dessa forma, os trechos escolhidos para analisar o *mise-en-scène* do longa estão diretamente focados na busca por recursos a que as personagens se sujeitam durante boa parte das situações apresentadas. O roteiro do longa-metragem foi escrito por Roberto Santos e Norberto Nath, e ambos tinham relação com o partido comunista². Nelson Pereira dos Santos era produtor do filme, e sua contribuição evidencia a busca pela execução das propostas cinematográficas com temas das classes populares como temáticas politizadas durante a segunda metade da década de 1950. As influências de seu contexto de produção são percebidas de diferentes formas, seja esteticamente, por meio do Neorealismo Italiano – a importância da relação de Zeca com a bicicleta evidencia a referência direta a *Ladrões de Bicicleta* (De Sica, 1948)³ – ou, até mesmo, ao teatro moderno da década de 1950⁴, percebido já nos créditos do filme em que se apresenta um agradecimento ao Teatro de Arena: “O Zeca foi encontrado numa montagem de *Ratos e Homens* no Teatro de Arena: Gianfrancesco Guarnieri adorou o roteiro e se prontificou de imediato a participar, levando alguns companheiros do teatro: Vera Gertel, Milton Gonçalves, Flávio Migliaccio, Geraldo Ferraz, Lima Duarte (SIMÕES, 1997, p.36). Rosane Kaminski aborda essas diferentes influências nas linguagens artísticas de um determinado contexto, como percepções que demonstram a importância da pesquisa de objetos artísticos ficcionais, ao construir ideais que influenciam o real e interferem na percepção sensível do comum⁵. A historiadora explica:

O que quero reiterar aqui, muito diferente da necessidade de distinguir o que é ficcional do que não é num artefato cultural, é a importância de se observar o impacto dos produtos artísticos e ficcionais sobre o meio social em que são elaborados, como dialogam com seu tempo de produção, como interferem em outras produções, como

² Marcos Napolitano entende que, através das produções culturais de alguns grupos de esquerda, nesse caso, de cineastas como Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos e Roberto Santos “[...] configurou-se determinada face coletiva do povo brasileiro, síntese de práticas, valores sociais e representações simbólicas e, muitas vezes, puramente ideológicas” (NAPOLITANO, 2020, p. 16).

³ Cf. FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1994.

⁴ Cf. BERNARDINO, Vanderlei. *O ator do Teatro de Arena no Cinema Novo*. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais – Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, 2013.

⁵ Segundo Rancièrè, o conceito da partilha do sensível define-se como “sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência do comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas” (RANCIÈRE, 2005, p.15).

(re)significam saberes e interpretações construídos antes deles (KAMINSKI, 2013, p. 70).

Assim, aproximando *O Grande Momento* com o seu momento de produção, lembramos das produções cinematográficas de Nelson Pereira dos Santos durante a década de 1950, consideradas cânones da estética propagada por Alex Viany e pelos críticos do PCB. Os filmes *Rio, 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) e *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957) apresentam o Rio de Janeiro a partir dos problemas sociais presentes no corpo social, demonstrando a luta de sobrevivência de cidadãos brasileiros em meio a uma sociedade indiferente aos seus dramas. Os dois cineastas então buscaram apresentar sua forma de produções do cinema, situando temas junto às classes populares locais (BERNARDET, GALVÃO, 1983).

A partir disso, consideramos ampliar o debate sobre as produções cinematográficas nacionais do fim da década de 1950, com auxílio da percepção sobre obras artísticas ficcionais, questionando os conceitos epistemológicos historiográficos já estabelecidos. Jacques Rancière e Didi-Huberman definem, assim, distintas percepções sobre o engajamento tradicional de como se olha para o passado. Tais conceitos, então, dizem muito sobre como esse passado é tratado no presente e como ele pode delimitar novas possibilidades de ideias para o futuro.

Mantendo essas argumentações teóricas, entende-se que as aproximações da linguagem artística e da história têm como uma de suas funções a produção de reflexões sobre o passado. Essas duas linguagens são dependentes uma da outra e isso aparece quando é desconstruída a premissa positivista, a qual opõe a história à ficção, demonstrando que elas não são antagônicas, assim permitindo perceber aproximações entre fronteiras narrativas. A percepção de arte não se refere apenas à satisfação de produção ou, até mesmo, como forma de entretenimento, mas como a formalização cultural da sociedade, sendo parte inerente de sua época. Essas reflexões entre pesquisas históricas, ficções e produtos culturais são evidenciadas por Rosane Kaminski.

O ponto de saída é a convicção de que as artes, em geral, operam no terreno da ficção, construindo rearranjos materiais de signos e de imagens que, por sua vez, geram modificações na nossa capacidade de compreensão do mundo. Daí sua potência essencialmente política e histórica. Pretende-se adensar, então, no âmbito da pesquisa histórica, um viés interpretativo sobre os produtos culturais ficcionais

que evidencie os seus *efeitos no real*, valorizando a historicidade e a potência política dos produtos artísticos que, assim, ganham corpo, ao contrário de serem vistos como reflexos do real ou como uma dimensão à parte do mundo da vida (KAMINSKI, 2013, p. 65, realces no original).

Cabe entender, a partir desta abordagem, a maneira em que a ficção opera aquilo que se entende como realidade. A construção de rearranjos ficcionais e linguagens artísticas têm esse papel, elas podem gerar alterações na capacidade de entender o mundo. A compreensão é informada então na forma em que os sujeitos têm relação com a ficção, conforme Rancière apresenta em *A partilha do sensível*: “O real precisa ser ficcionalizado para ser compreendido” (RANCIÈRE, 2005, p. 58), ideia que se distancia da ideia de refletir o real, e sim busca complexificar o mundo da existência. No caso de *O Grande Momento*, a complexificação presente da história ficcional pode ser extraída das situações narrativas apresentadas pelos personagens. Nesse sentido, produz um mundo autônomo, mas que, mesmo assim, relaciona-se com o real. Cabe interpretá-lo também como um objeto que pode romper com o real e irromper por meio da ficção, percepção interpretada, nesse caso, na reação do público do final da década de 1950 ao ver o filme pela primeira vez.⁶

A narrativa ficcional, portanto, cria sentido com a função de tensionar a realidade, encaixando-se como um atributo estético, ou seja, influencia na função em dar forma a um passado que é incansável. Dessa maneira, o fingir gera a possibilidade de dar forma ao passado como uma possibilidade de ler o mundo, convergindo assim um sentido significativo para ele.

Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e a razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertencem ao mesmo regime de verdade. (RANCIÈRE, 2005, p. 58).

É nesse ponto que podemos aproximar as questões conceituais de ficção ao filósofo francês Didi-Hubermam. Ele concorda com Jacques Rancière que, ao

⁶ Nesse caso, Roberto Santos menciona uma experiência vivida ainda nas salas do cinema: Em *Os mágicos* da TV Educativa, no ano de 1978, Roberto Santos confirma junto de seu interlocutor que *O Grande Momento* teria sido avançado para o seu tempo: “Concordo. Concordo porque ele foi vaiado. Ele foi vaiado pelo público, ele não foi vaiado pelos críticos. Eu vi manifestações do público de realmente detestarem o filme, de não gostar, de gritarem no cinema: ‘De miséria chega a minha’, o que significa também uma consciência” (SANTOS, 1978).

desfazer a ideia do real, o ficcional torna-se uma possibilidade de se pensar e identificar acontecimentos e/ou personagens que são esquecidos/marginalizados, como uma maneira de aparecer diferenças futuras em sociedades que se dizem homogêneas.

Esta aproximação entre os filósofos torna-se interdependente por meio do conceito de anacronismo. Para Didi-Huberman, a noção de anacronismo é uma ideia complexa: o filósofo francês analisa que, em cada objeto histórico, diferentes temporalidades se encontram. Mesmo a percepção do historiador ao passado é uma definição anacrônica, pois ele não viveu o passado para podê-lo julgar. Desde a escolha das ideias, da operação historiográfica (o olhar para o passado dos incômodos, os elementos utilizados, a definição do tema, as metodologias, as contextualizações, formas de linguagem) são produzidos pelo anacronismo. O produzir histórico é uma produção anacrônica, não há como construir o passado sem ser contaminado pela linguagem e pelas escolhas do presente (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 37).

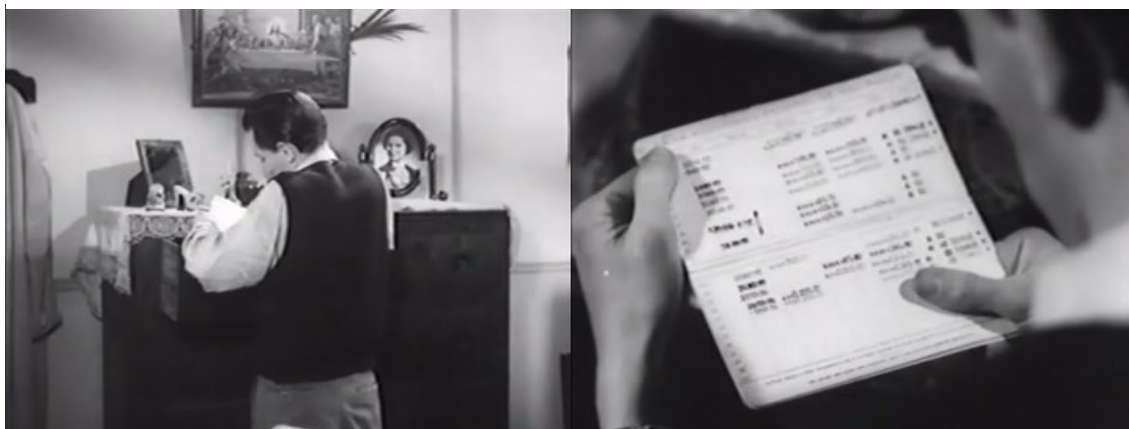
Assim, o filósofo francês afirma: “Sempre diante da imagem, estamos diante do tempo” (*Ibid.*, p. 15). Toma-se partido do ficcional como possibilidade de pensar e identificar acontecimentos, estruturas sociais e personagens que costumavam não ser enquadrados em primeiro plano: “[...] aqueles que viviam as mudanças sem ter consciência do processo. A pequena burguesia, como se falava na época, ou a classe C e D, conforme o jargão dos publicitários. O chamado Zé Povinho, que não tem muito espaço para se expressar nos filmes brasileiros, e que ele quis trazer para o primeiro plano” (SIMÕES, 1997, p. 40) – sendo a definição dos grupos sociais representados em *O Grande Momento* feita por Inimá F. Simões. A análise do longa-metragem, então, se coloca como possibilidade de visita à década de 1950. A partir dela, podemos alterar o entendimento do senso comum ao contexto de produção do longa, o qual é considerado como o momento “dos anos dourados” no Brasil. Essa argumentação será melhor abordada à frente, no ponto em que buscamos um olhar para o período a partir dos retratos sociais, sejam eles enquadrados pelo cotidiano das personagens ou representem situações culturais comuns diante dos dilemas pessoais da sociedade brasileira.

A ficção e o real em *O Grande Momento* (Roberto Santos, 1958)

Para esta análise foram retiradas três situações do longa, e todas elas têm a intenção de evidenciar a falta de dinheiro da família Santini e do grupo social em torno deles. Utilizamos então, a desconstrução da obra e a escolha de uma sequência específica do longa-metragem, como forma de investigar um conjunto de elementos do filme (VANOYE; GOLIOT LETE, 2012, p. 14-15). São diversas as situações que apresentam o fio-condutor, desde a primeira sequência do longa: Zeca procura, escondido da mãe (Cecília), a caderneta de poupança da família. Waldir Salvadore comenta da seguinte forma esta sequência: “[...] o rapaz apanha às escondidas a caderneta de poupança da família, inaugurando assim o *leitmotif* do enredo: a falta de dinheiro e sua busca incessante” (SALVADORE, 2005, p. 92).

Segundo David Bordwell, as decisões em utilizar certas estratégias fazem parte das escolhas conscientes e consistentes dos cineastas e produtores em momentos específicos da história, as falas em um filme, além de contarem a história, apresentam parte das escolhas conscientes e consistentes dos cineastas, roteiristas e produtores em momentos específicos da narrativa, sendo importantes para a estrutura cinematográfica (BORWELL, 2013, p. 17). Podemos então visualizar as estratégias de Roberto Santos em organizar a ausência de dinheiro da classe representada de duas maneiras: de forma velada/subentendida, ou de forma direta/representada. Os momentos que apresentam a opção velada podem ser percebidos já no início do filme, quando o personagem principal esconde da mãe a sua procura pela caderneta de poupança – gesto evidenciado pelo close direto no documento e comentado por Atílio e Cecília logo após a saída do filho; e também no estúdio fotográfico de Gustavo, quando se lê no cartaz do balcão: “As encomendas só serão efetuadas mediante 50% pagos adiantadamente”, conforme os quadros selecionados e retirados do longa (figuras 1 e 2).

Figura 1: Zeca procurando a caderneta de poupança.



Fonte: *O Grande Momento* (Roberto Santos, 1958).

Figura 2: Zeca e Nair negociando as fotografias. A mensagem da placa diz: “As encomendas só serão efetuadas mediante 50% pagos adiantadamente”.



Fonte: *O Grande Momento* (Roberto Santos, 1958).

De forma diretamente representada, encontram-se o resultado direto do “empréstimo às escondidas” feito por Zeca. Antes disso, Zuza chega à casa dos Santini com um recado⁷ enviado por “seu” Antunes, português dono da padaria onde foram encomendados os doces. Segundo o funcionário, o pedido só seria entregue com o pagamento dos Cr\$ 3.000 faltantes. A mensagem então influencia a discussão entre Cecília e Atílio:

⁷ É a segunda das três mensagens entregues à casa dos Santini durante o longa. A primeira informa a chegada de Gonçalo em São Paulo, e a terceira comunica um importante recado à Zeca: o remetente é Domingos, alfaiate que presta serviço ao personagem principal. Nenhum dos recados têm função nula na trama, todos desencadeiam ou reações das personagens, ou novas situações na história.

Atílio: “Grande praça! Sabe que ele ficou cheio do ouro? [após ler o telegrama enviado por Gonçalo, amigo do interior que ficou rico]”

Cecília: E daí?

Atílio: Vou telefonar, convidando ele para o casamento.

Cecília: Se tiver!

Atílio: Por quê?

Cecília: No pé que as coisas estão!

Atílio: Opa, não diga!

Cecília: Deixa de cinismo! Garanto que você não gostaria de ouvir o que eu ouvi ainda pouco.

Atílio: Sei, falta dinheiro para os doces.

Cecília: É, eu vi o seu filho pegando a caderneta da caixa que nem ladrão, sem coragem nem de olhar para a gente (O GRANDE, 1958).

A discussão acaba influenciando a decisão do pai em solicitar um adiantamento no trabalho, e essa ideia delimita a análise da falta de dinheiro de forma direta nas sequências. Assim, escolhemos as situações vivenciadas no meio no trabalho de Atílio como forma de definir as transgressões produzidas em uma obra ficcional, na qual se tenta alcançar aquilo que se entende como realidade.

Pressupõem-se que o patriarca da família trabalha como vendedor em uma metalúrgica, pois vemos Atílio cruzar por um soldador com vários materiais de metal espalhados pelo chão, cena anterior à chegada ao escritório. Quando este adentra na repartição, pede um favor a Marino, colega de trabalho e padrinho do casamento de Zeca, fato evidenciado pelas lamentações: “Galho me arrumou o teu filho, com essa história de padrinho”. O tal favor revela-se um pedido de adiantamento de Cr\$ 4.000,00. A reação de Marino ao pedido não apresenta tom esperançoso, e ele comenta, em meio às lamentações sobre falta geral da “gaita” (dinheiro), fala que a situação está difícil: “essa joça está cada vez mais complicada”. Além disso, as provocações sobre a falta de recursos entre os companheiros de trabalho evidenciam ainda mais tais questões; Atílio comenta que os noivos não iriam fazer fotos externas após a celebração na igreja por um motivo: “Dinheiro ó... [faz sinal negativo com a mão]”. Marino responde: “O meu está no fio...”.

Mais tarde, Atílio volta ao escritório para receber a resposta sobre o seu pedido. A situação de negativa ocorre em um confronto direto entre patrão e empregado: em uma sala que divide a repartição (o que leva a crer ser o local de trabalho do dono da fábrica), o pai do noivo escuta do chefe: “Não se trabalha hoje?”. Com a negativa, o patriarca da família Santini pergunta novamente para Marino: “Você tem algum?”, o colega responde: “Dá? [mostrando um lenço para o amigo] (conforme o quadro da

figura nº3)”, e lamenta novamente “Estou é pensando como é que vou fazer para alugar um carro” [função do padrinho dos noivos].

Figura 3: Marino responde de forma sarcástica ao pedido de Atílio. *O Grande Momento*. 1958.



Fonte: *O Grande Momento* (Roberto Santos, 1958).

É a partir desse momento que Atílio considera a proposta de Cecília – emprestar dinheiro do amigo rico – e utiliza o telefone da mesa de Marino para tentar contato com Gonçalo. Antes do fim da cena, vemos o padrinho saindo de seu local de trabalho, não sem antes de também demonstrar sua necessidade: “Me arruma quinhentos...”.

Após essas situações, encontramos a família Santini reunida em casa novamente. Os retornos de Atílio e Zeca são acompanhados da mesma frustração: a falta de sucesso na empreitada atrás de dinheiro. Um volta sem adiantamento (mas com alguma esperança de conseguir o empréstimo do amigo rico), outro ainda mais endividado (o terno que agora deveria ser pago integralmente⁸). Tais desilusões

⁸ Zeca descobre que só poderia receber o terno do casamento mediante o pagamento integral dos serviços, mas o combinado pré-estabelecido era de pagamento em prestações. O noivo, preocupado com o preço das fotos que acabara de negociar, vai até o estabelecimento e tenta ponderar: “Olha, vou ser franco com você, não pensa que é má vontade, é que tenho só mil cruzeiros no bolso que é para minha viagem, compreende? Nenhum tostão mais, senão eu pagava.” O empregado da alfaiataria nega o pedido, e o jovem, então, tem uma reação destemperada que evidencia novamente seu desespero diante da situação, deixando o local aos chutes. Neste momento, em um primeiro olhar, faz-se acreditar

resultam em uma explosiva discussão familiar, o que demonstra o desconforto de ambos com a situação financeira. Waldir Salvadore explica esse momento da seguinte forma:

Zeca volta para casa, onde encontra um efusivo Atílio com a chegada de Gonçalo (que traz, como “presentão” de casamento, um pacote de rapadura...); Zeca vai à cozinha em busca de mais cálices para brindar seu “enforcamento” (ao que a mãe informa que só tem dois...), enquanto Nair pinta as unhas ouvindo a todo volume uma novela no rádio. Zeca perde as estribeiras com a irmã e acaba ofendendo Gonçalo (o “amigo chato” do pai que está ocupando seu “quarto”); o constrangimento é geral, e o visitante se retira logo em seguida, levando seu presente consigo. Obviamente a casa cai; Atílio censura duramente o filho, que desabafa: gastou o que tinha e o que não tinha em “móvel, roupa, papelada de cartório, convite, igreja, enfeite, doce, bebida, fotografia, passagem, mala, viagem, o diabo... tudo caro, tudo difícil... quase tudo a prestação...” e não tem dinheiro para o terno; após a discussão com o pai, ele sai e a família vai almoçar (macarrão, batata e salada... Atílio resmungo, “macarrão de sábado”) (SALVADORE, 2005, p. 97-98).

As estratégias que delimitam a falta de dinheiro, sejam visualizadas pelos objetos em torno da comunidade endividada, ou a partir das lamentações presentes nos diálogos e discursos vivenciados pelas personagens, são consideradas aqui como um distanciamento das produções industriais de cinema⁹. Tais caracterizações podem delimitar o que se entende como uma obra cinematográfica mais politizada, que se apresenta como questionadora ao momento de produção. Retornando às reflexões da historiografia da arte, encaramos a relação entre a arte a política como uma potência de produção de ficções, mas como Rosane Kaminski ressalta: “fazer ficção não consiste em contar histórias imaginadas, mas em construir uma nova relação entre a aparência e a realidade” (KAMINSKI, 2013, p. 93).

Se aproximarmos essa análise fílmica com dados e o contexto historiográfico, descobrimos, por meio de acervos digitais do cinema brasileiro, que o projeto do longa-metragem foi registrado na seção de Registros Autorais da Biblioteca Nacional

que o alfaiate seria o antagonista na história, mas os elementos estabelecidos por Roberto Santos acabam com tal possibilidade. Domingos estava com várias dívidas, da mesma forma que Zeca e os outros personagens, e, além disso, a esposa estava internada no hospital.

⁹ Segundo Maria Rita Galvão, o *Grande Momento* fez parte do Cinema Independente, em que se buscava um cinema mais crítico com uma “forma de expressão” e certa distância de “filmes para diversão”, diferente das produções apresentadas pelo cinema industrial nacional.

no dia 12 de março de 1956¹⁰. Já as filmagens tiveram início em julho de 1957, com cenas externas próximas do Parque Ibirapuera e as internas nos estúdios da Maristela, no Jaçanã¹¹ e, conforme as informações da *Cinemateca Brasileira*, o filme teve estreia no dia 31 de dezembro de 1958¹².

Cabe, então, discutirmos que as ideias representadas no filme se entrelaçam com o período de produção da obra. Os meses que antecedem à produção do filme influenciaram as ideias do cineasta e roteirista. Entre os anos de 1956 e 1957, o Brasil viveu os primeiros anos de governo de Juscelino Kubitschek, presidente comumente lembrado como visionário e moderno. Seu principal slogan de governo delimitava esses objetivos: “cinquenta anos em cinco”. Boris Fausto define politicamente esse período como anos de otimismo, embalados por altos índices de crescimento econômico, pelo sonho realizado da construção de Brasília, e que o lema do governo repercutia em amplas camadas da população (FAUSTO, 1995, p.422).

Para Lilia Moritz Schwarcz e Heloisa Starling, diante da massiva industrialização e da presença camponesa na cidade, manteve-se uma forte cultura oral, a qual instigava debates culturais inspirados nas classes populares. O *Plano de Metas* transformou o governo em um sucesso. O Estado atribuiu a possibilidade de agendar um crescimento econômico acelerado, alterando o cotidiano da sociedade brasileira, que descobriu novidades de forma deslumbrada e espantada (SCHWARCZ, 2015, p. 415). Percepções historiográficas remetem a um período de crescimento econômico e um momento de ascensão social da sociedade brasileira.

Essas argumentações podem ser questionadas facilmente a partir da análise aqui realizada, lembrando das argumentações dos filósofos franceses Jacques Rancière e Didi-Huberman. Para eles a realidade precisa ser ficcionalizada para que possam aparecer as diferenças de uma sociedade que se diz homogênea, sendo capaz então de se levar em conta as descontinuidades e, assim, desfazer as fantasias imutáveis da história. Lembramos, novamente, como Inimá Simões define o tema que Roberto Santos decidiu privilegiar em sua obra: “a vida daqueles que nunca estão

¹⁰ O registro do filme está localizado no acervo digital da *Biblioteca Nacional* com número 10.245 e foi feito realizado por Roberto Santos no dia 12 de março de 1956. Disponível em: <http://arquivo.bn.br/portal/index.jsp?plugin=FbnBuscaEDA>. Acesso em 02 jul. 2022.

¹¹ Cf. SIMÕES, Inimá. *Roberto Santos: a hora e vez de um cineasta*, 1997, p. 37.

¹² A biblioteca Paulo Emilio Salles Gomes, da Cinemateca Brasileira, informa que disponibiliza para pesquisa as fontes, conforme busca no site da instituição, disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=VDB&lang=p>. Acesso em 02 jul. 2022.

como cavaleiro dos processos de transformação social”, portanto, aqueles que “vivem as mudanças sem ter consciência do processo” (SIMÕES, 1997, p. 40).

Considerações Finais

Conclui-se dessa forma, a partir das tensões propostas entre história e ficção, pensar que a ficção nos fornece a possibilidade de dar novo sentido ao passado. Ela faz aparecer temporalidades múltiplas que não são hierárquicas e descontínuas, nas quais a violência, a exclusão e as tensões não são mais legítimas e, sim, denunciadas. Essa aproximação do passado por meio de uma obra cultural nos faz pensar no presente e, por meio dessas tensões, encontramos diferentes formas de representação do passado. Portanto, se faz aparecer em primeiro plano aqueles que foram tratados como figurantes/marginalizados pelo senso comum e pela historiografia tradicional.

Por fim, os obstáculos vivenciados pelas personagens analisadas ainda podem ser aproximados também ao contexto econômico atual brasileiro. Seja ele em decorrência da má administração pública, dos conflitos políticos e econômicos internos e externos, ou, até mesmo, das marcas negativas deixadas pela pandemia de COVID-19. Essa afirmação se prende ao momento de produção da pesquisa, seguindo os dados apresentados na *Pesquisa de Endividamento e Inadimplência do Consumidor* (PEIC) de abril de 2022, feita pela Confederação Nacional do Comércio de Bens, Serviços e Turismo (CNC): “O percentual de famílias que relataram ter dívidas a vencer (cheque pré-datado, cartão de crédito, cheque especial, carnê de loja, crédito consignado, empréstimo pessoal, prestação de carro e de casa) alcançou 77,7% em abril, o maior nível desde janeiro de 2010, início da série histórica da Pesquisa de Endividamento e Inadimplência do Consumidor (PEIC). Há um ano, a proporção de endividados era de 67,5%, 10,2 pontos abaixo do percentual atual”. Essa afinidade entre uma obra ficcional da década de 1950 e a atualidade ainda carece de mais pesquisas, todavia, coloca-se aqui como uma provocação de reflexão entre os problemas do passado e do presente. Pode-se perceber, portanto, que ao nos defrontarmos com as reclamações de personagens de um passado ficcional, também podemos ouvir as preocupações dos dilemas do presente.

Referências bibliográficas:

ACERVO documental da Cinemateca brasileira de São Paulo. **O Grande Momento – Sinopse e Ficha técnica**. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Acesso em: 02 jul. 2022.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude e GALVÃO, Maria Rita. **O nacional e o popular na cultura brasileira – cinema**. 1983. Disponível em: <http://https://artepensamento.ims.com.br/item/o-nacional-e-popular-na-cultura-brasileira-cinema-ii/>. Acesso em: 05 mai. de 2022.

BERNARDINO, Vanderlei. **O ator do Teatro de Arena no Cinema Novo**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais – Escola de Comunicações e Artes da USP. São Paulo, 2013.

BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

CONFEDERAÇÃO Nacional Do Comércio De Bens, Serviços E Turismo (CNC). **Pesquisa de Endividamento e Inadimplência do Consumidor (PEIC)**. Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: <https://portal-bucket.azureedge.net/wp-content/2022/04/c558c63f7b16a479b157320c88a165ea.pdf>. Acesso em 10 jul. 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo: História da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

FABRIS, Mariarosaria. **Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?** São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1994.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

GALVÃO, Maria Rita. O desenvolvimento das ideias sobre o cinema independente. **Cadernos independentes da cinemateca: 30 anos de cinema paulista, 1950-1980**. Cinemateca Brasileira, São Paulo, n. 4, p. 13-23, 1980.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. 4ª Ed. São Paulo: Contexto, 2020.

KAMINSKI, Rosane. Reflexões sobre a pesquisa histórica, a ficção e as artes. In: FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (orgs.). **História e arte: encontros disciplinares**. São Paulo: Intermeios, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2005.

SALVADORE, Waldir. **São Paulo em preto & branco**: cinema e sociedade nos anos 50 e 60. São Paulo: Annablume, 2005.

SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). **Brasil**: Uma biografia. 1ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SIMÕES, Inimá. **Roberto Santos**: a hora e vez de um cineasta. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise filmica**. 7ª ed. Campinas: Papirus, 2012.

Fontes audiovisuais

ARQUIVO Nacional. **Entrevista com o diretor de cinema Roberto Santos no programa "Os mágicos"**. TV Educativa, 1978. Fundo Centro Brasileiro de TV Educativa. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3s8bL_Aohyk&ab_channel=ArquivoNacional. Acesso em: 02 jul. 2022.

O GRANDE Momento. Direção: Roberto Santos. Roteiro: Roberto Santos e Norberto Nath. São Paulo, Brasil: Santa Clara Filmes, 1958. Longa metragem, 35mm, 80 min, sonoro, ficção, preto e branco.

DOCUMENTÁRIO NOTTURNO: UM OLHAR PARA O TERRITÓRIO QUE HABITA

TROMBINE, Julia¹

Resumo: O presente artigo aborda a construção narrativa do documentário *Notturmo* (2020), longa-metragem de Gianfranco Rosi. Com enfoque na potência do cinema enquanto arte, considerando o documentário como um espaço de representação e de configuração das alteridades, pretende-se neste artigo abordar a questão da imagem na perspectiva de análise fílmica e construção narrativa. Os conceitos teórico-metodológicos propõem-se a desvendar a construção adotada, a partir de autores como Manuela Penafria na análise fílmica; Jean-Louis Comolli e Stuart Hall no âmbito da identidade e representações, e diante da complexidade da imagem; as articulações de Etienne Samain junto de Didi-Huberman, na perspectiva de memória; e Roland Barthes, no viés do olhar fotográfico. Trata-se de elaborar reflexões a partir do olhar cinematográfico do diretor ao referir-se aos deslocamentos, para fins práticos e metodológicos, com aporte teórico para analisar essas imagens perante associação/relação de subjetividades diante da questão migratória, das guerras e, ainda, observar como se tensionam entre e para além de si.

Palavras-Chave: *Notturmo*; Gianfranco Rosi; Deslocamentos.

Introdução: Invisível

O documentário de Gianfranco Rosi retrata a vida de sujeitos que não se encontram, através de um recorte subjetivo sobre as fronteiras e o que resta da vida sob os escombros das guerras no Oriente Médio. *Notturmo* (2020) é um documentário que sucede a fama de diretor invisível de Rosi². O presente objeto de análise, vencedor dos prêmios Arca Cinema Giovani, Sorriso Diverso Venezia e Unicef do Festival de Veneza, conta a história da região do Curdistão, foi gravado ao longo de três anos entre Síria, Iraque e Líbano e aborda tanto a guerra como o que resta dela, ao enquadrar a problemática dos deslocamentos humanos. Com subjetividade e pouca descrição narrada, é um documentário de caráter fotográfico que, em tela,

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-Cineav) da Universidade Estadual do Paraná - campus Curitiba II/FAP. E-mail: juliadtrombini@gmail.com

² Após o reconhecimento de *Fucoammare* (2016), indicado ao Oscar em 2017.

explora além das divisões geográficas e das narrativas hegemônicas ou ficcionais quando pensa nos deslocamentos forçados realizados nas últimas décadas.

No campo dos estudos sobre o cinema documental e, dada a dimensão política deste filme, pretende-se trazer uma abordagem de bagagem teórica que se configura quando se analisa uma produção extensa e densa, considerando os conceitos e escolhas técnicas e simbólicas que as constroem, o que justifica, portanto, um repertório consagrado da análise fílmica, enquanto metodologia na perceptiva analítica de autores como Manuela Penafria, Bill Nichols, Jean-Louis Comolli e demais autores que corroboram com tais análises. Desta forma, visa compreender como a fotografia é apresentada e construída em suas aproximações e afastamentos, considerando o local, a memória, as temporalidades e as vivências distintas e íntimas desses sujeitos retratados no longa-metragem. Diante da complexidade e do paradigma existencial trago Didi-Huberman, na perspectiva de memória, e Roland Barthes, no viés do olhar fotográfico.

As fronteiras como olhar geográfico

O documentário *Notturmo* (2020) adota uma narrativa a partir da ambientação de pessoas anônimas por trás de guerras contínuas. Neste viés, o longa-metragem considera seus rastros constituídos de invasões, explosões, prisões, ditaduras e grandes traumas que atravessam o espaço-tempo e a geopolítica, no momento que a direção de Rosi retrata o Oriente Médio flutuando em sua imensidão e complexidade de imagens difíceis e paisagens sufocantes. Em todos os enquadramentos do filme há uma reverberação de sentidos e significados, refrações que se atravessam e conduzem a narrativa - tanto nas vozes (momentos narrados) quanto, especificamente, nos silêncios simbólicos marcados pelos sinais de violência e de destruição, nos quais há uma intenção que retoma a narrativa enquanto construção da memória da humanidade.

A fotografia de Gianfranco registra precisamente, pontuando *isto foi* (BARTHES, 2006) – como se este fosse o primeiro plano que o diretor-fotógrafo revela na tela, ao mesmo tempo em que prossegue a continuidade fílmica em diversas perspectivas, no sentido de evidenciar a questão das fronteiras, amplamente, por meio de diferentes sujeitos que não se cruzam, e suas respectivas vivências individuais. Mais tarde, são justapostas a uma esfera de tempo coletivo, por serem pessoas

mapeadas/demarcadas geograficamente e culturalmente estabelecidas na região do Curdistão. Ao considerar que “um mesmo sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas em torno de um ‘eu’ coerente”, como define Stuart Hall (1999, p.13), é possível a interpretação do contexto de fronteira por meio do “poder de representar alguém ou alguma coisa de certa maneira – dentro de um determinado regime de representação” (HALL, 2016, p. 193).

Desta forma, percebe-se o cuidado e o desejo de apreensão do mundo real. Em um longa-metragem não convencional, com o passar do tempo é possível enxergar a maneira lenta e poética que Rosi mostra como uma face que inverte, ao mesmo tempo em que sustenta e estrutura, as escolhas feitas no decorrer do filme. Ao buscar “o perfeito realismo” (PENAFRIA, 2005) ou “o realismo impossível” (BAZIN, 2017) percebe-se a potência com que o cinema perpassa os mais diversos campos simbólicos, sejam eles políticos, sociais, artísticos e/ou poeticamente estéticos, seja a partir da sua relação assertiva com o real ou, até mesmo, dessa experimentação que atravessa o anseio da humanidade por sua própria representação. No documentário, este “espaço” em que se designa o risco (com)partilhando o uso de imagens e sons, a partir do mundo histórico no qual encontra sua ancoragem ou aquilo que se decupa e recorta para a tela, é feita a construção da narrativa fílmica e o que essa linha temporal pode provocar a quem está do outro lado da tela. O espectador experiencia, então, de forma subjetiva, a própria observação do diretor, o qual afirmou em uma entrevista³ com o cineasta Iñárritu, que o desafio foi, justamente, “encontrar”

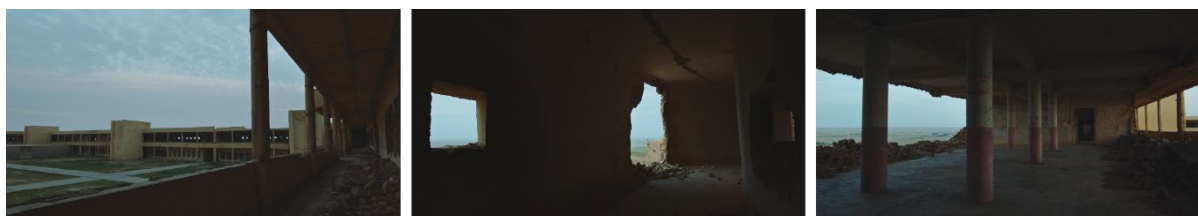
algo tão íntimo, e tão profundamente íntimo que fosse a síntese da vida e o desafio era não dar uma resposta e não fazer perguntas... nesse filme eu me aproximei de alguma coisa que é a fronteira. A fronteira, onde filmei, é uma espécie de exemplo de identidade cancelada e a única maneira de fazer esse filme é abraçar as pessoas que encontrei inteiramente ao acaso. E essas fronteiras, que costumam ser um lugar que divide, foram para mim um lugar de encontros, e foi assim que comecei. Eu fui sem nenhum conhecimento, sem roteiro, sem nada para demonstrar. Eu queria encontrar pessoas. O encontro era, de algum modo, a origem do meu trabalho. Eu espero que, no final, se o espectador tiver a paciência de atravessar o silêncio, pois filmar o silêncio foi também um grande desafio para mim [...]” (ROSI, 2021).

³ Trecho adaptado da entrevista de Rosi após o filme, disponível em: <https://mubi.com/pt/films/notturmo-2020>. Acesso em dez. 2022.

Nesse sentido, o que Rosi faz é olhar para o “outro” - de forma tão marcada, em *Notturmo*, ao considerar a voz do documentário que, para Bill Nichols (2005, p.76), “transmite qual é o ponto de vista social do cineasta e como se manifesta esse ponto de vista no ato de criar o filme”, possibilitando assim a visibilidade do tema, dada a devida importância, ao passo que documenta, também, a disputa pela afirmação do outro enquanto sujeito, ou seja, como ator social. Neste viés, André Bazin considera que a realidade “não deve ser naturalmente entendida em termos quantitativos” e, por isso, “um mesmo acontecimento, um mesmo objeto, pode ter várias representações diferentes” (2018, p. 317). Nessa mesma perspectiva, Guy Gauthier complementa que:

Mesmo que separados os personagens pelo *abismo do tempo* ou pelo *obstáculo da distância*, o filme documentário, no melhor sentido do termo, ele conduz nossa convicção não por um certificado qualquer de autenticidade dado por um especialista ou *testemunha* [...] e sim pela organização interna do filme (GAUTHIER, 2011, p. 37, realces nossos).

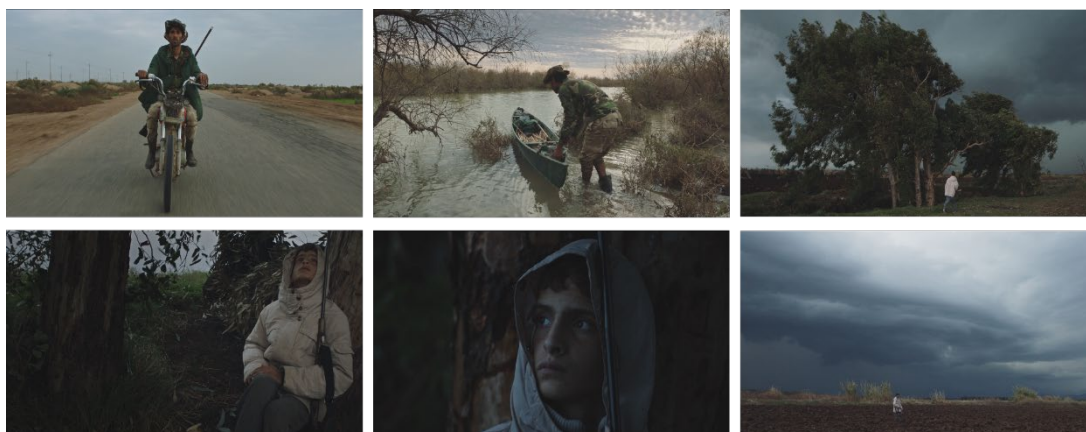
Figura 1: Frames de trecho inicial de *Notturmo* (2020) mostram a Antiga prisão, no Curdistão, que as mulheres/mães visitam.



Fonte: *Notturmo* (Gianfranco Rosi, 2020).

Isto dado, o documentário pontua as cenas em que as pessoas são, de fato, “entrevistadas”, pois a sensação que fica é o intimismo sutil do diretor que não parece estar (presente) ali, parece flutuar entre o perigo e os problemas explanados, considerando que, na expressividade quase total do filme, os indivíduos não falam diretamente para a câmera, mas (d)enunciam sua vida cotidiana através de seus atos, às vezes somente através de ruídos ou de silêncios expressivos. A existência, desta forma, é percebida nas sutilezas que a fotografia expressa, tanto nos longos planos e poucos movimentos de câmera, assim como na maneira que se escolhe enquadrar os planos abertos, sendo um aspecto que foca, especificamente, no local enquanto disputa ou no personagem que está em tudo que se olha.

Figura 2: Frames de *Notturmo*



Fonte: *Notturmo* (Gianfranco Rosi, 2020).

Com um recorte do relevo, da geografia ou, ainda, das especificidades da terra com todas as suas características – geográficas, culturais, religiosas, linguísticas, socioeconômicas e políticas – que emergem e que envolvem a trama, a narrativa que o documentário constrói ambienta as destruições do local em si: as vidas permeadas pela violência que ocupa a região. Feito a partir de diferentes perspectivas de pessoas anônimas e em lugares que falam isoladamente, como o caçador solitário que carrega uma arma na motocicleta ou em um pequeno barco, como Ali, um adolescente que trabalha por cinco dólares como apanhador de animais abatidos por caçadores para sustentar a família, como o casal que logo é interrompido em sua conversa no terraço pelo som de metralhadoras, ou como as soldadas curdas que, mesmo na hora do descanso, assistem um vídeo sobre a própria guerra que enfrentam.

Na escuridão de sua montagem cinza e silenciosa, há um estranhamento em induzir a narrativa, uma vez que os lugares escolhidos são pontuais e incomuns. Rosi usa o inesperado espaço como um elemento que leva o olhar a uma distância desconhecida, localizando as faces do Oriente. Com takes lentos e câmera fixa, nos revela que, mesmo dentro de uma escola ou de um asilo psiquiátrico, a arte resiste em meio a uma guerra sem previsão de fim. Assim, evidencia diretamente a relação entre as pessoas e o lugar onde vivem, ou seja, o território que habitam, as fronteiras que delimitam, os passos que dão ou retrocedem no ato de se esconder ou de enfrentar a guerra para sobreviver.

Desta forma, os sujeitos conduzem o filme e, concretamente, é o espaço ocupado por essas pessoas em suas rotinas, com o escurecer das tardes, ou seja, com o passar do tempo e das gerações que ali estão e que delineiam o ritmo fílmico. E, por meio desse tipo de relação tecida é possível perceber um campo de representações simbólicas, ou seja, de indivíduos que nascem calcados “nos sentimentos de pertencimento e de afetividade construídos a partir da vivência no lugar” (NEVES, 2010, p. 144). Isto implica o pensamento que na representação coexiste: “uma cena para uma sala, um ator para um espectador, personagens para sujeitos, um corpo para um outro, uma imagem para uma coisa” (COMOLLI, 2008, p. 212).

Assim, a fotografia, na sua natureza silenciosa, consegue repetir mecanicamente o que nunca mais poderá ser repetido existencialmente. O acontecimento nunca se transforma em uma outra coisa, pois “remete sempre ao corpus de que necessito para o corpo que vejo: ela é o Particular Absoluto, a contingência soberana, impenetrável e quase animal, o Tal” (Barthes, 2006: 12). Ou seja, aquilo que Roland Barthes (1982) denomina de “imaginação como significação” e, assim, é possível assimilar o impacto das imagens nas realidades imaginadas, como também pensar/entender o como e o porquê das “estratégias” imagético-urbanas, neste caso, a dicotomia entre território que habita, mas que lembra a destruição da vida, neste mesmo local.

Em *Ver e Poder: a inocência perdida*, Jean-Louis Comolli destaca que é “como modo de inscrição maior do invisível” (2008, p. 180) que o cinema privilegia o espaço. E, neste viés, se enxerga a paisagem com a noção de imagem e, também, de símbolo, ao considerar que a imagem é capturada por meio do aparato fílmico – ou seja, a imagem é “apreendida” ou “concebida” de forma artística. E essa é a noção de que, em qualquer representação na qual a arte “reflete” o mundo real, a imagem torna-se cada vez mais incomum, já que a visão é socialmente construída e, em seguida, culturalmente localizada (HALL, 1997). Desta forma, “o cinema não filma o mundo, mas o altera em uma representação que o desloca” (COMOLLI, 2008, p. 179). Discussão que argumenta, também, que não existe uma realidade a ser refletida pelos sistemas e meios imagéticos culturais (HALL, 1997).

É preciso ressaltar que o documentário, o cinema e a representação não estão fora do mundo, por isso “não estão diante do mundo, olhando-o de fora, são eles próprios pedaços do mundo, são aquilo que do mundo se torna olhar” (COMOLLI,

2008, pág. 82). Neste sentido, Manuela Penafria (1999, p. 25) define que o “documentário não é a representação de uma realidade imaginária, mas a representação imaginativa do mundo histórico”. Segundo Penafria (2001, p. 05), a função do documentário é “apresentar novos modos de ver o mundo ou de mostrar aquilo que, por qualquer dificuldade ou condicionalismos diversos, muitos não veem ou lhes escapa”.

Por tratar de temporalidades, o documentário é entendido como um recorte de tempo, de espaço e de configuração de grupos sociais. Name (2006) chama atenção para a questão da escala nas análises geográficas dos filmes, já que nenhum filme pode dar conta da totalidade e complexidade social. E, nessa ampla configuração, as definições de representação, tanto das noções de documentário quanto dos Estudos Culturais, convergem para a ideia de identidade desenvolvida neste filme, e de questões abertas, flutuantes e pós-modernas (HALL, 1999).

No documentário coexiste essa relação de múltiplas identidades, exposta através de diferentes figuras que tratam de estereótipos culturalmente estabelecidos no Oriente. Contudo, há uma quebra simbólica na temática sobre a destruição e os pertencimentos - pois acontece uma (re)significação dos deslocamentos humanos - ao mesmo tempo em que existe uma pulsão sobre o desconhecido território e o estranhamento dos sujeitos e suas subjetividades. Existe, ainda, o ponto de vista do documentarista, e a luta por sobrevivência em tempos marcados e apreendidos ao longo do filme, representando as ideologias de cada ser, para que possamos entender em tela a sua realidade.

Atravessamentos

“Quando as imagens tomam posição” (DIDI-HUBERMAN, 2013), com o tema da arte e da desordem do mundo, evidenciam, desta forma, os objetos enquanto pensamento narrativo imagético de sensações que compõem a historicidade, a partir da memória, da montagem, da observação e da legitimidade ao retratar o “presente” tempo que se escapa e se enquadra em tela. Nesta posição dialética, trazendo o tempo, a arte, a política e a estranheza à tona, a proposta desse trabalho é expor o realismo fotográfico - no silenciamento de choques e contradições, que são redobrados neste recorte documental/fílmico. Mesmo com o distanciamento territorial e temporal, há uma convergência simbólica ao pensar o “outro”, o “estranho”, ou,

ainda, o “estrangeiro” e, na construção das imagens, é importante colocá-las em relação (SAMAIN, 2012).

A partir do trecho inicial do documentário, no qual uma das mães que visita a antiga prisão no Curdistão passa a ser centralizada na tela, é possível estabelecer conexões e reflexões sobre este enquadramento. Tendo em vista a livre associação artística, tensionada pelas hipóteses antropológicas ou, ainda, pelas reflexões históricas, resgato, desta forma, os conceitos primordiais ao pensar nos gestos de estabelecer uma montagem, trazendo à tona as escolhas do diretor Gianfranco Rosi, que tensiona elementos – como a longa-exposição, a atenção para a fotografia, o silêncio da cena e as dores do mundo.

Figura 3: Frame de trecho inicial de *Notturmo*



Fonte: *Notturmo* (Gianfranco Rosi, 2020).

Enquanto domínio artístico de expressão, mas no sentido criterioso de disposição de “coisas entre coisas”, em que ponto se dá uma dificuldade de separar o que é arte do que é, de fato, política? E quais são as emoções desencadeadas ao retratar cenas violentas de maneira poética e simbólica em tela? - algo que evoca dúvidas e dialoga com marcos referentes, como o *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg. Desta forma se dá a relação da imagem isolada ou justaposta com outras de mesmo campo simbólico ou, ainda, de desmedido sentido enquanto explosão de significados possíveis (e cabíveis) nessa análise.

Figura 4: *Pietà* (Michelangelo, 1499). Escultura em Mármore, 74 x 195 cm.



Fonte: Wikimedia Commons.

É inegável a associação de (re)lembrar a referência da história da arte, ao olhar a escultura feita pelo renascentista Michelangelo. *Pietà*, que significa “piedade” em italiano, revela todas as dores da mãe que segura seu filho no colo⁴. Assim como no trecho do documentário, um fragmento desta experiência narrável evoca a ideia de Walter Benjamin (2000) como um silenciamento latente. Da mesma forma que a complexa questão do sagrado – e, logo, das dores da perda (o peso) são possibilidades para uma leitura crítica diante da estética e das políticas dominantes eurocêntricas. Este gesto, desta forma, remete à violenta imagem, como centro, enquanto eixo, no sentido de que “o cinema pertence essencialmente à ordem ética e política (e não simplesmente, à ordem estética)” (AGAMBEN, 1995, p. 67).

Retomando Benjamin, na perspectiva da fragilidade da transmissão impossível na dimensão da experiência, seria como se a imagem comparada a um escrito nos deixasse completamente mudos perante o tempo que se expõe, se mostra, se mergulha ou se aprofunda, em fator de expansão de tela e temporalidade, também definido na estética da longa duração (RAMOS, 2019). Isso posto, é possível associar como tudo o que é escrito traz a definição de Gilles Deleuze (2003) de que a imagem

⁴ Sendo um tema recorrente da arte cristã, o termo "*Pietà*" faz referência a uma mãe que segura seu filho morto, enquanto o termo "*Madona*" denota a maneira como a história da arte se refere às imagens de mães segurando seus filhos vivos.

não está no presente, apesar de tornar-se sensível e visível nessa relação de um tempo que não é reduzido.

Desta forma, ao pensar o atravessamento de uma memória, é preciso olhar para o termo "sobrevivência" a partir do preceito de Warburg. Afinal, a imagem fotográfica transgride a natureza imediata do documento. E, nessa premissa, Michelangelo, no final de sua vida dedicou-se mais uma vez ao tema da morte de Cristo e lamento de Maria, na obra *Pietà Rondanini*. Mas foi o emblemático reconhecimento da escultura que inspirou demais artistas a retratarem a representação e o realismo da obra, como:

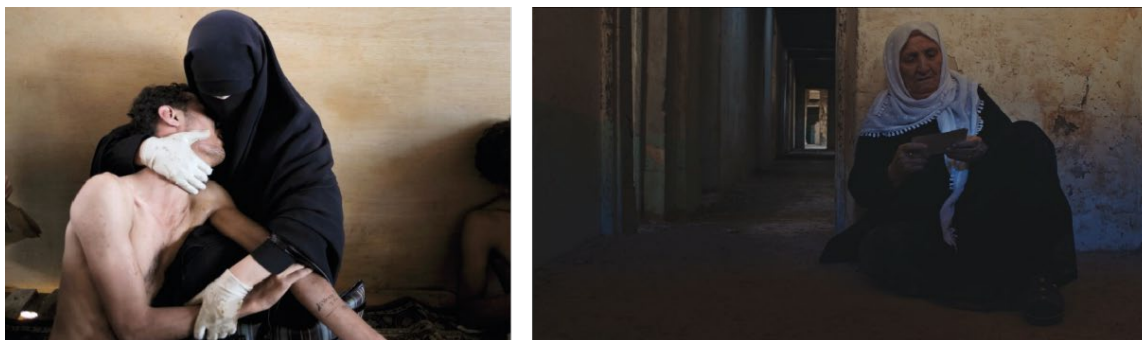
Figura 5: À esquerda, a *Pietà* de Eugène Delacroix (1850); ao centro, a *Pietà* de Van Gogh (1889); à direita, *La Pietà* de Salvador Dalí (1982)



Fonte: Wikimedia Commons.

Com tamanha subjetividade, *Delacroix* apresenta uma pintura fiel às características do Romantismo. Já em 1889, *Van Gogh*, no estilo pós-impressionista, faz sua interpretação com a marca de suas pinceladas expressivas, seguido do surrealista *Salvador Dalí*, que também abordou o tema, demonstrando como o inconsciente está nas formas do real. Outro exemplo é a fotografia do catalão Samuel Aranda, que faz alusão à obra, em uma transposição metafórica sobre o sujeito, uma particularidade - já que aqui há os mesmos elementos, mas na perspectiva do 'outro', neste caso, não-cristão:

Figura 6: À esquerda, fotografia de Samuel Aranda, vencedora do World Press Photo de 2011; à direita, frame de *Notturmo* (2020)



Fonte: Wikimedia Commons e *Notturmo* (Gianfranco Rosi, 2020).

Torna-se importante relacionar o momento decisivo de Cartier-Bresson ao pensamento barthesiano, ao revelar-se na memória enquanto história vivida e de captura que não é apreendida ou reproduzida da mesma maneira. Nas imagens acima, a fotografia jornalística apresenta Fatima al-Qaws com seu filho Zaved, vítima de violência, após participar de uma manifestação da Primavera Árabe nas ruas de Sanaa, no Yemem. Já no trecho do documentário, se retrata de maneira direta a escolha de claro-escuro, ou então a utilização de recursos que iluminam a cena, que ora escurece. Assim, se dá a impossibilidade de pensar uma arte engajada em que seja possível dissociar a natureza estética da obra e de seu conteúdo, mostrando um engajamento político, sensorial, simbólico das dores humanas (das mães) e com rupturas de antigos preceitos ou padrões estabelecidos por escolhas como uma mudança de perspectiva. A testemunha aponta o passado enquanto agente histórico de memória contida na imagem, tanto da imagem em si - da mãe com o filho - quanto na imagem em que a mãe segura a fotografia, pois o filho não está mais lá.

Desse modo, pensando que a imagem está de forma explícita e ligada a todos os momentos de escolha, como um primeiro plano, conforme descrito por Aumont (2005, p. 80), a imagem cumpre um papel simbólico. Afinal, desde o começo está diretamente conectada à ideia de significados místicos ou figuras religiosas, mesmo que algumas vezes de maneira discreta ou até indireta, como no filme. A percepção da imagem é, assim, vista como uma ampla forma de expressão, embora seja na linguagem cinematográfica que a imagem adote esse pensamento por montagem (Warburg), como no exemplo, no trecho inicial de *Notturmo* (2020) – na Antiga prisão, no Curdistão, que as mulheres/mães visitam.

O próprio discurso, palavra de prefixo grego que remete a “atravessar”, é como um eixo para pensar a construção das imagens, ou de sua própria ordem e disposição que ocupam. Neste viés, o geográfico habita, e esse desejo de apreensão do mundo real é o que as imagens demonstram, como uma face que inverte, ao mesmo tempo que sustenta e estrutura, imagens em movimento. Com sutileza e sensibilidade de encarar uma visualização de forma científico analítica, Bazin (2002) trata a técnica da montagem usada pelos teóricos soviéticos como um elemento que se depõe, implicando aqui o próprio ato de escolha, na mesma medida em que Foucault (2009) questiona o “porquê um enunciado surge e não outro em seu lugar”, mas tratando, assim, da “coisa em si”, pensando na essência do fenômeno e o que se dá a ver, ou seja, o que se coloca diante de nós e nossa consciência que duplica e forma as representações a partir de certas condições - o objeto.

A estética abrange também os fenômenos de significação, com o próprio tempo que as revela, com a memória incidente enquanto sobrevivência, a partir deste ato de mirar essa violência, no sentido que resgata e estrutura as ambiguidades possíveis, ou, ainda, no próprio gesto político de emoção ao pôr os olhos na problemática migratória trazida pelo recorte imagético proposto.

Considerações finais: desdobramentos

Como refere George Didi-Huberman, criar um arquivo é, no seu campo de ação, “criar a possibilidade do testemunho, face ao inevitável desaparecimento da testemunha e à conseqüente impossibilidade do testemunho” (2012, p. 19). E tal (re)montagem do tempo consiste em “um procedimento capaz de pôr em movimento novos espaços de pensamentos” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 251). Enquanto ato de memória, *Notturmo* (2020) é um ato de testemunho. De forma complexa, fundamental e incomum, ambienta seus silêncios e rarefações simbólicas mostrando o lugar que habita. Trata-se, neste sentido, de um documento e, por isso, de uma matéria do mundo, uma vez que mostra as “coisas do mundo” segundo as suas “relações íntimas e secretas”, as suas “correspondências” e as suas “analogias” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 15).

Resgatando o pensamento de Etienne Samain de que “toda imagem é uma memória de memórias, um grande jardim de arquivos declaradamente vivos” (SAMAIN, 2012, p. 23), o documentário evidencia um amplo recorte em tela sobre o

Oriente Médio e suas nuances temporais. Com longa exposição, o recurso de luz fria e um pouco azulada no quantitativo de céu cinza, o documentário ressalta como tudo está escurecendo. Não apenas simbolicamente, mostra também a noite que se aproxima. O ritmo escolhido pelo diretor, a câmera que pouco se move, mas se direciona de forma fixa, o silêncio que atravessa a tela, à espera das tropas, o olhar das crianças, a coragem das mulheres, a escolha de ângulos e retomada de blocos de diferentes pessoas é o que permanece na tela: o território que resta, as fronteiras delimitadas por diversas motivações e interesses, as ruínas que sucedem uma guerra violenta e que permanecem em plano aberto.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. In: FREITAS, R., GARCIA, D. e IANNINI, G (orgs.). **Artefilosofia**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2015.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Lisboa: Edições 70, 2006.

BARTHES, Roland. **Image, music, text**. London: Fontana Press, 1982.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema**: Antologia. Rio de Janeiro: Graal, Embrafilme, 1983.

BAZIN, André. **O realismo impossível**. Belo Horizonte. Autêntica Editora 2017.

COSTA, Maria Helena B.V. Cinema e construção cultural do espaço geográfico. **Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual**, ano 2, n. 3. 2013

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto, 2013.

_____. **Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta**. Lisboa: KKYM. 2013.

_____. **Imagens apesar de Tudo**. Lisboa: KKYM. 2012.

_____. **Diante do tempo**. Belo Horizonte, BH. Editora UFMG, 2015.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo, Brasiliense, 2009.

_____. **Deux Regimes de Fous: Texts et Entretien** 1975-1995. 1ª Ed. Trad. David Lapoujade. Paris, 2003.

GODIOLI, A. Le guerre invisibili: Gianfranco Rosi, Fuocoammare. **La letteratura e noi**, 16 nov. 2016.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 3 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HOPKINS, J. Mapping of cinematic places: icons, ideology, and the power of (mis)representation. In: AITKEN, S. C.; ZONN, L. E. (Orgs.). **Place, power, situation, and spectacle: a geography of film**. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1994.

_____. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Editora da PUC- Rio, 2016.

_____. **Representation: cultural representations and signifying practices**. London: Sage Publications, 1997.

NAME, Leonardo. Escalas de representação: sobre filmes e cidades, paisagens e experiências. **RUA – Revista de Arquitetura e Urbanismo**, Salvador, v. 1, n. 10, 2006.

NEVES, A. A. Geografias de cinema: do espaço geográfico ao espaço fílmico. **Revista Entre-Lugar**, Dourados, v. 1, p. 133-156, 2010.

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

_____. **O Ponto de Vista no Filme Documentário**. Universidade da Beira Interior. Departamento de Comunicação e Artes, 2001. Disponível em: <http://bocc.ufp.pt/pag/penafria-manuela-filme-doc.pdf>. Acesso em: dez. 2022.

ROSI, G. Mais verdadeiro do que a realidade. In: ZONTA, D. (org.). **A invenção do real: conversas sobre outro cinema**. Roma: contraste, 2017.

SAMAIN, Etienne. Aby Warburg. Mnemosyne. Constelação de culturas e ampulheta de memórias. IN: SAMAIN, Etienne (org). **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2012, p. 51-80.

Referências Audiovisuais:

NOTTURNO. Direção e roteiro: Gianfranco Rosi. Itália/França/Alemanha: IMOVISION, 2020. Documentário, 100 min.

“E EVA ERA PECADORA”: PERCEPÇÕES DO IMAGINÁRIO DA DÉCADA DE 1970 NO FILME *CARRIE, A ESTRANHA* (EUA-1976)

SILVEIRA, Francisco¹

Resumo: Este trabalho busca compreender as percepções do imaginário social da década de 1970 relacionadas à mulher e ao horror, a partir do filme *Carrie, A Estranha* (1976), dirigido por Brian de Palma e roteirizado por Lawrence D. Cohen. Em 1970, E. Ann Kaplan já anunciava, junto a outras mulheres, as inquietações sobre a representação feminina no cinema hollywoodiano. Muitas foram as críticas voltadas ao olhar predominantemente masculino que incumbia à mulher papéis secundários e, quando não, destacavam delas apenas seus atributos do corpo físico. Também nesta década, as telas do cinema aliaram-se ao horror, tido como gênero cinematográfico de maior destaque no pós-guerra, no qual a figura feminina oscilou entre dois campos: a mulher má e a mulher boa corrompida pelo mal. Pensando esta obra e considerando que um filme retrata também o contexto ao qual se insere, autores como Edgar Morin (2014) e Sandra Pesavento (2008) nos ajudam a pensar o imaginário, ao passo que P. Hutchings (2008) e L. Friedman (2007) nos sustentam acerca do contexto norte-americano dos anos 1970, sobretudo dos filmes que nele estavam ganhando público. Para que uma leitura sobre um documento fílmico seja feita em suas nuances, Marcel Martin (2005) e Ismail Xavier (2019) nos auxiliam com suas contribuições teórico-metodológicas, para as quais um recuo ao discurso e à imagem do cinema se faz necessário.

Palavras-chave: Representação; Mulher; Horror; Imaginário.

Introdução

Existe um espaço temporal de praticamente 60 anos entre o principal ciclo do horror cinematográfico (final da década de 1960 e início dos anos 1970) (HUTCHINGS, 2008) e a perpetuação deste gênero dentro do cinema até os dias atuais, que ocorreu junto às transformações tanto da sociedade quanto dos aparatos industriais e tecnológicos que sustentam o cenário hollywoodiano das produções fílmicas.

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG/Cineav), da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – Campus Curitiba II/FAP. Graduado em História pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Membro do Grupo de Pesquisa GPACS (Unespar/CNPq). E-mail: francisco.silveira.769@estudante.unespar.edu.br

A renovação dos ciclos do horror no cinema ao longo das décadas (a partir da década de 1970, especialmente) também pode ser descrita em razão dos elementos que circunscrevem os contextos aos quais os filmes são produzidos. Uma parcela de intencionalidade, forma e narrativa se integra à realidade que, ora negada ou assumida, alimenta o imaginário dos filmes de horror, com representações monstruosas – forjadas ou transformadas – de corpos desfigurados e transfigurados.

O cinema estadunidense da década de 1970 aliou-se ao gênero do horror em razão (e não somente) do sucesso de bilheteria que as exhibições do filme *O Exorcista*, em 1973, rendeu. Muitos foram os seguidores fiéis, públicos assíduos e crescidos no pós-guerra, que encontraram nas histórias fantásticas de monstros horrendos um refúgio ao contexto emblemático que se seguia naquele momento (FRIEDMAN, 2007).

Não somente os monstros começaram a ganhar espaço, como também o protagonismo de uma figura feminina dentro destes filmes – que, a partir da década de 1960, passou a figurar precisamente entre o paradoxo da mulher má e da mulher boa corrompida (possuída ou utilizada) pelo mal.

Há uma justificativa sobre os termos maniqueístas utilizados aqui, que em muito se deve ao imaginário que permeava estas décadas nos Estados Unidos. Harold Bloom (2008) explica as potencialidades da fé e da palavra que a religião trazia ao “homem americano”: nos protestantes surgia, então, a percepção da morte. Não à toa, os presidentes daquele período estavam sempre acompanhados de um homem de fé – no caso, o homem era Billy Graham, eleito como o emblema da religião “americana” –, que aparecia sempre com uma Bíblia em mãos. Vinculado a Nixon, Graham defendia as políticas praticadas pelo presidente – figura principal do escândalo de *Watergate*, cujas investigações de corrupção o levaram a renunciar ao cargo (FRIEDMAN, 2007).

O mesmo cenário contava com imbróglios políticos, culturais e freios nas transformações da década de 1960, cujo destaque aos corpos, à mulher e equidade de gênero, liberdade sexual etc. passavam a ser questões polarizadas: de um lado os que se aliavam (com destaque para a segunda onda feminista) e, de outro, os que não somente se distanciavam como direcionavam aos grupos suas críticas. Crescia, novamente, a onda conservadora no cenário estadunidense (FRIEDMAN, 2007).

No campo da arte, em especial das fotografias, o horrível era um componente nítido da luta contra o tédio que se instaurava. O surrealismo se incorporava aos pesadelos das imagens, convidando espectadoras e espectadores a se envolverem

com os cenários apresentados. Embora a vida como espetáculo do horror sirva de breve contexto para o que se esperava das Feiras de Aberrações em Coney Island no início do século XX, também serve de base para se pensar como o belo e o horrível se encontravam nas exposições de fotos da década de 1960, quando as Feiras já estavam proibidas (SONTAG, 2004).

O fascínio pelo mal ganhava destaque nas imagens. Não seria diferente das imagens em movimento, até porque foi este último quem possibilitou à representação uma maior proximidade com a realidade (MARTIN, 2005). É destas imagens que partiremos para pensar o imaginário estadunidense da década de 1970, especialmente por meio do filme *Carrie, a Estranha*, primeiro romance literário do escritor Stephen King adaptado para o cinema em 1976, pela direção de Brian de Palma, roteiro de Lawrence D. Cohen e produção da *Metro-Goldwyn-Mayer Inc.*

Para os propósitos deste trabalho, dois cuidados são necessários. O primeiro deles diz respeito aos conceitos com os quais nos propomos a dialogar, como a representação e o imaginário; o segundo, relaciona-se ao caminho metodológico pelo qual buscamos analisar o filme *Carrie, a Estranha* (1976). Deste último, importante frisar que o objetivo não é fazer uma análise fílmica propriamente dita, mas elaborar, a partir de alguns elementos representados no filme que se ligam ao feminino, uma discussão acerca do imaginário estadunidense daquele período. É disso que este trabalho trata.

Quando a representação é dada a ver muitas vezes...

... Ela acaba se incorporando ao imaginário e à crença que dele deriva. Crer pressupõe atribuir sentido a algo (PRANDI, 1997), e essa atribuição parte da representação e do imaginário. Sandra Pesavento (2008) define esses dois últimos conceitos a partir de uma mesma lógica: é do conceito de representação que deriva o de imaginário. Enquanto o primeiro é tangenciado pelas coisas no mundo, o segundo é vinculado ao não visto, não tocado. Do real à ideia que o real cria, do objeto à ideia do objeto que se perpetua.

O conceito de representação foi um ponto chave para os desdobramentos dos Estudos Culturais. Roger Chartier (2002), em sua obra *A Beira da Falésia*, questionava a necessidade de incorporar ao terreno historiográfico as discussões acerca da cultura. Sendo assim, propôs estudar determinados grupos a partir das

práticas que forjavam para si. Segundo o autor, a representação é uma presença-ausente, é a perpetuação de determinadas ações que perpassam o grupo.

Não é diferente quando Magritte, ao ser questionado sobre sua obra *Isso não é um cachimbo*, responde que se trata de uma representação do cachimbo, não o cachimbo propriamente dito. Ou quando Sontag (2004), ao descrever o símbolo de valor que as fotografias de família guardam, afirma que aquele se trata de presenças-ausentes que se fixam em retratos. O mesmo sucede quando Morin (1956/2014), ao trazer a discussão sobre *O Cinema ou o Homem Imaginário* – também título de sua obra –, aponta para as representações (presenças-ausentes) que se fixam no imaginário e se mantêm.

Sobre isso, também são valiosas as contribuições de Guacira Lopes Louro (2021), para quem:

Distintas e diferentes representações podem, pois, circular e produzir efeitos sociais. Algumas delas, contudo, ganham uma visibilidade e uma força tão grandes que deixam de ser percebidas como representações e são tomadas como sendo a realidade (LOURO, 2021, p. 18).

Pensar as representações como um dos aspectos que – para além de configurar uma presença-ausente – constrói uma determinada ideia daquilo que mostra, nos leva a questionar sobre como o corpo feminino tem sido dado a ver nas diversas mídias em que é colocado em evidência. No caso deste trabalho, trataremos do cinema, em especial do modelo hollywoodiano, cujo formalismo se aproxima daquilo que Kulechov (apud XAVIER, 2018) chamou de “ritmo da montagem”, ao referir-se especialmente sobre os filmes “americanos”. Em suas palavras,

os americanos descobriram um método simples de resolver a complexidade das cenas através da filmagem daquele elemento particular do desenvolvimento sem o qual, em cada momento determinado, a ação necessária e vital não poderia ocorrer; e a câmera é colocada em tal perspectiva que o tema de uma determinada perspectiva atinge ao espectador e é entendido por este da maneira mais rápida, simples e compreensível (KULECHOV apud XAVIER, 2019, p. 46).

Se os filmes contam histórias, as representações ali identificadas contam sobre prazeres. Foi este o ponto inicial de Laura Mulvey, na década de 1970, ao dirigir sua crítica à produção hollywoodiana majoritariamente masculina, sobretudo das imagens

das mulheres representadas nesses filmes. A autora constrói seu argumento reforçando sua aproximação com o uso político da psicanálise, de forma a questionar a estrutura dominante (patriarcalismo) a partir dos instrumentos que dela decorrem (MULVEY, 2018).

É por este caminho, portanto, que ela lança mão do prazer visual e da identificação com aquilo que o cinema representa, enfatizando a manipulação habilidosa e satisfatória do conteúdo erótico apresentado nas imagens em movimento. Embora a limitação da discussão de Mulvey esteja, precisamente, em atribuir apenas ao homem o olhar sobre o que o cinema apresenta, é de suma importância trazer suas contribuições, pois nelas encontramos a ideia de uma pessoa alienada (em seus termos, o espectador) que olha para um corpo-objeto (MULVEY, 2018).

Segundo Mulvey, o cinema hollywoodiano tem em seu formalismo o reflexo das obsessões psíquicas; uma codificação do erótico na qual a mulher passa a ser vista e mostrada como um espetáculo, um objeto, um convite ao prazer. A magia do estilo de Hollywood alimenta um(a) sujeito(a) alienado(a) que se satisfaz pelas imagens vistas. Foi o cinema quem deu ao olhar, segundo a autora, “a possibilidade de variá-lo” (MULVEY, 2018, p. 452) tão logo a fantasia na tela ganhou gênero e corpo. O da mulher, e um tipo específico dele.

Elizabeth Ann Kaplan foi uma das fundadoras da crítica cinematográfica feminista, cujo principal foco crítico foram os filmes de Alfred Hitchcock. Em sua obra *Women & Film. Both sides of the camera* (2005), publicada originalmente em 1983, a autora debate acerca do olhar masculino voltado ao papel da mulher dentro do cinema: “Ridicularizadas, ignoradas e muito criticadas”. Ainda, Ann Kaplan (2005) afirma que estas personagens mulheres, nas muitas vezes em que são inferiorizadas em suas funções, estão sempre representando papéis que não se desenvolvem, cujo protagonismo fica à margem em comparação aos homens.

Em alguns casos, tem-se a relevância do corpo, da erotização ou erotismo do qual fala Bataille – exclusivo dos humanos, que, para além da reprodução, tornam a atividade sexual uma atividade erotizada –, da coisificação em si: às mulheres é relegada a posição de atrativo sexual da visão masculina. Entretanto, as muitas aparições das mulheres nos filmes não ficam restritas a determinados gêneros cinematográficos. Sua(s) presença(s) de atuação figuram nas mais diversas produções, inclusive protagonizando filmes de horror – grande gênero a ganhar mais visibilidade após o sucesso de *O Exorcista*, em 1973.

O cinema de horror e a monstruosidade feminina

As representações femininas nos filmes de horror são, copiosamente, incorporadas a determinados estereótipos, e esses vão desde a própria construção de um feminino, como a negação de outros tantos. A dicotomia (ou maniqueísmo, para citar o próprio termo utilizado anteriormente) dos corpos femininos nestes filmes já foi marcada pelo bem e mal – embora os desdobramentos tenham permitido outros caminhos de identificação (LAURETIS, 2003), como a figura da *Final Girl* – conceito a se perpetuar nos filmes *slashers*, grande subgênero do horror que surgiu no final da década de 1970 (CLOVER, 1992) e figurou no cinema hollywoodiano durante toda a década de 1980, e continua a angariar um público assíduo até o contexto atual.

A *Final Girl* rompe, em alguma medida, com a figura da mulher santa, virgem. É uma sobrevivente que desperta no assassino – muitas vezes um *serial killer* mascarado – o desejo de retornar em um segundo momento para matá-la. É também uma figura heroica que luta pela própria vida e sobrevive; se mantém e, ao mesmo tempo, perpetua o prazer do assassino em concluir seu trabalho inicial (CLOVER, 1992). Também não se associa à figura da mulher má, *femme fatale* ou monstruosa, pois suas ações e seu corpo dado a ver nos filmes, geralmente, não despertam em quem assiste noção de perigo, tampouco de medo ou repugnância.

Há cuidados ao tomar parte de noções generalizadoras, porém estas personagens que vieram a figurar como as sobreviventes de símbolo quase heroico não carregavam consigo aspectos ligados ao monstruoso. Aos monstros era associada a ideia do asco, do nojo, da impureza, despertados, muitas vezes, pela deformidade do corpo, pelo sangue, pelo vômito e demais elementos que causam repugnância (CARROLL, 1999).

Os monstros podem servir de elemento para dois tipos de narrativas fantásticas: o estranho e o maravilhoso. As características ligadas ao monstro (as quais foram citadas anteriormente), nem sempre precisam seguir, como regra, esses elementos. Por isso, a distinção de Todorov (1975) acerca dessas histórias é primorosa. Os monstros das histórias fantásticas falam, tanto os dos contos de fadas como os dos contos de horror, mas a relação que as demais personagens do filme têm para com esses monstros é que define a particularidade do que se entende por maravilhoso e estranho.

Nos filmes de horror (e, também, nas histórias literárias de enredo fantástico-estranho), as personagens entendem o monstro como aquele transgressor da ordem, que rompe com a natureza e a realidade e, ao fazer isso, geralmente de formas violentas, gera medo e repugnância (TODOROV, 1975; CARROLL, 1999). Os monstros também podem ser identificados a partir de uma noção de higiene, cujos aspectos de impureza denotam seu caráter de desordem (DOUGLAS, 2010).

A “impureza” conceituada por Mary Douglas (2010) não diz respeito aos monstros das histórias fantásticas, tampouco a como eles passaram a figurar no cinema. Seu estudo antropológico volta-se a determinados grupos e a relação que eles estabelecem para com o perigo e o poder. A seu ver, a desordem, muito além de destruir os elementos, também fornece materiais ilimitados que simbolizam e ritualizam as potencialidades desta.

Sobre o perigo, Douglas (2010) afirma que se concentra nos estágios de transição, sobretudo porque

toda a transição [está] entre um estado e outro estado [...] qualquer indivíduo que passe de um a outro corre perigo e o perigo emana da sua pessoa. O ritual exorciza o perigo, no sentido em que separa o indivíduo do seu antigo estatuto, isola-o durante algum tempo e insere-o de seguida, politicamente, na sua nova condição (DOUGLAS, 2010, p.73)

Aos corpos monstruosos do cinema também é adicionada uma noção de higiene, que pode ser entendida a partir da “poluição” – termo discutido por Douglas – e que diz respeito a um poder intrínseco à estrutura das ideias. Em suas palavras, os poderes da poluição

[...] sancionam toda a desobediência simbólica à regra segundo a qual estas coisas devem estar reunidas e aquelas separadas. A poluição é, pois, um tipo de perigo que se manifesta com mais probabilidade onde a estrutura, cósmica ou social, estiver claramente definida (DOUGLAS, 2010, p. 85).

O sangue, apesar de ambíguo, é um forte elemento da poluição (DOUGLAS, 2010). Ambíguo porque, ao mesmo tempo que sinaliza vida, também representa morte (KAPPLER, 2004). É considerado poluente porque a ele se atribui a potência de transformar qualquer corpo “puro” em um abjeto e objeto de subjugação (KRISTEVA, 1982).

Os perigos e os poderes da poluição estão vinculados aos monstros filmicos a partir de uma moral que se estabelece - e que deve, necessariamente, responder às camadas da censura² da qual fala Christian Metz (1970) - ao expor sobre o verossímil e sua possível semelhança com o real. Dentro de tais censuras podemos sintetizar aquilo que temos prazer em ver e o que temos repugnância ao olhar – e como isso é moralmente construído e perpetuado pelo cinema hollywoodiano.

Os pecados da mulher em *Carrie, A Estranha* (1976)

Em Martin (2005), a imagem fílmica aparece como um elemento ao qual são incorporadas todas as aparências da realidade, como o movimento, o som e a cor. Todos estes elementos, juntos e combinados, despertam na pessoa que assiste um sentimento de realidade que, por vezes, a depender da forma como é mostrado, é capaz de criar (ou provocar, nos termos do autor) uma crença na existência objetiva daquilo que lhe é apresentado na tela.

Entretanto, essa visão do real que se projeta nas imagens em movimento – também dotadas de potência afetiva (MORIN, 1956/2014) – ocorre a partir do aparato do realizador, afinal, um filme é um filme porque uma grande quantidade de pessoas é escalada para sua produção (MARTIN, 2005). Dos figurinos aos diálogos, os filmes de ficção narram sobre seu próprio tempo – e, por vezes, sobre o tempo que pretendem contar, a exemplo dos filmes de época.

Ismail Xavier (2019) apresenta uma definição sobre a imagem cinematográfica em que afirma a mesma como um ícone e um índice daquilo que ela representa. Ícone porque, em suas palavras “a imagem denota alguma coisa (...) ao ser percebida visualmente [e] apresentar algumas propriedades em comum com a coisa denotada” (XAVIER, 2019, p. 17). Tal representação relaciona-se às definições do próprio conceito que identificamos anteriormente, mas, neste ponto – e tomando Maya Deren como um norte do que se entende por realidade – diz respeito à experiência visual que o cinema proporciona.

A imagem dentro do cinema de horror e a combinação dos elementos que permitiram com que ela fornecesse esse aspecto mais real às espectadoras e aos

² Para Metz (1970), existem censuras que situam o verossímil no cinema. Uma delas se diz do próprio conteúdo do filme, que respeita a uma classificação de coisas. As outras duas são a censura institucional e a ideológica.

espectadores (isso se comparado à estaticidade da fotografia³) criaram um público assíduo que, aos poucos, ia se familiarizando com os enredos de monstros, adolescentes perseguidos por algum *serial killer* mascarado e, principalmente, mulheres figurando em papéis monstruosos.

Nas proposições de Noël Carroll (1999) sobre sua filosofia do horror – obra em que trata, entre outras coisas, sobre a definição do gênero do horror no cinema – encontramos um(a) espectador(a) que vai ao cinema assistir aos filmes desse gênero, e que sempre busca nessas obras uma emoção aliada ao medo, seja na reprodução ou transfiguração do real que se apresenta. Importa, a essas pessoas, uma dose de alienação sombria que dê conta de as desvencilhar do cotidiano que as cerca.

Dentro do universo mágico do cinema, o horror encontrou nesse público um grande aliado. Com isso, passou a adaptar para suas narrativas imagéticas tudo aquilo (e mais) que se encontrava na literatura do mesmo gênero. Foi a partir desta aposta – a exemplo do lançamento do filme *O Exorcista* (1973), do qual já falamos anteriormente, e que deriva de uma obra literária homônima do autor William Peter Blatty (1971), também roteirista do filme em questão – que o aparato hollywoodiano passou a trilhar um caminho que vem percorrendo até os dias de hoje.

Dois anos também separam o lançamento do romance *Carrie*, do Stephen King (1974) e sua adaptação para o cinema, realizada pelo diretor Brian de Palma a partir do roteiro escrito por Lawrence D. Cohen em 1976. É na esteira dos movimentos sociais eclodidos na década passada, sobretudo das bandeiras feministas que clamavam por seus direitos mais que urgentes – vide a segunda onda feminista que passava a se comunicar diretamente com a ascensão dos estudos culturais – que Sissy Spacek atua em um de seus papéis mais significativos, a estranha Carrie White.

Junto a isso, o universo feminino que se encontra representado em *Carrie* (1976) é um convite ao cenário colegial de grande prestígio na década de 1970 estadunidense, quando a cultura jovem continuava a ditar tendências na sociedade (HOBBSAWM, 1995).

O filme retrata a história de Carrie White (Sissy Spacek), uma adolescente que vive com a mãe religiosa Margaret White (Piper Laurie). Para além da relação conflituosa com a mãe, Carrie é objeto de chacota entre as adolescentes do colégio onde estuda. Durante todo o filme, se apresenta “estranha” – e isso quando

³ Segundo Sontag (2004), embora estáticas, as fotografias são como uma fatia do tempo.

comparada a todas as outras garotas que também têm certo protagonismo na tela. Carrie é diferente tanto em seu estereótipo quanto no comportamento, e isso se confirma quando, no momento da sua menarca (episódio que ela desconhecia), tem seus poderes de telecinese irrompidos quando o *bullying* é direcionado a ela pelas outras adolescentes (*Carrie*, Brian de Palma, 1976).

Após ter se arrependido de caçoar de Carrie quando ela havia menstruado no banheiro, Sue Snell (Amy Irving) pede ao namorado Tommy Ross (William Kat) – e capitão do time de futebol – para convidar a menina ao baile, a fim de atenuar sua sensação de culpa diante do ocorrido. As cenas se sucedem de maneira primorosa até chegar ao clímax: o baile de formatura.

O imaginário ao redor do baile de formatura colegial é forte no contexto estadunidense, e segue um padrão quase que ritualístico (no sentido de atribuição de sentido, da forma que compreende Prandi (1997) e que já citamos anteriormente ao falar sobre crença). Aqui, cabe um acréscimo acerca dos ritos sociais, pois a partir deles tem-se a criação de uma determinada realidade. Segundo Mary Douglas (2010), os atos simbólicos configuram as relações sociais, e estas só passam a existir a partir desses.

É precisamente no baile, em especial na coroação de rei e rainha do evento, que o *bullying* toma proporções irreparáveis na história. Ao ter o sangue de porco despejado em sua cabeça, Carrie, em um momento de dissociação – muito bem executado por de Palma – passa a criar estratégias para matar todos os colegas que estão à sua volta.

O vermelho no filme, desde os créditos iniciais até o clímax (entendido aqui como o baile de formatura), é um dos elementos mais marcantes da obra de B. de Palma. O vermelho se apresenta no sangue, que é, precisamente, o elemento-chave dos poderes de Carrie, do *bullying* feito pelas outras adolescentes, ou mesmo do pecado que a mãe atribui a ela. É também a cor que seu vestido fica ao ser banhado pelo sangue de porco que cai em sua cabeça e faz alusão ao sangue de menstruação. Seu olhar na cena em que imagina todos rindo dela, como sempre o faziam, é penetrante e assustado. Assim como Medusa, que transformava em pedra aqueles que ousassem encontrar seus olhos⁴, Carrie direciona seu olhar para o ambiente que

⁴ A fim de compreender um pouco mais sobre a discussão das Górgonas, ver: VERNANT, Jean-Pierre. *Com a morte nos olhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. Ltda, 1988.

está à sua volta, e os elementos que ali se encontram tornam-se armas letais para acabar com o riso que ecoa em sua mente (*Carrie*, Brian de Palma, 1976).

Para Manguel (2001), a cor vermelha tem em seu sentido o perigo e, de certa forma, remete ao sangue. Não por acaso, sua conotação política trivial revela seu poder revolucionário, e assim continua sendo. Entre a população Maori, a título de exemplo, o sangue permanece em uma situação insustentável, onde sinaliza a morte de um indivíduo que nunca viveu (DOUGLAS, 2010).

Como falamos, o sangue é um dos instrumentos do horror no cinema. No filme de Brian de Palma ele aparece como tal, uma vez que sinaliza o momento de transição da personagem Carrie. Isso ocorre tanto com relação à construção do fator biológico “ser mulher”, quanto o fato de seus poderes telecinéticos terem irrompido precisamente nesse momento de desordem.

A definição articulada por Douglas (2010) sobre a os perigos da transição, da qual já falamos neste trabalho e que se relaciona à desordem do momento, permite compreender o poder simbólico⁵ que o rito de passagem tem no imaginário social, em especial aquele que transforma a menina em mulher. A primeira menstruação, um rito de passagem biológico – construído e valorizado socialmente – é entendido como um momento de transição da vida da mulher. Ao menos é o que consta nos manuais biológicos que definem os órgãos reprodutivos a partir da diferença hierárquica entre eles (entre homem e mulher, propriamente dito) (LAQUEUR, 2001), e que atualmente têm sido colocados em xeque (BUTLER, 2021).

Considerações Finais

Toda discussão pressupõe um direcionamento que nem sempre, via de regra, precisa ser uma resposta. Há questionamentos que são respondidos com novas perguntas, principalmente porque os momentos históricos acompanham mudanças de seu próprio tempo e isso, em larga escala, permite que as questões sejam reformuladas, reestruturadas e transcritas em outro tom.

Até os dias de hoje, Hollywood continua a lucrar com seus grandes sucessos de bilheteria. O gênero do horror e seus possíveis desdobramentos – como o *slasher* e o terror psicológico – são uma grande ferramenta de manter um público assíduo,

⁵ A discussão sobre o poder simbólico estrutural pode ser encontrada em: BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. São Paulo: Bertrand Brasil, 2019.

que busca nos filmes imagens diferentes daquelas que se instauram no cotidiano. Imagens que chocam (SONTAG, 2004) e que produzem, de certa forma, desconforto – como propôs o estudo empírico de Carroll (1999) -, são as frases iniciais que compõem um convite a este cinema, cujo protagonismo monstruoso, há muito tempo, vem sendo dado à uma figura feminina.

Neste trabalho, procuramos lançar luz sobre o enredo de *Carrie, a Estranha*, sobre a protagonista, do drama adolescente escolar ao imperativo religioso de sua mãe, e eis uma figura diferente, Carrie White, que se veste e se comporta estranhamente quando comparada às demais personagens do filme de Brian de Palma. *Carrie* é, pois, força motriz de um corpo estranho feminino que figurou durante a década de 1970 e veio a ser readaptado algumas vezes, como no início do ano 2000 e, posteriormente, em 2013.

Na obra de 1976, encontramos o universo da década de 1970 representado, de alguma forma, no filme. São os vestígios do corpo da mulher, agora dotado de monstruosidade, que surge para ganhar um espaço nas telas. Esse tipo de apresentação do corpo feminino e do que se entende por “mulher” – partindo da construção dos discursos estruturais que se estabelecem moralmente – cria um cenário importante para que a mesma premissa de Kappler (2004), ao estudar a Idade Média, se faça contemporânea: como não descredibilizar uma figura senão lançando a ela o próprio descrédito? São as formas verbais e visuais que dão conta de elaborar o monstro – figura originária do criativo, aberta a receber novas elaborações e interferências.

Referências

BLOOM, Harold. **La Religión Americana**. Trad: Damián Alou. Madrid: Taurus Santilla, 2009.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira L. (Org). **O corpo educado**. São Paulo: Autêntica, 2021, p. 191-219.

CARRIE, a estranha. Direção: Brian de Palma. Roteiro: Lawrence D. Cohen. Estados Unidos da América: MGM, 1976. Longa-metragem, cor, 98min.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. São Paulo: Papirus Editora, 1999.

CLOVER, Carol. **Men, women and chainsaws: gender in the modern horror film**. London: British Film Institute, 1992.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo: ensaio sobre as noções de Poluição e Tabu**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FRIEDMAN, Lester. Introduction: movies and the 1970s. In: FRIEDMAN, Lester. **American cinema of the 1970s: themes and variations**. New Jersey: Rutgers University, 2007.

HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUTCHINGS, Peter. **Historical Dictionary of Horror Cinema**. Lanham – USA: Scarecrow Press, 2008.

KAPLAN, Elizabeth Ann. **Women & Film**. Both sides of the camera. London and New York: Routledge, 2005.

KAPPLER, Claude. **Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror: an essay on abjection**. New York: Columbia University Press, 1982.

LAQUEUR, Thomas. **Inventando o sexo**. Corpo e gênero dos gregos a Freud. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LAURETIS, Teresa de. Imagenação. In: **Representações de gênero no cinema**. Caderno de Pesquisa e Debate do núcleo de estudos de gênero UFPR, n. 2, pp. 1-79, 2003.

LOURO, Guacira L. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira L. (Org). **O corpo educado**. São Paulo: Autêntica, 2021, pp. 07-42.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2005

METZ, Christian. El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil? In: VERÓN, Eliseo (Org.). **Lo Verosímil**. 1ª ed. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporaneo, 1970, pp. 17-31.

MORIN, Edgar. **O Cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia sociológica**. 1ª ed. São Paulo: É realizações, 2014 [1956].

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.) **A experiência do cinema** (Antologia). 1ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018, pp. 437-453.

O EXORCISTA. Direção: William Friedkin. Roteiro: William Peter Blatty. Estados Unidos da América: Waner Bros. Pictures, 1973. Longa-metragem, cor, 132 min.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. O mundo da imagem: território da história cultural. In: PESAVENTO, Sandra J.; SANTOS, Nádia M.; ROSSINI, Miriam de S. (Orgs.) **Narrativas, imagens e práticas sociais: percursos em história cultural**. Porto Alegre: Asterisco, 2008, pp. 99-122.

PRANDI, Carlo. Crenças. In: ROMANO, R. (dir.) **Enciclopédia Einaudi: vida/morte – tradições – gerações**. v. 36. Lisboa: Einaudi; Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1997, pp. 229-256.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**. A opacidade e a transparência. 10ª ed. São Paulo: São Paulo: Paz & Terra, 2019.

E SÃO APENAS IMAGENS: O EXPERIMENTAL EM “MEMÓRIAS DE UM ESTRANGULADOR DE LOIRAS”

Frederico Franco¹

Resumo: O presente artigo propõe uma análise da construção do experimental-vanguarda enquanto proposta estética do cinema de Júlio Bressane, mais precisamente voltada ao filme *Memórias de um estrangulador de loiras*, capaz de resumir as principais intenções cinematográficas do diretor brasileiro. O estudo, no entanto, buscará compreender como se concebe o experimental a partir de seu contexto artístico; é importante apontar a tentativa de analisar como Júlio Bressane cria seu experimental a partir de características brasileiras. Será apresentada, portanto, uma gama de conceitos que perpassam o imaginário artístico brasileiro, desde cineastas a artistas visuais. A análise fílmica se dá por meio do aporte teórico anteriormente apresentado, tentando tensionar diálogos com a película e entre os próprios textos utilizados como referência.

Palavras-chave: Cinema experimental; Cinema brasileiro; Júlio Bressane; Artes visuais; Corpo.

Introdução

O cinema experimental é um campo fértil e pouco explorado na teoria cinematográfica em geral. Com raízes incertas nos anos 1920, seu surgimento é concomitante ao desenvolvimento das primeiras vanguardas europeias e, como destaca Parente (2000), não foi de interesse da história do cinema atentar por maior precisão metodológica ao se nomear e categorizar os mais variados tipos de experimentalismo. Um dos primeiros pesquisadores a buscar maior coesão de método para estudar a história do cinema experimental foi P. Adams Sitney, com seu livro *Visionary Film: The American Avant-Garde*, obra de 1974. Focado na história do experimental norte-americano, Sitney (2002) separa cada momento crucial dessa trajetória em um capítulo dedicado a entender as principais propostas estéticas de

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação de Cinema e Artes do Vídeo (PPG/Cineav da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), e Bacharel em Realização Audiovisual pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). Email: ffranco2306@gmail.com

filmes experimentais, fazendo uma categorização geral dos mais diversos filmes da América do Norte.

Por mais aprofundado que seja, o texto de Sitney (2002) apresenta graves problemas de análise quando, por exemplo, parece ignorar os contextos artísticos que envolvem o período histórico dos movimentos descritos em seu livro. Maciunas (1970, p. 349, tradução nossa), ao criticar o autor de *Visionary Film* cita "ignorância referente à filosofia da arte atual, como definições de arte conceitual e arte-estrutura". A importância de um contexto na análise de uma obra de arte é parte fundamental para a compreensão de como o *geral* se relaciona diretamente com o *específico*, possibilitando, então, confluências estéticas e teóricas que não surgem de modo explícito no produto final. Defendendo uma perspectiva de análise dialética, Konder (2008, p. 56) aponta que "as coisas não podem ser compreendidas isoladamente, uma por uma, sem levarmos em conta a conexão que cada uma delas mantém com coisas diferentes". Dessa forma, seria leviano buscar compreender a partir dos conceitos de Sitney (2002) os mais diversos movimentos experimentais ao redor do globo.

No Brasil, o cinema experimental sequer é compreendido como tradição, segundo Ramos e Murari (2018), concentrando-se em alguns episódios isolados, como *Limite* (Mário Peixoto, 1931) e *Pátio* (Glauber Rocha, 1959). Os anos 1960 e 1970, no entanto, surgem como uma ruptura: em diálogo com movimentos nas artes visuais, diversos cineastas parecem desenvolver breves experimentos estéticos que podem, de certa maneira, conduzir à construção de uma teoria do cinema experimental brasileiro. O cinema marginal e alguns momentos cinemanovistas são vistos como um ponto de partida para o futuro estabelecimento de uma ideia experimental. É justamente do movimento marginal que surge um importante nome para a construção do pensamento experimental: Júlio Bressane. Após os anos 1960, o diretor radicaliza seu cinema e aproxima-se, definitivamente, de uma carreira totalmente experimental.

O filme aqui selecionado para análise é *Memórias de um estrangulador de loiras*, lançado em 1971 e realizado durante o exílio de Júlio Bressane na Inglaterra. Com setenta e um minutos de duração, o filme mostra um homem, interpretado por Guará Rodrigues, assassinando mulheres loiras muito parecidas umas com as outras nas ruas de Londres. Sem trilha sonora ou qualquer referência narrativa, *Memórias de um estrangulador [...]* pode ser considerado um início do período experimental mais radical de Bressane no cinema. E é em torno disso que se debruça este breve

estudo: como *Memórias de um estrangulador*[...] se relaciona com preceitos experimentais debatidos à sua época? Quais as marcas do experimentalismo no filme de Júlio Bressane?

Para conseguir respostas satisfatórias para as perguntas levantadas, propõe-se uma metodologia de revisão bibliográfica e, posteriormente, análise fílmica, configurando um exercício teórico-analítico. Em um primeiro momento serão apresentadas reflexões daquilo que nomeio de *Experimentalismo à brasileira*. A ideia experimental no Brasil tem como ponto de partida o diálogo com as artes visuais, sempre fortuito quando se trabalha em um contexto no qual artistas e cineastas estão em constante fluxo de trocas e transcrições estéticas². Posteriormente, chega-se à análise *per se stante*, que tentará usufruir dos conceitos explorados na seção anterior para compreender como Bressane constrói um pensamento experimental pessoal e estritamente brasileiro. Por fim, serão apresentadas considerações preliminares acerca do tema selecionado, tentando dar conta de conclusões atingidas e possíveis lacunas do estudo, possibilitando expansão da pesquisa.

Vanguarda e experimentalismo à brasileira

O conceito de experimental nas artes em geral está em debate desde os anos 1920, quando surgem as primeiras vanguardas europeias. Uma vanguarda, para Sasse (1984), representa um movimento artístico que anseia por um caráter de autocrítica utilizando o entendimento da posição da arte na sociedade burguesa como elemento para a desconstrução da instituição artística. É uma quebra com o idealismo da arte-pela-arte e, dessa maneira, uma retirada do foco do conteúdo artístico, lançando-o em direção à desconstrução dos valores da arte burguesa pela forma artística. Com o advento do século XX, a produção de imagens aumenta consideravelmente e debates acerca da serialidade são trazidos para o ramo das artes por meio de expoentes vanguardistas, como Marcel Duchamp (1887 – 1968).

Os movimentos vanguardistas representam os primeiros movimentos de experimentação radical nas artes, buscando sempre a crítica ao sistema artístico a partir de suas contradições, como notam Bürger (1993) e Froehlich (2018). As

² Como indicação de leitura mais aprofundada a respeito de como artistas visuais flertaram com o cinema durante os anos 1970, sugiro o livro *Quase-cinema: cinema de artista no Brasil* (1981), de Ligia Canongia.

vanguardas, ainda, podem ser vistas como exercícios experimentais a partir da ótica de Sasse (1984, p. 11) ao diferenciar a crítica modernista da crítica de vanguarda: "mesmo os trabalhos mais críticos exibem, inevitavelmente, uma unidade dialética de afirmação e negação, em virtude de sua separação institucionalizada da práxis social".

Por mais que as terminologias "vanguarda" e "experimental" aparentem complementaridade e, quiçá, uma relação de interdependência, Elinaldo (2021, p. 3), emulando François Albera, nota que a origem marxista das vanguardas pressupõe motivações políticas "de estar à frente, na dianteira de projetos-processos de transformação social", enquanto no experimentalismo essa intenção não é latente. Por mais que as formas de arte experimental não estejam diretamente ligadas ao marxismo e a teorias revolucionárias, existe nelas um potencial de subversão tão potente quanto nas vanguardas. Assim como o ato de transformar um mictório em objeto artístico é considerado uma tomada de decisão política, irromper com barreiras estéticas, econômicas e comerciais convencionais também se torna um ato de resistência e de afronta em direção ao sistema vigente. O experimental, assim posto, torna-se um meio para seu próprio fim, o que Agamben (2015, p. 59) nomeia de gesto, "algo que rompe a falsa alternativa entre fins e meios, que paralisa a moral e apresenta meios que, como tais, se subtraem ao âmbito da medialidade, sem se tornarem, por isso, fins".

No Brasil dos anos 1950 e 1960 o contexto artístico permite novas interpretações e, mais ainda, intersecções entre o experimental e a vanguarda. No limiar entre figuração e abstração, seja na pintura ou na escultura, exposições como *Opinião 65/66* e *Propostas 65* mesclaram formatos e modos de expressão a fim de desenvolver um modo de ver exclusivamente brasileiro, igualmente experimental e engajado social e politicamente. Gullar (1978), por exemplo, foge da lógica de oposição entre vanguarda e experimental e passa a defender como fundamental para um país subdesenvolvido como o Brasil uma espécie de experimentalismo que deixe de lado o rebuscado aparato teórico para, assim, aproximar a arte das massas. Se o autor considera a aplicação de conceitos de vanguarda internacional *stricto sensu* para o contexto brasileiro um exercício falho, o caminho seria o estabelecimento de uma vanguarda experimental capaz de absorver características do subdesenvolvimento e de uma possível identidade brasileira. Hélio Oiticica (1966, p. 2) brada: "nossa vanguarda, que é vanguarda mesmo e não arremedo internacional de país subdesenvolvido", uma vanguarda particularmente brasileira.

Para Gullar (1978) a ideia central de atuar enquanto crítica do sistema artístico e do papel da arte na sociedade burguesa ainda é herança das primeiras vanguardas, mas o autor nota que, enquanto país subdesenvolvido, há de se assumir esse caráter de sociedade. Fazer isso é, sobretudo, desvencilhar-se da amarra cultural do imperialismo, que insere sua ideologia no Terceiro Mundo através do cinema, do romance, da música e das artes em geral. A vanguarda experimental brasileira surge a partir da compreensão de processos histórico-culturais que fazem do país uma nação subdesenvolvida.

É dentro desse contexto que Reis (2008) nota uma fulminante radicalização da arte brasileira como um todo, apostando suas fichas na experimentação total do veículo artístico. Por mais que seja defendida uma arte experimental de características brasileiras, desde Hélio Oiticica (1966) até pesquisas atuais, como vê-se em Reis (2008), admite-se que o contexto artístico contemporâneo também influencia aquilo que é feito no país. A procura pelas chamadas raízes construtivistas³ e a saída do quadro pictórico não é movimento exclusivo do Brasil. Uma das grandes tendências da arte contemporânea foi, justamente, a recusa do ilusionismo tridimensional por meio do pictorialismo e a edificação do conceito de campo ampliado, difundido principalmente por Rosalind Krauss ao longo dos anos 1960 e 1970. Correntes como o minimalismo de Judd e Morris, a *land art* de Smithson e os objetos de Richard Serra e José Resende apoiam-se em princípios similares, como a objetividade das formas e a utilização do espaço real enquanto componente fundamental da obra de arte.

O poeta e ensaísta Décio Pignatari (1967), ao analisar a conjuntura artística do Brasil, conclui que o movimento vanguardista experimental é, na verdade, uma expressão de guerrilha; ao invés de uma guerra tradicional, é uma constelação de eventos, colagens simultâneas. Para o poeta, na vanguarda de guerrilha brasileira a "estrutura parece confundir-se com os próprios eventos que propicia" (PIGNATARI, 1967, s/p). Conclui-se, assim, que o formato, o veículo, torna-se o protagonista, destruindo a concepção artística que separa forma e conteúdo; aqui, os dois estão unidos por um único objetivo: destruição da ideia de arte linear, já que esta transforma a arte em objeto de informação e, por conseguinte, busca a qualquer custo significação e resultado. A tradição clássica de culto à linearidade não é apenas uma

³ Notadamente, Reis (2008), ao estudar o contexto das vanguardas dos anos 1960, cita Gullar (1978) e Oiticica (1966; 1972), comentando como recorrem ao exemplo do concretismo e do neoconcretismo dos anos 1950 e início dos anos 1960 para exemplificar a tendência construtiva da arte brasileira.

decisão estética ou narrativa, é um ato que vai além: com a massificação da ode à significação, o *gostar* na arte acaba ligado à função de significado.

Experimentar o experimental foi um conceito introduzido nas artes por Hélio Oiticica (1972) em seu texto homônimo. No breve artigo, o artista visual distancia-se da ideia vanguardista de uma arte à frente de seu tempo para abraçar uma concepção temporal que concebe toda arte produzida anteriormente: experimentar é assumir a herança de experimentações; é compreender o que se fez para chegar até o ponto presente. Mas, mais importante, é atentar-se ao seguinte detalhe: "o experimental pode retomar, nunca reviver; invenção não se coaduna com imitação" (OITICICA, 1972, p. 4). Oiticica (1972) ainda aponta que, para a experimentação, o caráter decorativo da arte deve ser destruído; arte decorativa, para o autor, não passa de um aliado da burguesia. A arte experimental deve, portanto, desconstruir o objeto artístico em si e, posteriormente, ressignificá-lo através de suas capacidades formais. Assim como em Pignatari (1967) o significado linear, organizado, pouco importa durante o processo experimental, a significação é deixada de lado em troca da absorção do experimentalismo.

Para desenvolver a sua concepção de arte de guerrilha, Morais (1970) nota que o principal objeto de experimentação há de ser o corpo humano. Para ele, houve um esgotamento da ideia de transformar objetos cotidianos em peças artísticas; segundo o autor, agora, o tensionamento do corpo com o espaço e as possibilidades interativas do público com a obra são, na verdade, o fundamento básico da construção coletiva da obra de arte - "o artista, o público e o crítico mudam continuamente suas posições no acontecimento e o próprio artista pode ser vítima da emboscada tramada pelo espectador" (MORAIS, 1970, s/p). Os próprios espaços são modificados: saem as galerias, os estúdios, e entram em cena as ruas, as favelas, as praias, os lugares da vida humana. A defesa do corpo e do espaço real/natural dialoga tanto com a recusa da lógica linear de Pignatari (1967) quanto com a arte do subdesenvolvimento de Gullar (1978), conforme visto no seguinte trecho:

As relações de homem a homem são cada vez mais baratas, são estabelecidas através de signos e sinais. [...] Se a roupa é uma segunda pele, a extensão do corpo (Mc-Luhan) é preciso arrancar a pele, buscar o sangue, as vísceras. Arte corporal, arte muscular. [...] O corpo contra a máquina. No caso brasileiro, o importante é fazer da miséria, do subdesenvolvimento, nossa principal riqueza. [...] Se for necessário, usaremos o próprio corpo como canal da mensagem, como motor da

obra. O corpo, e nele os músculos, o sangue, as vísceras, o excremento, sobretudo a inteligência (MORAIS, 1970, s/p).

Driblando as categorizações estritamente estadunidenses, Parente (2000) apresenta um panorama mais geral do certame experimental a partir de convenções de estilo entre filmes realizados ao redor do globo. Uma das categorias expostas pelo autor é, justamente, o cinema do corpo. Essa tendência, construída a partir do *cinema direto*, *cinema verdade* e *nouvelle vague* ao redor do mundo pressupõe uma utilização do corpo de modo não natural, sem a tentativa de uma relação direta com o espaço que os engloba: são claramente agentes externos que invadem e interagem deliberadamente com o lugar. A relação espacial não é mais linear, dando voz ao acaso ou àquilo que Burch (1992), adaptando conceito de Umberto Eco, nomeia de *obra aberta*.

Adiante, Parente (2000, p. 106) exemplifica como se comporta o filme experimental em relação ao corpo. Para o autor, o segredo desse pensamento está na espetacularização da referência visual: se os corpos filmados são antinaturais, que o sejam da maneira mais espetacularizada possível. "O cinema do corpo se deu nos meios de uma cotidianidade que não para de transcorrer nos preparativos de uma cerimônia [...] ou de uma lenta teatralização cotidiana [...]". No experimentalismo brasileiro, principalmente nos filmes mais radicais de cineastas como Rogério Sganzerla, Edgard Navarro e Jairo Ferreira, a encenação prioriza um verdadeiro espetáculo perante seus protagonistas. Sempre colocando o corpo em primeiro plano, a câmera aparenta uma conexão quase metafísica com o personagem ali explorado. Suas mínimas ações, suas falas, seus trejeitos, tudo é captado pelas lentes dos diretores. Assim como o corpo depende da máquina para ser visto, a câmera necessita de algo para observar; cria-se, dessa forma, uma relação de codependência entre *exibicionismo* e *voyeurismo*.

O aqui já citado Rogério Sganzerla (2001) agora é trazido à tona por meio de seus escritos teóricos. No livro *Por um cinema sem limites*, o autor levanta alguns conceitos a respeito do cinema moderno que, invariavelmente, são aplicáveis no contexto de experimentação brasileiro. O primeiro deles abre diálogo direto com o cinema corporal de Parente (2000), tendo, inclusive, a mesma nomenclatura. A corporalidade de Sganzerla (2001, p. 81) diz respeito, primordialmente, à "valorização das estruturas orgânicas dos personagens e das coisas, sem submetê-los à

'expressão' de uma ideia de profundidade especial"; em outras palavras, cabe ao cinema do corpo dar ênfase a relações físicas, de aparência, do exterior, sem preocupações com conceitos abstratos ou filosóficos. A violência, aqui, mostra-se como parte fundamental no estabelecimento do cinema corporal, expondo de modo visual e apelativo os conflitos físicos dos seres filmados, levando-os a situações extremas de histerismo.

O cinema moderno também propicia outro elemento de possível absorção pelo cinema de vanguarda-experimental brasileiro: a desdramatização. Para Sganzerla (2001), estruturas dramáticas oriundas do cinema clássico passam a ser levadas ao desuso a partir dos anos 1950 com o cinema moderno, quando a câmera parece se comportar de modo indiferente àquilo que filma - o autor, inclusive, cita o exemplo do distanciamento brechtiano como base para a aplicação desse conceito e batiza-o de *câmera cínica*. Segundo o cineasta, se o cinema é a arte que melhor consegue captar a essência visual das coisas, por que fugir disso? "A câmera retém apenas o essencial: as aparências visuais dos seres e dos objetos. A realidade é, então, despojada, abstraída e finalmente reintegrada em seu estado bruto" (SGANZERLA, 2001, p. 35). A *câmera cínica*, além de desdramatizar o filme como um todo, não constrói uma dinâmica de identificação e senso de moral para com os protagonistas: são apenas imagens. Essa ruptura com a sensação de imersão por meio da ilusão, além de citada por Sganzerla (2001), é levantada por Deleuze (2005) ao discorrer sobre o caráter máximo da imagem-tempo: blocos de duração/movimento. O cinema, em seu estado bruto, não passa de imagens que correm por nossos olhos por determinado período de tempo. Tais opções estéticas, ou, para evocar Burch (1992), estruturas de agressão temporal/espacial, criam planos autônomos, como diria Deleuze (2005). Passado, presente e futuro não são diferenciados: tudo é uma grande unidade de movimento/duração.

O cinema experimental, para Xavier (2013) é uma ode ao acaso e à absorção do subdesenvolvimento. Formas de contemplar alegorias. Utilizam-se tais recursos para, em um período de repressão e medo, atingir de forma potente o imaginário popular, ansioso por um espírito de revolta.

No terreno da visualidade, em geral, o estilo alegórico moderno é associado à descontinuidade, pluralidade de focos, colagem, fragmentação ou outros efeitos criados pela montagem "que se faz ver". No entanto, veremos que o alegórico aqui pode se manifestar através

de esquemas tradicionais como o emblema, a caricatura, a coleção de objetos que cercam a personagem, de modo a constituir uma ordem “cósmica” onde ele se insere (XAVIER, 2013, p. 27).

E são apenas imagens: memórias de um estrangulador de loiras enquanto obra experimental

Ramos (1987) narra um curioso episódio que impactou a vida do cineasta Júlio Bressane. "Em abril de 1970, Bressane foi chamado à casa de um militar de alta patente, que o convidou a se retirar do país, dizendo ter evidências de que fazia parte de uma ação de subversão na cultura, fomentada pelo terrorismo" (RAMOS, 1987, p. 98). A falta de condições materiais e segurança para a realização de suas obras fazem Bressane, junto de Helena Ignez, embarcar para Londres em busca de exílio.

Ramos (1987) também aponta que no primeiro ano de exílio londrino, Bressane, além de concluir a montagem de seu longa *Cuidado Madame*, também realiza *Memórias de um estrangulador de loiras*, objeto de análise do presente estudo. Com pouco mais de uma hora de duração, o filme, lançado em 1971 e estrelado por Guará Rodrigues, é uma bela síntese da filmografia de Júlio Bressane. Entre imagens perturbadoras e eventos contemplativos, o filme apresenta ao público um solitário homem morador de Londres que possui a peculiar mania de assassinar por estrangulamento mulheres loiras. As mulheres, parecidas umas com as outras, são abordadas pelo assassino nas ruas londrinas e, conseqüentemente, mortas. Sem expor o conteúdo dos diálogos entre assassino e vítimas, Bressane não dá ao espectador o prazer de compreender minimamente seu protagonista em qualquer nível.

Memórias de um estrangulador[...] é uma obra que passa longe de se enquadrar em um esquema de representação institucional. Observando o cinema clássico a partir de Burch (1977) e Bordwell (2005), percebe-se o estabelecimento de normas narrativas que preservam a invisibilidade do aparato fílmico e, mais ainda, a clareza e lógica narrativas. Ou seja: tudo ocorre por algum motivo e toda ação possui conseqüências. A película de Bressane, no entanto, vê-se muito mais próxima daquilo que Pignatari (1967) aponta como arte de guerrilha. No filme, a lógica discursiva é deixada em segundo plano: seus personagens não possuem motivações aparentes e muito menos desenvolvimento, atuando apenas como corpos flutuantes no espaço fílmico. A estética bressaneana propicia uma experiência cinematográfica bruta, na

qual imagens são apenas imagens; a ação visual, a experiência *voyeurista* de estar vendo algo, por mais aleatório possível que seja, vale mais do que a busca incessante por significados. Em Júlio Bressane o cinema não comunica, ele mostra, expressa.

A questão da linearidade, da busca por resultados dentro da arte trazida por Pignatari (1967), em *Memórias de um estrangulador*, é questionada, também, por meio de sua montagem atemporal. Ao mesmo tempo em que a montagem não busca por distinções temporais entre os planos-cena, criando uma grande unidade fílmica, as repetições das ações do estrangulador não são exatamente repetições: a edição apresenta variações de ângulos de câmera, que mostram os assassinatos de diferentes maneiras. Existem justificativas narrativas para tais opções? À primeira vista, não. As variações são, justamente, o que Pignatari (1967) define como a sobreposição do veículo em relação à linearidade. Ao contrário do pensamento artístico burguês que vê no significado um valor fundamental da arte, o experimental de Bressane não justifica, apenas faz. O que é o cinema senão a arte mais capaz de capturar ações triviais, cotidianas, de maneiras distintas? Se o cinema pode filmar um estrangulamento de diversas maneiras possíveis, por que não o fazê-lo?

Em termos de estética, cabe apontar que a filmografia de Bressane, notadamente, expressa o conceito de *cinismo* de Sganzerla (2001). Principalmente as cenas de estrangulamento são filmadas de modo distante, frio; o espectador está longe de tudo e pouco pode compreender o que acontece. Há um esvaziamento de sentimentos: de tão distanciado dos acontecidos o público não é capaz de estabelecer relações morais com o que vê diante de seus olhos. A crueza com que Bressane decupa os assassinatos é indiferente, como se filmasse uma ação qualquer. As cenas de matança de *Memórias de um estrangulador* [...] "são esvaziadas de qualquer inteligência, de moral, de psicologia, de sociologia, de utilitarismo, de dependência ao espaço e ao tempo" (SGANZERLA, 2001, p. 2001). No filme, existe a escolha de planos democráticos, atendendo à máxima bazaniana de montagem proibida. A ação é rápida, sem floreios, apenas mais um assassinato. Se Balázs (1983) vê no *close up* o momento de maior identificação do espectador com o personagem, Bressane vai ao extremo oposto, não aproximando a câmera do rosto de Guará Rodrigues; dá-se um caráter quase animalesco ao protagonista, como um leão sendo observado na selva. O final da cena é ainda mais emblemático: o cadáver, solitário, não recebe atenção específica do olhar do diretor, sendo deixado como um índice de algo que esteve ali. O *close up*, retirando toda a humanidade do corpo moribundo, revela a natureza da

imagem do cinema: ser apenas uma imagem. Se nada é real, não existe motivo para sentimentalismos. É o cinismo, a crueldade, o cinema como imagem.

Ver o cinema enquanto mera atração visual não surge com Bressane e nem termina com ele. Diversas outras correntes do cinema experimental, como o estruturalismo, cinemas modernos e até a fase videográfica mais radical de Godard compartilham desse sentimento. Na verdade, o próprio primeiro cinema é, de certa forma, um modo de compreender o cinema a partir de sua raiz mais primitiva: a imagem como uma imagem. *Memórias de um estrangulador [...]* é um perfeito exercício da ideia de Oiticica (1972) de absorver a herança experimental e, então, criar não necessariamente algo, mas criar. O próprio estilo teatral de se filmar remete aos cinemas dos primeiros anos, quando a decupagem, ainda simples, propunha uma visão geral dos acontecimentos, sem quaisquer articulações de linguagem. A viagem de Bressane, então, começa no Brasil, encontra seu exílio em Londres e, por fim, retorna aos primeiros cinemas.

"O que importa é exprimir, o que se exprime não importa" já diria o próprio Júlio Bressane acompanhado de Grande Otelo em *Viola Chinesa*. Em seu experimental, não existe a preocupação por uma inovação, o tempo de vanguarda é ignorado: o importante é experimentar. As situações criadas no filme aqui citado são produtos do senso de experimentação de um diretor sem o peso de criar uma arte além de seu tempo; muito pelo contrário, é um filme de seu tempo, que compreende o que já foi feito e, assim, experimenta o experimental terreno da imagem enquanto imagem. Nada é real, tudo é uma ilusão. Nada tem justificativa e nada precisa ser justificado. *Memórias de um estrangulador [...]* apresenta-se como um contumaz gesto descrito à Agamben (2015), um meio que é o próprio fim; o que justifica as ações do filme é o simples ato de filmar. Aqui, cabem as palavras de Sganzerla (2001, p. 55): "a moderna *mise-en-scène* institui o recuo crítico, procurando situar o espectador no seu devido lugar, resguardando sua liberdade para aceitar ou recusar as ideias do autor".

O corpo é o canal da mensagem, parafraseando Morais (1970). O filme de Bressane é, definitivamente, um exercício de corpo. A ausência do diálogo e o foco nas dinâmicas corporais dos atores enfatizam o caráter corporal do filme, seja relativo ao corpo humano ou até à própria materialidade do filme: todo e qualquer tipo de comunicação ou interação se dá através do contato físico, do movimento, do gesto. Se, com a ausência de diálogos, monólogos interiores e a forte utilização de um distanciamento cínico entre personagens e público, tudo que se sabe sobre o mundo

construído por Júlio Bressane vem através do corpo, observa-se que a raiva, as marcas da violência e a indiferença do assassino interpretado por Guará Rodrigues são exploradas completamente por meio do distanciamento criado entre *diegese* e *extradiege*se. A película, dessa forma, pode ser compreendida como um tratamento do cinema em seu estado bruto: "captar não a psicologia da personagem, mas um acontecimento visual" (SGANZERLA, 2001, p. 37). Como vê Morais (1970), a arte de vanguarda brasileira há de assumir um caráter de proposição; é ser uma ideia em processo, uma reinvenção, uma situação em aberto. As inúmeras reencenações de mortes de loiras são situações que, a cada corte do montador, são reinventadas, reinterpretadas e novamente propostas ao espectador como algo novo.

Esse encanto experimental não tem relação direta com algum prazer oculto envolvendo violência. A agressão em Bressane não está diretamente ligada ao seu assassino impiedoso, mas a suas estruturas de linguagem cinematográfica (BURCH, 1992). O simples ato de não tomar partido perante ao comportamento vil do protagonista é um modo de agressão cinematográfica. O cinismo que nega julgamentos morais de personagem - se apenas são pessoas fictícias, as leis éticas do mundo real não devem ser aplicadas, segundo Sganzerla (2001) - cria um fator de estranhamento entre público e filme: não existem heróis, nem vilões, mas corpos realizando ações sem objetivos ou metas, para delírio de Pignatari (1967). A montagem de *Memórias de um estrangulador [...]* é, talvez, o principal recurso de Bressane para concluir sua agressão experimental. Sem estabelecer passado, presente e futuro, o tempo é compreendido como, partindo de um princípio de Deleuze (2005), um único grande devir. Júlio Bressane desnorteia, não explica. Mas por que agredir? Assim como em Gullar (1978), o diretor assume a herança subdesenvolvida de seu país; construído em cima de sangue e genocídio, o Brasil é refletido em seu experimentalismo. Além das mortes, da violência narrativa, a violenta realidade da ditadura militar é exposta por meio de uma linguagem agressiva, que rompe com as barreiras da concepção ordinária de cinema. Ao invés de esconder o aparato fílmico, as estratégias de Bressane são voltadas para desnudá-lo.

Conclusões preliminares

Por mais que, como visto em Ramos e Murari (2018), a história do cinema brasileiro não permita afirmar uma tradição experimental, seus episódios isolados

constituem uma potência audiovisual que ultrapassa gerações. *Limite*, por exemplo, até os dias atuais é compreendido como uma das grandes obras-primas do audiovisual do Brasil. O impacto de Júlio Bressane enquanto *persona* também é latente: cinquenta anos depois o autor carioca ainda é cultuado por suas experimentações cinematográficas; entre *Beduíno* e sua última obra, *Capitu e o capítulo*, Bressane segue reinventando sua filosofia cinematográfica através dos tempos sem nunca perder sua essência. Nas palavras do próprio Bressane, citado por Teixeira (1995): "cada filme meu é uma nova e estranha aventura, feita por uma nova e estranha pessoa". A ruptura com a ideia de autoria em si é, certamente, uma das principais marcas de processo experimental na carreira do diretor.

Tratando-se especificamente de *Memórias de um estrangulador de loiras*, é latente uma ideia de tradução intersemiótica de conceitos explorados no contexto experimental do Brasil. Mas, mais importante ainda, é notar como a impureza do cinema rende frutos ímpares durante momentos de maior radicalização do veículo cinematográfico. Isto pode ser observado desde as primeiras vanguardas, utilizando o exemplo da montagem soviética, quando havia clara referência das artes visuais e literatura no cinema, passando pelas intersecções entre cinema lírico de Brakhage e o expressionismo abstrato, e, finalmente, encontrando a arte de guerrilha e os experimentalismos brasileiros. Cabe, ainda, pensar em tal conexão indo além dos clássicos *tableaux vivants* e compreendendo como o cinema consegue captar a essência da *mise-en-scène* de determinado movimento estético e, a partir disso, construir seu universo fílmico.

Analisar o filme de Bressane através dessa lógica tornou-se um exercício profícuo, capaz de entender como a dimensão experimental de *Memórias de um estrangulador [...] transborda as fronteiras da arte cinematográfica*. Além de criar um produto, experimentar é, como Oiticica (1972) aponta, processo. É criar algo incerto, que não culmine em resultados concretos, que mantenha a obra como uma janela aberta para uma outra imensidão de conexões. Se para Pignatari (1967) arte não é algo que deva propor resultados ou explicações, Júlio Bressane leva isso ao pé da letra. Assim como em Duchamp (1986), o espectador não apenas absorve a arte enquanto objeto fechado, mas expande a obra aliando-a ao seu próprio repertório teórico-artístico.

Referências:

AGAMBEN, Giorgio. **Meios sem fim**: Notas sobre a política. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BALÁZS, Béla. A face do homem. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. 1ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

BAZIN, André. Por um cinema impuro - Defesa da adaptação. In: BAZIN, André (org): **Cinema: ensaios**. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**, vol. II. 1ª ed. São Paulo: Editora Senac, 2005.

BURCH, Noel. **A práxis do cinema**. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. Film's institutional mode of representation and the Soviet response. **October**, Berkeley, p. 77-96, 1977.

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. 1ª ed. Lisboa: Vega LTDA, 1993.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**: cinema II. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTOCK, Gregory. **A nova arte**. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e subdesenvolvimento**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

KONDER, Leandro. **O que é dialética**. 28ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2008.

MACIUNAS, Georges. Some comments on Structural Film, by P. Adams Sitney. In: SITNEY, P. Adams (org.). **Film Culture Reader**. 1ª ed. Nova York: Praeger, 1970.

MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente. **Vozes**, Rio de Janeiro, n. 1, jan./fev., 1970.

OITICICA, Hélio. **Situação da vanguarda no Brasil**. Texto datilografado, Rio de Janeiro, nov. 1966. (documento nº 0248/66 do Programa Hélio Oiticica Itaú Cultural).

_____. **Experimentar o experimental**. Texto datilografado, Nova York, mar. 1972. (documento nº 0380/72 do Programa Hélio Oiticica Itaú Cultural).

PARENTE, André. O cinema experimental. In: **Narrativa e modernidade**: Os cinemas não narrativos do pós-guerra. 1ª ed. Campinas: Papyrus, 2000.

PIGNATARI, Décio. Teoria da guerrilha artística. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 4 de junho de 1967. Caderno Quatro. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_07&pagfis=82778&url=http://memoria.bn.br/docreader#. Acesso em: 28 out. 2021.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Cinema marginal (1968-1973)**: a representação em seu limite. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

RAMOS, Guiomar; MURARI, Lucas. Fragmentos de uma história do cinema experimental brasileiro. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Nova história do cinema brasileiro** – volume 2. 1ª ed. São Paulo: Sesc São Paulo, 2018.

REIS, Paulo. **Arte de vanguarda no Brasil**: anos 1960. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

SASSE, Jochen Schulte. Theory of Modernism *versus* Theory of the Avant-Garde. In: BÜRGER, Peter (org.). **Theory of the Avant-Garde**. 3ª ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

SGANZERLA, Rogério. **Por um cinema sem limites**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

SITNEY, P. Adams. **Visionary Film**: The American Avant-Garde (1943-2000). 3ª ed. Nova Iorque: Oxford University Press, 2002.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Do experimental ao filme ensaio**: passagens. Campinas: UNICAMP, 2021. No prelo.

_____. Autor e estilo no cinema. **Percursos**, n. 15, v. 1, p. 95-100, fev. 1995.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ESTUDOS ATUACIONAIS

FERREIRA, Ricardo Di Carlo¹

Resumo: Via metodologia de revisão bibliográfica objetiva-se não hipostasiar os estudos atuacionais no cinema, apontando transições históricas e distinções filológicas. Esses estudos aglutinam-se como uma ordem epistemológica muito antiga na prática inscricional, com aferições atorais já na Antiguidade, sob a ótica da encarnação – o ator incorporador de deidades do Olimpo. Instauram-se inúmeras reconstruções de pedagogização e operacionalização ao longo dos séculos, mas fora o cinema, que condicionou a liminaridade da desteatralização à cinematografização atuacional aos intérpretes. Tal ruptura lançou desafios à teorização atorai, posto que ela residia, até então, no teatro. Sem embargo, por dissidências políticas no cinema demorou-se a ver no trabalho do ator relevância eminente de significação, ante a dificuldade da legibilidade da linguagem atorai por parte dos teóricos cinematográficos. Todavia, na década de 1970 começa-se a refletir sobre a imbricação entre ator e imagem na fotografia em movimento dos filmes, e eis os *estudos atorais* – relativos à ator - em relação ao filme, diretor, mídia, *persona*, público *etc.* Urge, entretanto que se apliquem os *estudos atuacionais* – *relativos à atuação* no cinema – de escassa bibliografia; eles definem a empregabilidade -, posto que tratam da pragmática atorai: a adaptação da interpretação do teatro para o cinema; as modalidades, estados, técnicas e registros de atuação; o relacionamento com a câmera e os microfones; e a filmagem anacrônica.

Palavras-chave: Estudos atuacionais; Estudos atorais; Cinema.

Preâmbulo diagnóstico: hipóstase da filologia atorai

Sabe-se que a hipóstase² pode se solidificar em determinados ramos do conhecimento, mormente em meios ou objetos tidos como resolvidos epistemologicamente, muitas vezes pelo fato de que determinadas hipostasias têm sido reiteradas peremptoriamente ao longo de diversas tradições e sociedades

¹ Mestre em Cinema e Artes do Vídeo (Unespar). Especialista em Cinema e Linguagem Audiovisual (USCS). Especialista em Metodologia do Ensino de Artes (Uninter). Graduado em Teatro (Unespar). Técnico em Arte Dramática – Ator Cênico (CEP). Membro do Grupo de Pesquisa Eikos: imagem e experiência estética. Membro do Grupo de Estudos Sobre o Ator no Audiovisual – GEAs. Ator, cineasta, professor e pesquisador, sobretudo a respeito do ator e a atuação no contexto audiovisual. E-mail: ricodicarlo@gmail.com

² Considerar falsamente algo como realidade; reiterar abstração/lacuna teórica.

históricas, inclusive entre as artes. Todavia, ocasionalmente, o trabalho de pesquisa nos leva pelo estudo e escrutínio rigoroso dos documentos escritos antigos a identificar hipóstases estabelecidas historiograficamente e, também, socialmente. Certamente, isso pode acontecer, por algumas razões. Cito algumas, no caso atorial:

1. *traduções equivocadas* - neste caso, sobretudo, por tradutores não especialistas da área, como por exemplo, um tradutor da língua inglesa para o português, que não é também teórico da linguagem do ator;

2. *compreensão errônea* – ainda que seja tentador, apregoar que o cientista não erra, infelizmente sabemos que isso pode ocorrer, e que, assim, pode-se haver a inscrição em erro filológico, de coisas que não possuem especificamente aquela significação. Isso pode ocorrer acidentalmente, sobretudo, em face de que determinada acepção é muito aparentada de certa área do conhecimento;

3. *transposição de conceitos entre áreas* – aqui o problema pode incidir da desconsideração categórica da história de origem desses preceitos, quando da atividade transpositiva dos conceitos e/ou preceitos de um objeto de conhecimento, de uma área para outra, no caso atorial, do teatro para o cinema.

Especialmente, essa última causa de hipostasia erigiu-se, circunstancialmente, por interesses políticos na sociologia das artes, buscando reiterar chancelas de capitaneamento nos organogramas artísticos, vide a histórica sujeição da classe atorial em relação à classe de diretores/cineastas. Ou, então, pelo fato de o pesquisador conhecer muito do novo campo, mas pouco da área de origem. Objetivamente, a maior parte dos escritos acerca da linguagem atorial (de ator/atriz) tem sido inscrita em escrituras da seara teatral. Sabe-se que, por milênios, o principal *lócus* de formação e operatividade atorial foi o teatro. Nada obstante, a atuação do ator esteve atrelada por longas tradições à praxeologia³ da arte teatral.

Dissidências inscricionais históricas

A origem da problemática da hipóstase filológica atorial é antiga, muito e em parte, porque nos falta, ainda, a compreensão de que as pedagogias do ator são teorias atorais, ainda que no passado tenham sido pensadas para o campo de maior

³ *Praxeologia* vem do grego *práxis*; congrega à guisa de ação, de prática. Modo de estudo que concatena formas para a compreensão da estrutura lógica da ação humana no atingimento de objetivos práticos em suas ambiências de atuação/ação (MISES, 2010).

operatividade do ator naquele contexto temporal que, por longas passagens, foi a ambiência do teatro. Assim, certamente, muito da praxeologia atoral foi feita para atender as demandas teatrais; naqueles contextos, com certeza - contudo, ainda assim, são atorais e não teatrais, como a história acomodou-se a inscrever. Trata-se de matéria do ator, em que o nervo central está instalado na arte e linguagem do ator: na atuação. Teatro e atuação não são sinônimos. Essa percepção, todavia, só se fez possível mais recentemente. Há poucas décadas, Luis Otávio Burnier (2001, p. 247) trouxe à tona a seguinte guisa de reflexividade, refutando, na ocasião, muito do que se tinha na história acerca do ator: “Se o teatro fosse a arte do espectador, então a pintura ou a escultura, seriam a arte do observador, a música a do ouvinte, a literatura a do leitor, e assim por diante. Mas não são os observadores que fazem e modelam a arte”. E disse, ainda:

Na estrutura do teatro contemporâneo, os atores dependem, infelizmente, dos diretores para terem emprego, e, portanto, são eles quem mandam. Mas me parece que nós temos aqui um típico caso de assalto. O diretor tomou de assalto o teatro, e ponto final. Parece ter vindo para ficar (BURNIER, 2001, p. 248).

Nos dias atuais, percebo que, ainda que o disparo para manifestação e a criação de todo o teatro no início da história que grafamos tenha sido a atuação, e, portanto, o ator; o tempo alterou a ordem das coisas. O consenso da teatrologia dita que a partícula mínima do teatro é a presença de, no mínimo, um ator em representação diante de no mínimo um espectador, também presente. O que de fato configura o teatro, posto que nele, verificamos que há ator, representação (modalidade atuacional, portanto, atuação), e encontro (presença) com e para o espectador. Teatro! Contudo, sabemos que a arte teatral assimilou diversas outras artes, ao passo que o *teatro* que o espectador assiste hoje, não é apenas atuação, mas, também, montagem (concepção e direção), cenários, sonoplastia, efeitos especiais *etc.* Logo, o espetáculo como tem sido reiteradamente reproduzido, de fato, complica a questão de pertencimento da arte teatral, se dedicado ao ator. Não bastasse isso, como bem observou Burnier (2001), as decisões estéticas e o poder de realização (os meios produtivos) não estão mais nas mãos dos atores, geralmente, e os organogramas das agremiações teatrais se reconstruíram. Existem, certamente, as organizações coletivas, algumas conformadas por atores, que operam e exercem todas as funções teatrais conjuntamente, mas, de novo, não são estritamente atores,

são atores-produtores, atores-figurinistas, atores-dramaturgistas, atores-diretores. Neste sentido, o que se observa, na história, é uma relação de *deslugar*⁴ do ator, mais especificamente, do intérprete cênico, estabelecida de maneira mais acentuada, na Modernidade, quando a figura do diretor estava muito fortalecida no teatro, e o ator já se encontrava como servidor. Sendo um ente que não era mais detentor do teatro.

Neste íterim, o surgimento do cinema, ligeiramente, passa a representar, quando de obragens de ficção, filmes que a história chegou a classificar como teatro filmado, de acordo com Aumont (2008). Como se pode presumir, os atores profissionais do teatro passaram a atuar no cinema. Uma querela entre as artes vai se criando: os artífices do teatro vão percebendo que o cinema se apropriou de maneira efetiva da teatralidade atuacional, que estava sendo realizada nos últimos anos: o teatro dramático (concretizado mediante a atuação realista, conquanto sob o tônus da teatralidade). Sob esse mesmo tônus, os primeiros filmes foram realizados. Há, então, no teatro, a decisão de regresso à origem e essencialidade da arte teatral: a teatralidade. Mais precisamente, a teatralidade extracotidiana, distinta do que é crível ou visto de modo similar no plano da realidade. Essa decisão impingiu ao ator de teatro o abandono do tônus verossímil dos corpos dos intérpretes, que fora duramente conquistado⁵. Todavia, a impressão de encarnação (tornar-se outro, em atuação) era muito desejosa aos atores de via interpretativa, e ela mesma remonta da Antiguidade – o desejo de transfigurar-se na frente de *outrem*. Essa predileção do ator pela encarnação perfila longas tradições, milênios, muito em parte, porque a atorialidade frequentemente era valorada, quanto mais capaz fosse de *parecer ser outra pessoa*. Dessarte, se o teatro buscava reacessar a sua essência, a linguagem do cinema, começa a se perceber com um problema em mãos, a teatralidade na atuação dos atores, pelo fato de que aquilo historicamente estava indexado à outra arte, o teatro. Não obstante, toda a impressão de espetáculo filmado começa a ser combatida na arte cinematográfica, pelo fato de que ela própria galga o *status* de arte

⁴ Sandra Fischer (2011) nos fala sobre o *deslugar* enunciado “pelo simultâneo não estar dentro e não estar fora – o que implica, em termos da relação entre um dado espaço situacional e seu ocupante, desacerto, des-encaixe. Tal desajuste é o motor de um movimento desestabilizador, concomitante alojamento/desalojamento que constitui um sujeito permanentemente assolado pelo desconforto e perturbado pelo estranhamento: é alguém que não está dentro, não está fora, não está entre dentro e fora; que não pertence pertencendo e que pertence sem pertencer; alguém que é mas não é. O sujeito pode preencher todas as condições que lhe facultam ocupar determinada posição, mas a ela não se acomoda. É o ser sem ser” (FISCHER, 2011, p. 3-4).

⁵ Assinalo que esta medida se refere àquele íterim, entre teatrólogos proeminentes do período. Sabemos, contudo, que o regresso da atuação realista teatral, ressurgiu sob novas roupagens, sendo verificada até os dias de hoje.

e, para isso, busca distanciar-se das outras expressões artísticas e ir ao encontro do que seria a sua “essencialidade”. Nesta esteira, o cinema criou uma série de invenções em sua sintaxe, e isso significou, para o ator, que ele não mais não poderia remeter-se à arte da qual ele era oriundo.

Nesse contexto, foi Vsevolod Pudovkin (1893-1953) quem observou, antes de todos, em praxeologia, inclusive muito antes de agentes do teatro, que a tarefa de atuação teatral poderia ser *adaptada* para o contexto do cinema. Em termos procedimentais, Pudovkin (1956) abriu um campo que, ao longo da história, tem se resolvido sinestesticamente nos atos de filmagem, posto que são rarefeitas ainda as iniciativas de profissionalização de interpretação para o cinema nas escolas formais. E isso não é exclusividade brasileira, mas, sim, uma realidade ocidental em que, até os dias de hoje, o ator se forma no teatro e passa a atuar no cinema. Contudo, esse ato de transposição da interpretação, do teatro para o cinema, instou na história uma nova problemática: a teorização acerca do trabalho do ator no cinema. Logo, a hipóstase está tanto na teoria do teatro quanto na do cinema. Na teoria teatral, porque se verificam até os dias atuais coisas tidas como teatrais, mas que são atorais, o que fomenta equívocos para as linguagens que lhe acessam. E na do cinema, em geral, pelo acesso parcial, por aglutinar coisas distintas como sendo as mesmas, isto é, que incidem principalmente em termos filológicos e inscricionais. Assim, a questão problema da tarefa transpositiva dos teóricos do cinema em relação ao ator é que preceitos estritos da linguagem atorial são transpostos de maneira equivocada, filologicamente, olvidando os contextos de suas aplicações, ou agrupando coisas que ainda que sejam muito próximas, que podem ser distintas e possuírem particularidades que diferem, sobretudo em obragem. Uma das razões disso, no que concerne à prática inscricional do ator de cinema, se dá em virtude de que o pouco do que se tem escrito sobre a atorialidade cinematográfica no Ocidente, em geral, é inscricionado por teóricos estritos de cinema, isto é, não atores, e sem formação em teatro. O teatro, nesta esteira, não pode ser ignorado por aqueles que desejarem dedicar-se ao trabalho do ator, na medida em que a história da arte atoral perfilou inúmeras pedagogias instadas na arte teatral e, ao contrário do que, talvez, alguns possam acreditar, a interpretação, ao ser transposta para o cinema, ou qualquer outra linguagem artística, ela não é reinventada, mas, sim adaptada. Conquanto, não deixa de ser atuação, mormente não é destituída de configurar-se como linguagem atorial, seja ela de cunho representativo, interpretativo, modelar, figurativo. Eis as

modalidades atuacionais, que cabe aqui fazer menção, de que toda a atuação perpassa em algum nível por todas essas perspectivas, na medida em que a mesma é um estado complexo intelectual-performativo que não isola duramente esses processos compositivos – mas, ao contrário, se retroalimenta de cada um deles, ao mesmo tempo, conquanto algumas vezes, de modo preponderante sob uma dessas categorias, como por exemplo, de modo genérico, o *cinema* requer do ator prevalentemente a *interpretação*, o *videoclipe* a *figuração* e a *modelação*, e o *teatro pós-dramático* a *representação*. Contudo, de novo, resalto: em todas elas, ainda que em algum nível, se apercebe e identifica, em modo oscilante, o processamento de acessos de todas elas na atuação do ator, pelo fato de que a atuação é retroalimentada.

Dito isso, enfatizo que, no caso do Brasil, a problemática transpositiva se amplifica, primeiro porque o assunto é pouco pesquisado e, segundo, pelo fato de que quase todo o material é de origem estrangeira, e há então, acrescida, a problemática de tradução, seja da escassez dela, ou a de tradutores não especialistas no trabalho atoral. Trata-se de um ponto que, no teatro, tem sido trabalhado de melhor maneira: os escritos teatrais de estrangeiros são traduzidos por tradutores teatrólogos aqui no Brasil, o que não tem ocorrido em relação às traduções de textos a respeito do ator cinematográfico.

Cito, em caráter de exemplo, o exímio trabalho de tradução de Ian Michalski (1932-1990, polonês radicado no Brasil) acerca das obras de Jean-Jacques Roubine (1939-1990, francês), reputado como um dos teóricos mais importantes do teatro e do ator. Logo, a sintaxe atorial, sobretudo a sua audiovisualidade, em termos filológicos e inscricionais, tem sido afetada e não de todo, positivamente. O principal problema disso é o de que muitos problemas praxeológicos da atorialidade passam a ser observados como inaugurais e inóspitos, quando, na verdade, eles estão adormecidos sob outros nomes e/ou contextos na história do ensino do teatro, conquanto resolvidos atorialmente. Entretanto, não transpostos para a tarefa inscricional (de classificação, teorização e historiografia).

Dito de outra maneira, essas questões estão quase sempre resolvidas de modo cinestésico e/ou intuitivo, por atores de excelência, quando dos seus trânsitos entre artes. Outrossim, quando se trata da história do ator (e de sua linguagem) não podemos deixar de considerar que “não existem meios de caminhar adiante sem fincar pé em nossas raízes, em nossas origens. Ao mesmo tempo, o passado só funciona

se usado para o crescimento e desenvolvimento, como reservatório do novo” (BURNIER, 2001, 247). A maior clareza das coisas, classificadas e inscritas sob maior acuracidade filológica, possibilitaria maior e melhor acesso epistemológico em termos praxeológicos e, certamente, também pragmáticos. Carece lembrarmos que a profissão de ator, por se dar no corpo-rostos-mente-voz do ente ator/atriz, se processa por todas as vias intelectivas de ensino-aprendizagem: a auditiva, a cinestésica e a visual⁶, sendo a leitura item privilegiado para a criação de conexões praxeológicas e delineando, por assim dizer, todo o contorno da complexa obra atuacional. Inobstante, a acuracidade filológica para o trabalho de teorização atorial poderia sanar dificuldades da interpretação cinematográfica (a prática), e/ou contribuir, sobremaneira, com o desenvolvimento dos estudos sobre o ator de cinema (a teoria). E, mais, poderia cooperar com a sociologia do ator, um ente que, desde a Modernidade, encontra-se em deslugar na sociologia das artes. De início, isso pode soar como uma certa implicância acadêmica, de cunho revisionista. Todavia, o complexo das agremiações artísticas é impactado pelas concepções das coisas do mundo praxeologicamente. Isso não se dá ao léu: sabe-se que as histórias do ator e do teatro estiveram intrinsecamente ligadas por mais de dois milênios, e chega a ser ingênuo pensar que as suas transmissibilidades inscricionais não se alteraram com o transcorrer temporal; algumas vezes, o significado das coisas se transforma.

Nesta esteira, para que não se tenha o entendimento equivocado dos fatores ônticos, a filologia, de modo premente via teóricos revisionistas, indica a tarefa de reedição das coisas, verificando possíveis erros de produção de sentido e, principalmente, a atualização de seus significados epistemológicos, historicamente falando. Por certo, nem sempre o significado das coisas era errôneo, algumas vezes, acontece. Em outras, entretanto, o que ocorre, é, de fato, o evoluir histórico, alterando a associação entre o termo classificatório e o objeto classificado. Desta maneira, a prática filológica se dedica à não retransmissão de informações imprecisas em

⁶ Essas três são consideradas as três principais formas de aprendizagem. Nessa esteira, a prática de leitura, ao ser executada na formação do ator (em modo continuado, não somente no tempo de profissionalização das escolas formais para obtenção de registro), possibilita a ampliação de competências apuradas aos elementos de atuação do ator: o corpo-rostos-mente-voz. Isso porque a leitura vem a ser “uma atividade que fortalece o ensino-aprendizagem, além de fazer com que o raciocínio se mantenha ativo e perceptível no ato de compreender e assimilar o assunto em estudo. Também é uma oportunidade de estar em contato com atualidades do mundo social e profissional” (GUERGOLETTE, 2010, p. 3). Não por acaso, a prática de leitura continuada sobre as teorias do ator, por parte da classe atoral, é altamente recomendada, pelo fato de que ela permite que saberes, que estão em premente estado de reconstrução, sejam assimilados e recontextualizados em suas técnicas pessoais de ator e postas nas situações cênicas.

hipóstase. Dito isso, esclareço que o trabalho da atorialidade (atores e atrizes), por se dar no constructo de corporalidade, rusticidade e prosódia, tem angariado, historicamente, uma gama de equívocos epistemológicos, sobretudo, da ordem filológica, após ter se acentuado em sobremaneira, o caráter de liminaridade da classe atoral, ao ter se espreado por inúmeras linguagens artísticas, mormente após a insurgência do cinema.

Confunde-se, por exemplo, *ator* e *teatro*, *teatro* com *atuação*, conquanto sejam coisas diferentes, com histórias próprias, e, portanto, não são sinônimos. A *linguagem teatral* corresponde à *arte do teatro*, engendrada por um grupo de outros artistas (cenógrafos, sonoplastas, figurinistas *etc.*), e a *arte da atuação* circunscreve-se à linguagem atorial (de ator/atriz). Em outras palavras, para que não restem dúvidas, a arte de ator é a atuação. Nessa perspectiva, o ator transita entre as artes por meio da sua linguagem (a linguagem atorial). Tal praxeologia fora aventada por Vsevolod Pudovkin (1956), na nomenclatura dele, inspirado no trabalho de atuação realista desdobrado por Constantin Stanislavski (1863-1938) na seara teatral. Pudovkin (1956), entretanto, não dispunha de todo o cabedal pedagógico do antecessor teatral, conquanto agisse sob o diagnóstico e caminho filológico global, cunhado por ele sob dois termos, que indicavam muito ao ator, contudo sem uma metodologia de ensino, ou sob a criação do método de ensino-aprendizagem e obragem, tal e qual o mestre Stanislavski. Esses termos são, respectivamente, *desteatralização* e *cinematografização* - indicação da tonicidade atoral para o contexto da linguagem do cinema. Em termos praxeológicos, faltava ainda uma abordagem metodológica para essa operatividade. Nesta medida ficou em aberto: como fazer isso, pedagogicamente, atorialmente falando? Na medida em que as tarefas de desteatralização e cinematografização foram condicionadas à atorialidade, logo deviam se dar na e pela linguagem atorial. Não obstante, é por meio da sua linguagem que o intérprete transita entre as artes *adaptando* a sua atuação, aprendida no teatro ao contexto das artes nas quais ele se insere, muito em parte por meio do procedimento da *dilatação* (esse diagnóstico, e erigimento metodológico, tornei próprio, e coloquei-o em praxeologia ao longo de minha pesquisa de vida no entre-lugar do teatro e do audiovisual, enquanto ator-pesquisador-docente)⁷.

⁷ Dessarte, eu esmiucei uma possibilidade metodológica, via linguagem atorial de *adaptação* da atuação via a *técnica da dilatação*, publicada via formato de artigo *Linguagem atorial: a atuação no entre-lugar do audiovisual e do teatro*, publicado em 2020, na Revista Temática.

Nessa tessitura, esclareço que, por ser uma linguagem portadora de toda uma gama de elementos (signos, significados, modalidades, histórias, pedagogias, enfim, uma sintaxe bastante complexa), a legibilidade do trabalho do ator era de difícil acesso aos teóricos e historiadores do cinema, posto que eles eram entendedores especialistas da linguagem cinematográfica, por residir em aspectos sobejamente visuais, cuja sintaxe torna-se mais legível para não realizadores. Algo que não é de todo replicável para a realidade atorial, posto que qualquer educação artística precisa perpassar três eixos clássicos de ensino-aprendizagem: a produção (o fazer, o criar, o apropriar na realização artística de técnicas, métodos compositivos em arte), a fruição (o assistir, o contemplar, o consumir as artes, no plano espectral crítico) e a reflexão (leitura, análise, escrita) (BARBOSA, 1986). Outrossim, a questão da dificuldade da legibilidade e transposição inscricional atorial não é exclusividade do cinema, posto que, como bem observa Nacache (2012, p.15) “mesmo no domínio do teatro, onde o ator suscitou um interesse infinitamente maior do que no cinema, a análise da sua contribuição para o espetáculo continua a ser pouco conhecida”, e isso, de fato, condiz com a realidade da teorização atorial. Contudo, sabe-se que o trabalho do ator é envolvente, instigante, e o elã dos teóricos cinematográficos começou a burilar em volta do profissional da atuação em meados da década de 1970. Essa aglutinação de autores e autoras interessados no ator engendram os nomeados estudos atorais, pequena subárea dos estudos de cinema, dedicada ao ator cinematográfico. Urge, entretanto, que se evidenciem os estudos atuacionais, voltados para a atuação.

Os estudos atuacionais, pela não hispostasia da ciência atoral

De modo direto, sobre o ator no cinema e sua teorização, há, no mínimo, três ordens investigativas. Duas dessas vertentes já estão relativamente estabelecidas na seara acadêmica. Nomeadamente, refiro-me aos estudos atorais e ao *star-system*:

Os estudos atorais, menos detidos no aspecto estelar, apesar de não esquece-lo, concernem às tratativas da forma atoral no cinema, à sintaxe, à participação do ator, e à pragmática estrutural dos atores-autores. Por isso mesmo, que, assim como os *star studies* consideram o âmbito extrafilmmico, porém detido no complexo sistema do estrelato como âncora do cinema, e da própria caracterização da *persona estelar* dos intérpretes, os estudos atorais problematizam e analisam de modo diversificado as múltiplas conformações atorais nos múltiplos cinemas, posto que nem todo ator-autor é também *star*.

Logo, os estudos atorais são a seara aberta, retroalimentada, e cada vez mais estruturada, ainda que em rarefação a tudo aquilo que compõe o universo do ator no cinema” (FERREIRA, 2021, p. 83).

Nesta medida, esses dois campos de estudo, que são paralelos à obragem do ator no cinema (os *estudos atorais* e o *star system*), nem sempre concordantes - posto que se trata de duas perspectivas atorais - nem sempre são amalgamáveis, dado que em certas ocasiões e/ou guildas artísticas, princípios notórios em arte e mercado são inconciliáveis. Dito isso, como se pode ver, o *star system*, muito bem resolvido, enquanto área teórica, trata das estrelas de cinema e toda a sua praxeologia.

Os estudos atorais, entretanto, como vimos no exposto citado acima, são mais amplos e complexos. Por isso mesmo, há, atualmente, no mínimo cinco eixos analíticos já catalogados, na *metodologia dos estudos atorais* aventada recentemente por Pedro Maciel Guimarães (2019), a quem deve muito a teoria brasileira acerca do trabalho atoral no campo do cinema. Assim, menciono, ligeiramente, os cinco eixos listados/classificados pelo referido pesquisador, comentando-os em nota de rodapé: Relação ator e personagem⁸; Relação ator e realizador⁹; Relação ator e mídia¹⁰; Relação ator e *mise en scène*¹¹; Relação ator e técnica (?)¹².

⁸ Situa-se na instância da forma fílmica; específica, deste ou daquele filme.

⁹ Reflete a relação do ator/atriz com o cineasta, se é parental, de amizade, matrimônio, afetiva etc.

¹⁰ É da ordem extra-fílmica: contatos, *persona* pública; relacionam-se à condição e posição social, e, também ao estrelato ou ausência do fator star, em relação às ambiências cinematográficas que o intérprete se insere.

¹¹ Eixo forte destes estudos, em termos da amálgama da linguagem do ator com a linguagem do cinema. Em minha visão analítica, esta é a única relação, fundamentalmente, cinematográfica-atorial em termos de linguagens artísticas, em modo estrito, desta relação dos estudos atorais. Os eixos anteriores são interessantíssimos, mas congregam outras ordens epistemológicas, na maioria das vezes dando, inclusive, maior foco neles, em reflexividade, menos pragmáticos. Estes se dão nessa relação entre ator e cinema, sobretudo sociológica e antropológica, o que, sem dúvidas, nos permite discussão aprofundada para aquilo que reside por detrás do erigimento da sintaxe cinematográfica e da concepção fílmica. Praxeologicamente, neste eixo, dedica-se ao ato de investigar de que modo o jogo do ator pode ser determinado pela linguagem do cinema, ou seja, como a montagem, o enquadramento, o ângulo da captação da imagem, a iluminação, o uso da trilha sonora e as escolhas de roteiro que determinam a postura do ator em cena, seu programa gestual e sua interação com o elenco.

¹² Guimarães (2019) resume, assertivamente, a dizer o seguinte a respeito desse eixo: “(...) proveniente do teatro, quando transposta para o cinema, esta relação coloca em questão padrões teatrais de jogo e postura e o processo de preparação do ator utilizado no cinema. Visa-se perguntar como os teóricos e encenadores que pensaram o jogo do ator no teatro podem ser lidos e adaptados para os filmes. Pode-se falar aqui de processos de trabalho entre atores e cineastas e da teorização feita por alguns realizadores de cinema seguindo os dois grandes modelos de atuação teatral: o naturalismo de Stanislavski e Antoine e o realismo político de Brecht e Piscator. Do lado dos primeiros, encontram-se Griffith, Lee Strasberg, Elia Kazan e outros nomes do cinema clássico norte-americano; do segundo, Godard, Bresson, Oliveira e Duras, autores europeus que utilizam métodos de direção de atores que pretendem questionar a transparência e o naturalismo da regra hollywoodiana. Entre esses, podem ajudar também conceitos de outros pensadores e criadores teatrais: a biomecânica dos atores do cinema soviético influenciados por Meyerhold, a taxinomia do gesto naturalista de Delsarte e a

Discorro, detidamente, sobre esse último eixo. Acredito que Guimarães (2019) é assertivo, em seu apontamento, sobretudo, pelo fato de que seu intento maior, com essa tarefa inscricional, era o de abrir o campo de discussão, de uma maneira mais sistematizada. Dito isso, assinalo que, em minha visão, atorialmente, esse eixo condiz de maneira mais acurada a algo que possui uma relação mais ampla, não estrita da técnica, em sua filologia.

Destarte, levando em consideração a história do ator, que precede a história do cinema, considerando a prática inscricional, estaria já inscricionado, em outra ordem de estudos: os estudos atuacionais. Que, como se pode observar, encontra-se abstraída, em hipostasia inscricional. Nada obstante, em dialogia à ordem já inscricionada dos estudos atorais, ao longo de minhas publicações científicas nos últimos anos, tenho inscrito em prática historiográfica como *estudos atuacionais* (estudos de atuação). Motivo pelo qual, *atorial* é aquilo que é referente ao ator. E, *atuacional* designa aquilo que concerne à atuação, isto é, ao trabalho de interpretação do ator e o seu labor para o cinema. Ele é anterior, sem dúvida, pois é antecessor ao cinema, conquanto se replasma na interpretação cinematográfica.

Assim, o eixo *ator e técnica* refere-se aos artifícios que o ator aciona no corpo-rostro-mente-voz em relação aos dispositivos do cinema para a captura desejada pela sintaxe já erigida e consagrada do cinema, tal como exemplo de posicionamento do corpo do ator em $\frac{3}{4}$ da câmera), em seu aspecto *atuacional*. Desse modo, reitero que esse último eixo, ator e técnica, sob essa nomenclatura incipiente, estaria mais relacionado aos estudos atuacionais (os estudos de atuação), que congregam toda ordem de trabalho do ator, o qual está instalada na linguagem do ator, a linguagem atorial, isto é, a atuação. De tal maneira que carece escrutínio teórico metodológico, de abertura epistemológica, nesta égide do ator cinematográfico e, que, também, não se resume à técnica exclusivamente.

predominância do gesto dos atores com relação direta às técnicas de Artaud. Esse eixo relaciona-se diretamente com o segundo, “ator e realizador”. As estratégias de improvisação de determinados processos criativos entre atores e diretores podem ser abordadas aqui, numa tentativa de desmitificar essa retórica do jogo atorial de cinema como fundamental para o domínio documental e meramente secundária para o ficcional. O processo comunicacional estabelecido entre jogo atorial e espectador poderá fornecer material para análise nesse momento, ou para saber como as técnicas ligadas ao distanciamento brechtiano se utilizam da interpelação direta do espectador pelo ator, através do olhar ou do endereçamento da palavra, para criar esses efeitos de ruptura do envolvimento afetivo da plateia e, conseqüente, deslocamento crítico. Entram nessa perspectiva as posturas corporais, que favorecem ou dificultam a relação direta entre ator e espectador (frontalidade, a lateralidade parcial) e desembocase no estudo da figura de retórica do “olhar para a câmera” como gerador do tão falado efeito brechtiano da “quebra da quarta parede” (GUIMARÃES, 2019, p. 89).

Logo, urge que se aplique, mapeie e investigue os estudos atuacionais – relativos à atuação no cinema de escassa bibliografia; eles definem a empregabilidade –, posto que tratam da pragmática atoral: a adaptação da interpretação do teatro para o cinema; as modalidades, estados, técnicas e registros de atuação; o relacionamento com a câmera e os microfones; e a filmagem anacrônica.

Enquanto os estudos atorais estariam mais voltados para a amálgama ator e cinema, em termos do encontro de linguagens, e os entremeios antropológicos desta relação, conquanto os estudos atuacionais investigam tudo que é relativo à atuação do ator no cinema, isto é, os meandros da atuação, e que não indestrinçáveis da técnica. Peremptoriamente, identifico alguns dos eixos de investigação inextricáveis aos estudos atuacionais, comentando-os em notas de rodapé: 1) Adaptação da linguagem atorial, do teatro para o cinema¹³; 2) Técnica (s) atuacional (is)¹⁴; 3) Ação dramática¹⁵; 4) Modalidades atuacionais¹⁶; 5) Preparação do ator¹⁷; 6) Formação do ator¹⁸; 7) Treinamento do ator¹⁹; 8) Elementos atuacionais²⁰; 9) Estados de atuação²¹;

¹³ A definição de qual técnica e/ou caminho escolher). Como disse, eu já disseminei uma possibilidade operativa a respeito disso, com base nas técnicas da dilatação e da equivalência, em artigo citado nas sessões anteriores e, também, na minha dissertação de Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo, intitulada *Atorialidade liminar no cinema brasileiro: cinesias atorais e filmes de cunho experimental, L'acteur* (Ricardo Di Carlo, 2020) e *Eu, Andrei, não te amo mais* (Ricardo Di Carlo, 2021);

¹⁴ Teoricamente, elenco: a técnica pessoal do ator, Meisner, Decroux, Adler, Spolin, Strasberg etc.

¹⁵ Construção atuacional do ator, que expõe em corpo, rosto, voz, todo o evoluir ficcional da personagem;

¹⁶ São: interpretação, representação, atuação por estados, modelação, figuração. A modelação (ou modelagem), muito próxima da figuração – essa modalidade atuacional vem a preterir a função ator, ainda que atores a executem de modo facilitado (se profissionais). Evoca o caráter consciencioso do diretor sobre o corpo do ator. É este agente quem infere de maneira acentuada nas imagens que o ator deverá modelar, enquanto a figuração aciona um caráter de representação, a função modelo desdobrada por Robert Bresson (2005).

¹⁷ Diz-se de abordagens ou metodologias desdobradas por preparadores de elenco, algumas replicadas em reconstrução entre filmes, como é o caso de Fátima Toledo, no Brasil.

¹⁸ As pedagogias teatrais, as pedagogias de atuação, o processo de ensino-aprendizagem;

¹⁹ Sejam os de prática de formação, ou o contínuo (próprio - autogerido, ou capitaneado), e seus múltiplos processamentos (escolas livres, agremiações de atores profissionais).

²⁰ Corpo-mente-rosto-voz (na medida em que o ator é um ente, congrega esses elementos de modo global). Ou então, em o estudo desses elementos em modo isolado (sabendo de antemão que todos esses elementos são retroalimentados e acionam-se mutuamente). Assim, sob essa égide de especialização dos elementos, fala-se, mormente da expressão: de rosticidade, de expressão corporal e vocal, bem como o trabalho intelectual do ator reconstrói esse escrutínio laborativo quando das situações cênicas, na criação de estados da personagem fictícia.

²¹ Aqui se processa, os estados atuacionais, em si, de emoções, e nivelamentos intencionais, bem como concatenam-se todos esses elementos, pensando-se em como se processam o amoldamento das técnicas, e registros de atuação, em atendimento à pragmática do cinema e suas demandas históricas à atorialidade: fascinação, rosticidade, fotogenia, divismo, o *embody film*, *embodiment in acting*, verossimilhança.

10) Relacionamento com a câmera e os microfones²²; e, por fim, 11) a filmagem anacrônica²³.

Dito isso, enfatizo que muitos desses eixos se relacionam às linguagens artísticas *outras* e que, pelo poderio histórico que obtiveram, afetaram a linguagem do ator. Posto que, paralelamente, assim como o cinema impingiu ao ator a *cinematografização*, a literatura inscreveu (também, de modo condicionante, em capitaneamento) a *ação dramática*, preceito ao qual, inclusive, o cinema de ficção é tributário. Por fim, reitero que os estudos atuacionais são os estudos sobre a atuação do ator e de tudo aquilo que se relaciona a essa arte, e que seus eixos e sistemas precisam sair da zona de abstração e lacuna teórica. Espero, vivamente, ter contribuído, ao menos em parte, para essa problemática inscricional e atorial.

Referências

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

BARBOSA, Ana Mae. **Teoria e prática da educação artística**. São Paulo: Cultrix, 1986.

BURNIER, Luis Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas: Editora Unicamp, 2001.

EU, Andrei, Não Te Amo Mais. Direção: Ricardo Di Carlo. Brasil: Filme Experimental de produção independente, 2021. 15 min, p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d0s2lltSPUo>. Acesso em: 04 abr. 2021.

²² Congrega a instância *não* da preparação da atuação e sua tonacidade para a linguagem do cinema, posto que isso se relaciona ao item *a) a adaptação da linguagem atorial*. Nesta esteira, em relação a este item, aqui a atuação já estaria dilatada para o contexto do cinema; agora, cabe ao ator, familiarizar-se com o set, os tons adequados aos múltiplos equipamentos de microfonagem, bem como a relação de parceria necessária com os fotógrafos/cinegrafistas, para melhor assertividade da sua atuação já cinematográfica, já tonificada para tanto, mas, agora, em relação às especificidades dos dispositivos cinematográficos, que diferem entre filmes, algumas vezes, inclusive na marcação do ator para melhor captação de iluminação, imagem e áudio. Os projetos são múltiplos, as equipes, também e, atorialmente falando, carece que o ator de cinema entenda que, assim como um estabelecimento de teatro possui acústica e a iluminação diferente de quase todos os outros teatros, assim é também com os sets de filmagem e os equipamentos cinematográficos. Logo, esse estranhamento precisa ser enfrentado pelo ator.

²³ No cinema a filmagem nem sempre é linear. Esse eixo insta os meios sobre como o ator concatena em sua obra a sistematização atuacional crível, sobretudo em relação ao item *b) Técnica (s) atuacional (is)*.

FERREIRA, Ricardo Di Carlo. Linguagem atorial: a atuação no entre-lugar do audiovisual e do teatro. **Revista Temática**, João Pessoa, v. 6, p. 297-312, 2020.

FISCHER, Sandra. Deslugar e deslocamento em O Palhaço: imagens de transe e trânsito. **Interin**, Curitiba, v. 12, n. 2, p. 1-14, 2011.

GUERGOLETTI, Aparecido. A leitura como facilitadora da aprendizagem. In: SECRETARIA da Educação do Estado do Paraná. **O professor PDE e os desafios da escola pública do Paraná**, Curitiba: Governo do Estado do Paraná, 2010. Disponível em: http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/cadernospde/pdebusca/producoes_pde/2010/2010_uel_dtec_artigo_aparecido_guergoletti.pdf. Acesso em: 04 ago. 2022.

GUIMARÃES, Pedro Maciel. O ator como forma fílmica: metodologia dos estudos atoriais. **Aniki**, v. 6, n. 2, p. 81-92, 2019.

L'ACTEUR. Direção: Ricardo Di Carlo. Brasil: Filme Experimental de produção independente, 2020. 10 min, color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mga_Up2FDF8. Acesso em: 05 ago. 2021.

MISES, Ludwig Von. **Ação humana**: um tratado de economia. São Paulo: Instituto Ludwig Von Mises Brasil, 2010.

PUDOVKIN, Vsevolod. **O ator no cinema**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1956.

ROSENFELD, Anatol. **A arte do teatro – aulas de Anatol Rosenfeld (1968)**. São Paulo: Editora Publifolha, 2009.

GRAVAR, SER GRAVADO – PROCESSOS DE CRIAÇÃO E O GESTO DE APONTAR A CÂMERA PARA MIM E PARA OS MEUS

PREVITALI, Wagner Ferreira¹; MEDEIROS, Rosângela Fachel de.²

Resumo: Elaboro esta apresentação a partir da feitura da videoarte *tenho uma tatuagem no peito escrita revolução e felicidade* (2022, 5min), realizada como parte de minha pesquisa poético-artística em desenvolvimento no Mestrado em Artes Visuais PPGAVI/UFPeL. Interessa-me investigar o gesto de gravar e de ser gravado - levando em consideração o imbricamento entre corpo, dispositivos de registro e espaços - e as possibilidades de recontextualização das imagens pela montagem; sendo o registro uma ação que permite compartilhar experiências e a montagem uma possibilidade de (re)construção de sentidos para mim e/ou para as outras pessoas. É através da gravação dos corpos nos espaços, em momentos de intimidade e no uso de arquivos, que busco me reconhecer no território habitado e no corpo vivido. Para atentar ao processo com a câmera - no registro das relações e na investigação sobre os atravessamentos entre corpo e território - busco aporte e diálogo na poética vídeo-artística de Rafael França, na filosofia de Gilles Deleuze (2002) junto a Félix Guattari (2007; 2012), e no trabalho sobre cinema de Jean-Louis Comolli (2008) e Thomas Elsaesser (2020). Assim, busco refletir sobre a processualidade das ações e dos deslocamentos desenvolvidos em minhas pesquisas sobre poéticas visuais, pois acredito que é o percurso do artista e de sua obra que definem o resultado da criação.

Palavras-chave: Gravação, Poéticas Visuais, Videoarte, Processos de Criação.

Introdução

Esse texto faz parte da pesquisa que vem sendo realizada no Mestrado em Artes Visuais do PPGAVI/UFPeL, na linha de pesquisa Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano. Antes disso, tive formação em Cinema e Audiovisual pela UFPeL e, também, uma certa aproximação à antropologia e à antropologia da imagem, participando de projetos de pesquisa e de extensão do curso de Antropologia da UFPeL.

¹ Mestrando no PPGAVI/UFPeL. A presente pesquisa conta com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: wagnerprevitali@gmail.com

² Orientadora da pesquisa, professora voluntária do PPGAVI/UFPeL.

Neste trabalho apresento o processo de criação da videoarte *tenho uma tatuagem no peito escrita revolução e felicidade* (2022), realização mobilizada a partir da proposta da compreensão de meu “pequeno território de artista criador”. O exercício do qual parte essa reflexão foi realizado na disciplina Percursos, Narrativas, Descrições: Mapas Poéticos, ministrada pela professora doutora Renata Requião. A ideia de procurar nosso “pequeno território” era identificar nossos processos de criação, nossa poética, com cuidado para olhar para o que se faz. Conversamos em aula que investir na poética é investir na percepção. Apresento essa proposta de reconhecer o pequeno território, investigando o que são esses processos de criação e, para isso, fui retomando algumas coisas da infância e alguns arquivos que realizei ao longo do período de gravação e do processo que é a videoarte em questão.

Trabalho numa perspectiva que compreende as ideias de corpo, afecto e território na esteira do pensamento da filosofia da diferença de Gilles Deleuze e Félix Guattari e dos trabalhos de Deleuze sobre a filosofia de Espinosa. Voltando à essa ideia de pequeno território eu vou investigando os afectos do processo tomando em questão a noção de corpo, conforme os corpos agem no tempo e no espaço. O corpo está em sentido duplo: o eu-realizador que está presente e o corpo da obra que também afeta e é afetado conforme estabelece, ou não, relações.

Perspectivas sobre a Prática

Apresento a realização do trabalho levantando as questões que envolvem a tensão entre o ato de gravar e de ser gravado e as relações que se estabelecem a partir dessas ações entre corpo-câmera-território. Minhas perspectivas metodológicas partem da cartografia e do corpo vibrátil, como proposto por Luciano Bedin da Costa (2014) e Suely Rolnik (1993). Chamo a atenção para os encontros e as marcas que esses encontros imprimem aos corpos afetados, resultando nas imagens apresentadas. O corpo-videoarte ganha potência para sua realização conforme avança e estabelece relações. Essa compreensão passa pela necessidade de se deixar processar e ser processado pela obra, conforme aponta Sandra Rey (2002), e é na duração de sua realização que vai se modificando o trabalho. De Jean-Louis Comolli (2008), que pensa o documentário, aproveito a ideia de filmar sob o risco do real, pois trabalho com algumas intenções documentais de estar sujeito a esses riscos do real, de acasos e inesperados que adentram a produção.

Também nesta perspectiva, me aproximo da noção de *camerar*, criada por Deligny e retomada por Peter Pal Pelbart, que, diferente da ideia de filmar, aproxima-se da noção de escrever. Escrever por escrever, *camerar* por *camerar*. O uso da câmera atenta à gravação que se sucede, não na busca da execução de um filme determinado, mas em um registro do momento, muito mais ligado ao corpo e à sua presença.

Figura 1: Captura de tela da videoarte *tenho uma tatuagem no peito escrita revolução e felicidade* (2022).



Fonte: *tenho uma tatuagem...* (Wagner Previtali, 2022). Acervo do autor.

Figura 2: Outra captura de tela de *tenho uma tatuagem no peito escrita revolução e felicidade* (2022).



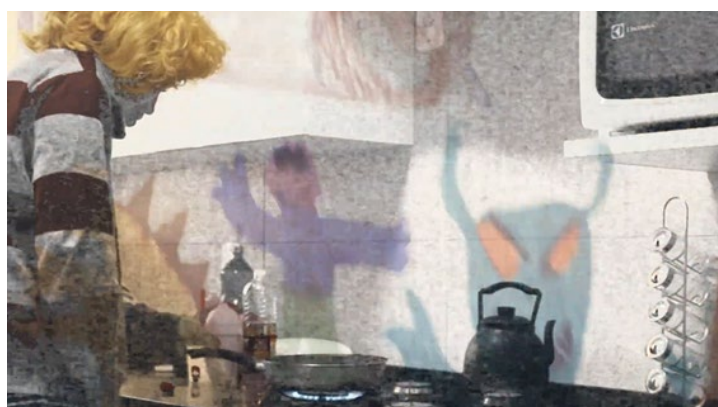
Fonte: *tenho uma tatuagem...* (Wagner Previtali, 2022). Acervo do autor.

Essas duas imagens (figuras 1 e 2) são do início da videoarte em questão. Nesse começo há um corpo sendo visto, corpo do realizador, meu corpo, que está em

uma cozinha, preparando um ovo frito. A imagem começa a ser modificada com a sobreposição de outras imagens: me interessa trazer essas incrustações de imagens que se repetem, tanto atentas ao ambiente — no caso, detalhes do espaço — quanto imagens de arquivos de outros contextos, que vou retomando por aproximação. A projeção de um ovo fritando, por exemplo, é um arquivo enviado por outra pessoa. O que me faz atentar ao fato de que o registro é um gesto que permite compartilhar experiências (ELSAESSER, 2020), enquanto a montagem é uma possibilidade de reconstruir os sentidos dessas experiências, ajudando a construir relações. É por meio dessas gravações dos corpos nos espaços, em momentos de intimidade, e nos usos de arquivos, que busco me reconhecer neste território habitado e neste corpo que vive. Nisso, entendendo que só se é possível ser em relação.

Coloquei a câmera para gravar o ambiente, uso os suportes que me são possíveis — nesse caso, a mesa da cozinha. No vídeo falo ao telefone que preciso fazer a "função do pequeno território". Nisso, trago imagens de fundo, desenhos que fiz na infância (figura 3), buscando entender um percurso do processo de criação, desde esse interesse pelo desenho, e como ele avança nesse processo de registros do cotidiano, passando pelo registro de vivências com pessoas amigas e familiares.

Figura 3: Frame de *tenho uma tatuagem no peito escrita revolução e felicidade*



Fonte: *tenho uma tatuagem...* (Wagner Previtali, 2022). Acervo do autor.

Falando sobre as imagens em vídeo, Dubois ressalta um interesse em "observar o vídeo como travessia, campo meta-crítico, maneira de ser e pensar "em imagens", como forma de pensar as imagens em geral, quaisquer que sejam elas." (DUBOIS, 2014). Os desenhos acabam sendo uma tentativa de adentrar esse pequeno território, território da infância e de criação.

Esse trabalho tem dois cenários, a cozinha e a cama/quarto. O corpo-personagem, agora em seu quarto (figuras 4, 5 e 6), tenta se organizar, recolhe suas malas.

Figuras 4, 5 e 6: Frames de *tenho uma tatuagem no peito escrita revolução e felicidade*



Fonte: *tenho uma tatuagem...* (Wagner Previtali, 2022). Acervo do autor.

A cena vai se sobrepondo ora a detalhes do espaço, ora a imagens da estrada, do céu e das cidades. Essas imagens são integradas ao vídeo de fundo através da utilização do chaveamento de *chroma key* no programa Adobe Premiere, escolhendo a cor do fundo e a removendo. Nas imagens de estradas é possível ver as placas que

indicam cidades próximas, como Bagé e Pelotas, e é entre essas cidades que minha prática tem se dado, sendo Bagé cidade (natal) a que retorno e na qual recolho algumas das imagens para a realização deste trabalho, como imagens de arquivo de momentos em família e registros novos realizados numa tentativa de retomada desse território habitado. O trabalho com o vídeo dá essa abertura para o processo ir se modificando pelo encontro com as imagens de arquivo, a depender das escolhas de quem o realiza.

Nesse segundo ambiente, a câmera está sobre uma mesa do quarto, na intenção de deixá-la gravando a organização de um território em deslocamento, pois acredito, como disse Deleuze, que “Num território realizam-se dois efeitos notáveis: uma reorganização das funções, um reagrupamento das forças” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 136). Assim, o território é também uma construção, é adentrar um determinado ambiente e recolher dos meios o que for possível para construir para si novos territórios.

É interessante brincar com a relação que o corpo estabelece com aqueles objetos que são suas extensões, que estão para além do corpo, mas que também o constituem, como a própria câmera. Retomo isso para o vídeo a partir da perspectiva de que o trabalho está emaranhado nas diversas relações de seu processo. Consciente de que “Filmar é, evidentemente, arriscar; é também, neste caso, arriscar-se, arriscar alguma coisa do seu lugar, de seu espectro subjetivo, nessa relação violenta com o outro que toda filmagem acaba sendo.” (COMOLLI, 2008, p. 68).

Gravar a mim e às minhas pessoas envolve também um certo medo, pois entendo, como Comolli, que “Temos medo daquilo que viria nos revelar uma verdade de nosso desejo, ignorada por nós mesmos” (COMOLLI, 2008, p. 70). Tenho medo de como vai ser essa imagem com a outra pessoa, do que virá desse processo e, pensando que se trata de uma videoarte, um trabalho para ser apresentado, tenho medo de quanto, daquilo que não conheço de mim, estarei desvelando para as outras pessoas. Acho que isso ocorre em todo processo artístico, tornar visível, apresentar coisas que, às vezes, não percebemos por direto.

Figuras 7 e 8: Frames de *tenho uma tatuagem no peito escrita revolução e felicidade*



Fonte: *tenho uma tatuagem...* (Wagner Previtali, 2022). Acervo do autor.

Vou associando os momentos de imagens de arquivo, de períodos com familiares e pessoas amigas, que entendo que se reativam pelo corpo nesse processo de montagem, conforme vou construindo essa noção de um corpo, de um pequeno território.

Uma máquina e um corpo (pelo menos) partilham uma duração que é feita de interação entre eles. Essa partilha é real (e não virtual). Ela extrai sua “verdade” da própria passagem do tempo, do desgaste partilhado do tempo, provocado pela máquina e, no mesmo instante, registrado por ela, como marcas desse desgaste no corpo filmado (COMOLLI, 2008, p. 219-220).

Interessa-me essa noção de uma existência real compartilhada pelo gesto de filmar, compreendendo que nessa construção a câmera filmava algo que aconteceu, um corpo estava à sua frente, um ambiente estava à sua volta. E, dessa conjunção, obtém-se uma certa verdade, não uma realidade total, mas um real que atravessa,

deixando escapar uma realidade totalizante. Pequenas realidades que se constroem no imbricamento entre a câmera e o corpo-que-filma.

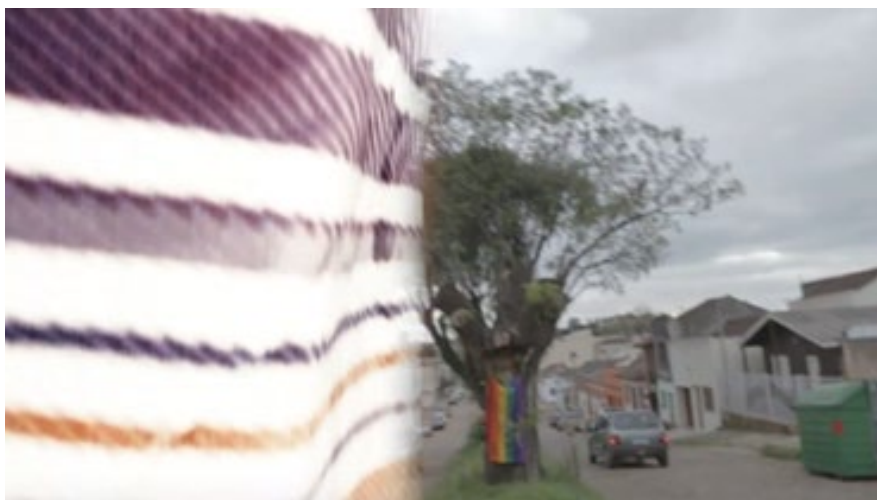
Quando escolho gravar a cama e contorno seus limites eu faço essa brincadeira entre o corpo, a cama e o território (Figura 9). A cama que, de certo modo, é um território e que se torna um corpo, ao vagar pelas imagens da cidade vivida que aparecem no chão do quarto, recortadas pelo programa de edição (Figura 10). Penso nessa existência multitela e na ideia de se estar em mais de um lugar ao mesmo tempo, assim como as imagens que, pela memória, estimulam diferentes espaços e experiências do corpo no presente, reforçando esse corpo que está sempre construindo e em construção.

Figuras 9 e 10: Frames de *tenho uma tatuagem no peito escrita revolução e felicidade*



Fonte: *tenho uma tatuagem...* (Wagner Previtali, 2022). Acervo do autor.

Figura 11: Captura de tela de *tenho uma tatuagem no peito escrita revolução e felicidade*



Fonte: *tenho uma tatuagem...* (Wagner Previtali, 2022). Acervo do autor.

Trago então imagens de arquivos que são fotografias e vídeos (figura 11) desse novo período na cidade de Bagé — processo que vou retomando depois de realizar a graduação em Pelotas, que nem é uma cidade longe de Bagé, mas é onde tive a entrada para a vida adulta, de certo modo — e onde começo a procurar esses pequenos territórios de força para a formação do corpo.

Um corpo, na sua individualidade, é definido por sua capacidade “de afetar e ser afetado” e por comportar “uma infinidade de partículas”, com suas relações próprias de “repouso e de movimento, de velocidades e de lentidões” (DELEUZE, 2002, p. 128). Todo corpo tem um espírito — uma ideia — em simultâneo e em paralelo. “O corpo é um modo da extensão; o espírito, um modo do pensamento” (DELEUZE, 2002, p. 73).

Nas últimas partes do vídeo eu trago imagens de detalhes do corpo (Figuras 12 e 13) em sobreposição também com detalhes da câmera, desenvolvendo essa relação do corpo que se expande pelos dispositivos, dos dispositivos que configuram esse corpo, de que estamos sempre criando em relações. No encerramento do vídeo, em uma tela preta, apresento o áudio de uma fala minha, na qual tento entender esse pequeno território, deixando a fala ativar o corpo em improviso. Eu falo: “Eu acho que o corpo também é um lugar. Encontro um lugar, encontro poder. Acho que o meu corpo também é um lugar onde eu encontro força, acho que meu corpo também é um

espaço que eu enfrento, mas também é com ele que eu enfrento o mundo” (transcrito do vídeo).

Figuras 12 e 13: Frames de *tenho uma tatuagem no peito escrita revolução e felicidade*



Fonte: *tenho uma tatuagem...* (Wagner Previtali, 2022). Acervo do autor.

Conversas com Rafael França

Além de referenciais teóricos, começo a buscar também referências vídeo-artisticas realizadas no Brasil. O trabalho de Rafael França me chamou a atenção, sobretudo, pela maneira como ele se fazia presente em sua realização individual. França realizava trabalhos narrativos que brincavam com a narrativa e desconstruíam a linguagem audiovisual, não se prendendo a uma lógica linear de eventos. Em *Getting Out* (1985, 4min) a protagonista tenta sair de sua casa, andando de um lado para outro e sacudindo a maçaneta da porta trancada. O vídeo apresenta repetições visuais e sonoras, descontinuidades entre som e imagem e, em certos momentos,

conta com movimentos da câmera, dançando ou tremendo pela mobilidade da mão e movimentos do corpo de quem a segura, dando sentir e ver a presença do corpo do realizador.

Figura 14: Captura de tela de *Getting Out* (1985, 1min01s)



Fonte: *Getting Out* (Rafael França, 2022).

Figura 15: Captura de tela de *Without Fear Of Vertigo* (1985, 0min56s)



Fonte: *Without Fear Of Vertigo* (Rafael França, 2022).

Em *Without Fear Of Vertigo* (1987, 11min), Rafael França brinca com a narrativa, usando tanto algumas gravações de amigos, para os quais perguntava se tinham medo da morte, quanto realizando uma espécie de falso documentário, ao gravar alguém interpretando que foi preso por ajudar no suicídio de um amigo que estava sofrendo com as complicações em decorrência da Aids. Arlindo Machado

elabora uma bela reflexão acerca da potência da poética de Rafael França, afirmando que ele assumia “até às últimas consequências, a intensidade da vida, enquanto ela puder arder no peito, pois a morte é o destino inevitável de todos” (MACHADO, 2001, online)”. França criava muito ciente da inevitável morte e muito ciente da afirmação da vida a cada momento.

Aproximo-me dessas escolhas e vontades de França, dessa afirmação da vida, e dessa realização audiovisual artística próxima e aproximada das suas pessoas, em uma construção que se dá junto aos contextos vividos e que segue construindo pelas relações e pelos inesperados do viver.

Considerações Temporárias

Desenvolvo algumas considerações que chamo de temporárias. Por ser um trabalho processual, é uma dificuldade do processo saber quando ele termina; compreendo que a obra sempre se modifica, até o vídeo que apresento para esse trabalho já tinha sido finalizado uma vez, mas veio a necessidade de modificá-lo para poder apresentá-lo novamente. Passei das narrativas de heróis da infância e dos desenhos de monstros que realizava – tendo seus registros na materialidade do papel do desenho – para o processo de olhar para o corpo no mundo, seguindo com a intenção de inventar novos mundos e entendendo, nesse sentido, a frase dita pela professora Renata em aula: “tarefa civilizatória de estarmos vivos sob o mesmo território”, e que anotei em meu caderno.

Trago o registro — o gravar e o camerar — como experiências que, de certo modo, materializam o corpo. Penso e busco junto a Deligny a ideia das imagens que, “assim como a revolução, não se fazem: elas acontecem a partir de circunstâncias completamente independentes da vontade e da ação” (DELIGNY, 2007, p. 1737, apud PELBART, 2020, p. 5).

Qual a experiência que quero compartilhar com meus trabalhos? Quero fazer parte da construção de outros mundos além desse universal que nos destrói, outros mundos possíveis. Sigo a ética dos encontros, múltipla, confusa, falha. Não produzo um roteiro sólido, produzo a partir de vontades, de imagens, de atravessamentos e de improvisos, aos quais não há como deixar de chamar de *affectos*. Sou alguém que realiza, mas esse alguém que sou, só existe pelas relações que me formam, por meio

das quais busco desenvolver e vir a habitar um território onde seja possível criar com todo o corpo que se é.

Referências

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

DA COSTA, Luciano Bedin. Cartografia: uma outra forma de pesquisar. **Revista digital do LAV**, v. 7, n. 2, p. 066-077, 2014. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/106583>. Acesso em: 30 jul. 2022.

DELEUZE, G. **Espinosa**: filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4. Trad. Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. **Teoria do cinema**: uma introdução através dos sentidos. Campinas: Papirus Editora, 2020.

MACHADO, Arlindo. Associação Cultural Videobrasil, "**13º Videobrasil**": de 19 de setembro de 2001 a 23 de setembro de 2001, p. 136 a 139, São Paulo, SP, 2001. Disponível em: <https://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/textos/25944>. Acesso em: 2 ago. 2022.

PELBART, Peter Pál. Contra os limites da linguagem, a ética da imagem. **Veritas** (Porto Alegre), v. 65, n. 2, 2020. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/veritas/article/view/37090>. Acesso em: 30 jul. 2022.

RESENDE, Noelle; MIGUEL, Marlon. Fernand Deligny e o gesto da escrita. **Cadernos de Subjetividade**, n. 18, p. 137-150, 2015.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: UFRGS, 2002, p. 123-40

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir. Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. **Cadernos de subjetividade**, v. 1, n. 2, p. 241-252, 1993. Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/pensamentocorpodevir.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2022.

INTERAÇÕES AUDIOVISUAIS COM A CENA REMOTA NO CONTEXTO PANDÊMICO: EXPERIÊNCIAS E REFLEXÕES

BARONE, Luciana¹

Resumo: Este trabalho enfoca a confluência entre as artes do vídeo e o fazer teatral, a partir da necessidade imposta às artes da cena, devido ao advento da pandemia de COVID-19. Se antes as artes cênicas se apropriavam da linguagem do audiovisual para incorporarem-na às suas narrativas ou espetacularidades, através principalmente de projeções videográficas, com o advento da pandemia da COVID-19, elas tiveram de se inserir dentro das telas, apropriando-se dos suportes e da linguagem do vídeo como modos de produção, para resistirem aos tempos de isolamento social e, no caso do Brasil, de total ausência de uma política social e cultural para o momento. Esta interação entre as artes audiovisuais e as cênicas já é antiga. O que mudou, neste contexto, foi a própria linguagem de uma arte convivial que passou a encontrar com o espectador pela intermediação de câmeras e telas. O texto aborda, assim, a base audiovisual dos modos de criação e produção desta cena remota, com base na análise de *OLAR Universo*, de Luciana Paes (SESC São Paulo, 2021) e de memorial de orientação de *O solo que me Nutre*, de Carlos Becker (Trabalho de Conclusão de Curso do Bacharelado em Artes Cênicas da UNESPAR, 2021), para propor uma reflexão acerca de novos e eventualmente transitórios paradigmas de criação e recepção da cena remota, diretamente influenciados pela linguagem do audiovisual.

Palavras-chave: Audiovisual; Teatro; Cena remota; Multimídia e cena; Artes Híbridas.

Introdução

As experiências e reflexões aqui enfocadas referem-se às interações audiovisuais com a cena remota, a partir da análise de duas obras de artes cênicas criadas durante o período de isolamento social, por conta do advento da pandemia da COVID-19: uma de Luciana Paes, produzida através do programa “Em Casa com o Sesc” (São Paulo), chamada *OLAR Universo* e outra, a montagem de Trabalho de

¹ Doutora em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com pós-doutorado em Teatro pela Goldsmiths University of London. Professora adjunta do Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Email: luciana.barone@unespar.edu.br

Conclusão de Curso do Bacharelado em Artes Cênicas (UNESPAR, Paraná), de Carlos Becker, chamada *O solo que me nutre* (2021), da qual fui orientadora. O objetivo desta abordagem é enfatizar aspectos originários do fazer audiovisual com uma apropriação feita por artistas da cena, para criar uma obra híbrida, que foi fundamental para a arte teatral nos anos de 2020 e 2021.

Não se trata aqui de fazer um elogio da produção audiovisual em substituição da experiência cênica. Todos testemunhamos o grande impacto negativo que a pandemia provocou sobre a produção dos artistas da cena, especialmente sob a falta de políticas públicas para o setor, no período que se estendeu de março de 2020 ao final de 2021. O fato é que artistas e técnicos da cena tiveram de se reinventar diante da impossibilidade da arte presencial frente ao forçoso e necessário isolamento social.

Cena presencial, cena remota: convívio e tecnívio

Jorge Dubatti, diretor do Instituto de Artes do Espetáculo da Universidade de Buenos Aires, entende o teatro enquanto acontecimento e como uma das manifestações da cultura de convívio, territorial, que implica *encontro com o corpo presente*, no espaço físico, na presença física, na materialidade do espaço físico e com a materialidade do corpo físico vivo. Retoma a ideia de Walter Benjamin de Teatro como arte aurática, lembrando que em reuniões se estabelecem vínculos e afetações conviviais. O teatro, enquanto acontecimento convivial, está submetido às leis da cultura vivente: é efêmero e não pode ser conservado, enquanto experiência vivente e teatral, por meio de um suporte *in vitro* (DUBATTI, 2011, p.21). Ele existe no momento que ocorre, não pode ser fixado em suportes e enlatado em gravações.

Já na cultura *tecnovivial*, conforme definida por Dubatti, as relações humanas se estabelecem por desterritorialização, distância, de modo remoto, através de intermediação tecnológica que permite a subtração física dos corpos no território. Para o filósofo, a experiência cinematográfica, e também as intermediadas pela rede da internet, “estão neste campo, dentro de um tecnívio monoativo, em que não se estabelece um diálogo, mas uma relação de uma ou de um grupo de pessoas com um objeto ou dispositivo cujo gerador se ausentou” (DUBATTI, 2011, p. 22).

E existem ainda as zonas liminares entre o convívio e o *tecnívio*, como muitas das experiências teatrais presenciais que fazem uso de suportes tecnológicos do vídeo ou de transmissão, por exemplo.

Ao abordar as condições teatrais frente ao advento da pandemia, Dubatti, em entrevista a Márcio Bastos (2020), faz referência à ideia de contágio trazida por Antonin Artaud, em sua defesa de um teatro mais visceral. Nestes termos, cabe destacar que a experiência remota em nada se aproxima do contágio da cena convival, das trocas que se dão em uma sala de espetáculo. Esta é, a propósito, a grande diferença da experiência de expectativa cinematográfica para a teatral. No teatro, os espectadores testemunham a elaboração ao vivo da obra, em sua presentificação. No cinema, os espectadores recebem a obra já finalizada, sem a presença física dos artistas e sem a troca energética, emocional que as artes presenciais propiciam.

O isolamento social a que fomos forçados, no entanto, apontou para outras formas liminares de se criar, elaborar e produzir a cena. Como coloca Dubatti, “O teatro e a dramaturgia estão em um *continuum* com o mundo: o mundo muda, os eventos teatrais mudam. Porosidade, liminaridade, derivas, simbiose, híbridos, cruzamentos” (idem).

OLAR Universo e o plano sequência

Um exemplo marcante foi o espetáculo *OLAR Universo*, de Luciana Paes, com textos livremente inspirados nos livros *A breve história de quase tudo* (2003), de Bill Bryson, e *Sapiens: uma breve história da humanidade* (2014), de Yuval Noah Harari. A peça, que tem direção de fotografia, operação de câmera de Otávio Dantas e trilha sonora de Kuki Stolarski, apresentada pelo “Em casa com o SESC”, foi totalmente produzida dentro do apartamento de Paes e aborda questões a partir da constituição do universo em átomos e da evolução das espécies e dos feitos do homo sapiens.

A atriz inicia em sua cozinha, parabenizando o espectador pelo fato de estar vivo, lembrando que tudo é feito de átomos e que os componentes dos átomos são simples e encontráveis em qualquer farmácia, salientando que a única coisa especial sobre os átomos que constituem alguém, é o fato de constituírem justamente aquela pessoa (dirigindo-se diretamente ao espectador). Agradece, então pelos minutos de atenção a ela dedicados para assistir à peça, dentro de uma estimativa de vida de 650 mil horas. Esta cena é cortada algumas vezes pelo diálogo da atriz com algum atendente da operadora Vivo, com quem tenta resolver a questão técnica que a está derrubando de todas as *lives*. Este início já exemplifica como Paes mescla sua

realidade (em casa) com as questões existenciais que traz (falar de vida e morte, enquanto conversa com a “Vivo” porque está caindo de “lives”).

Figura 1: Flyer de divulgação eletrônica de *OLAR Universo* (2021)



Fonte: *OLAR Universo* (Luciana Paes, 2021). Acervo do Sesc-SP.

Ela muda de ambiente, indo até o sofá da sala, onde enfatiza que um dia o universo não existia, tudo era um grande vazio. Aborda, então, a sobrevivência das espécies, para lembrar ao espectador que para permanecer aqui é preciso estar disposto a mudar totalmente. Esta cena enfoca dinossauros de brinquedo em um vaso de plantas (miniatura que remete a uma floresta, dada a proximidade da câmera), fazendo uso de trilha sonora e *strobe light* para marcar a mudança. Já no quarto, a atriz, para celebrar a sobrevivência de cada ancestral que se reproduziu até chegar ao espectador, simula uma cena de sexo com a câmera, subjetiva daquele.

Figuras 2, 3 e 4: *takes* de cenas extraídos de *OLAR Universo* mostram os ambientes de cena (cozinha e sala)



Fonte: *OLAR Universo* (Luciana Paes, 2021). Acervo do Sesc-SP.

Todo este movimento, do início ao final da apresentação (que dura 34 minutos), é feito em um *take* único, que, em princípio, poderíamos associar ao plano sequência cinematográfico. O plano sequência se define, segundo Marcel Vieira Barreto Silva (2021), por um arco dramático extenso, complexo e resolvido, sem cortes ou alterações no ordenamento da ação encenada, apresentando, assim, um fluxo de ação que estrutura a narrativa unitária que se desenvolve entre um corte e outro.

O autor faz referência a Jacques Aumont, que circunscreve o plano-sequência como “um plano longo o suficiente para conter o equivalente factual de uma sequência (isto é, de um encadeamento, de uma série de vários acontecimentos distintos)” (BARRETO SILVA, 2021, p. 239), definindo-o como um “um sintagma fílmico carregado de um valor dramático” (*ibid.*).

Na peça de Paes, no entanto, o *take* engloba toda a ação, todo o tempo de duração da apresentação (34 minutos), sendo que as unidades narrativas são divididas ou pela mudança de espaço, ou pela mudança de linguagem, ou por um *zoom in* que enfoca algum detalhe espacial, de modo que as diferentes cenas, em suas unidades narrativas próprias, se mantêm. O *take* único aqui está muito mais a serviço do caráter “ao vivo” da apresentação, suscetível ao risco das artes presenciais de que os espectadores testemunhem os possíveis erros, uma vez que a obra está sendo construída diante de sua vista, durante a transmissão feita pelo SESC. O *take* aqui imerge o espectador no real, não no sentido do realismo representado, mas no real da ação da atriz e do operador de câmera, o real do acontecimento teatral, o real que compartilham público e artistas, ainda que remotamente. O virtuosismo aqui não reside na espetacularidade de um plano sequência como o de Alfred Hitchcock em *Festim Diabólico* (1948), com toda sua teatralidade ligada a um ilusionismo narrativo clássico, como aponta Barreto Silva (2021), mas na própria realização da captação e transmissão ao vivo, sem possibilidade de correção, em caso de erro, como se dá em toda arte presencial.

Longe do imobilismo narrativo que marcou o “Teatro filmado” do início da arte cinematográfica (BARRETO SILVA, 2021, pp. 239-240), o teatro que hoje se serve dos recursos audiovisuais para ser realizado remotamente, faz uso de princípios da linguagem cinematográfica para outros fins, inaugurando uma outra liminaridade entre o cinema e o teatro. Diferente daquela que antes conhecíamos, que era o teatro se apropriando da linguagem audiovisual ou cinematográfica na cena presencial ao vivo, ou, ainda, o cinema se apropriando da linguagem teatral, como no caso do filme

Dogville, de Lars von Trier (2003), onde a encenação teatral, com convenções específicas ao palco, é apropriada para a linguagem cinematográfica.

No caso de *OLAR Universo*, não se trata de uma arte presencial, mas de uma transmissão ao vivo que implica, graças ao recurso do *take* único, os mesmos riscos a que se submete a cena apresentada na presença do espectador. Por outro lado, este *take* não tem aqui a finalidade de delimitar uma unidade narrativa (ele, na realidade, comporta todas as diversas unidades narrativas da peça), mas exige todo o cuidado técnico de manejo da câmera, do espaço, dos objetos, das luzes e trilhas que incidem sobre a cena, ou seja, o mesmo zelo que requer a produção de um plano sequência cinematográfico. Em cena, a câmera dança com a atriz e ambos os artistas, Luciana Paes e Otávio Dantas, estão tão afinados que o espectador embarca naquela ação contínua, em que a atriz vai passando de uma figura a outra, entre narrativas, lidando com objetos diversos, trocando de figurino, sem que haja cortes ou rupturas naquilo que intermedia o contato cena-expectação.

A cena é produzida ao vivo, enquanto é transmitida, aproximando o recurso cinematográfico empregado ao fazer teatral, em seu risco e maior imprevisibilidade. A impossibilidade de um segundo *take* é compartilhada entre artistas e público que se envolvem tanto com a narrativa ficcional que está sendo compartilhada, quanto com a realidade do fazer artístico que se dá no tempo real da duração do acontecimento espetacular remoto.

***O solo que me nutre* (2021) e *Elena* (2012): autobiografia e autoficcionalidade**

Outra experiência de cena remota que se serviu de recursos audiovisuais que trago para esta reflexão é *O solo que me nutre*, montagem de Conclusão de Curso do Bacharelado em Artes Cênicas da UNESPAR, apresentada por Carlos Augusto Higuti Becker no ano letivo de 2021. O espetáculo é uma homenagem aos pais de Becker, que perdeu a ambos, em diferentes momentos de seu período de graduação.

Para sua criação, Becker fez um paralelo entre o solo da terra, o solo metafórico da árvore genealógica e o solo teatral, partindo de suas memórias, de sua base familiar e de sua experiência anterior ao Curso de Artes Cênicas, quando estudou Engenharia Florestal. Fez uso de documentos pessoais, como o vasto acervo familiar de gravações de vídeo realizadas por seu pai e fotos da família. Fez do apartamento em que passou a vida (e onde vive até hoje, com as memórias impressas nos porta-

retratos das estantes e nos diferentes cômodos) e da chácara da família (transitando por seus ambientes internos e externos), cenários de sua obra. Além disso, usou de sua aguçada sensibilidade poético cênica, para criar narrativa, carta, origami, gestos, edições, olhares, dança, trilha sonora, colagem e voo, ao lidar com tema pessoalmente tão caro e delicado. Como afirma em seu Trabalho de Conclusão de Curso:

Para estar em processo com este Solo, foi necessário escavar a minha história e conseguir chegar na parte mais profunda de um núcleo de memórias, registradas também, em vídeos, fotos e cartas. Resgatei o máximo de material que consegui e caminhei por todos estes registros com um misto de sensações: momentos com o coração cheio de amor, às vezes triste e desconfortável por ter que remexer em lembranças que ainda são difíceis de lidar e, claro, tudo sempre banhado de saudade. Esteticamente, o projeto se baseia na cultura japonesa, que traz toda a ancestralidade, lendas e ressalta a importância que a cultura oriental representa em minha vida. Já o solo, foi o ponto de partida poético de toda esta pesquisa, no qual criei raízes que se difundiram pela terra e me ajudaram a entender como poderia adubá-la e semear as sementinhas que resultaram na montagem (BECKER, TCC: Memorial Artístico, 2021).

Figura 5: Carlos Becker em cena de *O solo que me nutre* (2021)



Fonte: *O solo que me nutre* (Carlos Augusto Higuti Becker, 2021). Acervo do autor.

Além de se basear nas reflexões teóricas de Janaína Leite, a partir de suas criações cênicas autobiográficas e nos procedimentos de autoficcionalização da Cia. Hiato (São Paulo), Becker embarcou na orientação de assistir *Elena* (2012), documentário de Petra Costa, sobre a vida e morte de sua irmã, cujo nome intitula o filme. Como bem lembra Anelise Reich Corseuil:

O documentário já tem em si elementos narrativos que o distanciam de qualquer possibilidade de aproximar-se do factual, tais como a marca da subjetividade de quem narra, a dramatização (como ato performático) do entrevistado ou a seleção de imagens e de material, com escolhas subjetivas e hipotéticas a respeito do objeto a ser representado (CORSEUIL *apud* SILVA e MOUSINHO, 2016, p.13).

Suellen Ramos da Silva e Luiz Mousinho (2016) retomam Jean-Claude Bernardet, o qual enfatiza que documentaristas que trabalham em primeira pessoa são pessoas personagens que obedecem à uma construção dramática, sendo possível “falar de uma vida pessoal que se molda conforme as regras da ficção. Ou de uma ficção que coopta a vida pessoal” (BERNARDET *apud* SILVA e MOUSINHO, 2016, p.7).

Vida e ficção se confundem, tema discutido por Janaína Leite, ao abordar as *Autoescrituras performativas* (2017) para a cena e, especificamente, a autoficcionalização de obras autobiográficas: “Sem cair em hierarquias reducionistas entre o real e o ficcional, podemos pensar no potencial das ficções em abrir rasgos na trama simbólica e propiciar, via experiência estética, contatos vertiginosos com o real.” (LEITE, 2017, p. 131).

Há no filme de Costa recursos de autoficcionalização, como a criação do texto em *off* que perpassa o filme, a recriação de partes dos diários da Elena e a própria aproximação entre a documentarista e a documentada, nas representações que Petra faz de Elena.

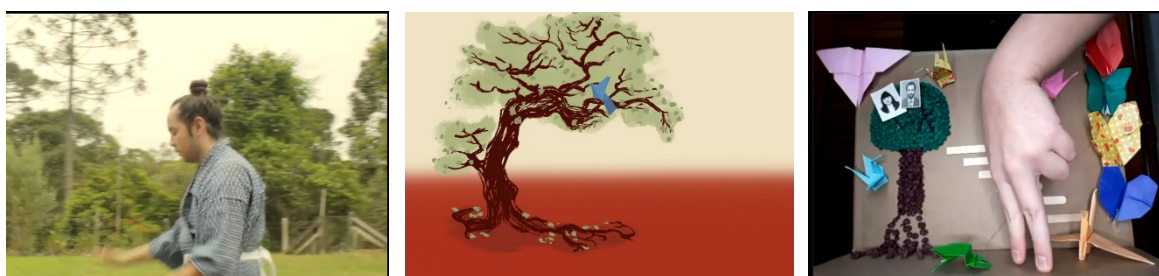
Luciana Hidalgo, ao tratar de autores que produzem obras autobiográficas a partir de uma situação-limite, defende que recorrem à ficção porque talvez “o caráter extraordinário de uma experiência radical apague as fronteiras socialmente estabelecidas entre a ideia de *verdade* e de ficção (...)” (HIDALGO, 2013, p. 230). Para a autora, obras de autoficção confundem as noções de “eu real” e “eu fictício”, o que dificultaria uma definição entre ficção e autobiografia. Essa questão já se confunde na cena teatral pela própria fricção entre o real e o representado. Leonardo Moreira

(2010), dramaturgo e diretor da Cia. Hiato, aponta que já é próprio de todo evento performativo ou teatral a fricção entre o ficcional e o real, uma vez que coexistem as realidades ficcionais presenciadas pelo espectador e a realidade deste e dos artistas em cena.

Tanto *Elena* quanto *O solo que me nutre* revelam a necessidade de simbolizar uma perda, uma falta. Na leitura de João Moreira Salles (*apud* SILVA e MOUSINHO, 2016), o que Petra Costa fez foi encenar para poder aproximar-se da dor de forma possível. Resignificar. No caso de Becker, a resignificação se dá pela homenagem. Em ambas as linguagens destes casos, trata-se de um modo do artista transformar em arte a dor da vivência pessoal do luto.

Tanto Costa quanto Becker fazem uso de registros pessoais (vídeos e fotos) para remeter ao autobiográfico. Sendo a cena de Becker criada para o teatro remoto, intermediado por suporte eletrônico, em ambos os casos, trata-se de inserir um suporte dentro de outro (registros de vídeo editados na montagem do filme de Costa ou na finalização da peça de Becker). Na autoficcionalização de *O solo que me nutre*, há cenas que constroem uma ludicidade, seja através da metáfora que Becker explorou através da lenda japonesa dos *tsurus* (por meio de animação videográfica e de origamis, cuja dobradura realizou em cena), ou da dança *Bon Odori* (ambas referências da cultura Oriental, inerente à sua mãe), ou, ainda, da cena de teatro animado (recurso teatral), em que mescla em uma colagem *naif*, fotos “3x4” de seus pais, fazendo de seus dedos, o personagem que representa o autobiografado em cena.

Figuras 6, 7 e 8: Cenas de *O solo que me nutre*. Da esquerda para direita: a dança *Bon Odori*, gravada na chácara da família; *take* da cena de animação videográfica, criada por Amanda Costa; e a cena de teatro animado



Fonte: *O solo que me nutre* (Carlos Augusto Higuti Becker, 2021). Acervo do autor.

Como coloca Walter Benjamin (*apud* RABELLO, 2019, p.7), no autobiográfico, o que importa não é o que o autor viveu, mas como ele se lembra dos acontecimentos, sua rememoração. O modo como traz à cena, seja teatral ou cinematográfica, abre-se (ou não) às fissuras da autoficcionalidade, na imprecisão de sua recordação, na necessidade ou vontade de mascarar certos eventos ou nas escolhas poéticas por ele feitas. Costa apresenta em seu filme imagens de ensaios teatrais de Elena; Becker fez uso de recursos audiovisuais em sua criação para a cena remota. Ambos empregam registros de família na edição ou montagem final, para mesclar o documental às fissuras autoficcionais poetizadas por cada obra.

As linguagens do audiovisual e teatral mesclam-se em ambos os casos. Na cena remota, os recursos audiovisuais favorecem o enquadramento das escolhas que não puderam ser apresentadas na presencialidade, mas que resgatam um tempo passado, através da memória e dos registros, para poetizar a homenagem do presente, que Becker elaborou de modo teatral. Neste caso, a gravação está longe da estaticidade do teatro filmado, mas explora recursos de edição, enquadramento e sonorização emprestados do audiovisual que, em seu suporte, faz perdurar o registro cênico, o qual passa a comportar a obra em si.

Palavras finais

Audiovisual e teatro se encontraram na pandemia, para gerarem uma arte híbrida que se fez necessária, urgente, porque o artista não pode ser calado. Linguagens se atravessaram para que as artes da cena pudessem sobreviver e agora, com a retomada dos palcos, talvez elas possam se desdobrar em outros formatos, chegando à casa dos espectadores com tudo aquilo que aprenderam com sua irmã caçula, a arte audiovisual, que imprime ou esculpe o tempo, para parafrasear Tarkovski. O audiovisual, por sua vez, experiencia, através das artes ao vivo, o risco de ser elaborado na presença do público, para quem se direcionam todos os fazeres artísticos.

O presente recorte limitou-se a aspectos específicos das interações entre as linguagens teatral e audiovisual para a produção da cena remota, mas as inúmeras experiências a que assistimos durante os períodos de isolamento social têm muito a exemplificar acerca das possibilidades de composição com a confluência destas linguagens. Não se trata, como inicialmente colocado, de reverenciar este novo fazer,

mas de observar o que as confluências entre linguagens podem fazer emergir para novos formatos artísticos.

Referências:

BARRETO SILVA, Marcelo Vieira. O plano-sequência seriado: a imersão realista na ficção televisiva contemporânea. **Revista ECO-PÓS**. Dossiê Feminismos vitais. UERJ, Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, 2021. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27405/15209. Acesso em dez. 2022.

BASTOS, Márcio. A Pandemia revelou o poder do convívio. Entrevista a Jorge Dubatti. **Revista Continente**, ed. 240, dez. 2020. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/240/ra-pandemia-revelou-o-poder-do-convivior>. Acesso em: dez. 2022.

BECKER, Carlos Augusto Higuti. **O solo que me nutre**. Vídeo e Memorial Artístico. Trabalho de Conclusão de Curso, Bacharelado em Artes Cênicas. Curitiba, Universidade Estadual do Paraná (Unespar), 2021.

DOGVILLE. Direção e roteiro: Lars Von Trier. Dinamarca, Suécia, Noruega, Finlândia, Reino Unido, França, Alemanha e Países Baixos, 2003. Longa-metragem, 177 min.

DUBATTI, Jorge. Teatro, Convívio e tecnovívio. **Da cena contemporânea**. Publicação da ABRACE (online), 2011. Disponível em: http://portalabrace.org/impessos/4_da_cena_contemporanea.pdf. Acesso em: dez. 2022.

DUBATTI, Jorge; MUNIZ, Mariana; Cena de Exceção: o teatro neotecnológico em Belo Horizonte (Brasil) e Buenos Aires (Argentina) **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 8, n. 2, p. 366-389, abr./jun. 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/PYShgPGJfdJmd6jRGyx6LSd/?lang=pt>. Acesso em dez. 2022.

ELENA. Direção: Petra Costa. Brasil, 2012. Documentário, 90' minutos.

HIDALGO, L. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. **Alea: Estudos Neolatinos**, Rio de Janeiro, vol. 15, n. 1, p. 218-231, 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/pnSw5V3xCdCtzPCFJKsfQbS/abstract/?lang=pt>. Acesso em: dez. 2022.

MOREIRA, Leonardo Faria. **Escuro**: uma dramaturgia cúmplice. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), 2010.

LEITE, Janaina Fontes. **Autoescrituras performativas**: do diário à cena. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.

RABELLO, Gabriel Bom. Análise fílmica de *Elena* (2012): a hierarquia de valores. **Revista Discente Planície Científica**. Campos dos Goytacazes, vol. 1, n. 1, jan./jul. 2019. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/planiciecientifica/article/view/28956>. Acesso em: dez. 2022.

SILVA, Suéllen. Rodrigues Ramos da; MOUSINHO, Luiz Antonio. Um olhar sobre *Elena*: encenação que se desdobra. **Revista Digital de Cinema Documentário**, Portugal e Brasil, n. 19, 2016. Disponível em: http://doc.ubi.pt/19/dossier_1.pdf. Acesso em: dez. 2022.

O FASCÍNIO DAS MINÚCIAS E AS MIGALHAS DE VIDA: NOTAS SOBRE A FORMAÇÃO DO ESTILO CINEMATOGRAFICO DE DAVID NEVES

PHILIPPINI Ferreira Borges da Silva, Gabriel¹

Resumo: O crítico-cineasta David Neves (1938-1994) construiu uma trajetória prolífica e diversa no cinema brasileiro. Iniciando pela crítica, ligado à constituição do Cinema Novo Brasileiro, apenas tardiamente passando à direção cinematográfica, Neves desenvolveu um estilo peculiar, caracterizado pelo apreço ao particular e fascinado pelas minúcias do cotidiano. À luz dessa percepção e da abordagem proposta pela Teoria de Cineastas, buscamos neste trabalho expor algumas notas acerca da formação do estilo cinematográfico do crítico-cineasta, relacionando os interesses expostos em sua crítica “O Mestre e o Poeta”, escrita acerca do filme *O Mestre de Apipucos e o Poeta do Castelo* (1959, direção Joaquim Pedro de Andrade), com os interesses desenvolvidos em seu primeiro curta-metragem *Mauro, Humberto* (1966, direção: David Neves). A partir das relações entre crítica e filme, percebemos como o “fascínio das minúcias” e o registro das “migalhas de vida” destacados por Neves no filme de Joaquim Pedro de Andrade encontram reverberações nas escolhas estilísticas do diretor em *Mauro, Humberto*.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro; David Neves; Crítica Cinematográfica; Estilo Cinematográfico.

Prólogo: Migalhas de *Mauro, Humberto*

Após uma breve e solene apresentação de Humberto Mauro nos 30 primeiros segundos de *Mauro, Humberto* (1966, direção: David Neves), David Neves filma o cineasta chegando em sua casa. Na trilha sonora, o narrador nos introduz à cena: “Não se pretende fazer um levantamento detalhado de sua vida, são as impressões que vão contar. Começamos por algumas cenas de sua rotina diária”.

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-Cineav) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – Campus Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Membro do Grupo de Pesquisa CineCriare/Cinema: criação e reflexão (Unespar/CNPq). E-mail: gpfbasilva@gmail.com

Em contraponto à expectativa por um retrato engrandecedor do ídolo cinematográfico², Humberto Mauro é filmado como um simples homem de paletó, carregando um jornal na volta para sua casa (figuras 1 e 2).

Em cena, o cineasta caminha calmamente. Na trilha sonora, a narração solene dos primeiros segundos dá lugar ao som do ambiente doméstico. Neves filma Mauro sem qualquer tratamento diferenciado ao ídolo, optando praticamente só por planos médios, um tanto distanciados e tomados à altura do olhar de seu personagem – sem recorrer a inclinações para enaltecê-lo.

Figuras 1 e 2: Humberto Mauro é filmado em planos à altura de seu olho, chegando em sua casa tranquilamente.



Fonte: *Mauro, Humberto* (David Neves, 1966).

Após entrar em sua casa, Mauro passa à sala de jantar, despe-se de seu paletó, sobe alguns lances de escada e alcança a janela para o quintal. De lá, o cineasta vê a vida passar.

Logo, ouvimos os pios de alguns pássaros que atraem o olhar do personagem. Mauro os observa e parece fascinar-se com seu movimento. Neves corta para um plano, (aparentemente) ponto de vista do cineasta: vemos os pássaros comendo alguns grãos no chão do quintal.

Mas não basta apenas ver. É preciso registrar aquele pequeno instante de vida. O cineasta deixa a janela e volta para dentro da casa em busca de sua câmera, monta-a no tripé e leva-a para capturar o momento (figuras 3 a 6).

² Nos primeiros 30 segundos do curta-metragem, David Neves nos apresenta a um dicionário de cinema em francês aberto em uma definição de Humberto Mauro, enquanto na trilha sonora a voz do narrador diz: “O Novo Cinema Brasileiro, no que ele tem de melhor e mais autêntico, deve muito a um pioneiro que ainda hoje dedica sua vida ao cinema. Este é um filme sobre este homem que chegou a ser um cineasta de reputação mundial”.

Para além de simplesmente expor a importância do “cineasta de reputação mundial” da introdução, o interesse de Neves parece estar em captar e apresentar uma “impressão” do “gênio poético” de Mauro, em filmar e apresentar a imagem de seu ídolo como um homem simples interessado pelas menores “migalhas de vida” (NEVES, 2004, p. 142).

Figuras 3, 4, 5 e 6: Humberto Mauro pega sua câmera, monta-a e filma os pássaros no quintal.



Fonte: *Mauro, Humberto* (David Neves, 1966).

Nesta breve comunicação, esse registro das migalhas de vida, a atenção aos pequenos instantes particulares serão nosso foco. Afinal, observando a obra de David Neves, vendo e ouvindo seus filmes e entrevistas, lendo seus textos e notas encontramos algumas recorrências estilísticas peculiares e talvez a mais proeminente seja, justamente, essa dedicação ao íntimo. A vontade por filmar o “homem pacato” na rotina de sua casa ao invés de produzir um retrato biográfico tradicional, a escolha por privilegiar o particular das “impressões de sua rotina diária” ao geral de um “levantamento detalhado de sua vida” são marcas que caracterizam, em parte, o estilo de crítica do cineasta e, embora figurem nas telas pela primeira vez em *Mauro, Humberto*, apresentam-se em seus trabalhos anteriores e posteriores de diferentes maneiras.

Tomando como base para a abordagem a Teoria de Cineastas, especialmente a partir da definição proposta por Manuela Penafria em entrevista:

Trata-se, portanto, de a academia pensar o cinema colocando-se ao lado do cineasta, olhando para o cinema a partir de quem faz cinema. E, justamente, para compreendermos melhor o cinema temos que nos posicionar ao lado do cineasta (PENAFRIA In: LEITES; BAGGIO; CARVALHO, 2020, p. 8).

Pretendemos destacar o interesse de David Neves por estas “minúcias”, nos colocando “ao seu lado” e partindo de seus próprios pensamentos expostos em seus filmes e textos. Aqui, como o Mauro que captara os passarinhos na cena de *Mauro, Humberto* ou como o David Neves que captara os pequenos instantes da vida de Mauro, vamos nos ater a registrar alguns breves exemplos, instantes, onde estes interesses estilísticos começam a aparecer no trabalho do cineasta.

Mas, para continuarmos nossa caminhada, precisamos dar alguns passos para trás e contextualizar a obra e o próprio David Neves.

Introdução

Crítico-cineasta brasileiro, David Neves constituiu uma trajetória prolífica entre o final dos anos 1950 e meados dos anos 1990. Em uma “vida dedicada às tarefas do cinema” (PINTO, 2020, p. 195), Neves realizou uma vasta produção crítica, contribuindo para alguns dos principais periódicos do país, e dirigiu seis longas-metragens ficcionais, um longa-metragem documental e uma série de curtas-metragens também documentais.

Porém, apesar de sua rica produção, o crítico-cineasta não tem atraído tanto a atenção dos estudos de cinema. Tendo atuado quase como “soldador do Cinema Novo” (PINTO, 2020, p. 198), “líder ecumênico, ponte entre tantos grupos, tendências, fontes de produção e inspiração” do movimento, como define Carlos Diegues em orelha do livro *Cartas do Meu Bar* (NEVES, 1993), Neves é muitas vezes mais lembrado por sua atuação como crítico – atuante na construção do projeto coletivo do Cinema Novo Brasileiro – do que por seu projeto cinematográfico autônomo e diverso (PINTO, 2020).

Em um sentido macro – também aqui, mas para além desta comunicação – nossa pesquisa busca reposicionar esse foco e lançar luz ao estilo, aos processos de

criação e ao papel singular de David Neves na crítica, mas também na política, na fotografia e na direção cinematográfica.

Portanto, partimos para o estudo da obra de David Neves mirando o termo somatório de suas atividades no cinema e entendendo-o como um “verdadeiro crítico-cineasta”, como define Pedro Plaza Pinto (2020). Afinal de contas, a múltipla atuação e, especialmente, a dupla que lhe concede o título – entre a crítica e a realização – se demonstram como atuações não só complementares, mas quase indissociáveis no estudo de sua produção cinematográfica.

Na maneira como se aproximava dos filmes nos textos, no que escolhia por destacar nas críticas ou na forma e nos objetos que tomava para seus filmes, Neves parece indicar a trilha de um pensamento cinematográfico complexo que se manifestou em todos os seus trabalhos.

Já em seus primeiros escritos, o crítico-cineasta expunha os interesses que viria a buscar “ao vivo” quando tardiamente passou à direção. Nesta comunicação, nosso objeto principal é um destes textos iniciais: “O Mestre e O Poeta”, texto publicado em *O Metropolitano* em janeiro de 1960, sobre o filme *O Mestre de Apipucos e o Poeta do Castelo*³ (1959, direção: Joaquim Pedro de Andrade). A partir do cotejo dessa crítica com a obra fílmica de David Neves, encontramos reverberações das marcas que mais interessavam ao crítico no filme de 1959, nas escolhas estilísticas que ele toma para seu primeiro curta-metragem, *Mauro, Humberto* (1966, direção: David Neves).

Mas, para seguirmos nessa análise e desenhar melhor o caminho dos primeiros pensamentos expostos pelo crítico-cineasta, é importante pararmos brevemente para situar como se encontrava o autor no ano de escrita do artigo.

No começo de 1960, David Neves mantinha um emprego na Companhia Vale do Rio Doce e contribuía voluntariamente para a coluna de cinema de *O Metropolitano*, jornal da União Metropolitana dos Estudantes (UMES), publicado então como encarte do *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro. No jornal e no tempo livre do “trabalho oficial”, indo aos bares ou às sessões dos variados cineclubes da cidade, Neves se

³ Filme de média-metragem dirigido por Joaquim Pedro em 1959 e composto por dois segmentos, o primeiro protagonizado por Gilberto Freyre e o segundo por Manuel Bandeira, que depois viriam a circular de maneira individual como dois curtas-metragens, tendo somente o segundo estreado comercialmente.

encontrava e marcava presença no grupo carioca que viria a compor os quadros do Cinema Novo Brasileiro.

Nesse início de trajetória, enquanto selava seu envolvimento com o cinema – segundo Carlos Augusto Calil (CALIL, 2004) – três influências principais pareciam se apresentar no trabalho e na vida de David Neves⁴: seu primo – e por vezes revisor – Alexandre Eulálio, Paulo Emílio Salles Gomes, com quem por tempos manteve uma relação de fã, citando-o recorrentemente em seus textos, até se aproximarem como amigos ao longo da década de 1960; e o trabalho de um amigo e companheiro cinemanovista: Joaquim Pedro de Andrade.

Destacamos, por enquanto, este último, devido à sua influência para com os objetos principais dessa comunicação daqui para frente: a entrada de David Neves na realização de cinema e a relação desta com seus interesses expostos na crítica.

Afinal, Neves sempre comentou e elogiou o olhar cinematográfico de Andrade, de tal forma que teria sido, como relata Arthur Autran, a partir de “O Mestre e o Poeta” que Neves pareceu, enfim, convencer-se de que, de fato, era um crítico de cinema (AUTRAN, 2015, p. 33).

O Mestre e o Poeta (1960) e Mauro, Humberto (1966)

Como já citamos, o texto “O Mestre e o Poeta” apresenta alguns dos mais singulares interesses estilísticos do crítico-cineasta. Nesse texto, David Neves introduz o relato da exibição conjunta no C.E.C (Centro de Estudos Cinematográficos) de *O Mestre de Apipucos* e *O Poeta do Castelo* e de *12 Homens e uma sentença* (1957, direção: Sidney Lumet) e, posteriormente, conduz sua análise crítica do filme dirigido por Andrade.

Logo no início do texto, o cineasta já destaca sua emoção no contato com o filme a partir de um aspecto singular: “em última análise acabamos por assistir, emocionados, a um sincero paradigma de quebra da rigidez do documentário cinematográfico” (NEVES, 2004, p. 141). Uma ruptura que viria, segundo o crítico, do estilo de Joaquim Pedro e da originalidade do filme em diversos aspectos, a começar por seu roteiro:

⁴ Estudando o cineasta em sua “vida dedicada às tarefas do cinema”, percebemos como o cinema e a vida, como Pedro Plaza também já aponta (PINTO, 2020, p. 195), são também quase indissociáveis, como a crítica e a realização.

O roteiro já se apresenta, ele próprio, eivado de certa originalidade. De início, como já foi dito, vamos ao Recife, ao sítio de Gilberto Freyre. Como num diário ou numa biografia, tomamos conhecimento de alguns fatos rotineiros de um dia em Apipucos (NEVES, 2004, p. 142).

Essa “quebra da rigidez do documentário” norteia a análise e os destaques que Neves realiza ao longo da crítica e, como observamos no prólogo desta comunicação, podemos já encontrar reverberações deste destaque nas escolhas do cineasta em *Mauro, Humberto*. Ao anunciar, por meio da voz do narrador, o interesse por deixar com que “as impressões” mostrem coisas a respeito do cineasta biografado e logo começando “pelas cenas de sua rotina diária”, Neves parece seguir uma trilha parecida à de Joaquim Pedro e romper a “rigidez” para encontrar-se com seu personagem a partir dos “fatos rotineiros” de sua vida no Rio de Janeiro.

Passando adiante na leitura do texto de 1960 e avançando no cotejo com os filmes dirigidos por Neves, podemos ver essas reverberações tomarem cada vez mais forma e se revelarem não só em *Mauro, Humberto*, mas também em outros trabalhos do cineasta. Por exemplo, quando o crítico destaca do filme de Joaquim Pedro que:

A clareza fotográfica fornece uma documentação genuína - impressão que talvez se deva ao processo não habitual utilizado que emprega na trilha sonora, a narração do próprio biografado, outra *trouvaille* colaborando, pela enfática extratemporalidade das palavras, para a magnífica repercussão final da fita. (NEVES, 2004, p. 142).

Relacionamos esse gosto pela “narração do próprio biografado”, *trouvaille* (achado) de Andrade, com o uso deste recurso como uma ferramenta recorrente na série documental de 10 curtas-metragens *Literatura Nacional Contemporânea* (1974-1976), que o crítico-cineasta codirigiu com Fernando Sabino.

Na série, além da semelhança temática com *O Mestre de Apipucos* e *O Poeta do Castelo* (os episódios dedicam atenção a escritores da literatura brasileira e os filmam nas suas rotinas, como em um “diário”, a partir do registro de pequenos “fatos rotineiros do dia a dia”), os cineastas dedicam ainda mais espaço à “subjetivação” e à “clareza”. A voz e o ponto de vista dos escritores biografados tomam espaço central em episódios como *O Fazendeiro do Ar*, protagonizado e narrado por Carlos Drummond de Andrade.

Mas, voltando ao texto, David Neves também destaca, do estilo de Joaquim Pedro, “o fascínio das minúcias” e o registro de “migalhas” da vida de Gilberto Freyre:

O fascínio das minúcias caracteriza, em parte, o estilo do realizador. Entre outras migalhas de vida, que o cinema sabe tão bem explorar, salientamos ainda no primeiro episódio o paralelismo de algumas reações do sociólogo, da cozinheira e, finalmente, do gato que se encontra depois de um pulo no tempo, postado na rede do repouso vespertino (NEVES, 2004, p. 142).

Continuando o cotejo com a série, talvez esse estilo fascinado pelas “minúcias” também pudesse ser identificado com o estilo de David Neves e Fernando Sabino em um episódio de *Literatura Nacional Contemporânea* como *Na casa de Rio Vermelho*, protagonizado por Jorge Amado. No curta, um tanto como o Joaquim Pedro de Andrade (que se atinha às “reações” cotidianas do sociólogo), os cineastas filmam Amado e sua família em momentos de carinho dentro de sua casa, capturam o escritor conversando com seus amigos e o encontram nas cenas mais rotineiras.

Mas ainda podemos encontrar semelhantes “migalhas de vida” ou identificar marcas destas que o “cinema sabe tão bem explorar” nos tantos momentos cotidianos de *Mauro, Humberto*, como os que vimos em nosso prólogo. No curta-metragem inaugural de Neves, aquele registro de Gilberto Freyre “postado na rede do repouso vespertino” encontra certa semelhança com o registro de Mauro despindo-se de seu paletó.

Um outro trecho de “O Mestre e O Poeta” pode também nos embasar nesta análise. Mais adiante no texto, agora já se referindo ao segmento do filme dedicado a Manuel Bandeira, Neves destaca a atenção de Joaquim Pedro ao “emprego comedido dos grandes planos e sua harmônica reunião durante uma passagem, a utilização válida da subjetivação, os enquadramentos pouco rebuscados” que, segundo o crítico, “ensinam a arte da clareza que é o cinema” (*ibidem*, p.144). Essas características, aliadas às “minúcias”, parecem também reverberar em *Mauro, Humberto*.

Na preferência por planos médios ao longo do filme e no uso pontual dos closes e aproximações (o “emprego comedido dos grandes planos”), na atenção ao ponto de vista do cineasta (a “subjetivação”), na forma descontraída, pouco rebuscada, despretensiosa com que enquadrava as cenas e tomava as imagens de seu ídolo, Neves parece encontrar “ao vivo”, no “corpo a corpo” com a realidade, a realização

dos interesses que vinha desenvolvendo em seus textos. Uma autenticidade que, segundo o próprio, nunca encontraria somente nos escritos:

Quando passei à realização, em 1966, depois de alguns anos de relutância, descobri “ao vivo” que não é pela teoria, não é na ideologia, não é na riqueza de produção que se extrai de uma história a almejada autenticidade. É num terrível corpo a corpo com esse fugidio meio de expressão. O cinema é uma permanente aferição da realidade com nosso estado de espírito (NEVES, 1993, p.34)

De um específico (ou certa dose de intimidade)

Mas até aqui apontamos apenas semelhanças entre “O Mestre e O Poeta” e *Mauro, Humberto*. De fato, inclusive se saíssemos da crítica de Neves e nos voltássemos para uma relação direta com o filme de Andrade, analisando lado-a-lado *Mauro, Humberto, O Mestre de Apipucos* e *O Poeta do Castelo* poderíamos encontrar algumas claras recorrências. Especialmente comparando o segmento do segundo dedicado a Manuel Bandeira e o primeiro movimento do curta-metragem de Neves (aqueles primeiros dois minutos que apresentamos neste texto) confirmaríamos as semelhanças entre os filmes nos enquadramentos fixos, nos movimentos decupados com precisão, na apresentação dos homens pacatos em seus cotidianos, na atenção à “subjetivação” dos personagens *etc.* Porém, ainda resta a questão: onde estão os específicos, as marcas próprias de David Neves? O que torna seu registro das “migalhas de vida” tão peculiar?

É claro, não encontraremos nesta comunicação uma resposta definitiva, mas podemos encontrar possíveis começos retornando a *Mauro, Humberto* e dando seqüência ao nosso visionamento do filme de onde paramos.

Voltamos aos exatos dois minutos e vinte e quatro segundos. Após aquela primeira seqüência de Humberto Mauro observando e filmando os pássaros em seu quintal, na qual Neves optava por uma encenação marcada e bem decupada, o crítico-cineasta conduz o filme a um segundo movimento, desta vez de registro mais despojado e desarrumado.

De forma mais livre, com a câmera na mão, em enquadramentos por vezes tortos ou fora de foco, Neves passa a filmar outros instantes da rotina comum de Mauro. Sem qualquer intervenção da narração verbal – que se ausenta da trilha sonora após “deixar as impressões contarem” –, Neves registra o cineasta veterano

lendo um livro no sofá, saindo ao quintal para encontrar os pássaros mais uma vez, vendo corrida de cavalos, arrumando seu relógio (figuras 7 a 10).

Figuras 7, 8, 9 e 10: Humberto Mauro é registrado em sua rotina diária.



Fonte: *Mauro, Humberto* (David Neves, 1966).

Mais “solto”, em um registro mais “ágil”, este segundo movimento de *Mauro, Humberto* talvez nos aponte algumas pistas estilísticas próprias de Neves que podemos melhor identificar comparando-o mais uma vez a *O Mestre de Apipucos* e *O Poeta do Castelo* a partir de uma leitura posterior do filme realizada pelo crítico.

Seis anos depois do lançamento do média-metragem do colega, já não tão emocionado com a exibição do filme, Neves rememora *O poeta do Castelo* em uma crítica escrita para o Suplemento Literário do *Estado de São Paulo* em 1966 com o foco no filme *O Padre e A Moça* (1966, direção: Joaquim Pedro de Andrade):

Em *O Poeta do Castelo* as imagens e os poemas ditos por Manuel Bandeira revelam a cristalina solidão do poeta (aqui, o processo de essencialização toma até ares de psicanálise) e sua aquiescente cumplicidade com ela. A elaboração prévia de um roteiro, a montagem rigorosa, a seleção dos textos, o ritmo, enfim, são produtos de uma consciência super vigilante que, por ambição estética, atinge o mundo inacessível dos arquétipos. (NEVES, 1993, p. 201).

Em *Mauro, Humberto* (e, especialmente, neste segundo movimento do filme), ao contrário da “consciência super vigilante” de Joaquim Pedro, a que se refere no texto, Neves parece buscar um filme menos ambicioso, mais despreocupado, feito a partir de uma dedicação às minúcias, que toma menos ares de psicanálise que de intimidade. Afinal, a dedicação ao mínimo parece se espriar para o processo de criação do filme.

Como David Neves contaria a Alex Viany em entrevista realizada em 1983, *Mauro, Humberto* nasce dos contatos cotidianos com Humberto Mauro mais do que de alguma ambição estética ou vontade de fazer cinema:

Um dia, como já disse, levei a câmera do Patrimônio, que estava comigo, eu tomava conta do equipamento. Peguei umas sobras de filmes, de *O Circo* e de outros filmes que estavam sendo feitos no Patrimônio. Peguei e fui filmando, rolinhos de vinte metros, de trinta metros... fui filmando. O Mauro com lupa para ver o cavalo no Jóquei, vendo corrida de cavalos, jogando (ele sempre gostou dessas coisas), falando com Dona Babe... não entrei nisso de cinema. Nada de cinema. Era como se fizesse fotografias... para um álbum de fotografias. Eu filmei o Mauro. Não tinha câmera fotográfica, filmei. Tinha de filmar, botei ele num filme. Mas eu nem pensava em fazer um filme, em fazer cinema. O João Ramiro Mello viu aquela coleção de fotografias animadas – naquela época podíamos nos dar a esse luxo porque era mais barato –, e pronto: editamos. São cenas da vida do Mauro, no Rio (VIANY, 1999, p. 274-275).

Sem o rigor da “elaboração prévia de um roteiro”, sem a “montagem rigorosa” e a decupagem precisa do curta-metragem de Andrade, Neves encontra as “migalhas de vida” – em um primeiro momento – a partir da intuição. Uma forma de tomar as imagens que garante ao filme certo aspecto doméstico, como se assistíssemos a um pequeno filme familiar.

Se, em “O Mestre e O Poeta”, o crítico-cineasta já destacava de *O Poeta do Castelo*: “O gênio poético de Bandeira se extravasa desde os planos iniciais, quando a tosse (silenciosa também) ou uma simples reunião de detritos que observa apresentam-se sob aspecto afetivo bastante ampliado” (NEVES, 2004, p. 144), na tomada de planos despretensiosos, em *Mauro, Humberto*, simplesmente “indo filmando”, Neves parece encontrar uma ampliação ainda maior deste aspecto afetivo. O “gênio poético” do escritor que extravasa em tela nos momentos mais cotidianos encontra um exacerbado semelhante quando o registro de Humberto Mauro,

simplesmente observando os pássaros ou vendo uma corrida de cavalos, atinge efeito parecido.

Por fim, poderíamos, quem sabe, também dizer que “o gênio poético de Humberto Mauro se extravasa desde os planos iniciais quando a chegada em sua casa se apresenta sob aspecto afetivo ampliado”.

Como uma conclusão

Enquanto estava assistindo *O Mestre de Apipucos e o Poeta do Castelo*, David Neves se encantava pelo “fascínio das minúcias” de Joaquim Pedro, já que, em suas realizações fílmicas, o crítico-cineasta põe em imagem e som as “migalhas de vida, que o cinema sabe tão bem explorar”.

Nessa comunicação, buscamos apenas esta incipiente relação entre os textos e filmes de Neves. Uma relação talvez ainda muito breve, mas por meio da qual intentamos principalmente apresentar, enquanto possibilidade de aproximação e estudo, essas conexões entre as ideias expostas na crítica e as escolhas estilísticas da realização. Visamos, assim, nos aproximar do cinema do crítico-cineasta “ao seu lado”, a partir da diversidade de sua produção, tomando seu pensamento em seu registro fragmentado e esparso.

Enfim, muitas relações ainda são possíveis. Em outros textos, da mesma época ou de momentos avançados da trajetória de Neves, verificaremos como a atenção do crítico-cineasta ao particular e ao mínimo aparece de maneira ainda mais consistente e recorrente. Mas, por ora, restringimo-nos a essas “migalhas de vida”, a observar as migalhas de um estilo que em *Mauro, Humberto* começa a se desenvolver e ganhar corpo em tela.

Referências

AUTRAN, A. David Neves e o Cinema Novo. In: FERREIRA, P. H.; BRITO, T. (orgs.). **Paisagens do Rio de Janeiro: a poética de David Neves**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural. 2015.

BRITO, T.; FERREIRA, P. H. **Paisagens do Rio de Janeiro**: A poética de David Neves. Rio de Janeiro: Caixa Cultural. 2015.

CALIL, C. A. Introdução: o jardim particular de David. In: NEVES, D. E. **Telégrafo visual**: crítica amável de cinema. São Paulo: Editora 34, 2004.

LEITES, B.; BAGGIO, E.; CARVALHO, M. Fazer a teoria do cinema a partir de cineastas – entrevista com Manuela Penafria. **Intexto**, Porto Alegre, n. 48, p. 6–21, 2020. DOI: 10.19132/1807-8583202048.6-21. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/97857>. Acesso em: 31 jul. 2022.

LITERATURA Nacional Contemporânea. Direção: Fernando Sabino e David Neves. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Filmes, 1974-1976. Sonorizado, P&B, 35 mm.

MAURO, Humberto. Direção: David Neves. INC - Instituto Nacional do Cinema. 1966. Sonorizado, cor, 35mm (21 min.).

NEVES, D. E. **Cartas do meu bar**. São Paulo: Editora 34, 1993.

_____. **Telégrafo visual**: crítica amável de cinema. Org. Carlos Augusto Khalil. São Paulo: Editora 34, 2004.

PINTO, P. David Neves: projetos de vida e autonomia do crítico-cineasta. **Intexto**, v. 48, p. 194-211, jan./abr. 2020.

PESSOA, A. **David Neves - Muito prazer**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

VIANY, A. **O Processo do Cinema Novo**. Org. José Carlos Avellar. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

O PIONEIRISMO DE ROSÂNGELA MALDONADO: UMA ANÁLISE DE “A MULHER QUE PÕE A POMBA NO AR” (1978)

SILVA, Maria Luiza Correa da¹

Resumo: Este trabalho tem a intenção de analisar o filme “A mulher que põe a pomba no ar” (1978), de Rosângela Maldonado e discutir as especificidades da obra que a reputaram como sendo o primeiro longa-metragem do gênero do horror dentro do cinema brasileiro dirigido por uma mulher. Destaca-se que a grande maioria dos filmes, incluindo os que se encaixam dentro do gênero, são escritos, dirigidos e feitos pelo e para o olhar masculino. Dentro desse cenário, as produções encabeçadas por mulheres têm número e reconhecimento muito menor do que aquelas feitas por homens. Avaliando isso, é evidente que, quando se fala sobre os primeiros filmes de horror nacionais, o nome de José Mojica Marins seja o mais citado, enquanto o de Maldonado acabe sendo limitado. Logo, entendendo o gênero cinematográfico como explica Rick Altman e intuindo o horror como dita Noël Carroll, busca-se perquirir a obra de Maldonado para conceber os motivos dela ser encaixada dentro do gênero. Difundindo, dessa forma, uma das primeiras mulheres a explorar o horror dentro do Brasil e abrir caminho para o reconhecimento que ele viria a ter.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; Horror; Mulheres no cinema; Rosângela Maldonado

Introdução

“O que é a vida? É o princípio da morte. O que é a morte? É o fim da vida. O que é a existência? É a continuidade do sangue. O que é o sangue? É a razão da existência”. Com essas palavras, José Mojica Marins dá início ao que a maioria dos pesquisadores dita como sendo o início do gênero do horror em território brasileiro. “À meia-noite levarei sua alma” (1963), ficou extremamente popular no país e seu personagem, Zé do Caixão, viraria um marco do horror nacional, seja por seu

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-Cineav) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Graduada em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Membro do grupo de pesquisa GPACS (Unespar/CNPq). Email: smarialuizacorrea@gmail.com

pioneirismo, de explorar o horror dentro do cinema brasileiro, ou pela sua comicidade; afinal, quem não se lembra do personagem de unhas imensas da televisão?

Apesar de Mojica ter se consolidado como o homem que abriu o caminho para o gênero dentro do cinema nacional, atualmente, essa verdade tem sido reexplorada e reavaliada. Isso porque a discussão do que é gênero cinematográfico na contemporaneidade tem sido revisada. Muitos outros filmes do nosso cinema poderiam se encaixar dentro da caixinha do que é o horror hoje, se formos revê-los com as considerações e os parâmetros que o cinema atual andou definindo (ou, o mais certo seria dizer, não colocando uma verdade absoluta de definição) como gênero. Muitos pesquisadores estão cada vez mais unânimes na ideia de que o gênero é definido de forma fluída dentro do cinema e não é, sempre, um ou outro. Filmes como *Corra!* (2017, Jordan Peele), *O segredo da cabana* (2011, Drew Goddard) e *Cisne Negro* (2010, Daren Aronofsky) são exemplos atuais de como uma mesma obra pode perpassar diversos gêneros, apesar de, normalmente, ser associada majoritariamente a um.

É levando em consideração esse contexto que este presente trabalho pretende analisar o filme *A mulher que põe a pomba no ar* (1973), dirigido por Rosângela Maldonado, e entender os motivos que levaram esse filme a ser considerado, hoje, o primeiro filme de horror brasileiro dirigido por uma mulher.

É importante se ater também ao fato de que a misoginia intrínseca dentro da sociedade e, conseqüentemente, dentro do cinema, colocou Maldonado às margens de uma indústria que não incentivava, nem valorizava ou sequer fornecia meios de distribuição de filmes escritos e dirigidos por mulheres. Ou seja, dentro de uma indústria brasileira que lutava para se estabelecer, os filmes dirigidos por mulheres, conseqüentemente, eram ainda mais boicotados e dificilmente chegavam ao grande público.

Logo, fazem-se necessárias mais pesquisas que resgatem essa preciosidade histórica para o cinema brasileiro, a fim de entender seu contexto, estudar suas motivações e, principalmente, difundir o trabalho feito por mulheres, que, atualmente, vêm se destacando dentro do gênero do horror no cinema nacional.

Definindo o gênero cinematográfico

Segundo o dicionário, “gênero” é o conjunto de seres ou objetos que possuem a mesma origem ou que se acham ligados pela similitude de uma ou mais particularidades. Ou seja, o gênero, em sua essência, seria um compilado de formas e situações que pessoas ou peças possam ter em comum.

A definição de gênero dentro das artes já é uma história antiga. O filósofo Aristóteles foi o primeiro a falar ou definir semelhanças e diferenças entre peças e textos. Os primeiros gêneros sobre os quais temos conhecimento foram encontrados em sua obra *A poética* que categorizou as obras em três possibilidades: épica, lírica e dramática.

A partir de Aristóteles, muitos outros filósofos e estudiosos tentaram definir o que seria o gênero e como avaliar as obras propostas. Ainda dentro da literatura, Victor Hugo veio com a ideia de que o gênero deveria levar mais em consideração o sentimento e a recepção do público do que propriamente as semelhanças de conteúdo entre si (HUGO, 2017)

Saindo da literatura e entrando no cinema, o conceito de gênero se perde um pouco do que era comumente definido. Dentro da literatura, o gênero pode ser associado não só ao teor da narrativa, mas às caracterizações da própria forma literária, sendo definido, assim, como gênero literário, em diferenças como conto, poemas e romances. Em contrapartida, dentro do cinema, apesar de existirem diferenças de construção do audiovisual, o conceito de gênero ainda é mais definido, e pode existir uma videoarte de horror, ou um documentário de comédia.

Barry Langford define o gênero cinematográfico baseado em sua totalidade dentro do que isso significa para o cinema como indústria. Segundo Langford, o gênero se difere entre produtor e consumidor, no qual um usa a definição para compreender de que modo é mais lucrativo vender a ideia, enquanto o outro usa a mesma definição para consumir o que está sendo proposto (LANGFORD, 2010).

Rick Altman é, atualmente, um dos grandes nomes na teoria fundada de gênero cinematográfico. Em seu trabalho, ele entende o gênero não como algo completamente engendrado e limitado, mas como sendo uma identificação que pode ser relativizada e, conseqüentemente, mudada.

Comic books are full of contraptions capable of performing multiple tasks. Genre is usually seen as just such a device. Only slightly short of magical in its versatility, genre endures within film theory because of its ability to perform multiple operations simultaneously. According to most critics, genres provide the formulas that drive production, genres constitute the structures that define individual texts, programming

decisions are based primarily on generic criteria; the interpretation of generic films depends directly on the audience's generic expectation (ALTMAN, 2000, p.15).

Para Altman, é óbvio que existe um conceito pré-moldado de gênero específico, um conceito que foi, ainda, extremamente difundido e enraizado pela indústria cinematográfica estadunidense, que encontrou no cinema de gênero uma forma notável de delinear um circuito e adentrar o público de massas no geral. Entretanto, ainda que os filmes sejam, em sua grande maioria das vezes, definidos por um gênero, eles também têm a possibilidade de transitar, de serem alterados e, inclusive, de serem interpretados de diferentes formas por diferentes pessoas.

O que é o horror?

O horror e o terror, mesmo que socialmente sejam usados como sinônimos, dentro da academia têm diferenças consideráveis. O terror, segundo Carlos Primati, pode ser definido como a sensação de suspense, de que algo está para acontecer, o medo da coisa antes que se torne realidade; enquanto o horror vem daquilo que é “horrível”, que já está materializado, palpável e visível na nossa frente (PRIMATI, 2012). Mesmo que, academicamente, as duas palavras tenham significados diferentes, quando analisamos os filmes de horror temos em mente que eles se apropriam dos dois termos para criar suas narrativas, o que os faz, novamente, serem vistos como sinônimos.

No cinema, mesmo que os pesquisadores considerem o curta de George Méliès, *A mansão do diabo* (1896), como sendo o primeiro filme de terror feito, o gênero foi tomando forma e sendo difundido, principalmente, através do expressionismo alemão, que foi a base para o que chamamos de filmes de terror atualmente. A *mise-en-scène* do gênero foi construída através de filmes como *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920) e *Nosferatu* (1922), que usaram e abusaram de sombras, cenários distorcidos, maquiagem e suspense para a criação de suas narrativas.

Durante 15 anos, os filmes expressionistas refletiram esse clima melancólico por meio do exagero de interpretações; contraste de luz; sombras com vida própria; natureza e rostos deformados; maquiagem carregada; confusão entre o real e subjetivo; filmagens

em estúdio; indefinição dos tempos presente/passado/futuro; personagens alucinados, nojentos e feios; ângulos absurdos; janelas, portas e paredes sem os princípios da perspectiva; recusa do realismo e relação de ódio entre pai e filho (RESENDE, 2014, p. 25).

Noël Carroll, em seu trabalho intitulado *Filosofia do horror ou os paradoxos do coração* (1999), vai tentar definir o que seria o gênero. Segundo ele, definir o horror como uma história de monstro ou como algo sobrenatural não é viável, visto que muitos filmes se utilizam de premissas parecidas e criam histórias que não são necessariamente de horror. Os próprios contos-de-fada apropriam-se de histórias de monstros para findar uma narrativa. Para Carroll, o horror se define como:

O que parece servir de demarcação entre a história de horror e meras histórias com monstros, tais como os mitos, é a atitude dos personagens da história em relação aos monstros com que se deparam. Nas obras de horror, os humanos encaram os monstros que encontram como anormais, como perturbações da ordem natural. Nos contos de fadas, por outro lado, os monstros fazem parte do mobiliário cotidiano do universo (CARROLL, 1999, p. 31).

Ou seja, ainda que dentro da história o sobrenatural seja aceito e entendido pelos outros personagens, o que caracteriza o filme de terror é a forma com que o monstro dentro daquele universo vai garantir o caos e a perturbação da paz para a sociedade em que vivem, seja ela real, seja ela imaginária.

Carroll também compreende que as estruturas narrativas de um filme de terror são, indiscutivelmente, bastante genéricas e padronizadas. A maioria dos grandes fãs do gênero já tem uma ideia pré-estabelecida da história do filme dependendo do que ele se propõe a ser, seja uma história de casa mal-assombrada, um filme de monstro, um *slasher* ou um horror psicológico, todos eles acabam seguindo um conjunto de regras que acabam por tornar, definitivamente, aquele filme, um filme de horror (CARROLL, 1999).

A mulher que põe a pomba no ar (1978): um slasher brasileiro

Levando em consideração esse cenário, tomando por base a definição de Altman de que o gênero pode ser híbrido e flexível e, ao mesmo tempo, entendendo o horror como uma série de elementos originais, mas que partem de um padrão comum, como dita Carroll, somos levados a encaixar o filme dirigido por Rosângela

Maldonado, *A mulher que põe a pomba no ar*, de 1978, como sendo do gênero do horror.

O filme conta a história de uma mulher que é conhecida entre as mulheres por fazer uma espécie de amarração ou “macumba” para os homens. As mulheres que vão até ela são casadas e desconfiam ou já sabem de alguma traição e, segundo o que é vendido pela mulher, ela pode “dar um jeito em maridos infiéis”. O jeito é enviar mulheres-pombas ou pombas-mulheres para perseguirem esses homens no momento em que a infidelidade esteja acontecendo, normalmente machucando-os e deixando-os debilitados. Logo, se o marido aparece em casa machucado, sua mulher já toma consciência de que ele foi vítima da pomba (a qual ela pediu ajuda) em um momento de traição.

Muitos filmes de horror já se utilizaram de referir-se à “macumba” como sinônimo de “magia negra” para criar suas histórias, e, apesar de não ser o caso aqui, as mulheres do filme ainda utilizam a palavra “macumba” em tom pejorativo, na qual procuram a protagonista para uma vingança. Apesar das religiões de matrizes africanas ainda serem extremamente perseguidas dentro do território brasileiro, já é de conhecimento social que a violação do termo “macumba” foi um processo de cunho completamente racista e com o propósito de repreender ainda mais os adeptos a essas religiões.

Os estigmas sociais contra o negro e sua religião e as renovadas acusações mais do que seculares de que foram vítimas culminaram com a atitude ao mesmo tempo de hostilidade e de medo que até hoje inspiram. É exemplar deste caso o vocábulo macumba: de termo genérico para todas as religiões brasileiras de origem negra, ou então de nominativo de uma delas em especial, a de origem banto, desenvolvida no sudeste do país, especialmente em São Paulo e Rio de Janeiro a partir de fins do século XIX, passa a ser vista depreciativamente como sinônimo de superstição de negro, como magia negra que se despreza e se teme a um só tempo. (NEGRÃO, 1996, p. 76).

Outro fator de extrema importância para a análise do filme é a caracterização do “vilão” e a ambiguidade fantástica incutida nele. Segundo Janaína dos Santos Gamba, em sua dissertação *Cara de vilão: aspectos complexos na construção do personagem-tipo do vilão em filmes de horror* (2014):

A princípio, o personagem caracteriza-se por sua oposição à virtude. São as mais diversas as caracterizações do mal nas artes, porém o Vilão é a personificação do mal puro, de tudo aquilo que é imoral e antiético. Levando-se em conta que a base do enredo melodramático é puramente maniqueísta, sem a maldade do Vilão, não há a definição da bondade do Herói (GAMBA, 2014, p. 51).

Ou seja, a princípio, um vilão seria caracterizado como sendo uma figura de definição “do mal”, que se instaura em uma sociedade ou contexto pacífico ou, ao menos, considerado ideal, e desencadeia um caos naquele lugar, tirando os personagens de seu local de conforto e, conseqüentemente, criando um “herói” que se contrapõe a ele.

Apesar das figuras de herói/vilão não se restringirem a filmes do gênero do horror, fica claro que, dentro desse espectro, essa dualidade é ainda mais frisada. Afinal, o monstro, dentro dessas histórias, normalmente não tem motivações realistas ou palpáveis para suas atitudes, a não ser o desejo e o simples prazer de causar mal ao outro, principalmente aquele que, por algum motivo, virou seu objeto de obsessão.

A pomba-mulher ou mulher-pomba é uma figura que é mandada pela protagonista, ou seja, é um monstro que, até então, parece incapaz de ter valores próprios e apenas é comandado para praticar o mal contra aqueles que sua “mestra” acredita serem merecedores de tais atos. É importante mencionar que, apesar de, aparentemente, a protagonista e suas pombas estarem fazendo uma “boa ação” para aquelas mulheres, o filme pretende caminhar mais para um sentido de justiça do que de vingança, no qual, apesar dos erros que os homens tenham cometido, não se justifica a violência praticada pelos “monstros”.

Essa ideia de colocar um monstro para punir pessoas que estejam se comportando de forma considerada errada pelos preceitos morais da sociedade é uma história antiga dentro do cinema de horror. A grande maioria dos filmes *slashers* utilizam-se desse padrão para criar suas narrativas, na qual colocam um monstro perseguindo, normalmente, um grupo de jovens, nos quais as vítimas fatais são aquelas que se comportam diferentemente do esperado socialmente, os que usam drogas, os que saem durante a noite, os que tem a vida sexual ativa, e por aí vai. Dentro desses filmes, só é salva, frequentemente, a personagem que é “moralmente intacta”, que se diferencia dos outros por seguir padrões castos e, claro, moralistas. Carol J. Clover chamou essas mulheres que sobrevivem no final de filmes *slashers* de *final girls* ou, em tradução literal, garotas finais.

Elas (*the final girls*) são construídas para criar uma identificação com o público, convidando-o logo no começo da história a olhar o mundo pelos seus olhos. Isto pode ajudar a explicar o porquê elas não mantêm relações sexuais durante o filme, não fazem uso de drogas e nem têm atitudes que moralmente a grande parcela da população condena. Ao que parece, o público tem concepções bastante conservadoras sobre sexo, bem como na maneira de uma mulher se comportar (SILVA, 2014, p. 94).

É a partir daí que vem a constatação do fato mais importante dentro de “A mulher que põe a pomba no ar” que categoriza o filme dentro do gênero do horror. O filme é, claramente, considerado um *slasher*. Ou seja, entra no mesmo subgênero que clássicos como *A Hora do Pesadelo* (1984), *Halloween* (1978) e *Pânico* (1996). Segundo Bruna Zucco o gênero *slasher* se classificaria como:

O *slasher* é, provavelmente, um dos mais repetitivos subgêneros do horror. Suas histórias se constituem de um assassino psicopata, muitas vezes mascarado, que persegue um grupo de jovens usando uma arma não convencional e matando-os, sendo essas mortes erotizadas e com um grande teor de crueldade e violência (ZUCCO, 2017, p. 18).

Logo, fica claro que, diante das diretrizes que o filme segue, ele se enquadra completamente dentro dos preceitos *slasherianos*. Apesar de não perseguir jovens, os vilões (ou vilãs) perseguem um grupo específico de homens, os quais são machucados no momento em que estão cometendo um pecado específico. Os monstros, apesar de serem comandados por uma mulher que, aparentemente, tem como grande motivação a vingança contra o sexo masculino, ainda parecem ser desprovidos de pensamento próprio ou algum tipo de pensamento crítico, ou seja, agem de forma completamente irracional, apenas com o intuito de machucar e causar o caos de forma equivocada e violenta.

Conclusão

Diante do que foi apresentado, fica claro que o gênero cinematográfico como conhecemos teve suas raízes nos gêneros literários, mas teve que ser adaptado e moldado ao seu próprio formato quando estabelecido. Ainda dentro das demandas exigidas para cada filme se enquadrar dentro de um gênero, concordamos com Rick

Altman quando o mesmo diz que essa ideia pode ser heterogênea e capaz de ser modificada.

Depois, analisamos o horror e como ele ficou definido, lembrando que o gênero do horror teve início também ainda dentro da literatura e foi se transfigurando conforme o passar do tempo, apesar de ainda se manter firme a alguns de seus princípios dentro dos livros. Então, analisamos o horror como definiu Noël Carroll para estabelecer o que poderia ser, realmente, uma história de terror.

Logo após isso, pudemos fazer o paralelo do filme dirigido por Maldonado, *A mulher que põe a pomba no ar*, e como, apesar de ele ter muitos indícios cômicos e até mesmo adentrar no melodrama, ele ainda pode ser considerado uma obra de horror, definindo os conceitos padronizados dentro do que se considera terror atualmente, mesmo que a ideia possa ser vaga, ela persiste e é seguida por milhares de espectadores.

Fica claro entender o horror como um gênero abrangente, que é capaz de conversar com diversas temáticas diferentes e conseguir falar sobre o medo, a injustiça e as mazelas sociais de formas completamente originais e transparentes. Fazendo com que o gênero se torne, ainda mais, uma grande referência de como se contar uma boa história.

Referências:

ALTMAN, Rick. **Los géneros cinematográficos**. Buenos Aires: Paidós, 2000.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus Editora, 1999.

GAMBA, Janaina dos Santos. **Cara de vilão: aspectos complexos na construção do personagem-tipo do vilão em filmes de horror**. Londres: Novas Edições Acadêmicas, 2014.

NEGRÃO, Lísias Nogueira. **Entre a cruz e a encruzilhada: formação do campo umbandista em São Paulo**. São Paulo: Edusp, 1996.

PRIMATI, Carlos. **A história do cinema de horror**. Cena UM, 2012.

RESENDE, Ana Cláudia de Freitas. Expressionismo alemão no cinema atual: contexto histórico, artístico e influências. **PÓS** – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, v. 4, n. 7, p. 17-26, mai. 2014.

SILVA, André Campos. **O processo comunicacional do clichê cinematográfico em filmes de terror *slasher***. Tese de doutorado em Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale dos Sinos (Unisinos), São Leopoldo – RS, 2014.

SUPPIA, Alfredo. Indagações sobre gêneros cinematográficos e audiovisuais: religando alguns pontos. **Revista GEMInIS**, v. 12, n. 2, p. 251-275, 2021.

ZUCCO, Bruna. **Quem é a garota final?** Uma análise das personagens femininas no filme de slasher *À Prova de Morte* (2007), de Quentin Tarantino. TCC de Bacharelado em Relações Públicas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

O ROTEIRO COMO PROTÓTIPO: PRIMEIROS TRAÇOS DE UMA REDE DE CRIAÇÃO

CAZARRÉ, Júlia¹

Resumo: Este artigo busca refletir sobre os primeiros passos de uma pesquisa destinada a investigar o processo de escrita de roteiros audiovisuais através do desenvolvimento e escrita dos roteiros de uma websérie audiovisual. Cecília Salles e a crítica de processos, em especial o conceito de “redes criativas”, confere a metodologia para refletir sobre o processo criativo e os operadores teóricos da pesquisa. O artigo tenta conectar o atual campo em consolidação dos estudos de roteiro, em particular a ideia de pensar através do roteiro de Batty, Sawtell e Taylor, e a investigação de novos processos de escrita de roteiros, como a “ideia filmica” de Ian MacDonald, às liberdades criativas e produtivas que o formato websérie permite, bem como ao meu próprio processo criativo e a uma filosofia projetual do designer, argumentada por Bruno Munari, dando a ver os primeiros traços de uma rede criativa.

Palavras-chave: Roteiro Audiovisual; Processo Criativo; Webséries; Protótipo; Design narrativo.

Introdução

Esse breve ensaio reflete sobre os primeiros gestos de pesquisa de um estudo poético em seu início e busca inserir-se nas discussões sobre processos criativos no cinema e nas artes do vídeo, bem como no campo em consolidação dos estudos acadêmicos sobre o roteiro cinematográfico, que investigo de forma prática através do desenvolvimento e escrita de uma websérie. Escolho a forma ensaística para este texto para acessar e dar a ver minhas próprias reflexões sobre um processo de criação pessoal em seu início, por apostar em sua transparência e acessibilidade, mas, principalmente, pelas características híbridas do formato. Num limiar entre texto artístico e científico, segundo Theodor Adorno (2003), característica que divide com a

¹ Mestranda em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-Cineav) pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar), e membro do grupo de pesquisa CineCriare (Unespar/CNPq). É também Especialista em Desenvolvimento de Projetos Audiovisuais e formada tecnóloga em Produção Audiovisual pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). E-mail: juliacazarre@gmail.com

pesquisa em artes, o ensaio cabe também aqui devido ao seu fluir processual. Um texto em devir, que permite vislumbrar os caprichos escorregadios do pensamento, as conexões que surgem detrás do pensamento, como diria Clarice Lispector, em *Água Viva*²; antes que os dedos tenham tempo de encontrar as teclas.

Por quê, entretanto, comentar o formato do texto, que, com certeza, se daria a notar naturalmente ao longo da leitura? Num claro deslize de pensamento, identifico que são esses contatos escorregadios entre temáticas, teorias, ferramentas e metodologias que permitem a tangência entre os operadores teóricos dessa pesquisa e de suas áreas do saber correlatas, mas distintas. Arte, cinema, roteiro cinematográfico, design e pensamento, cada um a seu modo, formam os nódulos iniciais dessa pesquisa, como diria Cecília Salles (2006). A partir da crítica de processos de Salles (2017) e desses pensamentos errantes, com sorte, os primeiros traços de conexão, mesmo que tênues, sairão detrás do pensamento para se dar a ver como rede de criação.

A criação como rede pode, assim, ser descrita como um processo contínuo de interconexões, com tendências vagas, gerando nós de interação, cuja variabilidade obedece a princípios direcionadores. Esse processo contínuo, sem ponto inicial nem final, é um movimento falível, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a entrada de ideias novas. [...] As interconexões geram os picos ou nós da rede, elementos de interação ligados entre si, que se manifestam como os eixos direcionadores de nossas pesquisas, ou seja, as recorrências encontradas nos documentos estudados (SALLES, p.9, 2017).

O roteiro como pensamento

Ao ingressar no Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo do PPG CINEAV da UNESPAR em abril de 2022, com a consciência de que meu projeto de pesquisa se reconfiguraria muito ao longo do processo, dediquei-me inicialmente à única certeza que tinha: a de investigar um processo de escrita de roteiro via pesquisa em poéticas. Tateando por inquietações, hipóteses e formas de contribuir ao campo de estudos, em consolidação de meu objeto, iniciei a elaboração de um estado da arte. Como primeiro gesto de pesquisa, retornei aos pioneiros do campo de estudos do roteiro audiovisual acadêmico, com os quais tive contato durante a pós-graduação: Ian MacDonald (*Screenwriting Poetics and the Screen Idea*, 2013), Steven Price (A

² Cf. LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998 [1973].

History of the Screenplay, 2013) e Jill Neldes (*Analysing the Screenplay*, 2010). MacDonald, em especial, foi o principal responsável pela criação da *Screenwriting Research Network*, pois formalizou os estudos de roteiro audiovisual no ambiente acadêmico como um verdadeiro campo de estudos, já que antes os pesquisadores preocupados com o roteiro audiovisual encontravam-se isolados (SRN, 2022)³.

Batty e Baker (2018) argumentam que, enquanto a pesquisa faz parte do dia a dia de roteiristas profissionais, no contexto da academia, ela é potencializada, englobando cada passo do processo. A pesquisa dedicada ao roteiro cinematográfico na academia pode abarcar, segundo os autores, aspectos históricos, sociais e geográficos, e muito mais além disso. Seja sobre a prática, para a prática ou através da prática, seu objetivo é produzir conhecimento em todos os níveis. Desde técnicas narrativas que reafirmem ou desafiem os paradigmas existentes, passando pelo contexto industrial que pode influenciar a forma como um roteiro é desenvolvido, a relevância social, cultural e industrial de um roteiro, até a própria prática de escrita.

Os pesquisadores (autores), pioneiros do *Screenwriting Studies*, são especialmente atraídos para a atividade de pensar através do roteiro, que equivale à pesquisa através da prática criativa, como um ato científico, um meio de construir conhecimento, abrindo possibilidades outras de escrever para a tela. Assim, ao pensar através do roteiro, utilizando a pesquisa para investigar a prática, o resultado, além da reflexão em si, é a criação de um artefato, o roteiro acadêmico. O roteiro, como artefato, performa os resultados da pesquisa simbolicamente, de forma reconhecível à sua audiência, através de elementos inerentes ao seu formato (forma, formato, estrutura, personagem, diálogo etc.) comunicando ao seu leitor a pesquisa (BATTY; SAWTELL; TAYLOR, 2016).

A investigação do campo de estudos de roteiro no Brasil, por sua vez, se dá de forma bastante informal. Retorno aos trabalhos de roteiristas e pesquisadores conhecidos pessoais como Rafael Leal⁴, Iuli Gerbase⁵ e Fabiano de Souza⁶, que

³ Site Screenwriters Research Network. Disponível em: <https://screenwritingresearch.com/about-us/>. Acesso em dez. 2022.

⁴ LEAL, Rafael. Da estrutura à escritura: Processos criativos na dramaturgia seriada. Rio de Janeiro: 2016. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

⁵ GERBASE, Iuli. A Nuvem Rosa: Ensaio Sobre Personagens E Roteiristas Aprisionados. Porto Alegre: 2017. Dissertação (Mestrado Em Escrita Criativa) - Pontifícia Universidade Católica Do Rio Grande Do Sul, Porto Alegre: 2017.

⁶ SOUZA, Fabiano Grendene de. Caio Fernando Abreu e o cinema: o processo de adaptação de Morangos Mofados. Porto Alegre: 2010. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

realizaram pesquisas através de seu próprio processo criativo de escrita de roteiro. Em busca metódica nos anais da SOCINE, olhando cinco anos para trás, identifiquei não só o crescimento de comunicações acerca do roteiro cinematográfico, passando de 3 em 2017 para 11 em 2021, mas também a presença recorrente de alguns nomes de pesquisadores: Rafael Leal (2020), Pablo Gonçalo e Marcel Souza⁷. Mais do que isso, de 2020 a 2022, o seminário temático Estudos de Roteiro e Escrita Audiovisual foi formado, articulando as pesquisas em roteiro no Brasil em um verdadeiro campo de estudos, alinhado às pautas internacionais.

Pablo Gonçalo, em seu artigo seminal para a pesquisa brasileira em roteiro, *Quando Imagens São Palavras* (2017), faz uma verdadeira arqueologia do campo do *Screenwriting Studies* desde seu início e identifica as principais pautas de pesquisa acerca do roteiro audiovisual: a construção de uma historiografia, discussões de questões epistemológicas do campo, estudos práticos e revisões da forma do roteiro (Gonçalo, 2017).

Além das principais pautas de pesquisa, Gonçalo também reitera as atuais crises do campo, ainda insipiente e buscando se consolidar. A ontologia e status do roteiro como texto subordinado a uma posterior realização ou como texto autônomo, por exemplo, segue ainda em debate, o que acaba implicando em questões metodológicas e epistemológicas. Se autônomos, os roteiros podem tornar-se importantes objetos de análise de filmes não produzidos, ou como rastro, documento de processo, de filmes produzidos, afetando a principal metodologia do campo de estudos de cinema, como a análise fílmica, por exemplo.

Independente das crises, naturais para um campo ainda insipiente e em consolidação, Gonçalo vê a multiplicidade de visões e abordagens que vem surgindo como benéficas, visto que podem contribuir à quebra de certos paradigmas conservadores e com a valorização do roteiro como fonte empírica (GONÇALO, 2017). Dentre pautas e crises, o pesquisador parece especialmente otimista em relação ao que concerne às pesquisas sobre o processo de escrita de roteiros, sua forma textual e a relação entre as palavras e as imagens no texto:

Nosso foco na escritura — compreendido dentro de um amplo panorama conceitual e geracional — propõe investigar vezos e verves

⁷ VIEIRA BARRETO SILVA, M.; LINS ARAGÃO QUIRINO, R. Autoria e Estilo na Heterodoxia do Roteiro: O Caso de Black Mirror. *Revista GEMINIS*, v. 12, n. 1, p. 64–84, 2021. Disponível em: <https://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/622>. Acesso em: ago. 2022.

que desfiguram práticas antigas e reconfiguram novos jogos entre a escrita, a imagem e as práticas de recepção (GONÇALO, 2017, p. 12).

De todas as pautas e questões colocadas, a investigação acerca dos processos de escrita e de outras possíveis formas para o roteiro são as que mais evocam minha curiosidade. Ainda assim, findo um estado da arte inicial, diante de tantas novas possibilidades e abordagens possíveis de pesquisa, as dúvidas permanecem. (E permaneceram durante algum tempo, até que minha orientadora lembrou: “colocar a poética na frente”).

Agora parece óbvio retornar à minha única certeza para gerar novas respostas, modo como costumo trabalhar criativamente, mas, por algum motivo, me deixei deslumbrar pelas teorias e, assim, o projeto, o processo de criação, acabou ficando em segundo plano. Ao colocar a poética à frente do processo, a websérie que tinha proposto no projeto inicial de pesquisa ganhou um novo rumo.

A websérie como espaço de inovação na escrita audiovisual

Segundo Stayci Taylor (2015), também pioneira dos *Screenwriting Studies*, uma definição unânime para o formato websérie ainda está em debate, dadas suas características híbridas e mutáveis de obra para obra. O principal obstáculo, ou um primeiro passo para uma definição absoluta parece ser diferenciá-las das séries de televisão, que, atualmente, assumem durações variadas e também podem ser consideradas séries para web, visto sua veiculação através de serviços de streaming como a Netflix e Disney Plus (TAYLOR, 2015). Esse é o caminho percorrido por Daniela Zanetti (2013), que dedica um artigo para investigação do formato e sua diferenciação das séries de televisão. A pesquisadora destaca a duração dos episódios como um dos principais aspectos de divergência dos formatos: “em consonância com uma atenção fragmentada e dispersa do espectador da Internet, o tempo de duração dos episódios das webséries parece ser um dos principais aspectos de diferenciação em relação às tradicionais séries de TV” (ZANETTI, 2013, p. 16). Zanetti também conclui que “no âmbito da produção e circulação, se, por um lado, as séries de TV possuem divulgação garantida feita pelas emissoras e/ou produtoras, através de assessorias de comunicação e de marketing, as webséries, por sua vez, dependem do próprio público para se espalharem pela rede (ZANETTI, 2013, p. 17).

As observações de Zanetti (2013) corroboram com a definição de Brown, autor de *Byte-sized Television* (2011), que define a websérie a partir da duração de webisódios e das formas de distribuição, além de considerar que o formato está em constante mutação, ainda encontrando suas particularidades (TAYLOR *apud* BROWN, 2011).

Partindo dessa discussão e de forma geral nesse momento, assumo as webséries como obras audiovisuais seriadas, com episódios de curta e/ou variada duração e veiculadas na internet via blogs, sites e/ou redes sociais, excluindo-se séries de televisão veiculadas via *streamings*.

Os motivos que levaram à escolha do formato websérie para abarcar a investigação de um processo de escrita de roteiros audiovisuais, mais do que a chegada a uma definição, precisa do formato, é bastante relevante para dar seguimento a essa reflexão. Segundo Taylor, o formato websérie possibilita que tanto profissionais estabelecidos quanto iniciantes criem seus próprios programas sem precisar de permissão ou aprovação dos canais tradicionais de mídia (TAYLOR, 2015). Além de não depender de grandes forças criativas do mercado, o próprio formato, por não exigir grandes estruturas de produção ou experiência de seus produtores, acaba por habilitar a liberdade criativa, o improviso e a experimentação.

Muitas webséries encontram sucesso por conta do quão diferente são das séries de televisão tradicionais. Podem contar com edição amadora e atuações exageradas, abordar assuntos atuais quase que instantaneamente, e geralmente são perdoadas pela baixa qualidade da produção - aspectos que não costumam ser aceitos nas mídias tradicionais (TAYLOR *apud* WILLIAMS, 2012, p. 25-26).⁸

Além de promover a inovação formal, Taylor (2015) argumenta que as webséries (sua facilidade de produção e liberdade temática, estética etc.) são responsáveis pelo surgimento de novas práticas de escrita de roteiro. Embora a produção de webséries envolva riscos, por conta do engajamento da audiência e da subversão das formas familiares, o formato tem contribuído para que roteiristas formem uma nova cultura de desenvolvimento de roteiros, gerando não só diversidade de práticas, como também diversidade de conteúdos.

⁸ No original: "Many web series find success because of how different they are from traditional TV shows. They can feature choppy editing and over-the-top acting, deal with topical subjects almost instantaneously, and are usually forgiven for mediocre production quality - aspects that usually are not acceptable in traditional media" [tradução nossa].

O desenvolvimento de roteiro, no sentido tradicional, é totalmente voltado para a produção de um roteiro, enquanto o desenvolvimento de webséries assume a entrega de episódios finalizados como guia do processo. Ainda que essa distinção pareça óbvia, possui uma implicação sutil para o desenvolvimento de roteiro padrão no que a prática de roteiro nas webséries é automaticamente incluída como parte do processo como um todo (TAYLOR, 2015, p. 7).⁹

O argumento de Taylor, de que no desenvolvimento das webséries a escrita dos roteiros está integrada, mais próxima, ao processo de produção e entrega dos webisódios, lembra a discussão levantada por Gonçalo (2017), sobre processos alternativos à forma usual de desenvolvimento de roteiros, herdada do período conhecido como *Studio System* (PRICE, 2013). Em suas observações finais sobre as perspectivas para o campo de estudos do roteiro, o pesquisador aponta que a escritura para outras mídias, como é o caso das webséries, além do cinema, seria um caminho propício para instaurar a prática do roteiro em um contexto tecnológico mais amplo (GONÇALO, 2017). O autor também alude a uma possível visão do roteiro como processo, gesto intermedial, da palavra à imagem e com a escritura mais próxima à realização.

Para Steven Maras, os momentos da história do cinema em que a escrita e a produção estiveram mais próximas seriam os de maior criatividade e inovação do cinema, como os períodos das vanguardas artísticas e a *Nouvelle Vague* (GONÇALO *apud* MARAS, 2013). É também das ideias de proximidade e processo que se vale a *screen idea*, de Ian MacDonald (2013), visão que toma o roteiro como um processo de concepção do que irá para as telas, dinâmico, colaborativo e preocupado para além do texto com aspectos estéticos; com o design do filme como um todo, segundo a interpretação de Gonçalo (2017).

Ainda que esteja familiarizada com os processos mais difundidos de escrita de roteiros, como *Story* (2006), de Robert McKee e *The screenwriter's workbook* (2006) de Syd Field, e que coloque seus preceitos em prática quase que automaticamente, percebo que, cada vez mais, em meu processo de escrita busco estratégias

⁹ No original: "Screenwriting models, in the traditional sense, are all about producing a script, whereby the web series guides assume delivery of the finished webisodes. While this may seem an obvious distinction, it does have a subtle implication for script development in that the screenwriting practice in web series guides is automatically included as a part of the Whole [tradução nossa]."

alternativas para resolver problemas narrativos, pensando no filme como um todo, de forma muito próxima à *screen idea* de Ian MacDonald.

Rastros e tendências de uma poética pessoal

Para a investigação de meu próprio processo de escrita, parto da crítica de processos de Cecília Salles, para a qual “o percurso da criação mostra-se como um emaranhado de ações que, em um olhar ao longo do tempo, deixa transparecer repetições significativas dessas recorrências que podem estabelecer generalizações sobre o fazer criativo, a caminho de uma teorização” (SALLES, 2017, p. 5-6). Como a autora sugere (SALLES, 2011), retorno aos documentos de processos de escrita de projetos anteriores, a fim de apreender tendências de meu próprio processo criativo de desenvolvimento e escrita de roteiros. Consciente de que para realizar uma verdadeira crítica de processo, conforme Salles (2011) orienta, precisaria acessar aos processos em sua integridade (de preferência em concomitância com seu desenrolar, e/ ou catalogar, descrever, classificar e comparar os documentos de processo, para então interpretá-los via semiótica Pierciana, considero esse retorno a documentações passadas que realizei nesse início de novo percurso como breves observações gerais.

Ao abrir as caixas organizadoras que escondia no fundo do armário encontro pastas, cadernos, pilhas de folhas soltas, *post-its* que, em algum momento, estiveram colados pelas paredes da casa, mapas mentais, fichas de personagem, esquemas de relações entre personagens, listas e mais listas dos mais variados elementos narrativos, gráficos narrativos, tratamentos de roteiros rabiscados, cenas escritas à mão, citações, diálogos anotados em guardanapos, esquemas e mais esquemas de sequências, cenas... Já nos arquivos do computador, além de tratamentos finais, escaletas, outras fichas de criação e os documentos usuais já mencionados do processo de escrita, destaco principalmente os rastros visuais: coleções de fotos dedicadas aos mais variados elementos de cada história, mapas, *moodboards*, paletas de cores, músicas e uma infinidade de páginas de internet salvas como material de pesquisa.

Das tendências identificadas nessa observação inicial, para além de minha já conhecida preferência por projetos dos gêneros comédia ou ficção científica, e uma curiosidade especial para com a linguagem cinematográfica de cada projeto, o que mais chama a atenção dentre os rastros, e se mostra mais relevante no âmbito dessa

reflexão, é a quantidade de material, tanto físico quanto digital, armazenado. A variedade de recursos visuais também intriga, mas não chega a surpreender, visto que cada vez mais roteiristas tem se munido de novas ferramentas, principalmente digitais, para lidar com seus processos coletivos e criativos. Observando esses dois aspectos de forma geral percebo no material uma preocupação com o desenho do processo criativo em si.

Consigo discernir, mesmo dentre materiais há muito não acessados, o pertencimento dos documentos a momentos específicos da criação. Há a fase inicial, de colheita de informações de forma faminta e expansiva, na qual mapas mentais identificam palavras-chave relacionadas à ideia que motivou o projeto, por exemplo, e com as quais interajo em busca de imersão, sem restrições num primeiro momento. A partir desse mergulho, os documentos mostram desafios à ideia motivadora inicial, espécie de semente, para Salles (2011), que é confrontada pelas informações coletadas, por fotos, por referências, por apanhados históricos, por listas de outras ideias possíveis, esquemas de interconexões etc. As conexões entre documentos iniciais lembram as considerações de Salles acerca das redes criativas. Dessas redes entre meus documentos, emergem conexões recorrentes entre ideias e temáticas, apontando para conceitos unificantes, os critérios que nortearão as tomadas de decisão de cada projeto. Hoje chamo essas tendências unificadoras de “conceitos criativos”, termo muito utilizado na publicidade (MANO, 2014). Nesse estágio, a multiplicação de relações possíveis, novas ideias, parece ser o objetivo, já que múltiplas possibilidades são exploradas ao mesmo tempo, em rede. À medida em que os processos evoluem no tempo, noto um afinilamento do processo, que descarta mais do que acata novas ideias, conforme elas integram-se às escolhas já consolidadas. O processo como um todo não deixa de ser linear, tornando-se cada vez mais minucioso: ao final, a escrita dos roteiros em si, por exemplo, está mais preocupada com detalhes, ritmos e descrições do que com temas ou estruturas. Ainda assim, fica claro no retorno aos documentos que, na transição de cada etapa, ou mesmo em momentos de dúvida, suspensão ou bloqueio criativo do processo, a investigação expansiva retorna e a própria rede informa as soluções possíveis. O processo volta a abrir-se para o exterior em sua busca de respostas, em sua geração de listas de alternativas, criação de *moodboards* e esquemas visuais. Não importa em que etapa me encontro no processo criativo, os rastros indicam uma disposição

inesgotável de confrontar cada decisão, de conectar cada escolha, mesmo as originadas ao acaso, à rede de criação.

Percebo a partir dessa reflexão inicial que, apesar dessas tendências comuns identificadas entre documentos de projetos já realizados por mim, nenhum processo criativo se deu da mesma forma, sofrendo influências causadas pela própria rede criativa que se forma ao redor da ideia inicial. Segundo Bráulio Mantovani, cada história possui inúmeras formas de ser contada e o trabalho do roteirista é encontrar a melhor delas (PARAÍZO, 2018). Em meus processos de escrita, vejo que busco não só a melhor forma de contar uma história, mas, também, a melhor forma de descobrir como contar essa história. A rede de conexões, como um quebra-cabeça, acaba informando a peça faltante, o próximo passo no processo, para a completude do todo (SALLES, 2006). A meu ver, são personagens que se tornam mais reais ao absorver o sotaque de determinado lugar, cenas escritas a partir do ritmo de certa música, palavras que evocam texturas e sensações, estéticas que interferem na forma de contar, linguagens que se imprimem tanto na escolha de cenas quanto na escolha das palavras do roteiro, por exemplo.

Embora minha forma de abordar o processo de escrita pareça se lançar para além das fórmulas prescritas pelos manuais de roteiro, foi através destes, bem como dos cursos informais que neles se baseiam, que primeiro tive contato com a escrita audiovisual. Assim, dentre os documentos de processo, figuram também esquemas e preceitos, como gráficos narrativos e escaletas, prevendo pontos de virada, por exemplo, que se fundem e por vezes orientam a rede criativa. Ainda que não rejeite as formas de escrita audiovisual ditas “clássicas”, e que as utilize com frequência, seja de forma premeditada ou intuitiva, compartilho de algumas das inquietações comuns às pautas do *Screenwriting Studies*, como visto, em especial no que tange ao processo criativo.

Sem argumentar que uma nova abordagem, mais processual e experimental seja melhor do que os processos formulados já estabelecidos, baseados na poética aristotélica, como discutido por Rafael Leal (2020), e admitindo que transito entre as duas livremente, reflito que a origem de minha vontade exploratória inicial em cada projeto, advém do período em que cursei, brevemente, a graduação em Design. Antes de perceber que estava mais interessada em desenvolver as narrativas para o curta-metragem da disciplina de animação do que em animá-las, inconscientemente, hipotetizo que absorvi em meu trabalho uma espécie de pensamento projetual, que

acredito advir de meu contato com as metodologias do Design, profundamente influenciadas pela metodologia cartesiana e que, segundo Bruno Munari (2008), tem como base a pesquisa, a exploração e a testagem de ideias.

Sem me ater à anedota pessoal de uma trajetória errante, após colocar a poética à frente de meu trabalho de pesquisa, fica mais clara a vontade de explorar ferramentas e metodologias da disciplina do Design, que venho cotejando silenciosamente em minha prática criativa. Agora de forma mais consciente e intencional, busco verificar que efeitos o pensar projetual do Design pode ter sobre o processo de escrita de roteiros audiovisuais, em especial no desenvolvimento de uma websérie, formato que em si permite maior flexibilidade e experimentação.

O roteiro como protótipo

Em seu Artigo *The Screenplay as Prototype* (2010), Kathryn Millard relata como abordou em um projeto pessoal o desenvolvimento do roteiro como um protótipo, partindo do material de arquivo já coletado para construir o roteiro em maior proximidade com a produção do filme em si. Ela argumenta que, diante das reconfigurações tecnológicas que as mídias vêm sofrendo, a ideia de “protótipo” pode ser útil para repensar o futuro do roteiro, um caminho para tomá-lo como um processo de desenvolvimento de *ideias para a tela*, imbuído de uma atitude de exploração criativa e experimentação.

Para a autora, improvisação é a chave para fomentar a inovação nos mais variados contextos que dependem do pensamento criativo. Ela define protótipos e simulações como “dois dos principais métodos para transformar ideias em objetos tangíveis cedo durante o processo criativo, contribuindo para o processo de improvisação” (MILLARD, 2010, p. 5). Protótipos são feitos para criar a oportunidade de antecipar resultados e manejar riscos na pesquisa e desenvolvimentos de produtos (MILLARD *apud* STAM, 2008, p. 192).

Indo mais além da ideia de protótipo, Millard (2010) distingue dois tipos de metodologias de Design, processos do tipo *waterfall*, (ou cascata), e processos do tipo *iterativo*. Métodos *waterfall* correspondem a uma série de passos incrementais, cada um sucessivo ao anterior, gerando revisões e aprovações a cada transição de etapa, até chegar à conclusão do processo, à produção. Ela compara o método *waterfall*, cujo ponto fraco considera ser o clima de incerteza provocado por mudanças

repentinamente e pela falta de flexibilidade no processo, com os processos de desenvolvimento de roteiros dos quais participou na Austrália.

Já os métodos iterativos, são baseados em ciclos de prototipagem, testagem, análise e revisão dos projetos em desenvolvimento e de seus elementos. A partir de Zimmerman (2003), Millard argumenta que o processo iterativo recorre ao próprio sistema em desenvolvimento como forma de pesquisa para informar os próximos passos do processo, à medida em que sucessivas versões e iterações são implementadas (MILLARD, 2010). Assim, em consonância com o pensamento de Salles, a rede complexa de elementos interconectados do projeto é o que gera o critério para adotar ou não ideias e informar se o próximo passo do processo é de pesquisa, geração de novas alternativas, prototipagem, testagem etc.

Enquanto os métodos cascata parecem de fato assemelhar-se aos “passos a passo” recomendados por manuais de roteiro, que oferecem etapas determinadas de desenvolvimento para se chegar a um roteiro final, os métodos iterativos aproximam-se da ideia do roteiro como processo, defendida por Ian MacDonald (2013) com sua “ideia fílmica”, e Rafael Leal (2020), que propõe uma poética no sentido processual, fenomenológico, em detrimento da poética Aristotélica na qual se baseiam os manuais de roteiro.

Vislumbres de uma rede de criação em seu início

Em consonância com a ideia de pensar através do roteiro, portanto, proponho para minha investigação acerca do processo de escrita de uma websérie audiovisual, tomar o desenvolvimento e a escrita dos roteiros de forma processual, incorporando as ideias de protótipo e de iteração, a fim de verificar de que formas influenciam meu processo criativo, em especial no que concerne ao formato websérie, mais flexível para inovações de forma e linguagem. Ao contrário de Millard (2010), porém, que adotou a prototipagem após um longo tempo colecionando imagens de arquivo e desenvolvendo seu projeto de longa-metragem, o que desejo colocar em prática em minha própria investigação é um processo de escrita que tome o roteiro como protótipo desde o início. Para Salles (2011), o processo criativo não pode ser visto como um trajeto linear com um início e fim absoluto, e é melhor para o crítico se a investigação ocorrer à medida em que a criação se dá.

Para além disso, nesse início de processo criativo, o que desejo absorver para a pesquisa em andamento, enquanto investigo metodologias e ferramentas do design que possam me amparar no desenvolvimento da websérie, é cotejar uma espécie de filosofia de projeto do Design como proposta por Bruno Munari em seu livro *Das Coisas Nascem as Coisas* (2008). Para o autor, antes de se munir de ferramentas, técnicas e métodos, o designer deve incorporar um olhar inquisidor e exploratório para com o mundo, como postula René Descartes em seu “Discurso do Método”. Aliada à metodologia de Salles (2006), que incentiva a coleção de documentos de processo como ferramenta de estudo do processo criativo de artistas, por fim, acredito que as ferramentas visuais que a disciplina do Design pode disponibilizar para o processo, como mapas mentais, diagramas, *moodboards* ou mesmo *storyboards*, tendem a potencializar a análise e interpretação dos rastros de processo.

Reconfigurados os operadores da pesquisa através desta reflexão, vislumbro a conexão dos traços iniciais de uma rede de tendências comuns, como sugere Salles (2006), que parecem estar em consonância com as pautas levantadas por Gonçalo (2017) com os focos de investigação dos *Screenwriting Studies*, com o pensamento através do roteiro debatido por Batty, Sawtell e Taylor (2016), e com o pensamento projetual do designer de Munari (2008), aliados ao processo criativo de uma websérie, formato ainda em consolidação, segundo Taylor (2015), do qual novas e outras formas de escrita audiovisual podem emergir.

Referências:

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: ADORNO. **Notas de Literatura I**. Coleção espírito crítico. São Paulo: Editora 34, 2003.

BATTY, Craig; SAWTELL, Louise.; TAYLOR, Stayci. Thinking through the screenplay: The academy as a site for research-based script development. **Journal of Writing in Creative Practice**, v. 9, n. 1, p. 149-162, 2016.

BATTY, Craig., BAKER, D.J. Screenwriting as a Mode of Research, and the Screenplay as a Research Artefact. In: Batty, C., Kerrigan, S. (orgs.). **Screen Production Research**. Londres: Palgrave Macmillan, 2018.

BROWN, Ross. **Byte-sized Television: create your own TV Series for the Internet**. Studio City, California: Michael Weise Productions, 2011.

GERBASE, Iuli. **A Nuvem Rosa**: Ensaio Sobre Personagens e Roteiristas Aprisionados. Dissertação (Mestrado Em Escrita Criativa). Pontifícia Universidade Católica Do Rio Grande Do Sul (PUC-RS), Porto Alegre, 2017.

GONÇALO, Pablo. Quando filmes são palavras: uma introdução aos estudos de roteiro. **Raído**, v. 11, n. 28, p. 123–140, 2017. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/6336>. Acesso em: ago. 2022.

LEAL, Rafael. Poética do roteiro audiovisual: uma abordagem fenomenológica para narrativas imersivas. **Revista Moventes**, 31 de maio de 2020. Disponível em: <https://revistamoventes.com/2020/05/31/poetica-do-roteiro-audiovisual-uma-abordagem-fenomenologica-para-narrativas-imersivas/>. Acesso em: ago. 2022.

McKEE, Robert. **Story**: substância, estrutura, estilo e os princípios do roteiro. Curitiba: Arte e Letra, 2006.

FIELD, Syd. **The screenwriter's workbook**. New York: Delta, 2006.

MACDONALD, Ian. **Screenwriting Poetics and the Screen Idea**. London: Palgrave Macmillan, 2013.

MANO, Vinícius. **Conceito criativo**: Notas sobre o processo de criação na publicidade. Porto Alegre: Editora da PUCRS, 2014.

MILLARD, Kathryn. The screenplay as Prototype. In: NELMES, Jill (org.). **Analysing the Screenplay**. London: Routledge, 2010.

MUNARI, Bruno. **Das Coisas Nascem Coisas**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

PRICE, Steven. **History of The Screenplay**. London: Palgrave Macmillan, 2013.

SALLES, Cecília. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2011.

_____. **Redes de Criação**: construção da obra de arte. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

_____. Da crítica genética à crítica de processo: uma linha de pesquisa em expansão. **Revista SIGNUM**: Estudos da Linguagem, Londrina, v. 20, n. 02, p. 41-52, ago. 2017a.

TAYLOR, Stacy. "It's the Wild West out there": Can web series destabilise traditional notions of script development? In: **ASPERA Annual Conference: What's This Space? 2015** (Adelaide, Australia, RMIT University), p. 1-14, 2015.

ZANETTI, D. Webséries: narrativas seriadas em ambientes virtuais. **Revista GEMInIS**, v. 4, n. 1, p. 69–88, 2013. Disponível em: <https://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/128>. Acesso em: ago. 2022.

POSICIONANDO HIDETAKA MIYAZAKI E A DIREÇÃO DE GAMES NA TEORIA DE CINEASTAS

SEGUNDO, Waldir ¹

Resumo: Em uma nova vertente de abordagem metodológica investigativa, a Teoria de Cineastas opera como uma identificação e análise dos processos criativos e, também, das funções artísticas que diversos profissionais podem exercer na criação de um filme. Este artigo visa uma nova reflexão a partir dessa teoria para incluir artistas realizadores de videogames, trazendo para o debate o processo de criação do diretor de videogames Hidetaka Miyazaki, reconhecido por algumas características autorais – ou atos teóricos impregnando sua poética audiovisual/videogame – na construção de seus jogos, em um novo posicionamento do pensamento de e para a criação de videogames.

Palavras-chave: Teoria de cineastas; videogames; Hidetaka Miyazaki; processos criativos.

Introdução

A Teoria de Cineastas é uma abordagem metodológica contemporânea que identifica a arte cinematográfica não somente como produto de uma criação artística de uma pessoa única, geralmente focalizado na responsabilidade da direção, como prega a Teoria de Autor, criada pelos franceses na já distante década de 1950. Para esta, a personalidade de uma obra cinematográfica é uma herança direta da criação do seu diretor, mesmo sabendo que “a dificuldade no uso da noção de autor, no caso do cinema, sempre foi esta: a multiplicidade das figuras que para a sua existência contribuem sem que se saiba em qual delas reconhecer o sujeito criador” (CUNHA, 2017, p. 17). A Teoria de Cineastas, por outro lado, não foca nas reflexões que possam a vir de uma obra depois de pronta e entregue ao público, mas sim leva em consideração a complexidade dos processos criativos e, também, do direcionamento

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-Cineav) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Membro do Grupo de Pesquisa CineCriare/Cinema: criação e reflexão (Unespar/CNPq). E-mail: waldirsegundo@gmail.com

do olhar para as responsabilidades de outras incumbências em um projeto audiovisual.

Apesar desta corrente teórica e metodológica ser utilizada primordialmente em um meio majoritariamente cinematográfico, adentramos nela para identificar a posição criativa que um diretor de videogames teria, em especial o diretor da produtora From Software, Hidetaka Miyazaki, por meio dos seus processos criativos e, também, da multiplicidade de trabalhos que várias funções exercem dentro da criação de um jogo. Para isso, utilizamos o procedimento de revisão de literatura a partir de artigos que fundamentam os conceitos da Teoria de Cineastas e também faremos paralelos com obras cinematográficas e outros processos de criação, partindo do princípio de que os videogames também podem ser considerados obras audiovisuais contemporâneas.

Apresentando Hidetaka Miyazaki

Hidetaka Miyazaki (1975-) é um diretor, roteirista e designer de videogames que firmou sua carreira na produtora From Software. Ele é conhecido por ter criado o subgênero gamístico “*Soulsborne*”, que se caracteriza na transformação de um RPG (*Role-playing-game*) de ação combinando uma jogabilidade de alta dificuldade e de maior necessidade de destreza com uma narrativa não-linear. Esse subgênero foge da tradicional emulação da narrativa cinematográfica presente nos videogames contemporâneos, gerando uma “narrativa dispersa, encontrada em *cutscenes*² e diálogos, escondidos nas descrições dos itens e detalhes visuais, espalhado pelo mundo”³ (HOEDT, 2019, p. 3). Entre 2006 e 2021 ele dirigiu nove jogos, sendo que seis deles utilizam suas características que comprovam e destacam o “*soulsborne*” como uma nova identidade dentro dos gêneros dos videogames: *Demon’s Souls* (2009), *Dark Souls* (2011), *Bloodborne* (2015), *Dark Souls III* (2016), *Sekiro: Shadows Die Twice* (2019), demonstrando um ritmo de produção intenso. Atualmente também exerce a função de presidente da produtora, mas sem deixar a direção de jogos. Seu próximo trabalho será o jogo *Elden Ring*, com previsão de lançamento em janeiro de 2022.

² *Cutscenes* são cenas narrativas pré-renderizadas que são inseridas entre momentos de ação do jogo, levando a história adiante.

³ No original: “the game’s narrative is instead dispersed, found in cutscenes and dialogue, hidden within item descriptions and visual details, scattered around its world” [tradução nossa].

Identificando o cenário

Em uma análise de uma obra audiovisual⁴, o comum é a investigação a partir do produto pronto e realizado, principalmente na Teoria do Autor, onde o foco é o reconhecimento de pontos de autoria no produto finalizado - pontos os quais seriam individualidades que identificam os trabalhos de cada diretor. Como um fator de importância, é a necessidade de reconhecimento da autoria no cinema, a ideia do diretor enquanto artista-criador e um reconhecimento do cinema como arte, como sistema de pensamento, como uma experiência estética, mas essa concepção é muito restritiva ao ignorar as multiplicidades do se fazer uma obra audiovisual.

A Teoria de Cineastas não se configura como um embate à Teoria do Autor, mas sim como uma alternativa a “um caminho metodológico incomum no contexto das investigações no campo cinematográfico, pois busca a perspectiva teórica dos cineastas diante de seus atos artísticos criadores” (GRAÇA; BAGGIO e PENAFRIA, 2015, p. 21). A denominação Cineastas aqui engloba as diversas funções que podem ser exercidas no fazer audiovisual, como diretor de fotografia ou diretor de som (que, nesse caso, até mesmo assimila várias subfunções como mixador, captador de som etc.), e, sob esta perspectiva, a Teoria de Cineastas vem também para dar o aporte necessário à teorização dos trabalhos desses profissionais, através do processo criativo – reconhecendo-os como pensadores sobre o fazer cinematográfico, alguém que propõe um pensamento a partir de imagens (e sons); a partir das práticas que as constroem.

A Teoria de Cineastas firma-se na integração “dos procedimentos que o caracterizam, ainda que não fique de lado a possibilidade de o investigador construir um discurso mais ensaístico e, portanto, mais próximo do discurso que caracteriza os cineastas” (GRAÇA; BAGGIO e PENAFRIA, 2015, p.22). Memoriais técnicos, realizados em trabalhos de conclusão de curso de graduação nas áreas audiovisuais, são um exemplo disso e podem vir a ser grande fonte teórica para se entender processos e como posicionar teorias advindas dos processos realizados nas mesmas.

4 Uso aqui “obra audiovisual” para romper as amarras das teorias da exclusividade do cinema, aplicando-as às diversas obras audiovisuais, como videogames, vídeos etc., para evitar um foco restrito demais ao cinema.

Em seu livro *As teorias dos Cineastas* (2004), o teórico Jacques Aumont introduz a ideia de que “outros artistas acreditam que a arte produz certos efeitos que só ela produz. Efeitos sensacionais e estéticos: o cinema sidera ou seduz seu espectador como nenhuma outra forma de arte” (AUMONT, 2004, p. 9). Essa especificidade da questão da produção cinematográfica também pode ser aplicada na construção criativa de um videogame. O videogame vem de uma cultura um pouco diferente do cinema, no sentido de identificação autoral: existem pouquíssimos diretores que podem ser identificados e contextualizados a partir de um arcabouço como a Teoria do Autor. Talvez por ser uma arte nova, ainda é não usual do espectador comum saber identificar o autor de um jogo (inclusive por motivos de não ser algo tão rentável em termos de propaganda e divulgação mercadológica do jogo).

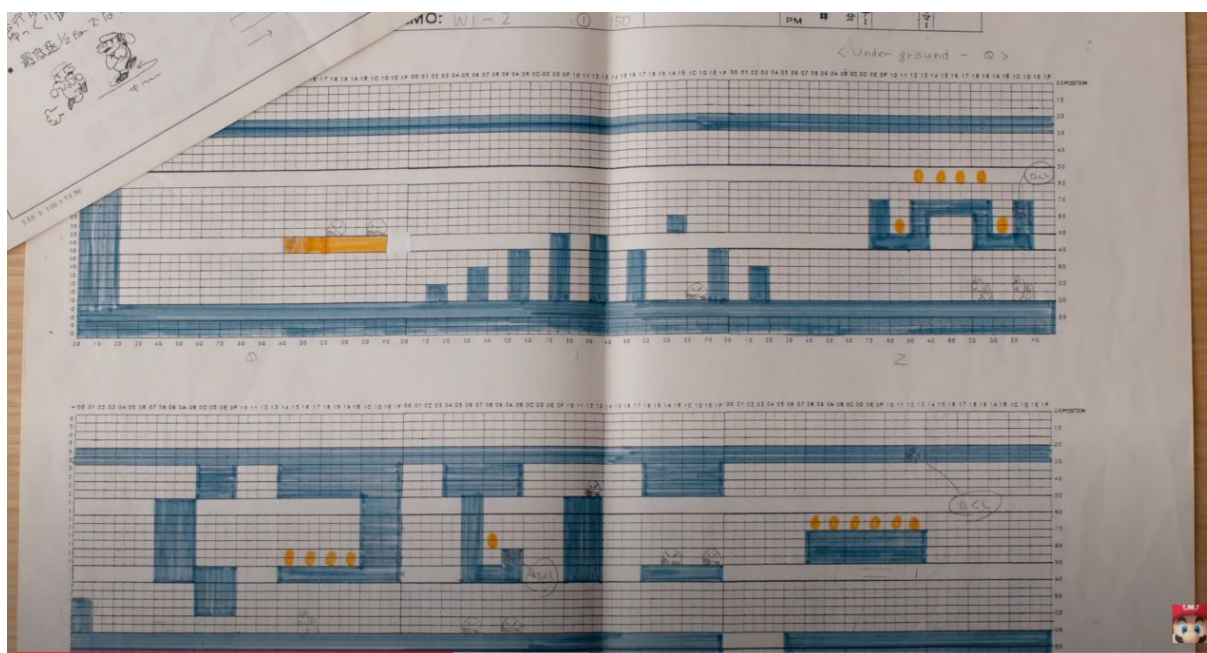
Existem, no mercado de produção de videogames, renomados criadores, tais como Shigeru Miyamoto, Hideo Kojima, Neil Drunkmann e o próprio Hidetaka Miyazaki, mas são pouquíssimas exceções em um mundo onde são produzidos milhares de jogos por ano.

É interessante notar como um extremo se mostra nesse mundo de criação de videogames: para ser notado como criador e sair de ser “mais um” da legião de trabalhadores existe uma intensidade muito maior da identidade do realizador para se sobressair durante uma produção. A produção de jogos é frequentemente não-individualizada e realizada quase secretamente a portas fechadas. A Teoria de Cineastas, de acordo com Manuela Penafria (*apud* LEITES, 2020, p. 8), se define como “a academia de pensar o cinema colocando-se ao lado do cineasta, olhando para o cinema a partir de quem faz cinema”, e vemos que necessitamos aprofundar o direcionamento do olhar para os processos criativos envolvidos na concepção do filme – mas, no caso dos videogames, muitas vezes esses processos ficam relegados a arquivos de empresas gigantes que não têm nenhum interesse em compartilhar esse conhecimento e, pior, proíbem que os realizadores os façam.

Em companhias japonesas como a Nintendo existe uma cultura de sigilo muito forte. Em alguns casos beira o absurdo, como um jogo da linha principal da franquia *Pokémon* ter sido revelado ao público em fevereiro de 2021, previsto para ser lançado em janeiro de 2022 e até o presente momento não foi anunciado quem é o diretor do projeto, mesmo com o jogo praticamente pronto, se tomarmos como base os prazos de produção dessa indústria. Shigeru Miyamoto, junto com o designer geral do jogo, Takashi Tezuka, só vieram falar abertamente sobre a concepção geral e produção

criativa de *Super Mario Bros* (1985) trinta anos depois do lançamento, em uma entrevista referente ao aniversário do jogo⁵. Pela primeira vez apresentaram as folhas de projeto⁶ (figura 1), e comentaram sobre o processo de realização do jogo, mostrando imagens de arquivo nunca antes exibidas. Mesmo que a tecnologia citada concentre-se na esfera da produção, essa entrevista de menos de dez minutos é considerada fundamental para a visualização dos processos criativos de um videogame e também das hierarquias das funções criativas dentro da própria equipe, que são um pouco mais nubladas e confusas do que as funções de uma produção cinematográfica.

Figura 1: Folha de projeto das fases 1-2 de *Super Mario Bros* (1985).



Fonte: Vídeo de aniversário de 30 anos de Super Mario Bros. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DLoRd6_a1CI. Acesso em dez. 2022.

Esta questão do sigilo nos processos gerais vigora até hoje, mas com a popularização da internet e a criação de veículos de imprensa especializados, agora existe uma abertura maior para o acompanhamento dos processos criativos após o lançamento do jogo, principalmente através de entrevistas com o diretor e os responsáveis pela equipe criativa, artística e técnica. Os artistas sentem-se mais livres

⁵ Entrevista realizada para a divulgação do jogo *Super Mario Maker*, para WiiU em 2015.

⁶ Essas folhas de projeto foram criadas para dimensionar e projetar as fases do jogo. São de suma importância para representar os *pixels* que seriam programados na tela, facilitando o desenvolvimento.

para citar referências e processos criativos sem grandes problemas, mas ainda ficam presos a uma possível edição da entrevista de uma revista especializada ou da criação de guias que abordam parte dos processos de produção, sempre tendo uma barreira de interferência no processo direto de análise desse material.

Posicionamentos

No artigo sobre a abordagem geral da Teoria de Cineastas, o trio de pesquisadores lista detalhadamente os métodos possíveis de análise das fontes para a implementação da teoria:

1) os filmes, num confronto direto, sem mediações nem apoio de outras leituras ou interpretações da obra que ofusquem essa relação direta; 2) uma leitura atenta, cuidada, acurada de todo o tipo de material escrito pelo cineasta, desde livros, manifestos de exposição pública ou cartas que sejam a partilha de reflexões sobre a sua própria obra ou sobre o cinema; 3) entrevistas concedidas pelo cineasta ou seus depoimentos verificando o contexto dessas manifestações verbais; 4) a partir da filmografia cronológica, organizá-la ou reorganizá-la, classificando-a por gênero, por financiamento, por circuito de exibição ou outro critério; 5) filmes que nunca chegaram a ser realizados, mas sobre os quais existem documentos como roteiros/argumentos ou outro tipo de manifestação (GRAÇA; BAGGIO; PENAFRIA, 2015, p. 22).

Analisando cuidadosamente, em um exercício para a elaboração da inserção de Hidetaka Miyazaki na posição de “Cineasta” (ou o equivalente desta no contexto dos jogos eletrônicos), teríamos que curvar um pouco essas metodologias para um aproveitamento melhor na classificação.

Diferente do cinema, o videogame é uma obra interativa – necessita diretamente a interferência do jogador – e as experiências que podem vir a ser conquistadas são diferentes a cada interação, inclusive o mesmo jogador pode vir a ter uma experiência diferente a cada sessão de jogatina. Nesse contexto, é importante fixar a definição do que é jogo, para distanciar do cinema em seus limites:

uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da ‘vida quotidiana’ (HUIZINGA, 2000, p. 24).

No cinema existem alguns certos regramentos, mas no videogame a questão da interatividade é obrigatória, exercendo força diretamente na narrativa. No cinema, se você ficar parado, estático, a história continua, em qualquer ação que o espectador faça, mas no videogame existe a necessidade de a interação acontecer para a narrativa evoluir. Temos então o caso dos jogos do Miyazaki, em especial no jogo *Bloodborne* (2015), onde ele faz “uso do gênero terror para criar uma interação fascinante entre narrativa, autoria e gênero” (HOEDT, 2019, p. 2)⁷.

O que justifico aqui é o jogo como objeto por si só, assim como o filme, mas com as suas particularidades. Quando damos o primeiro *start* em *Bloodborne*, entramos de cabeça em um mundo horrífico, cheio de monstros, em uma narrativa já estranha até para os jogadores comuns. A história não é apresentada: você se encontra numa cama depois de uma transfusão de sangue e tem que enfrentar imediatamente um lobo sanguinário. Em lugar do que seria um tutorial para ensinar as regras daquele jogo em videogames comuns, *Bloodborne* faz com que você “morra” e seja transportado para outro cenário, onde novos detalhes sobre a história serão apresentados. O que seria uma frustração em um jogo comum aqui se torna narrativa. Se o jogador for persistente e conseguir matar o tal lobo, ele segue sem ir para esse cenário novo, criando uma narrativa já um pouco diferente.

Essas relações espectatoriais e de jogabilidade são o cerne dessa análise: como diz Aumont, “um filme pode particularizar sua reflexão ao restringir não mais o objeto da pesquisa, mas as suas condições: ao se tornar claramente uma experiência” (AUMONT, 2008, p.31) – podemos aqui facilmente substituir “filme” por “videogame”, sem nenhuma perda conceitual. Outra ferramenta que temos nos videogames são os vídeos de *walkthrough*⁸, onde podemos acompanhar as experiências de outros jogadores na obra, com comentários a partir do que ele joga. Seria uma maneira diferente de explorar o objeto, mesmo que contradiga a metodologia da Teoria dos Cineastas e seu pressuposto de não considerar a interferência externa na relação com a obra.

“Conforme mostrado em várias entrevistas, a abordagem de Miyazaki para o design concentra-se na agência do jogador e em seu papel na exploração dos jogos

⁷ No original: “use of the horror genre creates a fascinating interplay between narrative, authorship and genre” [tradução nossa].

⁸ Geralmente são canais do YouTube ou da Twitch onde jogadores jogam o jogo do começo ao fim, acompanhados (ou não) por uma plateia interativa via chat.

e seus mundos”⁹ (HOEDT, 2019, p. 5). Nessa citação, Madelon Hoedt já menciona, indiretamente, a importância das entrevistas para a construção em um estudo dos games. Seu livro faz uma análise geral sobre a construção narrativa em *Bloodborne* e, também, da significação da marca autorial de Miyazaki na construção dessa narrativa.

Em uma de suas entrevistas ele cita a importância do conceito utilizado em *Bloodborne*:

Em primeiro lugar, em relação a "explorar o desconhecido", queríamos tornar divertido explorar os ambientes, mas não estamos limitando apenas a isso. Estamos usando a frase para se aplicar a uma gama mais ampla de conceitos. Por exemplo, isso se aplica tanto ao cenário quanto à história. Queremos criar um espaço misterioso para os jogadores explorarem¹⁰ (MIYAZAKI, 2014).

Uma vez que ele cita o “explorar o desconhecido” já tomamos consciência do que ele pretende atingir na construção do mundo do jogo. É uma informação importante para notar que a metodologia e a jogabilidade implantada não são obras do acaso, mas sim objetivamente pensadas.

As entrevistas são de suma importância nesse processo, pois temos pouquíssimos registros de reflexão do autor sobre suas obras. Se elas existem, não devem vir a público há vários anos, devido ao já citado sigilo estabelecido contratualmente com a empresa fabricante. O número de entrevistas é bem restrito e algumas informações também não são compartilhadas, mas elas são de extrema importância para uma localização de temáticas e referências usadas, principalmente no processo criativo.

Existe uma forte comunidade empenhada na tradução desses materiais, principalmente pela enorme quantidade de material em língua japonesa, com conteúdos importantes que poderiam ficar perdidos em uma tradução superficial.

A análise da cronologia de trabalhos se faz fundamental na obra de Miyazaki, é o principal objeto para perceber e analisar as suas experimentações para a criação de um subgênero total dentro da linguagem dos videogames, onde sua visão “é uma

9 No original: “As displayed in numerous interviews, Miyazaki’s approach to design focuses on player agency and on their role in the exploration of the games and their worlds” [tradução nossa].

10 No original: “Mazu michi no tansaku'desuga, kore wa mochiron, mappu no tansaku o tanoshinde hoshī, to iu koto mo aru nodesuga, kokode wa sore ni tomarazu, yori hiroi gainen to shite kotoba o tsukatteimasu. Sore wa tatoeba, sekai-kan ya monogatari ni tsuite mo, misuteriasude nazo ni michita, yūzā-san no tansaku kūkandearitai, to iu kotodesu ne” [tradução nossa].

forte influência em todos os aspectos do produto final, incluindo design visual, jogabilidade e conteúdo narrativo”¹¹ (HOEDT, 2019, p. 4). Conseguimos visualizar esse conceito analisando o único jogo desse subgênero que não foi dirigido por Miyazaki, *Dark Souls II* (2014), com uma narrativa mais direta e um design de fases não tão inspirado, como o uso reciclado de inimigos e os chefes de fases que não se conectavam tematicamente com o universo do jogo, principalmente no primeiro jogo, que foi dirigido por Miyazaki. Os jogadores imediatamente sentiram falta do toque de Miyazaki na composição geral desse jogo, uma vez que, “conhecido por sua influência e envolvimento em cada aspecto do design do jogo, ao mesmo tempo, Miyazaki deixa um grande papel para jogadores no processo de construção de significado”¹² (HOEDT, 2019, p. 194).

Essa construção de significado vem através das concepções da construção de referências criadas a partir da ligação do jogador com o conteúdo. Miyazaki, por exemplo, evidencia em suas entrevistas referências diretas de outras obras em seus jogos, como, por exemplo, quando ele fala que, em *Bloodborne*: “Eu queria transmitir uma atmosfera semelhante ao *Drácula* de Bram Stoker”¹³ (MIYAZAKI, 2014). A referência é evidente para quem conhece a obra literária ou até mesmo o longa realizado por Francis Ford Coppola em 1992, mas o importante aqui não é só referenciar, porém também apontar a importância dessa referência na construção de um universo dentro de um jogo.

Uma das características mais marcantes de *Bloodborne* é a falta de linearidade e de posicionamento do jogador: não há mapas no jogo e você tem que investigar os caminhos para descobrir como progredir. As informações podem estar em lugares não usuais como áreas secretas, NPCs (*Non-playable Characters*, personagens que servem de apoio) escondidos ou que só passam informações depois de certo número de interações ou, até mesmo, descrições de itens que são fundamentais para o entendimento da história, coisa não-costumeira na maioria dos jogos eletrônicos, nos quais “o resultado é uma narrativa que é tão enigmática quanto convincente e que,

11 No original: “is a strong influence on all aspects of the final product, including visual design, gameplay, and narrative content” [tradução nossa].

12 No original: “known for his influence and involvement in each aspect of a game’s design, at the same time, Miyazaki leaves a large role for players in the meaning-making process”.

13 No original: “Buramu sutōkā no `dorakyura' toka, mazuwa, sōiu fun'iki o kanjite moraereba to omoimasu” [tradução nossa].

desde então, se tornou sinônimo da marca From Software” (HOEDT, 2019, p. 5). O rosto da empresa virou o rosto do seu principal criador.

Muitos diretores de videogames são receosos ao se arriscarem nessa referência, por exemplo, mas essa falta de medo de citar é uma das características mais marcantes da obra do Miyazaki, como ele fala na entrevista já citada sobre o projeto de *Dark Souls II* ter sido independente e feito por outra equipe a qual ele não tinha supervisão, ou quando ele fala que o nascimento do primeiro jogo da série (*Demon's Souls*) foi a partir de uma exigência da Sony Computer Entertainment em querer um jogo parecido com *The Elders Scrolls IV*, que estourou em 2006 (MIYAZAKI, 2014). A quantidade de entrevistas e o tipo de informação que elas trazem são relevantes a um processo geral de análise. Este é só um exemplo, mas são diversas as motivações para investigar a fundo esses conteúdos que resultam em uma influência direta na criação da obra. Essa influência é resultado direto de processos criativos que podem ser observados nesse conjunto de informações obtidas por esses canais, fundamentalmente nos aprofundamentos que podem ser alcançados pela implantação dessas metodologias, repensando a Teoria de Cineastas para o contexto dos videogames.

Considerações finais

Ainda existem muitas investigações a serem feitas no âmbito da própria Teoria de Cineastas, mas a inclusão dos profissionais de videogames como criadores de arte e, principalmente, de seus processos criativos, são fundamentais para a construção teórica desses objetos onde “é possível vermos diferentes concepções de espectador para diferentes cineastas e a partir daí construirmos outra teoria do cinema” (PENAFRIA *apud* LEITES, 2020, p. 8). Penafria fala dessas concepções do espectador e é fácil evidenciar isso em um processo de análise de videogames, onde esse papel é fundamental para a construção geral do conceito do jogo e da ligação entre jogador e a narrativa. A interação é o que o diferencia de um espectador normal.

A construção de uma narrativa em que o jogador está exercendo um papel principal pode, até, a princípio, distanciar-se de uma teoria com base no cinema, mas algumas indagações teóricas podem partir dos mesmos conceitos.

Esta reflexão inicial sobre um possível posicionamento de artistas de videogame sob o viés das teorias de cinema pode trazer novas perspectivas e uma

infinidade de possibilidades para pensar e teorizar um tema tão recente e complexo quanto, talvez, conduzindo até para novos pensamentos e processos de produção no futuro.

Hidetaka Miyazaki é um ótimo exemplo para a implantação dessa teoria de cinema nos videogames, principalmente pela disponibilidade de dar entrevistas com informações pertinentes, mas, também, por propor uma relação bastante inovadora do espectador com o jogo, em uma experiência estética e lúdica diferenciada, na qual Miyazaki não subestima seu jogador, mas o inclui ativamente no processo de construção narrativa.

Referências

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

_____. Pode um filme ser um ato de teoria? **Revista Educação e Realidade**, UFRGS, v. 33, n. 1, p. 21-34, jan./jun. 2008.

CUNHA, Tito Cardoso. Teorias dos cineastas versus teoria do autor. In: PENAFRIA, Manuela; BAGGIO, Eduardo; GRAÇA, André; ARAUJO, Denise (orgs.). **Revisitar a teoria do cinema: Teoria dos cineastas**. Vol. 3. Covilhã, Portugal: Universidade da Beira Interior, 2017.

GRAÇA, André Rui; BAGGIO, Eduardo Tulio; PENAFRIA, Manoela. Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. **Revista Científica/FAP**, v.12, p. 19-32, jan./jun. 2015.

HOEDT, Madelon. **Narrative Design and Authorship in Bloodborne: An Analysis of the Horror Videogame**. Jefferson, USA: McFarland & Company, 2019.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

LEITES, Bruno; BAGGIO, Eduardo; CARVALHO, Marcelo. Fazer a teoria do cinema a partir de cineastas - entrevista com Manuela Penafria. **Intexto**, UFRGS, n. 48, p. 6-21, jan./abr. 2020.

MIYAZAKI, Hidetaka. Entrevista: Atarashī hādo de atarashī gēmu o PS4 sen'yō taitoru 'Bloodborne (buraddobōn)' to wa don'na gēmuna no ka. Direkutā Miyazaki Hidetaka-shi intabyū. Entrevistador: Taitai. **4 Gamer.net** (website), Japão, 2004. Disponível em: <https://www.4gamer.net/games/260/G026038/20140611091/>. Acesso em: 23 ago. 2021.

O PROCESSO DE COCRIAÇÃO DE FORMAS AUDIOVISUAIS MEDIADO POR SOFTWARE DE PROGRAMAÇÃO VISUAL

LOBO, Mathias¹

Resumo: Este trabalho expõe o início da investigação do meu atual projeto de pesquisa no campo da arte generativa na linha de Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo no Programa de Pós-Graduação/Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-Cineav) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar). A investigação tem como objetivo refletir uma prática e um processo artístico dentro do paradigma artista-programador e as aproximações com tecnologias de programação visual. Apresento e discorro sobre minhas primeiras produções com arte generativa identificando as poéticas sonoras e visuais utilizadas, as potencialidades e suas imprevisibilidades quanto ao uso das tecnologias, além de aproximá-las com as diversas gramáticas e signagens das artes do vídeo. Serão utilizados os conceitos de linguagem do vídeo de Arlindo Machado; Alexandre Rangel, Henrique Roscoe e Phillip Galanter para arte generativa; Vilén Flüsser para elucidar as relações entre artista e aparato; Fayga Ostrower e Cecília Salles, contemplando os conceitos de processos de criação, procedimentos do acaso e documentos de processos.

Palavras-chave: Arte Generativa; Vídeo; Arte Computacional; Composição Algorítmica.

Introdução: novos *inputs* de criação.

Minhas escolhas pessoais em trabalhar com composição algorítmica, uso de *softwares* para geração de imagens e processos randômicos perpassam um longo processo de construção de identidade como artista ao longo da vida. Desde o violão, instrumento totalmente acústico, passando pela guitarra elétrica, ou encontrando a câmera analógica, posteriormente a digital HD/SLR, até meu computador e meus periféricos nos dias de hoje, verifico algumas constantes: a busca por um aperfeiçoamento artístico e mais agilidade nesse processo para melhor me relacionar e me expressar com o mundo ao redor.

Ressalto que esse histórico de aparatos descrito acima, desde o violão até o computador, não está posto como uma evolução, ou como uma ordem hierarquizada do pior e primitivo para o melhor e mais desenvolvido. São aparatos que me servem ao longo do tempo, cada um associado a um tipo de criação, com objetivos e

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-Cineav) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar). E-mail: contato@mathiaslobo.com.br

desdobramentos específicos e que não serão inseridos nessas dualidades acima. O exemplo é dado com o intuito de aproximar meu processo com possíveis novos *inputs* criativos e que possam alimentar meu potencial criador (OSTROWER, 2014). Daí minha necessidade de investigação desse tema no meu atual processo artístico. Esses possíveis novos *inputs* são, para mim, uma organização necessária para criar e estabelecer conexões de sentidos com meu trabalho. Fayga Ostrower (2014) concebe isso como uma forma dialética de um processo contínuo, onde “quando se configura algo e o define, surgem novas alternativas” (OSTROWER, 2014, p. 26). Contrariamente a essa dialética de um processo contínuo, apresentada por Ostrower, há uma dimensão no meu fazer artístico que considero mais radical e que busco constantemente romper: A dimensão que trata sobre um processo de criação a partir de uma estrutura rígida e formal no seu sentido mais protocolar e burocrático.

Por exemplo, escrever um roteiro para se produzir um vídeo, ou uma partitura para se compor e gravar uma música e, ao final, se entender que essa obra está finalizada e acabada, tornando-se um artefato ou produto artístico como “sacralização da perfeição” (SALLES, 2011, p. 26), ou como o “grande objetivo”. Entendo que essas estruturas podem servir a outros processos, porém não consigo concebê-las sem me sentir preso aos vícios e convenções convenientes desse processo. Cecília Salles (2011) opõe-se à essa ideia de obra acabada sugerindo uma “estética do movimento criador” onde o ideal de arte perfeita, pronta e finalizada pode ser desviado do processo de criação convencional.

Ao emoldurar o transitório, o olhar tem de se adaptar às formas provisórias, aos enfrentamentos de erros, às correções e aos ajustes. De uma maneira bem geral, poder-se-ia dizer que o movimento criativo é a convivência de mundos possíveis. O artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente. Como consequência, há, em muitos momentos, diferentes possibilidades de obra habitando o mesmo teto (SALLES, 2011, p. 26).

O erro, a dúvida, os ajustes, as experimentações e os distanciamentos me parecem proposições mais orgânicas dentro de um processo de criação e, para mim, dão conta de um lugar criativo mais fértil. Ainda entendo e encaro essas proposições acima como um ponto de partida, e não somente como destino final. Também destaco a força ou instância do acaso como uma proposição consciente ou não dentro desse processo.

A busca por esse potencial criador como uma nova alternativa enquanto processo artístico me motiva a investigar uma prática de criação baseada na relação com a tecnologia e os algoritmos. Junto a essa busca, trago minha identidade artística, a relação entre arte e processo e as mediações de interfaces de programação visual como pontos de partida dessa investigação sobre minhas produções em arte generativa.

Arte generativa computacional: autonomia e imprevisibilidades

As possibilidades artísticas no campo da arte generativa computacional constituem um terreno fértil e potente para artistas e pesquisadores de arte e tecnologia. Segundo Phillip Galanter (2003), trata-se de um conjunto de práticas e processos criativos a partir do uso de algoritmos em *softwares*, combinados com inúmeras variáveis imputadas pelo artista para criar texturas, sons, frames e formas audiovisuais. O artista pode combinar diversas funções e regras que, quando imputadas nos *softwares* de programação visual, desencadeiam diferentes padrões de criação. Inserir uma forma geométrica, um som, uma imagem ou um vídeo; definir uma paleta de cores básicas; utilizar texturas e escrever linhas de comandos de linguagem de programação para animar esses elementos são exemplos de variáveis com as quais o algoritmo pode processar e criar em tempo real. A qualquer momento é possível gerar (exportar) um vídeo, um *gif*, uma imagem estática em *jpeg*, um som em *mp3*, por exemplo.

Partindo da lógica do artefato inacabado de Cecília Salles (2011), esses exemplos acima podem ser compreendidos como uma “fotografia” daquele dado momento do processo, quando o artista encontrou uma forma audiovisual que lhe contemplasse. Porém, se ele quiser continuar inserindo outros parâmetros, a forma continuará se modificando. Não há um final estabelecido desse processo. Aqui, chamarei de *forma audiovisual*, essa “fotografia”, ou esse objeto renderizado, contemplando vídeos, sons, ruídos, texturas e formas.

Arte generativa é um processo, e esse processo, definido por regras e instruções, se consolida como obra aberta onde o objetivo é “uma representação de uma ideia peculiar, definida pela visão criativa subjetiva, no nível abstrato, com a ajuda de algoritmos simbólicos”. Os resultados desse processo mostram a ideia através de múltiplos cenários” (SODDU, 2018, p. 1). Sendo assim, no campo da arte generativa

computacional, a obra é um objeto em trânsito, em constante mutação, ou seja, o processo é um fator preponderante em sua prática devido às diversas variáveis que se pode imputar junto ao algoritmo. De acordo com o artista digital Henrique Roscoe (2019), a arte generativa “[...] é uma forma de tornar mais fluida a obra, ao trabalhar elementos audiovisuais que nunca se repetem e podem apresentar um resultado bastante orgânico, apesar de ser gerado por uma máquina” (ROSCOE, 2019, p. 56).

Não há um período definido para o nascimento da arte generativa, mas é possível situar exemplos antes do advento das tecnologias computacionais. Segundo o artista e pesquisador Alexandre Rangel (2019), no século XVIII, surgiram jogos para criação musical onde qualquer pessoa sem conhecimento prévio poderia utilizar dados e gerar números para a composição. Rangel também exemplifica:

Em 1789, Mozart criou um jogo, com dados, para composição musical; hoje existe uma versão desse jogo para sistema operacional iOS e uma versão para navegadores de internet. A receita é simples (tacar dois dados 16 vezes e copiar notas de uma tabela), mas podem ser criados mais de 45 milhões de bilhões de combinações de composições com as regras de Mozart! (RANGEL, 2019, p. 28).

No final da década de 1960, o artista norte americano Sol LeWitt construía murais denominados "*Wall Drawings*"² a partir de instruções dadas à distância a outros artistas e estudantes. Yoko Ono criou "*Grapefruit*"³, uma série de instruções para pinturas com sugestões mais livres e abertas como: pintura para ser pisada, deixe um pedaço de tela ou uma pintura inacabada no chão ou em uma rua. Alexandre Rangel (2019) cita John Cage como um artista generativo capaz de pensar música e demonstrar processo de criação dentro de instruções e do acaso. Em seu trabalho *Etudes Australes* (1975)⁴, Cage se utiliza de instruções específicas para montar uma partitura a partir de sobreposições de desenhos de constelações e mapas de estrelas. O artista estadunidense La Monte Young, cujo trabalho tem mais ênfase na música, escreveu a orientação: "*Draw a straight line and follow it*"⁵, ou seja, "Desenhe uma linha reta e a siga". Essa orientação virou um mantra para o artista e é

² Disponível em: <https://lewittcollection.org>. Acesso em dez. 2022.

³ Disponível em:

https://monoskop.org/images/9/95/Ono_Yoko_Grapefruit_O_Livro_de_Instrucoes_e_Desenhos_de_Yoko_Ono.pdf. Acesso em dez. 2022.

⁴ Disponível em: <https://open.spotify.com/album/3j5hPI9g7anYHvNfvTx80J>. Acesso em dez. 2022.

⁵ Disponível em: <https://drawastraightlineandfollowit.com/>. Acesso em dez. 2022.

costumeiramente citada em trabalhos sobre arte generativa como uma definição mais aberta e até filosófica.

O termo “arte generativa” foi utilizado no final da década de 1960 pelo artista e professor alemão Manfred Mohr. Considerado um dos precursores da arte generativa computacional, Mohr desenvolveu um programa de computador capaz de auxiliar na criação de suas pinturas geométricas. Somente em 1971 Mohr apresentou sua exposição solo “Computação Gráfica, Uma Estética Programada”, com mais de vinte obras desenhadas de forma generativa pelo seu *software* (MOHR, 2002).

É possível afirmar que, a partir de Manfred Mohr, as práticas em arte generativa ganharam contornos de programação de códigos e *softwares*, comumente associada ao que se chama de *code art*, *procedural art* e *live code*. Rangel define estas práticas como um “[...] sistema vivo constituído de algoritmos e passível de ser executado e modificado *ad infinitum* – pelo autor ou por outras pessoas, se distribuído juntamente com o seu código-fonte” (RANGEL, 2019, p. 23).

Há uma especificidade no trabalho com arte generativa no que tange à necessidade de controle criativo do artista. Os algoritmos dos sistemas e *softwares* podem ter diferentes graus de autonomia para modificar os parâmetros e recriar formas, texturas, sons, cores etc. Dessa forma, o artista precisa entender essa relação e usá-la a seu favor no processo de criação. Essa compreensão da autonomia do algoritmo pode resultar em um processo mais dinâmico e único, uma vez que, a cada parâmetro inserido, outras e novas possibilidades de criação abrem-se no processo. Sendo assim, cada forma audiovisual obtida será diferente e inesperada, mesmo essa forma sendo boa ou não, segundo o julgamento do artista.

Nessa relação de autonomia e imprevisibilidade com o algoritmo, há uma certa ideia de interrupção e intervenção que faz o lado da balança do artista pesar mais. É aqui que o controle se faz presente de uma forma mais objetiva, mesmo que o artista não busque esse controle. Dentro das minhas experimentações com arte generativa, demorei para me libertar desse controle e seguir um fluxo mais livre de criação. Isso somente foi possível quando entendi que esse tal controle poderia jogar contra meu processo.

Concordo com Henrique Roscoe (2017) ao escrever que, na arte generativa “o interesse do artista é, em parte, perder - parcial ou totalmente - o controle sobre o resultado [...]” (ROSCOE, 2017, p. 95). Ao utilizar o verbo “perder”, Roscoe traz uma conotação de jogo, que pode também ser bem aplicada para dar conta dessa relação

entre artista e algoritmo. Nesse caso, o ato de perder funciona como um potencial criador (OSTROWER, 2014), dentro de um movimento de criação em permanente processo (SALLES, 2011).

Processo de criação com *Pure Data*: percalços de um jogo em disputa

Desde o começo do processo tive dificuldades com a escolha e manejo do software para minhas criações em arte generativa. A primeira escolha de plataforma se deu pelo *Pd* (*Pure Data*), *software* de código aberto (*open source*) e, portanto, gratuito.

A plataforma *Pd* é um ambiente de programação artística visual, onde é possível escrever linhas de códigos para criar e comandar efeitos, sons e ruídos ou, ainda, utilizar pequenos projetos de outros artistas em espetáculos e instalações interativas. Chamados de *patches*⁶, esses pequenos projetos são disponibilizados em um repositório no próprio site do *Pd* ou trocados entre os próprios artistas. Os *patches* seriam um atalho valioso no meu processo de aprendizado e manejo nas minhas criações. Bastaria combinar os *patches* que me serviriam e eu teria um novo *patch* funcional que serviria a outro propósito artístico.

O *Pure Data* é fácil de encontrar e, uma vez instalado no computador, é possível acessar as documentações e tutoriais disponíveis no site da plataforma. Verifico aqui que, apesar desse manejo básico com o *Pd*, ainda havia uma distância abissal entre o que eu conseguia realizar no *software*, e aquilo que eu queria criar, usando e controlando música, sons, ruídos e principalmente, imagens em tempo real.

O processo empacou de várias formas: o *patch* utilizado era antigo ou continha um objeto desse *patch* obsoleto; o *patch* necessitava de uma espécie de *plugin* (*externals*) específico; a instalação do arquivo não dava certo; ou, simplesmente, o *patch* estava incompleto. Por outro lado, ao descontinuar o uso desses *patches*, também não conseguia realizar manejos básicos para minhas pretensões como: ligar *webcam*, acoplar uma câmera externa e sincronizar com outros *softwares*. Como se filma sem uma câmera? Como se pinta sem um suporte ou sem um tipo de pigmento? Como um ator ou bailarino cria sem o corpo e espaço? E, finalmente, como se faz um

⁶ Assim são chamados os arquivos do *Pd*. É uma composição de vários efeitos para determinada função dentro de um projeto.

trabalho artístico em arte computacional sem o aparato técnico, no caso, o *software* de criação multimídia *Pure Data*?

Essas questões ecoavam na minha cabeça e relacionavam-se com minhas frustrações à medida que o tempo passava e não conseguia estabelecer minimamente uma relação entre mim e o aparato. Seria eu então, um caso semelhante ao do artista Harold Cohen citado por Arlindo Machado (1997), que estudou linguagem computacional durante décadas para criar o AARON⁷, um *software* capaz de criar imagens artísticas de forma generativa?

Essa discussão sobre o quão programador um artista precisa ser para conseguir dar conta de suas criações é embalada por Arlindo Machado (1997) com uma rígida e pertinente preocupação em seu ensaio *Repensando Flüsser e as imagens técnicas*. Uma das possibilidades apontadas no texto de Machado é que os artistas que enveredam nesse campo são, em sua grande maioria, detentores de conhecimentos em programação e eletrônica, além de terem talentos para a produção artística. Dessa forma, esses artistas podem criar seus sistemas e aparatos em qualquer grau de complexidade que lhes for exigido. (MACHADO, 1997). Mas, e quanto à outra fatia de artistas que não possuem tais conhecimentos avançados de programação?

A saída apontada por Machado é que o artista busque parcerias com técnicos e engenheiros que dominem essas linguagens e tecnologias para formar um processo simbiótico e aproveitar o melhor das diferentes áreas:

Artistas, em geral, não dominam problemas científicos e tecnológicos; cientistas e engenheiros, em contrapartida, não estão a par do complexo intrincado de motivações da arte contemporânea. Conjuntamente, ambos podem superar suas respectivas deficiências e contribuir para recuperar a antiga ideia grega de *techné*, que compreendia tanto a invenção técnica quanto a expressão artística (MACHADO, 1997, p. 9).

É possível que haja um endurecimento de Arlindo Machado quanto ao uso do termo “invenção técnica”, no sentido de construir algo novo ou criar protótipos tecnológicos. E, ao assumir esta acepção de invenção, não me senti contemplado nas duas opções colocadas acima. Mas nessa questão de ser um artista-programador, só

⁷ Galeria videográfica disponível em: <http://www.aaronshome.com/aaron/gallery/index.html>. Acesso em dez. 2022.

consegui avançar em um segundo momento. Pois era necessário avançar em meu aprendizado com o *Pure Data*.

Refletindo sobre essa relação artista-aparato-criação e elaborando minha frustração com o *Pd*, ficou mais evidente que meu processo de criação estava, cada vez mais, assumindo aquela conotação de jogo, entendida por mim a partir da citação de Roscoe (2017). Ou, melhor ainda, um “jogo de confiança”. Utilizo o termo “confiança” para dar conta de uma relação na qual as minhas expectativas de uso do aparato tecnológico são um fato que baliza e norteia minha criação pré-aparato. Não irei captar um vídeo em 4K para editar e renderizar objetos 3D em um editor de textos, por exemplo. Já é sabido que editores de textos não têm capacidade de processamento necessário para renderizar vídeos e objetos 3D. Sendo assim, talvez ao invés de gravar em 4K, eu possa fazer fotografia em baixa resolução. O potencial de processamento e as possibilidades de criação em um editor de texto operando com fotografias de baixa resolução é mais possível.

Percebi que esse “jogo” estava imbricado com outros três pontos: meu conhecimento daquilo que o *software* pode realizar; aquilo que pretendo criar utilizando este *software*; e o quanto eu consigo minimamente dominar esses dois primeiros pontos para, finalmente, criar meu trabalho.

No caso do *Pd*, eu conseguia visualizar uma produção artística a partir desse *software*, entendia as potencialidades algorítmicas, seus componentes periféricos e suas limitações. As diversas pesquisas sobre estado da arte de videoinstalações, instalações sonoras e obras expandidas davam a dimensão do que o *Pd* era capaz de entregar. Na base de conhecimento do *Pd*, em sua grande maioria, verifica-se um foco maior para quem trabalha com sons e ruídos gerados a partir de cálculos para randomizar *inputs* sonoros (sons, intervalos musicais, timbres, frequências e modulações).

Ciente disso, refleti algumas vezes sobre o quanto de conhecimento sobre o *Pd* eu precisaria ter para conseguir minimamente criar formas audiovisuais interativas. Novamente o exemplo de Harold Cohen e suas décadas de estudos apareceram e não vislumbrei sucesso. Mesmo com essas frustrações latentes, passei ao segundo ponto desse “jogo de confiança”: o trabalho artístico a ser criado.

Enquanto corpus de uma investigação, sempre planejei produzir formas audiovisuais não narrativas. Inspirado pelos trabalhos do Grupo Realidades da USP⁸ e da obra *Gestus* dos artistas Edison Pratini, Suzete Venturelli e Túlio Abner de Lima, cheguei a uma opção interativa de instalação artística. A proposta seria um interator operando uma câmera conectada no *Pd*; o interator gravaria um vídeo curto; esse vídeo, dentro do *Pure Data*, receberia tratamentos imagéticos e sonoros previamente criados por mim. O *software* aplicaria tais tratamentos de acordo com os *inputs* estabelecidos em sua programação (paleta de cor, *tracking*, movimento e orientação de câmera). Por fim, o interator assistiria em tempo real o resultado desse trabalho em conjunto: uma forma audiovisual criada coletivamente entre interator, artista e *interface*. Sendo assim, chegamos ao último ponto que pode ser entendido como uma possível somatória dos dois pontos anteriores.

Sabendo do que o *Pd* poderia realizar as tarefas de processamento de som e imagem em tempo real e tendo a ideia da intervenção estruturada e dividida em etapas, comecei a produzir a instalação para melhor entender o caminho que precisava tomar e para colocar à prova minha capacidade de gestão e produção artística em uma *interface* de composição. Mas, à medida em que ia estudando e utilizando o *Pd*, mais inexecutável essa intervenção se tornava. As soluções se encontravam em adquirir novos equipamentos periféricos, como placas microcontroladas Arduino, Raspberry Pi e câmeras específicas.

Para continuar o desenvolvimento da intervenção acima, foi necessário migrar do *Pure Data* para o *Pure Data Extended*, uma versão mais robusta e avançada do *software*. Após alguns dias de testes, inúmeros *downloads* de *patches*, o *Pd Extended* começou a fechar sozinho ou travar seu funcionamento. Depois de pesquisar sobre o problema nos tópicos do fórum do site percebi que não havia uma solução, pois o *Pd Extended* já não tinha mais atualizações disponíveis e nem suporte para esta *interface*. Ainda nos fóruns, artistas colaboradores encorajam outros a utilizarem um “novo” *Pure Data* chamado *Pd-L2Ork*. Mesmo pesquisando ao acaso, processos randômicos e autônomos, ao ver o *software* fechando sozinho durante meu processo, decidi que não iria aceitar esse nível de autonomia do aparato.

Minha pesquisa estancou nesse momento e, depois disso, percebi que aquilo que eu queria criar enquanto trabalho artístico demoraria muito mais tempo do que eu

⁸ Grupo de pesquisa ligado à Universidade de São Paulo que desenvolve trabalhos escritos e artísticos sobre tecnologias e artes. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/realidades/>. Acesso em dez. 2022.

poderia dedicar. Além de entender que essa curva de aprendizagem do *Pd* levaria muito tempo, eu, enquanto artista-pesquisador, gostaria de me debruçar em outras análises do processo criativo e entendi que isso não estava equilibrado. Não posso criar somente em função do aparelho.

Em *A Filosofia da Caixa Preta* (1985), Flüsser define o termo aparelho como gerador de objetos culturais onde, através dele, o mundo é filtrado produzindo informação e conhecimento (FLÜSSER, 1985). Ao assumir o software *Pd* como um aparelho e entender que ele está “programado” ou “pré-escrito” (FLÜSSER, 1985), ficou mais evidente a relação entre mim e o aparelho como um jogo, e que jogar contra ele também seria um caminho potente dentro do processo de criação. Flüsser aponta que: “as potencialidades contidas no programa devem exceder a capacidade do funcionário para esgotá-las. A competência do aparelho deve ser superior à competência do funcionário”. (FLÜSSER, 1985, p.24). Claro que Flüsser usa tal afirmação como exemplo de um artista que consegue dominar de forma satisfatória um *software* e, aí sim, conseguir jogar. O que, no meu caso, não aconteceu e, mesmo o autor sugerindo essa vantagem para o aparelho, mesmo visualizando a potência desse processo, não me pareceu uma boa relação de equidade no meu aprendizado com o *Pure Data*.

A busca por esse equilíbrio foi muito importante nessa relação do “jogo de confiança” que trato dentro do meu processo artístico. Essa confiança depositada geralmente se manifesta de forma unilateral no processo: eu, o criador, produzo imagens ou sons para o posterior manejo dentro da tecnologia. Ao utilizar *softwares* para gerar sons e ruídos randômicos, esse jogo torna-se bilateral. Mesmo sendo eu quem define os *inputs* matemáticos, o criador agora é o aparato. A tecnologia é que vai produzir as imagens e sons para meu posterior uso.

Manejar o *Pd* a fim de desamarrar as trancas da caixa preta me deixou em um estado de inaptidão. As diversas tentativas sem sucesso de realizar tarefas simples me fizeram sentir como uma propriedade do *Pd*, em sua maior limitação. Um mero, ou pior, um péssimo funcionário (FLÜSSER, 1985). Em pouco tempo comecei a

estudar outros ambientes de programação visual como o *Isadora*⁹, *Processing*¹⁰ e *TouchDesigner*¹¹. Minha relação com esses novos *softwares* melhorou bastante e, finalmente, comecei a criar e minhas formas audiovisuais. Agora sim, sinto a potência de um jogo com o algoritmo. Às vezes ganho, às vezes perco, mas sempre jogando.

Considerações finais

Todos os percalços encontrados nesse começo de processo acabaram por me apontar outros trajetos e motivações. Lidar com as primeiras frustrações me fez olhar com foco para o que eu precisava realmente enxergar. Dessa forma apareceu outra questão que precisei elaborar dentro do meu processo: o que eu quero verdadeiramente criar?

Refleti sobre o que eu quero como artista e o que eu queria com os trabalhos artísticos anteriores. Observar essas questões, sem necessariamente tentar respondê-las, me deixou em estado de alerta sobre o que quero ou posso comunicar a partir das minhas criações. Baseado em meus trabalhos anteriores - ideias, escritos de roteiros, canções e outras escolhas de pesquisas - observei que meu processo artístico pode dar conta de: uma expressão existencial-filosófica-estética; e/ou uma retórica política ou, ainda, social do mundo em que habito.

O que defendo aqui, portanto, não é focar ou afunilar o processo de criação apenas para esses dois caminhos, mas sim entender que essas intenções ou mensagens que busco nos meus trabalhos, pelo menos até agora, podem comunicar ou estão comunicando o que eu realmente quero comunicar. Trata-se de uma espécie de renovação de votos, afirmação de um *statement* ou, simplesmente, apontar um possível trajeto que acolha o artista que quero ser. Até aqui, meu processo de investigação ganha contornos mais possíveis, com um rumo mais claro e com esse discernimento.

⁹ *Isadora* é um *software* criado por Mark Coniglio, que permite a manipulação interativa em tempo real de mídia digital, incluindo vídeo pré-gravado, vídeo ao vivo, som, MIDI e outros arquivos. Disponível em: <https://troikatronix.com/>. Acesso em dez. 2022.

¹⁰ *Processing* é uma ferramenta gratuita elaborada por alunos no *MIT Media Lab* em 2001 que, através da programação Python ou p5.js, é capaz de criar imagens, animações, jogos e interações. Disponível em: <https://processing.org/>. Acesso em dez. 2022.

¹¹ *TouchDesigner* é uma plataforma de desenvolvimento visual similar ao *Isadora*. Permite criar projetos em tempo real. É usado para controlar e gerar mapeamento de vídeo ao vivo. Disponível em: <https://derivative.ca/>. Acesso em dez. 2022.

Referências:

FLÜSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.

_____. **Do Funcionário**. In: Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*, publicado em 1º de maio de 1965.

GALANTER, P. **What is Generative Art?** Complexity Theory as a Context for Art Theory. 2003. Disponível em: http://www.philipgalanter.com/downloads/ga2003_paper.pdf. Acesso em dez. 2022.

MACHADO, Arlindo. **Repensando Flüsser e as Imagens Técnicas**. 1997. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/85564/mod_resource/content/1/repensando%20flusser%20e%20as%20imagens%20técnicas%20completo.pdf. Acesso em: dez. 2022.

MANOVICH, Lev. Só existe o *software*. Tradução de Cicero Inacio da Silva. **Software studies initiative** [online], 05 mai. 2011. Disponível em: <http://lab.softwarestudies.com/2011/05/so-existe-o-software.html>. Acesso em: dez. 2022.

MOHR, M. Generative Art. In: CANDY, L.; EDMONDS, E.; POLTRONIERI, E. (orgs.). **Explorations in Art and Technology**. London: Springer, 2002.

NIERHAUS, G. **Algorithmic composition**: paradigms of automated music generation. London: Springer, 2009.

SODDU, Celestino. AI Organic Complexity in Generative Art. Proceedings of the **XXI Generative Art International Conference**. Roma: Domus Argenia, 2018. Disponível em: https://generativeart.com/GA2018_papers/GA2018_Celestino%20Soddu.pdf. Acesso em: dez. 2022.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 30ª ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

RANGEL, A. G. Q. **O artista como desenvolvedor de sistemas computacionais**: experiências audiovisuais. Tese de Doutorado em Arte e Tecnologia. Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília (UNB), 2019. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/37941>. Acesso em: dez. 2022.

ROSCOE, Henrique. Arte Generativa: contracenando com a máquina. In: BAMBOZZI, Lucas. PORTUGAL, Demétrio (orgs.). **O Cinema e seus outros**: manifestações expandidas do audiovisual. São Paulo: Ipsis, 2017, p. 95-107.

_____. **Tocando Imagens:** Dispositivos e Técnicas da *Visual Music*. Dissertação de Mestrado em Artes. Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/LOMC-BDWL8M>. Acesso em: dez. 2022.

SALLES, Cecília A. **Redes de criação:** construção da obra de arte. 2ª ed. Vinhedo: Horizonte, 2008.

_____. **Gesto Inacabado:** processo de criação artística. 5ª ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

REPRESENTAÇÃO E VIOLÊNCIA NO NEW FRENCH EXTREMITY: DISCUSSÕES SOBRE O FEMININO NA ONDA FRANCESA DE HORROR EXTREMO

LACHOWSKI, Victor Finkler ¹; CASTRO, Murilo de ²

Resumo: Esta pesquisa debate as temáticas recorrentes de gênero no *New French Extremity (NFE)* - nome dado a um conjunto de filmes de horror/suspense franceses lançados no final dos anos 90 e na primeira década dos anos 2000 (QUANDT, 2004). Com uma revisão bibliográfica sobre o cinema de horror, sobre os filmes do *NFE* e sobre as temáticas que estes têm de semelhantes, observadas através da análise-fílmica de Vanoye e Goliot Lété (2008), nove filmes são analisados. A investigação revelou que o protagonismo feminino, gravidez, violência contra a mulher, antagonistas misóginos e *body horror* são algumas das temáticas e elementos compartilhados, em maior ou menor grau, por vários dos filmes do *NFE*. O protagonismo feminino é presente em quase todas as obras. Apesar disso, muitos filmes focam na fragilidade feminina para agredir essas personagens de variadas maneiras, uma abordagem misógina muito presente e difundida historicamente pelo cinema de horror (LAROCCA, 2016). A gravidez é utilizada para adicionar uma camada de perigo para as personagens, uma vez que elas precisam proteger suas vidas e as de seus filhos. Dessa maneira, a violência gráfica dos filmes é predominantemente direcionada para agredir o corpo feminino de maneira extrema, com o *body horror* sendo utilizado. Assim, ao menos uma forma de violência contra a mulher, além da física (como a violência psicológica, moral, patrimonial e sexual) (SANTEIRO; SCHUMACHER; SOUZA, 2017) é exibida.

Palavras-chaves: *New French Extremity*. Cinema de Horror. Violência Gráfica. Horror Extremo. Movimento Cinematográfico.

***New french extremity* e suas temáticas**

Em fevereiro de 2004, James Quandt publica seu artigo *Flesh and Bone: Sex and Violence in Recent French Cinema*³, sobre um fenômeno observado por ele: a orientação do cinema de horror francês emergente para uma obsessão com violência abjeta e sexualidade mórbida. Para o jornalista, esses filmes apelam para um excesso

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná (PPGCOM/UFPR), e graduado no Bacharelado em Publicidade e Propaganda da mesma instituição. E-mail: victorlachowski@hotmail.com

² Graduando do Bacharelado em Relações Internacionais na Universidade Positivo (UP). E-mail: murilokinkjus@gmail.com

³ Disponível em: <https://www.artforum.com/print/200402/flesh-blood-sex-and-violence-in-recent-french-cinema-6199>. Acesso em dez. 2022.

de disfunções corporais para construir uma composição sombria sobre os problemas psicológicos e sociais da sociedade francesa, com os diretores utilizando estratégias sensacionalistas para chocar e provocar gratuitamente o público. Ao conjunto de filmes que Quandt julgou se enquadrarem nessa tendência ele deu o nome pejorativo de *New French Extremity*.

Mesmo com uma posição crítica ao “movimento” ou “onda cinematográfica” que ele próprio cunhou, Quandt não deixou de ser verdadeiro ao ressaltar o uso do gráfico para explicitar ou abordar questões sociais, psicológicas ou ambas ao mesmo tempo. Como explica a extensa pesquisa de Timothy Nicodemo, *The New French Extremity: Bruno Dumont and Gaspar Noé, France's Contemporary Zeitgeist* (2013), as preocupações com a forma - como as questões de raça, gênero e sexualidade na sociedade francesa contemporânea, que vêm sendo tratadas desde a década de 1990 - são trazidas à tona em uma gama de pontos similares entre os filmes que compõem a onda. Os usos de formas extremas de corporeidade, incluindo sexo explícito, violência física e violência sexual são combinados com tons fatalistas e niilistas para explorar aspectos da moralidade contemporânea e, a essa junção, adicionam-se estilos estéticos e elementos apropriados do *arthouse* e do cinema experimental - e pronto: surge o *New French Extremity* (NFE), resultado de contextos históricos, sociais, políticos, culturais e reflexo da própria trajetória do cinema nacional francês.

Sendo um grupo de diretores e *filmmakers* que utilizaram formas e conteúdos radicais em seus filmes e, apesar de não serem classificados normalmente como um movimento em si, os filmes que são usualmente encaixados dentro do NFE compartilham de semelhanças estéticas e temáticas, conforme apresentadas anteriormente, sendo que uma dessas recorrências observada é a maneira extrema de se abordar gênero e sexualidade, que serão o foco desta pesquisa.

Os elementos e temas vistos como costumeiros através de um processo de análise fílmica de Vanoye e Goliot Lété (2008), de desconstrução de nove obras enquadradas como pertencentes ao NFE, apontou o protagonismo feminino, gravidez, violência contra a mulher, antagonistas misóginos e *body horror* como os aspectos mais compartilhados pelos filmes daquela onda cinematográfica. Os filmes escolhidos para análise foram: *Seul Contre Tous* (NOÉ, 1998), *Irréversible* (NOÉ, 2002), *Demonlover* (ASSAYAS, 2002), *Dans Ma Peau* (VAN, 2002), *Haute Tension* (AJA, 2003), *Ils* (PALUD; MOREAU, 2006), *Frontière(s)* (GENS, 2007), *A l'intérieur* (MAURY; BUSTILLO, 2007), *Martyrs* (LAUGIER, 2008).

Assim, combinando diversas pesquisas específicas a respeito de autores que se debruçaram sobre esses filmes e o *NFE*, será avaliado como esses filmes apresentaram perspectivas inovadoras ou conservadoras sobre a representação e o olhar de gênero, com base no argumento de prazer visual de Laura Mulvey (1977), e no estudo de violência de gênero no cinema de horror de Gabriela Larocca (2016), complementando com a classificação de tipos de violência contra a mulher, nos trabalhos de Santeiro, Schumacher e Souza (2017).

Adiantam-se algumas considerações sobre as limitações intrínsecas deste artigo. Pelo espaço limitado e alto número de filmes analisados, esta pesquisa serve como ponto de ignição para abraçar todo um conjunto amplo de filmes que ainda são pouco estudados e pesquisados no Brasil, dependendo, em grande parte, de autores estrangeiros para a busca de informações e conhecimentos científicos sobre o tema. Espera-se que este texto sirva de incentivo para novos estudos, com diversos enfoques, recortes e métodos sobre o *NFE*, com as contribuições que esse pode trazer às diferentes áreas do conhecimento, principalmente no que tange às artes cinematográficas.

Protagonismo feminino: olhar de olho fechado

Antes de começar propriamente a discorrer sobre o tratamento de questões de gênero e suas representações no horror extremo francês de 1998-2008, é necessário realizar alguns apontamentos sobre o papel do cinema na conservação de uma perspectiva patriarcal heteronormativa da sociedade, inclusive dentro do gênero do horror e, também, as possibilidades e práticas de emancipação que a sétima arte pode proporcionar.

Laura Mulvey, em seu clássico trabalho *Prazer visual e o cinema narrativo* (1977), ressalta a função da indústria cinematográfica hollywoodiana em refletir a ideologia dominante do ocidente capitalista em suas obras, e aponta que o cinema alternativo surge como um cinema radical, que pode desafiar os preceitos básicos do cinema dominante, tanto no discurso político quanto no estético.

No modelo tradicional cinematográfico, as narrativas fílmicas retratam a mulher como um objeto num mundo de desequilíbrio sexual, sendo o homem o dono do olhar, com a estrutura cinemática apontando a mulher num papel passivo e o homem numa função ativa dentro da narrativa. E, dentro da mulher apresentada como independente

e desprendida das normativas sociais (cujo caso mais clássico e recorrente é o arquétipo da *Femme Fatale*), essa acaba por se apaixonar e suas características, principalmente sua sexualidade, é subjugada pelo fator masculino.

Assim, o cinema reflete e revela a diferenciação de gênero que controla as imagens e o erótico nas formas e narrativas. Por conta disso, o cinema conservador depende da mulher tida como castrada, impotente, desprovida de sua energia e motivação, para que o homem se sinta seguro para exercer suas vontades.

Por isso, Gabriela Larocca (2016), em sua dissertação *O corpo feminino no cinema de horror: gênero e sexualidade nos filmes Carrie, Halloween e Sexta-Feira 13 (1970-1980)*, observa que as tecnologias discursivas, nas quais o cinema se encontra, desempenham um papel frente às desigualdades sociais de gênero e direitos sexuais, pensando as alterações e conservações de temores relativos à feminilidade e a expressão da sexualidade.

A historiadora reforça que o horror parte de uma forma emocional de devastação, que resulta não só em ansiedade, mas também em repulsa, ao tratar de acontecimentos que aconteceram e acontecem. Enquanto o terror faz o espectador se preocupar com o que pode vir a acontecer, o horror concretiza e faz o acontecimento temido ocorrer.

Com isso, é usual que o cinema de horror utilize cenas de atos sexuais mescladas com cenas de violência e morte, pelo fato de os dois tipos de imagens colocarem o espectador num estado voyeurista. Porém, nas representações femininas, diferentes das masculinas, ocorre uma sexualização repetida e independente do contexto em que as figuras femininas estão inseridas. Em diversos casos, as narrativas fazem com que a violência sofrida pela mulher seja muito mais contra seu sexo, como no caso do estupro, ou em representações de agressão e morte com nudez e uma pornografização dessa violência de gênero.

Outros exemplos da desigualdade de gênero no cinema de horror são a contraposição do herói masculino que deve enfrentar um obstáculo, personificado e/ou morfologicamente feminino, ou mesmo elementos vinculados aos conceitos femininos de terra, natureza e útero. Dessa forma, perpetua-se uma antagonização do feminino, um suposto embate mítico entre o Bem e o Mal, estando este situado no corpo feminino, gerando uma associação entre a mulher e o monstruoso: as mulheres são elevadas e, ao mesmo tempo, reduzidas aos serem mitos ou representações

culturais enraizadas socialmente, mas nunca como indivíduos reconhecidos por suas diversidades subjetivas.

Exemplos não faltam, como a mãe primitiva, a vampira, a bruxa, o útero monstruoso, o corpo possuído, a mãe castradora, a mulher fatal e a psicopata. Todos são enquadramentos de gênero que reconhecem a mulher como uma ameaça em potencial, sendo as personagens mulheres geralmente punidas pela sua natureza ameaçadora e por sua sexualidade, forçadas a sentirem a impotência através de cenas de estupro, mutilação e assassinato (LAROCCA, 2016).

Protagonismo feminino no *new french extremity*

No caso dos filmes do *New French Extremity* selecionados para a análise, quase todos possuem mulheres ocupando o protagonismo das obras, tanto mulheres dependentes da figura masculina (*Ils* e *Frontière(s)*) quanto mulheres independentes (*A l'intérieur*, *Demonlover* e *Dans Ma Peau*), com alguns casos de protagonistas homossexuais que atravessam a trama para proteger ou salvar suas parceiras (*Haute Tension* e *Martyrs*).

Para Raquel Keller (2020), os filmes do *NFE* criaram a imagem de um novo tipo de “canibal feminino”, uma mulher castradora (surgida geralmente de estupro e/ou distúrbio psicológico), um feminino monstruoso que não é punido por suas transgressões, e que, usualmente, busca vingança contra figuras masculinas que abusaram dela. O que o *NFE* vai fazer é apresentar novas situações que resultam numa mulher castradora, ainda que mantendo problemas psicológicos e abuso sexual em algumas obras. Além disso, existe a equiparação entre sexo e violência em situações extremas que envolvem o corpo, com o horror corpóreo levando sensações e emoções ligadas ao corpo em grande intensidade.

Essas mulheres castradoras do *NFE* atraem corpos que satisfaçam seus desejos, seja através do sexo, de armadilhas, violência, e seus instrumentos de castração vão desde dentes, mãos e bocas até facas, motosserras e armas de fogo. Geralmente, ao fazerem uso de armas, instrumentos ou partes de seu corpo para castrar, elas assumem uma identidade masculina ou se tornam uma *final girl*.

Como exemplo desses acontecimentos podemos selecionar as obras *Haute Tension* (AJA, 2003) e *Martyrs* (LAUGIER, 2008). O primeiro conta a história das amigas Marie e Alex, que resolvem tirar uns dias de descanso na casa da família de

Alex, até toda a família ser massacrada por um homem com uma van blindada, que sequestra Alex, e, em seguida, acompanhamos Marie no resgate de sua amiga/interesse amoroso. O clímax do filme mostra que o tempo todo Marie era o homem-assassino e que ela mesma matou a família de Alex e a sequestrou como tentativa de ficar com a moça para si. Alexandra West (2018) argumenta que o filme é um exemplo de redefinição do conceito de *final girl*, com Marie sendo simultaneamente a *final girl* e o monstro, sendo uma mulher homossexual reprimida que se liberta e castra na manifestação de uma figura masculina, sendo finalmente assassinada por Alex, que se torna, então, a *final girl* “final”.

Já *Martyrs*, de 2008, nos conta a história de Lucie, uma jovem que foi torturada em um local secreto quando era criança e que conseguiu escapar, cresceu em um orfanato, atormentada pela figura de uma mulher desfigurada, e lá conheceu sua melhor amiga, Anna. Quinze anos depois, Lucie mata toda a família do casal que a torturava e, mesmo assim, continua sendo atacada pela mulher desfigurada e acaba se matando. Anna é capturada pela sociedade secreta que conduz os experimentos com tortura em busca de “mártires”, humanos capazes de descobrir o que existe no pós-vida ao atingirem um estágio de dissociação entre a vida e a morte. Anna entra em martírio depois de muitos meses de tortura, até ter sua pele totalmente removida, conta o segredo para a Mademoiselle, líder da organização de ricos e poderosos, e morre.

A obra surpreende por transferir o papel de *final girl* para Anna logo no início do filme, com a morte de Lucie sendo repentina e fria e, ao contrário da sobrevivência clássica, Anna sucumbe após seu martírio. Descobrimos ao longo da narrativa a paixão de Anna por Lucie, e como existem camadas de construção de sexualidade por trás de repressões familiares, religiosas e sociais, com a violência, o choque e a brutalidade fortalecendo essa luta por emancipação, passando por um sofrimento que não é para seu ganho ou vitória (MCANDREWS, 2018).

Ademais, além das considerações sobre o papel feminino nessas obras, ressalta-se o papel das mulheres homossexuais nas tramas, inseridas em um contexto de protestos anti casamento gay na França naquele período (NICODEMO, 2013).

Outro fenômeno observado no *NFE* é a relevância de mulheres nos poucos filmes protagonizados por homens, como *Seul Contre Tous* (1998) e *Irréversible* (2002), ambos dirigidos por Gaspar Noé. Em um acompanhamos a rotina e

pensamentos do Açougueiro, um homem racista, misógino e homofóbico, e sua busca por um emprego ou alguma outra forma de ajeitar sua conturbada vida. Segundo o diretor, ele considera *Seul Contre Tous* um filme “anti-França” (NICODEMO, 2013), com seu protagonista representando o pensamento médio da sociedade francesa e seus preconceitos. Ao final, descobrimos que o protagonista tem um relacionamento pedófilo com sua filha, e eles fogem no final para viverem seu “amor proibido”. Em *Irréversible*, que é montado de maneira com que voltemos na linha temporal do filme cena por cena, descobrimos que os dois personagens principais, homens, estão em busca do estuprador da namorada de um deles, fazendo com que o espectador descubra que toda a obra gira em torno de um estupro.

Com isso, podemos observar que, com o protagonismo masculino, os filmes da *NFE* colocam as mulheres relevantes das narrativas numa posição de impotência diante da violência ainda mais agressivamente, sendo vítimas de violências sexuais (nos dois casos expostos) e, no caso de *Seul Contre Tous*, o abusador tem espaço de liberdade para expor seus pensamentos, sem o filme se preocupar em elaborar uma contraposição aos seus posicionamentos preconceituosos. Uma crítica aos discursos da sociedade francesa, talvez - mas que pode servir, também, de normalização e até compreensibilidade de tais ideais e crenças reacionárias.

A carne ao extremo: corporativismo, corporeidade, *body horror* e gravidez

Uma onda de filmes que leva os personagens a situações extremas pode, automaticamente, levar os corpos dos mesmos ao limite da agressividade e visualidade, sendo recorrente no *NFE* essa corporeidade aviltante, vinculada à uma representação crítica do estilo de vida baseado no padrão sócioeconômico das personagens.

Sophie Walon, em seu texto *Monstrous Embodiments of Post-Modern Capitalism and Corporatism in the Cinema of the ‘New French Extremity’* (2014), aponta as disfunções monstruosas no corpo humano como alegorias aos efeitos nocivos do capitalismo nos indivíduos, usando como exemplo os filmes *Demonlover* (ASSAYAS, 2002) e *Dans Ma Peau* (VAN, 2002), e, em razão disso, iremos nos atentar inicialmente a essas duas obras.

Demonlover nos leva a um contexto corporativista de conflitos financeiros entre empresas de *mass media* que disputam pela compra da TokyoAnime, um grupo

japonês especializado em animações pornográficas. Diane, funcionária da francesa Volf Corporation, em segredo trabalha para uma rival da TokyoAnime, e envenena o gerente dessa para impedir o acordo entre os franceses e japoneses. Contudo, ela descobre uma associação da Volf com a *Demonlover*, uma corporação americana ligada ao *HellFire Club*, um *website* de tortura responsável por atender aos fetiches mais extremos de seus usuários. Começa assim um ciclo de perseguição e fuga repleta de violência.

Apesar de não possuir personagens ou criaturas monstruosas por si só, o filme representa a desumanização e a monstruosidade que o capitalismo agressivo, no qual a competitividade, espionagem corporativa e vigilância constante pela presença de meios de comunicação conduzem a uma mecanização dos humanos, com os personagens representando um esvaziamento emocional após a longa exposição de imagens de extrema violência mediatizadas. Assim, o hiper capitalismo, hiper globalização e hiper mediatização colocam os humanos num mundo virtual intenso, enquanto no mundo “real” eles estão cada vez mais desestimulados e desumanizados (WALON, 2014).

A virtualização e descorporização das relações humanas e dos próprios humanos são visíveis no filme, como explica Alexandra West em seu livro *Films of the New French Extremity: visceral horror and national identity* (2016), o mundo de *Demonlover* é um mundo de excessos, onde a tecnologia comprime e esteriliza espaços e busca atender os desejos de seus usuários sem questionar, com sexo e violência sendo vendidos, utilizando humanos escravizados através do *HellFire Club*. A autora ainda argumenta que essa sexualidade em abundância, prometida pelas corporações, também é um mundo estéril, no qual a fetichização da luxúria idealiza a noção de aquisição.

Dans ma Peau (2002) também tem uma narrativa englobada num contexto capitalista/corporativo, com a história de Esther, uma mulher independente e ambiciosa que trabalha num instituto de pesquisas. Sua vida profissional e pessoal muda completamente após ela se machucar num canteiro de obras ao lado da festa em que estava. Mesmo sangrando muito, ela continua na comemoração, bebendo, conversando, dançando; e, só quando vai ao banheiro, antes de ir para casa, percebe a trilha de sangue deixada por ela mesma, porém constata que está se sentindo bem e continua sua noitada com os amigos. A descoberta de sua insensibilidade física à dor lhe revela uma forma de desconectar seu corpo e sua consciência. À medida em

que ela explora sua corporeidade, sua noção corporal vai a um estranhamento, um sentimento de não-pertencimento de si, no qual ela pode agredir e explorar morbidamente sua carne e pele.

Seus estudos e experiências em si mesma começam a ir cada vez mais longe; ela começa a perder a noção de onde e quando realizar suas vontades automutiladoras, até que um dia começa a cortar a própria pele com um pedaço de metal no escritório. O filme aparenta mostrar que a automutilação reconecta Esther e suas sensações corporais, numa reapropriação de si, com as dimensões dessas ações chegando a dimensões monstruosas. Um exemplo disso é a cena em que ela começa a se cortar de maneira descontrolada durante um jantar profissional com um cliente.

Na interpretação de Walon (2014), a personagem Esther parece ter sido contaminada pelo “vampiro” do corporativismo e do hiper capitalismo. E, em ambos os casos, as personagens de *Dans ma Peau* e *Demonlover* parecem sofrer com a maneira com que esse sistema socioeconômico afeta negativamente os indivíduos, suas condições de trabalho e relações humanas, com a incorporação do invisível, evasivo e onipotente monstruoso (ou dos monstros) da sociedade contemporânea, como a competitividade, o individualismo, a leviandade etc.

Filmes do *NFE*, tanto os dessa sessão de debate quanto os da sessão anterior, são extrapoladores dos limites de violência, noção e representação da corporeidade humana. Isso por conta de várias dessas obras utilizarem o *body horror*, sendo esse o nome dado a uma variedade de representações de patologias psicossomáticas, desvios sexuais mórbidos e metamorfoses físicas que possuem o intuito de distorcer os traços tidos como humanos, chegando ao ponto de torná-los irreconhecíveis, monstruosos e de desafiar nossas definições de “humano”. As variações de *body horror* podem ir de formas anormais, doenças, feridas, mutilações, até desfigurações e desencarnações, com os filmes do *NFE*, levantando questionamentos sobre marginalidade, hibridização, transgressão, desvios, patologias, seres inumanos e, com isso, o próprio conceito de monstruosidade e humanidade (WALON, 2014). Assim, o *body horror* deve ser encarado como uma forma de estudo cinematográfico sobre a decomposição, deterioração e desconstrução do corpo humano, ocorrendo de forma natural, sobrenatural ou pela força dentro de narrativas fílmicas (WEST, 2016).

Essas experimentações visuais do que podemos constatar como corpo humano são visíveis em vários exemplos elencados até aqui, como as torturas

sofridas por Anna em *Martyrs* (2008), principalmente a final, na qual toda sua pele é cuidadosamente removida, e pelos resultados físicos em outras mulheres que sofreram as torturas pelo martírio que os burgueses promovem no universo daquele filme.

As cenas de Esther se automutilando, removendo a própria pele, ferindo-se de diversas maneiras em *Dans ma Peau* (2002), trazem um grande exemplo de estudo da desfiguração humana, dessa vez sendo uma curiosidade escapista realizada pela própria protagonista. *Haute Tension* (2003), por outro lado, opta por uma violência física focada na agressividade impulsiva, visto que o homem misterioso, que depois descobrimos ser Marie, mata suas vítimas e em seguida foge, deixando um rastro de destruição e morte por onde passa.

Outra forma de utilizar o corpo humano dentro dos filmes do *NFE* é através da gravidez, com personagens gestantes situadas em contextos de extrema violência e momentos de vida-ou-morte, como é visto em *Frontière(s)* (GENS, 2007) e em *A l'intérieur* (MAURY; BUSTILLO, 2007).

Frontière(s) tem como plano de fundo a eleição de um candidato de extrema-direita à presidência da França. Com isso, um grupo de jovens muçulmanos árabes precisa fugir do país antes que seja tarde demais. Quando o grupo para em uma estalagem na zona rural para roubar a família que cuida do local, o plano falha e são capturados pela família, que descobrem ser formada por nazistas e canibais.

Oliver Hicks, em sua pesquisa *Grand Guignol and New French Extremity: horror, history and cultural contexto* (2020), escreve que o diretor do filme se pautou na ascensão e evolução da extrema-direita na França (quando, por exemplo, Jean-Marie Le Pen foi para o segundo turno das eleições presidenciais), para expressar o medo do reacionarismo e suas diversas formas de preconceito dentro da narrativa de *Frontière(s)*.

Yasmine, protagonista do filme e que assume ainda mais o papel central, enquanto seus amigos vão sendo mortos pelos nazistas, está grávida e precisa proteger duas vidas simultaneamente enquanto passa por torturas, fugas e diversos tipos de violência para escapar do pesadelo que sua vida se torna no interior da França. À medida em que consegue enfrentar os membros da família horrenda, ela ganha força e coragem, em meio ao desespero, para matar vários nazistas.

Com essas explicações acerca da narrativa, fica visível a crítica do filme sobre o avanço da agenda de extrema-direita na sociedade francesa, sendo essa uma

presença cotidiana desde a ocupação nazista na Segunda Guerra, possibilitando inúmeros comentários sociais e análises (HICKS, 2020).

Na França moderna, com multiculturalidade e multietnicidade, o nacionalismo ainda se faz presente e tenta transformar seus preconceitos em políticas e realidade. Ao adaptarem o inimigo secreto da vez, mudando de judeus para imigrantes (em sua maioria do Oriente Médio ou Norte da África), os neonazistas franceses promovem perseguições ideológicas, étnicas e culturais baseadas em seus ideais racistas, xenofóbicos e supremacistas.

Assim, a obra demonstra uma opinião contundente sobre o verdadeiro inimigo, escondido à plena vista na sociedade francesa, o qual estaria presente nos remanescentes dos ideais de extrema-direita mais extremistas: os nazistas, na forma de uma estrutura familiar “tradicional” (HICKS, 2020).

Já em *A l'intérieur* (2007), o horror acontece em um ambiente bem mais intimista, sendo a casa de Sarah o alvo de uma mulher conhecida apenas como *La Femme*, que tenta matar Eve e seu filho prestes a nascer.

Na primeira cena já sabemos que o marido de Sarah morreu em um acidente de carro, poucos meses antes de quando a narrativa principal acontece e, após o banho de sangue que ocorre durante toda a madrugada entre Sarah e *La Femme*, descobrimos que a invasora é a motorista do outro carro envolvido no acidente fatal e, também, que Sarah perde seu filho durante a gestação, após o confronto.

La Femme é uma antagonista que demonstra de maneira bem explícita a “inveja do útero”, pois deseja o que Sarah tem: uma gravidez saudável - e leva violência para o mundo frio, distante e apático de Sarah, consumida pela depressão após a morte de seu marido.

O desenrolar da narrativa alimenta-se desse contraste, no qual Sarah, irritada e deprimida, está recusando conselhos e cuidados de sua mãe e, também, rejeitando a própria ideia de ser mãe e, conseqüentemente, seu próprio filho. Já *La Femme* é uma psicopata que quer desesperadamente uma criança e vai cometer os atos mais grotescos e agressivos possíveis até conseguir o que quer. Assim, o mundo do filme trabalha essa contraposição de uma mãe deprimida que parece rejeitar o filho antes do nascimento, e uma figura quase monstruosa que quer a criança, mas apresenta um estado emocional e psicológico devastado (WEST, 2018).

Considerações finais

Metin Colak (2011) é certeiro ao descrever a ambivalência e incoerência que permeia a onda aqui chamada de *New French Extremity*, sendo os filmes criticados por seus conteúdos e representações gráficas de violência e sexualidade e, ao mesmo tempo, aplaudidos e premiados por muitos por suas temáticas críticas e pela ousadia estética e linguística dentro do cinema.

Como ele explica, é uma demonstração da importância do radical para construir um criticismo sobre as sociedades contemporâneas, o qual é possível através de uma nova linguagem de vanguarda, tão decadente quanto as experiências de vida capturadas pela tela ou vividas pelos indivíduos reais. Assim, a apatia sensorial e emocional, a violência extrema, torturas, estupros, sadomasoquismo, canibalismo, sexualidade extrema e gráfica, são usados pelos filmes do *NFE* (COLAK, 2011), seja de maneira a questionar ou conservar as relações de gênero e, mais amplamente, a própria sociedade francesa, mas sempre com uma intencionalidade crítica, longe da gratuidade vista por Quandt em 2004.

Com essas constatações e descrições, é perceptível que todos os filmes do *NFE* apresentam algum tipo de violência contra a mulher, segundo a classificação de Santeiro, Schumacher e Souza (2017). Violência física, psicológica, moral, patrimonial e sexual são observadas, muitas vezes todas elas, em vários exemplos aqui trazidos dos filmes da onda, o que demonstra a agressividade e o extremismo, os quais buscam criticar essas violências, porém, em diversos momentos, acabam por apenas ressaltar a existência delas despropositadamente e/ou desproporcionalmente.

Espera-se que esta pesquisa sirva de ponto de início para outros pesquisadores conhecerem e se aprofundarem sobre os filmes do *New French Extremity*, para o desenvolvimento de outras pesquisas que abordem gênero/sexualidade ou diferentes temáticas dentro do *NFE*, e que, assim, amplie-se a bibliografia em português sobre esse momento tão ácido, indigesto, mas talvez necessário, do cinema.

Referências fílmicas:

A L'INTÉRIEUR. Direção: Julien Maury e Alexandre Bustillo. Produção: Vérane Frédiani e Franck Ribière. França: BR Films, La Fabrique de Films, 2007. 1 DVD (82 min.).

DANS MA PEAU. Direção: Marina de Van. Produção: Laurence Farenc. França: Wellspring Cinema, 2002. 1 DVD (93 min.).

DEMONLOVER. Direção: Olivier Assayas. Produção: Xavier Giannoli. França: Palm Pictures, 2002. 1 DVD (115 min.).

FRONTIÈRE(S). Direção: Xavier Gens. Produção: Laurent Toller. França: EuropaCorp, 2017. 1 DVD (108 min.).

HAUTE TENSION. Direção: Alexandre Aja. Produção: Alexandre Arcady e Robert Benmussa. França: Alexandre Films/EuropaCorp, 2007. 1 DVD (95 min.).

ILS. Direção: Xavier Palud e David Moreau. Produção: Richard Grandpierre. França/Romênia: Slowhand Cinema Releasing, 2006. 1 DVD (77 min.).

IRRÉVERSIBLE. Direção: Gaspar Noé. Produção: Christophe Rossignon e Richard Grandpierre. França: Lionsgate Films, 2002. 1 DVD (99 min.).

MARTYRS. Direção: Pascal Laugier. Produção: Richard Grandpierre e Simon Trottier. França/Canadá: Wild Bunch, 2008. 1 DVD (99 min.).

SEUL CONTRE TOUS. Direção: Gaspar Noé. Produção: Lucile Hadžihalilović e Gaspar Noé. França: Les Cinémas de la Zone, 1998. 1 DVD (92 min.).

Referências bibliográficas

COLAK, Metin. The New Extremism: Representation of Violence in the New French Extremism. **Revista Trípodos**, vol. extra (Congrés Internacional Comunicació I Realitat, VI - Barcelona), p. 491-499, 2011.

HICKS, Oliver. **Grand-Guignol and New French Extremity**: horror, history and cultural context. Thesis (Master of arts). Humanities Faculty, Hallam Sheffield University, 2020.

KELLER, Raquel Maysa. O Canibal Feminino nos filmes da New French Extremity. In: GOMES, Carlos Magno; CARDOSO, Ana Maria Leal (orgs.). **Leituras Culturais**: questões de gênero, violência e sexualidades. Aracaju: Criação Editora, 2020.

LAROCCA, Gabriela M. **O corpo feminino no cinema de horror: gênero e sexualidade nos filmes Carrie, Halloween e Sexta-Feira 13 (1970-1980)**. Dissertação de Mestrado em História. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PPGHIS/UFPR), Curitiba, 2016.

MCANDREWS, Mary Beth. How the New French Extremity Is Redefining the Final Girl. **Vague Visages**, jul. 2018. Disponível em: <https://vaguevisages.com/2018/07/24/how-the-new-french-extremity-is-redefining-the-final-girl/>. Acesso em: 27 jul. 2022.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e o cinema narrativo. In: XAVIER, Ismael (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1977.

NICODEMO, Timothy J. **The New French Extremity: Bruno Dumont and Gaspar Noé, France's Contemporary Zeitgeist**. Thesis (Master of Arts). School of Graduate and Postdoctoral Studies, The University of Western Ontario, 2013.

WALON, Sophie. Monstrous Embodiments of Post-Modern Capitalism and Corporatism in the Cinema of the 'New French Extremity'. In: REHLING, Petra; BOUET, Elsa (org.). **Monstrous Reflections**. Oxford-UK: Inter-Disciplinary Press, 2014.

WEST, Alexandra. Fille Fatale: The Final Girl in New French Extremity. **Off Screen**, vol. 18, artigo 6-7, jul. 2014.

_____. **Films of the New French Extremity: Visceral Horror e National Identity**. 1 ed. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2016.

SOB O JUGO DO SOL: CINESTESIA E SINESTESIA EM O ESTRANGEIRO DE LUCHINO VISCONTI

SEVERO, Luis Fernando¹

Resumo: Ao encarar o desafio de adaptar para o cinema, em 1967, uma das obras máximas da literatura do século XX, *O Estrangeiro* (Albert Camus, 1942), Luchino Visconti valeu-se de diversos elementos da linguagem cinematográfica para preservar a dimensão existencial da obra e as intenções originais do autor. O propósito desta comunicação é analisar a abordagem sensorial do livro em sua versão viscontiana, com destaque para o momento em que o protagonista Mersault, um francês radicado na Argélia, assassina sem motivação definida um jovem árabe que encontra ao acaso à beira-mar. Valendo-se de um domínio autoral que impregna seus colaboradores criativos, Visconti utiliza nessa obra a cinematografia de Giuseppe Rottunno, a montagem de Ruggero Mastroianni, a música de Piero Piccioni e a direção de arte de Mario Garbuglia. Estruturadas pelo roteiro de Suso Cecchi D'Amico, Georges Conchon e do próprio diretor, essas potências criativas convergem na transcrição para o cinema das sugestões sinestésicas presentes na escrita camusiana, amalgamadas com a presença corporal cinestésica de Marcello Mastroianni, que materializa os tormentos interiores de Mersault com sua performance crispada sob a onipresença do sol causticante do norte da África. Embora impedido pela viúva de Camus de tornar mais explícitos os contornos políticos do livro, Visconti infiltra com sutileza, em algumas cenas, elementos do espectro colonialista europeu típicos da região.

Palavras-chave: Luchino Visconti; Albert Camus; Adaptação literária; *Politique des auteurs*; Sinestesia.

Introdução

A adaptação da literatura para o cinema foi uma constante na carreira de Luchino Visconti: dentre seus catorze longas-metragens de ficção, oito são adaptações literárias, com maior ou menor grau de fidelidade às obras originais, e todos eles levam sua assinatura como co-roteirista. Essas adaptações têm como

¹ Doutor e Mestre em Comunicação e Linguagens (Linha de Pesquisa em Cinema e Audiovisual) pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Professor e integrante do Colegiado do Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Pesquisador nos Grupos de Pesquisa CineCriare - Cinema: criação e reflexão (Unespar/CNPq) e CIC - Comunicação, Imagem e Contemporaneidade (UTP/CNPq). E-mail: luis.severo@unespar.edu.br

ponto de partida contos ou novelas, como é o caso de *Sedução da Carne*, *Noites Brancas* e *O Inocente*, ou romances de maior ou menor ambição literária, como *Obsessão*, *A Terra Treme*, *O Leopardo*, *O Estrangeiro* e *Morte em Veneza*. Uma de minhas premissas ao empreender a análise de um filme adaptado de uma obra literária seria a de se comparar o livro com o resultado obtido na tela. No entanto, considerando-se Visconti um cineasta que se enquadra dentro das premissas da *politique des auteurs*, a abordagem dessa questão se revela desnecessária e até contraditória, uma vez que os críticos autoristas rejeitam com veemência atribuir qualquer importância nas fontes originais escolhidas para conduzir a narrativa de um filme, sejam elas de origem literária ou não. Fica claro numa visão aprofundada da teoria do autor a disposição de seus criadores em minimizar o papel do roteiro e do roteirista na autoria do filme, revertendo o que, durante muito tempo, se julgava uma postura incontornável da crítica sobre essa questão.

No prefácio de sua coletânea *Os Filmes da Minha Vida* Truffaut proclama: “a principal censura que se pode fazer a alguns críticos – em algumas críticas – é raramente falarem de cinema. É preciso saber que o roteiro de um filme não é o filme” (TRUFFAUT, 2015, p. 21). Truffaut reafirma aqui uma das premissas mais caras da *politique*, a que prega que um filme deveria ser analisado sem qualquer relação com seu contexto – econômico, político, histórico ou técnico; o autor seria seu próprio tema e, independente da história que levasse às telas, estaria sempre contando a mesma história - ou, como define Bazin, “é sempre o mesmo olhar, o mesmo juízo moral estabelecido para os personagens” (BAECQUE, 2003, p. 101). Essa postura está em consonância com o que Bakhtin expõe em sua teoria literária, onde afirma que “A consciência de um autor é, na verdade, a consciência de uma consciência – a de suas personagens e de seu mundo” (BAKHTIN, 2003, p. 33). Desse ponto de vista, as decisões tomadas por Visconti em sua tentativa de se deslocar para além da literalidade de um livro, não tem o poder de afetar sua autoralidade, uma vez que identifiquemos, no resultado final, sua pertinência temática aos credos do autor e seja possível reconhecer sua marca pessoal através da *mise-en-scène*. É esse conjunto de procedimentos tecno-estéticos que vai traduzir cinematograficamente o equivalente a algo que Bakhtin localiza na literatura, onde “um autor pode converter seu herói no porta-voz de suas próprias ideias, segundo seu valor teórico ou ético (político, social), com o intuito de torná-las verdadeiras, com o objetivo de difundí-las (...)” (BAKHTIN, 2003, p. 21). A investigação autoral de *O Estrangeiro* centra-se, portanto,

na análise da construção da *mise-en-scène* por Visconti, onde “a propagação de uma ideia é substituída pelo que denominamos uma encarnação do sentido daquilo que existe” (BAKHTIN, 2003, p. 21). Através dela o diretor serve-se do som e da imagem para materializar seu estilo artístico, fazendo emergir o que Bakhtin chama de componentes do mundo.

Entre a trama e o clima

De todos os filmes de Visconti, *O Estrangeiro* foi o recebido de forma mais desfavorável pela crítica. Desde seu lançamento, em 1942, o romance de Albert Camus que deu origem ao filme tornou-se um clássico da literatura e o terceiro livro do idioma francês mais lido no mundo, estando sua adaptação para o cinema cercada de grande expectativa. Em uma entrevista, Visconti revela:

Fui muito marcado por este livro. Perseguiu-me. Desejei imediatamente fazer um filme dele. 1942, o ano de sua publicação, foi para mim o ano de *Obsessão*. Não podia deixar de ficar violentamente impressionado pela história de um homem que é vítima do julgamento imbecil do mundo. Ao longo de 25 anos, pensei por quatro ou cinco vezes realizar *O Estrangeiro*. Havia sempre um impedimento (SANZIO; THIRARD, 1988, p. 132).

A oportunidade de, enfim, realizar o filme surge em 1967, quando o produtor Dino De Laurentiis, então detentor dos direitos, contrata-o como diretor. Depois de firmado o compromisso, Visconti escreve uma adaptação com o auxílio de outro roteirista, transpondo o enredo dos anos 1930 para os anos 1960 e tornando-o uma reflexão sobre o fim do período de colonização francesa na Argélia. No entanto, a viúva do escritor, Francine Camus, vetou integralmente qualquer possibilidade de adaptação que não seguisse rigidamente a obra original.

Minha [de Visconti] interpretação e meu roteiro de *O Estrangeiro*, que escrevi com a colaboração de Georges Conchon, é algo completamente diferente do filme. Havia ali ecos que chegavam até hoje, até a guerra da Argélia; este era realmente o significado do romance de Camus. Eu diria que ele previa o que aconteceu, e essa previsão que se encontra no romance, eu a teria concretizado cinematograficamente. Francine Camus, a viúva do autor, nem quis ouvir falar no assunto (SCHIFANO, 1990, p. 366).

O roteiro foi então reescrito seguindo unicamente o relato original em todas as

suas dimensões. É justamente essa fidelidade excessiva que incomoda a crítica, uma parte da qual afirma que o livro de Camus é praticamente inadaptável para a tela de forma literal e que Visconti não teria encontrado a maneira de fazer emergir seus temas centrais de forma a não parecerem uma sucessão de acontecimentos sem transcendência. Ressalte-se o fato de que a maioria absoluta das críticas desfavoráveis foi escrita sem qualquer aproximação metodológica, a partir de princípios de avaliação de conteúdo, principalmente em relação à matriz literária, que Bazin rotula como subjetiva e impressionista e a *politique des auteurs* recusa radicalmente. Visconti, assim como Camus, percebe que o sentido de *O Estranho* não está na trama, mas no clima. E o clima é de tédio, a emoção dominante de um homem que mal se importa o suficiente para contar sua própria história.

A *mise-en-scène* sensorial

Todas as estratégias de *mise-en-scène* adotadas pela direção derivam de uma tentativa de materializar, através da imagem e com o auxílio do som, a estrutura de relações das quais a consciência do anti-herói, Meursault, fornece uma reflexão distorcida. Diante do desafio de revelar ao espectador o fluxo do pensamento do protagonista, Visconti não se furta ao emprego da técnica do *voice-ver*, que nunca soa redundante porque a densidade imagética que acolhe a voz de Meursault, expressando seus sentimentos mais íntimos sobre os acontecimentos, nunca se limita a ilustrar o que ouvimos sendo dito. O diretor faz uso de um processo descrito sinteticamente por Linda Hutcheon:

As aparências externas são utilizadas para espelhar verdades internas. Em outras palavras, é possível criar correlativos visuais e auditivos para eventos interiores, e o cinema de fato tem a seu dispor várias técnicas que os textos verbais não têm (HUTCHEON, 2013, p. 93).

O Estrangeiro é um dos filmes de Visconti com maior apelo sensorial, mesmo quando há muito pouco acontecendo na tela, Visconti apela para efeitos sinestésicos e cinestésicos que adensam o sentido do que está sendo visto, almejando a combinação de sensações para a junção de planos sensoriais diferentes. De acordo com a intensidade emocional do que se vê na tela o filme adota uma paleta de cores que alterna um silenciamento cromático expresso em tons azuis e cinzas, com a

onipresença do sol e do calor, representados pelo emprego de cores quentes, enquanto em seus momentos finais há um mergulho radical na escuridão. O rigor estético de Visconti quanto às questões visuais expressas pela fotografia e pela direção de arte por diversas vezes foi acusado de esteticismo decadente, o que é um julgamento apressado e superficial, como observa Glauber Rocha no ensaio *Dramaturgia Fílmica: Visconti*:

O crítico que aponta puro pictorialismo em Visconti incorre em erro primário: falta de observação acurada da marca aguda do estilo de LV. A ação cromática valoriza pictoricamente o objeto para destruir justamente sua existência decorativa e torná-lo agente visual. Por isso é que a palavra perde espaço, trabalha apenas como acidente dispensável, moldura. E quando o cineasta usa a palavra como mera decoração, ele já liquidou sua especificidade literária para torná-la também palavra fílmica, célula e não meio expressional ilícito (ROCHA, 2016, p. 218).

Rodado na Argélia, onde o romance foi ambientado, é um filme essencialmente ensolarado, com exteriores em amarelo forte e branco brilhante que parecem ter sido captados inteiramente ao meio-dia. Os ônibus, os carros, os prédios de apartamentos apertados, todos parecem ter temperaturas e texturas. Meursault transpira através de sua jaqueta de linho; outros personagens enxugam as sobrancelhas incessantemente. A câmera de Visconti muda para closes repetidas vezes, da expressão vazia e postura estática de seu protagonista, para rostos animados e móveis das pessoas ao seu redor, enfatizando o quão pouco ele tem em termos de sentimento humano comum e seu zero desejo de simulá-lo. Argel, onde vive, é uma cidade efervescente, a cujos encantos ele parece imune. Há uma cena longa de Meursault caminhando para casa à noite, com centenas de ruídos diferentes brotando em torno dele, que parece alheio a todos eles. Outro momento brilhante do uso do som é quando ele é levado para a prisão e colocado em uma grande cela cheia de argelinos. Quando outro prisioneiro indaga o que fez para estar ali, Meursault responde laconicamente: “Matei um árabe”. O silêncio absoluto que se segue a essa declaração e a expressão de cada rosto na sala é um dos momentos mais reveladores do filme das tensões que envolvem o colonialismo francês na Argélia e uma maneira sutil de Visconti referenciar uma questão que foi impedido de abordar frontalmente.

Visconti iniciou uma tradição cinematográfica única em *Rocco e Seus Irmãos* que ele observou e seguiu em todos os filmes subsequentes, feita com o diretor de

fotografia Giuseppe Rotunno, com quem já havia filmado *Noites Brancas* empregando uma decupagem tradicional: cada cena foi filmada com três câmeras, não para efeito de cobertura, mas para efeito de continuidade. "Cada câmera capturou sua própria parte da história", explica Rotunno:

Quando os atores filmavam um segmento curto e nós mudávamos o plano, refazendo a iluminação e começando de novo, às vezes perdíamos a vibração da performance. Ao filmar com mais câmeras, Visconti podia filmar uma grande parte da história da mesma forma. A cena começava primeiro em uma câmera, e então avançávamos em outra câmera; a cena continuava até que os atores saíssem da segunda câmera e fossem enquadrados com a terceira câmera. Para o diretor era muito melhor, mas foi terrivelmente difícil para mim, porque não havia espaço para as luzes. Praticamente tudo estava na tomada, exceto o lugar onde as câmeras eram posicionadas (CALDIRON, 2007, p. 52).

A transgressão do corpo cinestésico

A sequência central de *O Estrangeiro*, que divide o filme – e também o livro – em duas partes distintas, é o assassinato sem razão aparente de um jovem árabe. O diretor tira partido aqui de todos os elementos que se referem ao sentido muscular de Meursault, investindo em uma corporificação cinestésica onde um conjunto de sensações do personagem é traduzido através da percepção visual dos seus movimentos errantes e desequilibrados, resultantes do jugo do sol sobre seu corpo e mente. Desde o início, Visconti materializa no filme seu mais forte componente antropomórfico, o sol escaldante e ofuscante do norte da África que, mais tarde, Meursault, nas barras de um tribunal, vai caracterizar como cúmplice de seu crime. A *mise-en-scène* eleita aqui está de perfeito acordo com uma expressão cunhada por Deleuze ao se referir a Visconti em *A Imagem-Tempo*: o estetismo visionário, onde “a situação não é mais sensório-motora, como no realismo, mas, antes, ótica e sonora, investida pelos sentidos, antes de a ação se formar, utilizar e afrontar seus elementos” (DELEUZE, 1990, p. 13).

Figuras 1, 2 e 3: frames da sequência central de *O Estrangeiro* (1967): assassinato sob o sol



Fonte: *O Estrangeiro* (Luchino Visconti, 1967). DVD.

Figuras 4, 5 e 6: frames da sequência central de *O Estrangeiro* (1967): assassinato sob o sol



Fonte: *O Estrangeiro* (Luchino Visconti, 1967). DVD.

Na construção da cena, Visconti investe em uma potente interação entre os elementos visuais e sonoros, explorando ao máximo a transposição estética dos efeitos do sol sobre a mente de Meursault, através de uma imagética fundamentada em brilhos e reflexos, acompanhada por uma trilha onde elementos melódicos se metamorfoseiam em sonoridades angustiantes e distorcidas que se fundem de maneira sinistra com os sons da natureza, ecoando sobre um corpo crispado e retorcido. A montagem, de clara matriz eisensteiniana, faz avançar uma sucessão de múltiplos *raccords* que irão desembocar na expressão perplexa do protagonista, enquanto ouvimos a recitação de um monólogo interior saído diretamente das páginas do livro. Na praia deserta, em meio a rochas banhadas por uma fonte, o sol, a lâmina nas mãos do garoto árabe e o revólver nas mãos de Meursault configuram uma visão de mundo onde:

(...) os objetos e os meios conquistam uma realidade material autônoma que os faz valerem por si mesmos. É preciso, portanto, que não somente o espectador, mas também os protagonistas invistam os meios e os objetos pelo olhar, que vejam e ouçam as coisas e as pessoas, para que a ação ou a paixão nasçam, irrompendo numa vida cotidiana preexistente (DELEUZE, 1990, p. 13).

Conclusão

Depois do crime, a *mise-en-scène*, representada pela fotografia, opera uma curiosa e original inversão estética. Enquanto Meursault vive, entorpecidamente, uma vida banal e desprovida de sentido, o filme faz uso majoritário da claridade. À medida em que o inferno existencial do personagem vai progressivamente revelando sua verdade, até então obscura, a fotografia vai mergulhando em trevas expressionistas. Na cena final, onde as convicções filosóficas de Meursault se fortalecem diante da retórica pseudo-consoladora de um capelão, tudo o que divisamos é um rosto enigmático iluminado por um radical *chiaroscuro* inspirado pela estética pictórica barroca. Até então, *O Estrangeiro* é um filme excepcionalmente tenso e abrasivo. Mas com Meursault esperando a guilhotina, a ação acontece dentro de sua mente. O diretor de fotografia Giuseppe Rotunno usa constantemente a lente *zoom* para estreitar o campo de visão, e a câmera fica observando Meursault, enquanto sua voz na trilha sonora faz densos solilóquios sobre a vida, a morte e a falta de sentido de tudo. isso. A sequência é bastante fiel ao que Camus escreveu; ele odiava o termo

existencialista, mas se tivesse vivido o suficiente para ver a adaptação de Visconti de seu trabalho poderia ter concordado que nada parece mais existencial do que uma lente *zoom* mergulhando no rosto de um personagem. Nesses momentos o texto é arrancado de Camus e da narrativa portentosa de seu herói “existencial” e atinge o âmago da força bruta da existência, com o filme tornando-se então mais próximo do sentido do original do que qualquer tentativa de seguir literalmente sua escrita. É um grande triunfo da *mise-en-scène* de Visconti fazer o espectador perceber a distância entre a consciência existencialista e o mundo a que ela aspira, mas não consegue compreender.

Referências:

BACON, Henry. **Visconti**: Explorations of Beauty and Decay. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CALDIRON, Orio. **Giuseppe Rotunno e la verità della luce**. Roma: Skira, 2007.

CARVALHO, Catherine D’Amico (org.). **Luchino Visconti e Il Suo tempo**. Milão: Electa, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DÜTMANN, Alexander Garcia. **Visconti**: Insights Into Flesh and Blood. Stanford: Stanford University Press, 2009.

FABRIS, Mariarosaria (org.). **Esplendor de Visconti**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2002.

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Adaptação**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

ISHAGPOUR, Youssef. **Visconti**. Paris: Éditions de la Difference, 2006.

LAGNY, Michel et al. (org.). **Visconti, Classicisme et Subversion**. Paris: Presses de La Sorbonne Nouvelle, 1999.

LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne. **Luchino Visconti**. Madrid: Cátedra, 1997.

MICCICHÉ, Lino. **Luchino Visconti. Un profilo critico**. Venezia: Marsilio, 1996.

NOWELL-SMITH, Geoffrey. **Luchino Visconti**. Londres: British Film Institute, 2011.

O ESTRANGEIRO (título original: *Lo Estraniero*). Direção: Luchino Visconti. Roteiro e diálogos: Luchino Visconti, Suso Cecchi d'Amico, George Conchon. Produção: Dino de Laurentiis. Música original: Piero Piccioni. Fotografia: Giuseppe Rotunno. Montagem: Ruggero Mastroianni. Direção de arte: Mario Garbuglia. Cenografia: Fernando Giovannoni. Figurino: Piero Tosi. Itália/França: Dino de Laurentiis, Master Film, Casbah Film, 1967. Idioma: italiano. Sonorizado, colorido, 104 min.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema**: do clássico ao cinema de fluxo. Campinas: Papirus, 2013.

RENZI, Renzo. **Visconti Segreto**. Bari: Laterza, 1994.

ROCHA, Glauber. **O Século do Cinema**. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

SANZIO, Alain; THIRARD, Paul-Louis. **Visconti**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988.

SCHIFANO, Laurence. **Luchino Visconti**: o fogo da paixão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

SCHNEIDER, Marianne e SCHIRMER, Lothar. **Visconti**. Arles: Actes Sud/Institut Louis Lumière, 2009.

SERVADIO, Gaia. **Visconti, a Biography**. Nova York: Franklin Watts, 1983.

STIRLING, M. **A screen of time**: a study of Luchino Visconti. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1979.

VALENTINETTI, Claudio M. **Luchino Visconti**: um diretor de outro mundo. Brasília: M. Farani Editora, 2006.

VISCONTI, Luchino. O cinema antropomórfico. **Revista Negativo**: Brasília, v. 1, n.1, 2015.

TRAJETÓRIAS NA NEW NEW WAVE JAPONESA: A DESPEDIDA EM MOGARI NO MORI (NAOMI KAWASE) E KISHIBE NO TABI (KIYOSHI KUROSAWA)

CHOMA, Juliana¹

Resumo: Esta pesquisa busca a exploração e análise de alguns elementos formais presentes em obras a que chamo de filmes de trajetória da *New New Wave* Japonesa. Isto é, filmes realizados por realizadores e realizadoras japoneses durante o período de crescimento e estouro da bolha econômica japonesa, a partir dos anos 1980, e que apresentam como fio condutor ou elemento crucial na narrativa o deslocamento de seus personagens como espécie de jornada a seus interiores, transformando-os psicologicamente e espiritualmente. Em uma busca inicial realizada entre os diretores do período, pude perceber a recorrência de sequências fílmicas em que os protagonistas, geralmente acompanhados por um mentor, encontram-se obrigados a realizar uma trajetória espacial e temporal que os transforma rumo à reflexão sobre uma nova fase de suas vidas ou sobre algumas de suas crenças. Com o objetivo de identificar recorrências e divergências formais em filmes deste grupo, o presente trabalho debruça-se sobre elementos de duas sequências de trajetória, estas rumo a uma despedida, presentes nos filmes *Mogari no mori / Floresta dos lamentos* (Naomi Kawase, 2007) e *Kishibe no tabi / Para o outro lado* (Kiyoshi Kurosawa, 2015). A motivação deste trabalho é reunir elementos que permitam identificar um estilo próprio da geração da *New New Wave* Japonesa, bem como características individuais dos realizadores, refinando o olhar e a sensibilidade para os filmes e sua estética.

Palavras-chave: *New New Wave* Japonesa; Filmes de trajetória; Filmes de despedida; Naomi Kawase; Kiyoshi Kurosawa.

New New Wave Japonesa (*Japanese New New Wave* ou *New Japanese New Wave*) é a expressão utilizada por Arthur Nolletti Jr. (2011), Linda Ehrlich (2019) e Robin Syversen (2011) para designar a geração de cineastas independentes que surgiu nos anos 1990 no Japão. Essa geração, que agrupa nomes como Shinji Aoyama, Kiyoshi Kurosawa, Nobuhiro Suwa, Naomi Kawase e Hirokazu Kore-eda (EHRlich, 2019), teve seu início de carreira marcado pelo crescimento e colapso da bolha econômica japonesa, em 1991, que ocasionou o período posterior conhecido no país como Década Perdida. Decorrente de uma promessa econômica que não se

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-Cineav) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – Campus Curitiba II (FAP). Integrante do GPACS, Grupo de Pesquisa em Arte, Cultura e Subjetividades (Unespar/CNPq). E-mail: choma.jul@gmail.com

concretizou, esse grupo de diretores é frequentemente caracterizado como pessimista, carregando consigo uma ausência de visão de futuro e a falta de identificação com a sociedade de sua época. Uma geração, portanto, que iniciou seus trabalhos artísticos em uma espécie de pausa ou transição de sua sociedade.

Essa transitoriedade acaba por reverberar em algumas de suas obras: percebe-se, entre os diretores, a tendência de retratar personagens estagnados, presos às suas dores, que necessitam sair de sua rotina ou local habitual – por meio de uma caminhada, viagem ou outra trajetória física – para voltar a viver plenamente. Filmes como *Maboroshi no hikari* (*Maboroshi* – Hirokazu Kore-eda, 1995), *Kikujirô no natsu* (*Verão feliz* – Takeshi Kitano, 1999), *Mogari no mori* (*Floresta dos lamentos* – Naomi Kawase, 2007), *Kishibe no tabi* (*Para o outro lado* – Kiyoshi Kurosawa, 2015), ou até mesmo mais recentes, como *Doraibu mai kâ* (*Drive my car* – Ryûsuke Hamaguchi, 2021), trabalham o deslocamento físico de seus protagonistas em paralelo a suas transformações psicológicas, que podem ter a duração da narrativa ou serem fatos pontualizados. Essas transformações, em sua maioria rumo à maior compreensão e aceitação de suas dores, envolvem temas como luto, autoconhecimento, recomeço, busca da verdade, despedida, esperança, entre outros.

Como características estéticas desses “filmes de trajetória”, é possível apontar a longa duração de seus planos; a ênfase no trajeto, mais que no destino; a “ação monótona” como “tempo para que o espectador efetue a sua própria caminhada” (OKANO, 2012, p. 158); a dificuldade enfrentada pelos personagens no caminhar, que coincide com momentos de transposição de algum trauma psicológico; a recorrência de componentes da paisagem, como a estrada infinita, a natureza gigante frente à pequenez dos personagens e seus elementos de transição (túneis, portais, pontes etc.); a presença da água; os silêncios ou ausência de diálogos; e a vivência do deslocamento no entre-espaço *Ma*.

A existência desse entre-espaço é importante para a compreensão dessas obras, uma vez que é a partir da caminhada no *Ma* que os personagens realizam, simultaneamente, sua trajetória espiritual. Essa concepção do *Ma* como ato de passagem, responsável pelo processo de transformação de “personagens desconectados do mundo”, é observada por Michiko Okano (2012, p. 172), a partir de algumas obras de Takeshi Kitano.

O termo pode ser compreendido popularmente como “simultaneamente um e outro” ou “nem um, nem outro” e “origina-se da ideia de um espaço vazio demarcado

por quatro pilastras no qual poderia haver a descida e a conseqüente aparição do divino” (OKANO, 2014, p. 151). Essa zona intervalar, intrínseca à cultura japonesa, foi definida por Okano como “entre-espaço”, um local de possibilidades, o “espaço da disponibilidade de acontecer” (*ibid.*).

A espacialidade *Ma* é um entre-espaço e pressupõe uma montagem, que pode se manifestar como intervalo, passagem, pausa, não ação, silêncio, etc. Essa semântica é identificada na própria formação do ideograma *Ma* (間), uma composição de duas portinholas, através das quais, no seu entre-espaço, se avista o sol (日).

間 = 門 + 日

(*Ma*) (portinhola) (sol) (OKANO, 2012, p. 26)

Para melhor compreender o *Ma* enquanto espacialidade, a autora o exemplifica através da arquitetura tradicional japonesa: pelo caminho realizado pelos visitantes de um santuário xintoísta, entre o *torii* (portal) e a edificação do santuário, que separaria o mundo terreno do espiritual; ou pela existência da *engawa* (varanda) das casas tradicionais, que reúne atividades internas e externas à habitação. Também para ela, outra manifestação do *Ma* são as praias, zonas intervalares entre a água e a terra.

É a partir dessa concepção do *Ma* enquanto local transitório, espiritual e cheio de possibilidades aos personagens, que realizo a seguir a análise de sequências de trajetórias dos filmes *Floresta dos lamentos* (2007), de Naomi Kawase, e *Para o outro lado* (2015), de Kiyoshi Kurosawa, com o objetivo de identificar diálogos estéticos entre eles.

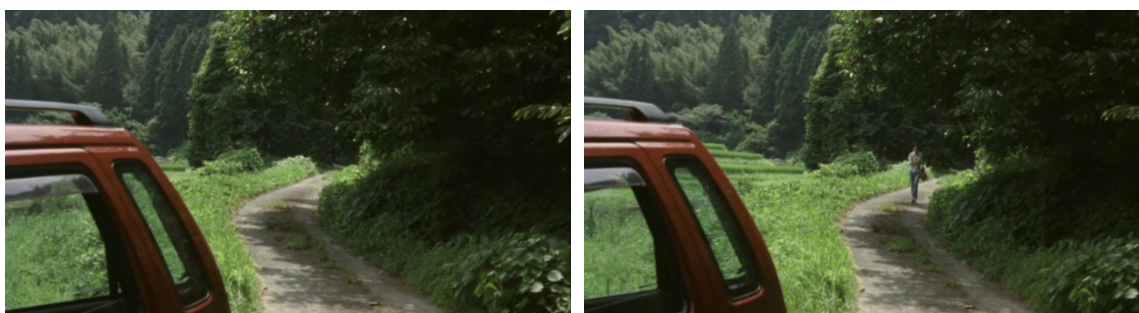
Em *Floresta dos lamentos*, os personagens que se deslocam são o Sr. Shigeki (Shigeki Uda) e sua cuidadora, Machiko (Machiko Ono). O idoso, que vive em uma casa de repouso, enfrenta o luto pelo 33º aniversário de falecimento de sua esposa Mako (Kanakano Masuda) – momento em que, segundo suas crenças, ela não mais retornará ao plano terreno devido ao ápice de sua elevação espiritual em outro plano. Já Machiko vive a culpa pela perda de um filho devido a um acidente. Na narrativa, a caminhada dos dois começa por acaso, a partir de um problema em seu veículo, mas sua continuidade é incentivada pela vontade de Shigeki em encontrar o túmulo de sua esposa – supostamente dentro da floresta – enquanto Machiko é inicialmente resistente a essa ideia.

Já em *Para o outro lado*, a trajetória dos personagens se inicia de modo voluntário. Quem a incentiva é Yusuke (Tadanobu Asano), um falecido que retorna à sua casa para se despedir da esposa, Mizuki (Eri Fukatsu). Porém, ao contrário de Machiko, Mizuki aceita o convite de seu marido para conhecer locais e pessoas importantes para ele – enquanto carrega consigo a esperança de voltar a viver ao seu lado. Ao longo da trajetória, no entanto, o casal passa a compreender a necessidade da despedida para que Yusuke siga seu caminho.

Em ambas as obras, a natureza parece ser o refúgio para a entrada no *Ma*. No filme de Kawase essa necessidade é explícita, já que os personagens adentram em uma floresta, enquanto Kurosawa realiza a busca pelo natural de maneira gradual, e o encontro ocorre apenas ao final da narrativa – já que o início se dá em espaços urbanos. É nesse momento, no entanto, que se percebe uma clareza maior dos personagens a respeito da necessidade de partida do falecido: assim como em *Floresta dos lamentos*, em *Para o outro lado* a natureza é elemento chave para a transformação.

A trajetória no filme de Kawase começa com a falha no veículo de Shigeki e Machiko, que se mostra como primeira dificuldade no trajeto dos dois. Ela deixa o idoso no local e sai em busca de ajuda, porém, quando retorna, ele não está mais lá. Podemos ver nesse plano (fig. 1 e 2) a estrada infinita, além da escolha de Kawase em representar a ausência e presença do corpo de Machiko a partir de sua corrida, traçando um paralelo com a percepção da morte (direcionada ao espectador): a ausência corpórea de alguém. É igualmente relevante aqui, como outro dos elementos recorrentes nos filmes de trajetória, a presença da água – que não é vista, porém ouvida ao fundo.

Figuras 1 e 2: Machiko retorna ao carro



Fonte: *Mogari no mori / Floresta dos lamentos* (Naomi Kawase, 2007).

Um novo convite ao espectador, a inserir-se na narrativa, se dá quando os personagens adentram a floresta. O uso da câmera na mão, pelo diretor de fotografia Hideyo Nakano, seguindo Shigeki, traz a quem assiste ao filme a sensação de ser mais um corpo presente nessa caminhada. Outra escolha relevante da fotografia refere-se aos fluxos percorridos pelos personagens em relação à câmera. A moça é captada de frente, em posição de resistência, contra o espectador (fig. 3), enquanto o idoso é captado de costas, com o caminho livre à sua frente, sem dificuldades no caminhar (fig. 4) – o que cria um paralelo com seu estado psicológico, disposto a encontrar o túmulo da esposa. Percebe-se a partir desse registro que os personagens traçam suas trajetórias de modo individual em seu início, permanecendo distantes fisicamente, até que as dificuldades encontradas adiante os fazem se aproximar.

Figuras 3 e 4: Machiko é captada de frente (imagem à esquerda), enquanto Shigeki é captado de costas (à direita)



Fonte: *Mogari no mori / Floresta dos lamentos* (Naomi Kawase, 2007).

Mais à frente, quando a dupla passa por uma clareira (fig. 5), observamos a queda de Shigeki no chão. Essa é mais uma dificuldade em seu caminho, ocasionada pela preocupação em carregar sua mochila, onde leva diários direcionados à esposa falecida. Representação das memórias e do luto de Shigeki, o objeto é pesado e difícil de ser carregado. Machiko, ainda resistente, pede por uma pausa. Porém, ele recusa insistentemente. Nessa mesma cena, uma chuva começa a se formar.

O instante antes da chuva parece conter todo o tempo passado durante o qual ela se formou, todo tempo em que não choveu. É um acúmulo de tempo, um instante que contém e torna visível um naco do passado até então imperceptível. A evaporação da água e a lenta movimentação das nuvens no céu, tão certas e constantes quanto a

passagem do tempo, não são visíveis nem percebidas até que a chuva caia (MAIA; MOURÃO, 2011, p. 9-10).

Figura 5: Shigeki e Machiko passam por uma clareira



Fonte: *Mogari no mori / Floresta dos lamentos* (Naomi Kawase, 2007).

A chuva é retratada nos filmes de Kawase em paralelo com as perdas de seus personagens, traduzidas em um “acúmulo da falta”, nas palavras de Carla Maia e Patrícia Mourão (2011). Esse acúmulo é evidente no momento em que Machiko tenta convencer Shigeki a desistir de encontrar Mako (ou seu túmulo), e então com a insistência e consciência dele sobre a necessidade de viver o luto. Na sequência, a dupla entra em um local escuro (fig. 6), onde há um rio com águas revoltas em razão da chuva forte que se formou. A água, existente nos dois momentos, também é simbólica como elemento de purificação, vida e morte.

Figura 6: O rio separa os personagens



Fonte: *Mogari no mori / Floresta dos lamentos* (Naomi Kawase, 2007).

É através do rio que Machiko revive a perda de seu filho e, assim, demonstra sua fragilidade perante Shigeki – além da necessidade de também passar pelo momento do luto. A água separa os personagens, que ainda têm objetivos diferentes: ele quer seguir em frente, enquanto ela está paralisada. Mais uma vez, Kawase trabalha a ausência corporal, agora de Shigeki, através do desenquadramento ou até mesmo deixando-o fora do quadro em breves momentos, fazendo com que Machiko permaneça sozinha na imagem.

Esse ato de entrar na escuridão também remete simbolicamente a um retorno ao útero, necessário para o posterior renascimento dos personagens. Além disso, marca uma transição: da claridade para o ambiente escuro, do plano terreno para outro, espiritual – uma entrada na espacialidade *Ma*. Ciente da necessidade de vivência do luto pelos dois, e da necessidade de aceitação da culpa de Machiko, Shigeki diz à companheira: “A água do rio, que flui constantemente, nunca retorna à sua fonte”.

Nessa espacialidade, a dupla começa a se aproximar, a partir da empatia criada pela compreensão de suas dores em comum. Passam a caminhar lado a lado, e transpõem as novas dificuldades do caminho a partir de uma ajuda mútua. O novo plano também permite a eles liberarem emoções contidas, para então trabalhar suas questões psicológicas e espirituais. Estilisticamente, pode-se observar uma nova mudança na iluminação, da escuridão noturna para um amanhecer azulado – diferente da luz amarelada anterior. Nessa nova luz e novo ambiente, Shigeki encontra Mako e se despede com uma dança (fig. 7).

Figura 7: Shigeki encontra Mako



Fonte: *Mogari no mori / Floresta dos lamentos* (Naomi Kawase, 2007).

Finalmente chegam ao fim de sua trajetória, um local escolhido por Shigeki onde espalham os diários endereçados à falecida ano a ano (fig. 8). A finalização se dá com ambos cavando a terra, uma suposta analogia com o enterrar de suas dores. Shigeki se deita nesse local em posição fetal, enquanto Machiko contempla o momento: o renascimento de ambos, a partir da vivência de seu luto. O espectador também é convidado à contemplação, através do silêncio – que, em seguida, é interrompido delicadamente por uma caixinha de música.

Figura 8: Memórias de Shigeki



Fonte: *Mogari no mori / Floresta dos lamentos* (Naomi Kawase, 2007).

Ao contrário do que ocorre em *Floresta dos Lamentos*, onde há uma trajetória única dos personagens rumo a um local definido (o suposto túmulo de Mako), em *Para o outro lado* o casal Mizuki e Yusuke realiza vários deslocamentos, parando em cidades distintas, sem ter um destino claro ao espectador. Para esta pesquisa, no entanto, me atenho apenas à sequência final, quando chegam a um vilarejo afastado, próximo a uma floresta. Nesse local, é possível observarmos algumas semelhanças com o filme de Kawase.

A água também é elemento de destaque, divisor entre o plano terreno e o espiritual. Porém, no filme de Kurosawa essa divisão é explícita, já que um menino apresenta a cachoeira a Mizuki com a explicação de uma lenda, que diz que atrás da queda d'água está o portal para o mundo dos mortos (fig. 9). A partir disso, percebemos a curiosidade da personagem e sua vontade de compreender melhor o mistério – ou talvez adentrar o local. Nessa cena introdutória do entre-espço, assim

como ocorre em *Floresta dos lamentos*, existe a intenção do diretor em manter Mizuki em desenquadramento, até a personagem sair do quadro, deixando-o vazio.

Figura 9: Mizuki demonstra curiosidade pela cachoeira



Fonte: *Kishibe no tabi / Para o outro lado* (Kiyoshi Kurosawa, 2015).

A entrada nesse mundo, porém, não ocorre através da cachoeira, mas pela convivência com outra personagem que, assim como ela, também não deseja que o espírito de seu marido deixe o plano terreno. Em uma espécie de bosque, Mizuki vivencia as dores da despedida do casal e o medo do falecido em seguir em frente, e é a partir disso que passa a compreender a necessidade de deixar Yusuke partir.

Outras semelhanças estéticas com o filme de Kawase são notadas. O caminho percorrido por Mizuki até a água (fig. 10) é similar ao caminho que antecede o rio em *Floresta dos lamentos* (fig. 5), com os galhos das árvores formando um túnel (ou portal) que envolve a personagem, captada de frente assim como Machiko e Shigeki, com a natureza acolhendo-a.

Figura 10: O caminho de Mizuki até a água



Fonte: *Kishibe no tabi / Para o outro lado* (Kiyoshi Kurosawa, 2015).

Nesse local transitório entre os mundos, Mizuki também encontra um fantasma, seu pai (fig. 11). O primeiro plano em que o personagem aparece dialoga com o plano de Mako (fig. 7), com ambos retratados de costas para a câmera, vestindo cores claras, em meio a uma iluminação diferenciada daquela vista até então.

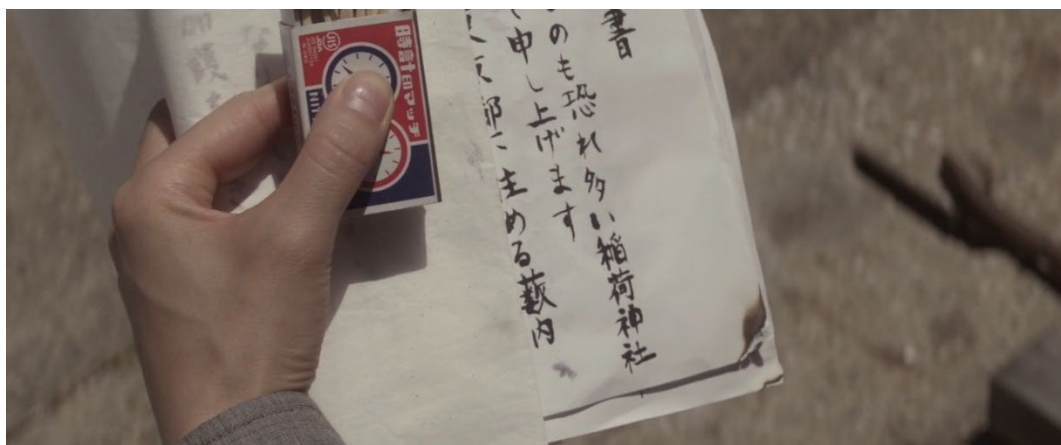
Figura 11: Mizuki encontra seu pai



Fonte: *Kishibe no tabi / Para o outro lado* (Kiyoshi Kurosawa, 2015).

Com relação ao distanciamento entre os personagens, a progressão ocorre de modo semelhante ao filme de Kawase. Mizuki e Yusuke iniciam sua trajetória distantes, individualizados, com interesses distintos. Porém, conforme vivenciam suas dores, aproximam-se cada vez mais, até estarem lado a lado, ajudando um ao outro a passar pelos obstáculos. O último deles é uma escada íngreme, onde Yusuke se apoia na esposa para conseguir descer até a beira da água – e assim, finalizar a jornada. Nesse momento também existe espaço para a contemplação, embora não haja o silêncio imponente de *Floresta dos lamentos*. Os personagens conversam enquanto observam a paisagem e se despedem. Após a partida de Yusuke, ao invés de enterrar suas memórias como fizeram Machiko e Shigeki, Mizuki as queima.

Figura 12: Mizuki queima um caderno de orações que remete a Yusuke



Fonte: *Kishibe no tabi / Para o outro lado* (Kiyoshi Kurosawa, 2015).

A partir da comparação dessas duas sequências de trajetórias, é possível perceber alguns elementos estéticos que se repetem. Embora a obra de Kurosawa apresente planos mais curtos, e, portanto, um ritmo mais acelerado que a de Kawase, em ambos há espaço para a contemplação da despedida – não somente pelos personagens, mas também pelo espectador. Ou, conforme explicou Okano, o tempo para que aquele que assiste também possa efetuar sua caminhada.

Nas duas obras também se nota o recurso da materialização das memórias. Para Shigeki, através dos diários e da mochila; para Mizuki por seu caderno de orações; e para Yusuke, em um momento pontual, quando carrega um amigo nas costas em seu primeiro deslocamento. Para ele e para Shigeki, essa materialização vai além e torna-se um peso a ser liberado a partir de seus desprendimentos: para o primeiro, da vida terrena, e para o segundo, da vida espiritual de sua esposa.

Esse peso é também responsável por parte da dificuldade em alguns pontos da trajetória, que é também observada a partir de caminhos difíceis de se transpor, como um rio de águas revoltas ou uma escada íngreme. Além disso, ressalto a presença da água como elemento divisor entre mundos, além de remeter ao nascimento e à morte, sendo elemento necessário, portanto, para o renascimento dos personagens – o encerramento do ciclo de luto com início de uma nova vida.

A vivência no *Ma* é igualmente relevante, especialmente na compreensão da existência de um mundo intermediário, acessado através do contato com a natureza, e responsável pelo despertar dos personagens sobre sua condição. É apenas através

do acesso a esse mundo que eles conseguem transpor suas dores e realizar suas despedidas daqueles que já morreram.

Por fim, elementos na paisagem se repetem com suas simbologias: a estrada da qual não podemos ver o fim, rodeada pela natureza – que parece abraçar os personagens; além dos aclives e declives, que são mais facilmente superados quando os personagens passam a se identificar com as dores do outro e, assim, apoiar-se mutuamente em direção ao recomeço.

Referências:

EHRlich, L. **The films of Kore-eda Hirokazu: an elemental cinema**. Cleveland: Palgrave Macmillan, 2019.

KISHIBE no tabi. Direção: Kiyoshi Kurosawa. Paris: Comme des Cinémas, 2015. 127 min.

MAIA, M.; MOURÃO, P. (orgs.). **O Cinema de Naomi Kawase**. 1ª ed. Rio de Janeiro: CCBB RJ, 2011.

MOGARI no mori. Direção: Naomi Kawase. Paris: Celluloid Dreams, 2007. 97 min.

NOLLETTI JR., A. Introduction: Kore-eda Hirokazu, director at a crossroads. **Film Criticism**, Meadville, v. 35, n. 2-3, p. 2-10, 2011. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/44019315>. Acesso em: 25 jul. 2022.

OKANO, M. **Ma: entre-espço da arte e comunicação no Japão**. 1ª ed. São Paulo: Annablume, 2012.

OKANO, M. Ma: a estética do “entre”. **Revista USP**, São Paulo, n. 100, p. 150-164, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i100p150-164>. Acesso em: 05 ago. 2022.

SYVERSEN, R. The Japanese New New Wave (The 1980s - recent time). In: SYVERSEN, R. **Rearticulating Japanese cinematic style**. 2011. Dissertação (Masters in Japanese). Institute of Cultural Studies and Oriental Languages, University of Oslo, 2011. p. 54-58. Disponível em: <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/24207/Syversen.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 25 jul. 2022.

TRÊS ADAPTAÇÕES DE CINDERELA E A EVOLUÇÃO NO TRATAMENTO DE GÊNERO NO CINEMA

SILVA, Iriene B.¹

Resumo: Cinderela é um conto de fadas com centenas de versões no cinema ocidental, fenômeno creditado à popularidade da história. Paradoxal, é um conto sobre individuação e superação que, ao mesmo tempo, apresenta um modelo de comportamento feminino o qual atende às expectativas do patriarcado. O presente artigo analisa esse paradoxo a partir de três adaptações cinematográficas: *Cinderfella* (1960), dirigida por Frank Tashlin, *Uma Linda Mulher* (1990), dirigida por Garry Marshall e *Cinderella* (2021), de Kay Cannon. Com esses recortes cinematográficos, visa-se investigar como entende-se o gênero na sociedade contemporânea de cada filme. A forma de promover essa pesquisa é a análise fílmica e a relação com os contos de Grimm e Perrault, além dos conceitos de individuação de feminino abordados pela estrutura “A Promessa da Virgem”, de Kim Hudson, criada a partir da morfologia dos contos de fadas.

Palavras-chave: Adaptações de Cinderela no Cinema; Crítica Feminina do Cinema; A Promessa da Virgem; Adaptação de Contos de Fadas no Cinema; Narrativas Femininas.

O Core cristalizado

Cinderela é o conto de fadas mais adaptado para o cinema e o vídeo, de acordo com Jack Zipes, que, até 2011, havia detectado mais de 130 versões da história. (ZIPES, 2011). E, ainda assim, como no monomito (Jornada do Herói) de Joseph Campbell, no qual o *Core* da mesma jornada iniciática é detectável em diferentes civilizações e culturas, Cinderela mantém sua essência, a despeito das novas roupagens. Zipes alega que Cinderela é o azarão, o vencedor improvável cuja trajetória evoca simpatia e desperta esperança, o que gera uma profunda identificação e garante sucesso de público em suas adaptações cinematográficas. O indefectível final feliz e o âmbito doméstico da história também revestem essas adaptações de um

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-Cineav) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar). E-mail: irieneborgess@gmail.com

caráter de entretenimento despretensioso. Radicado no domínio das aparências, o conto celebra a beleza, a paciência e a obediência como virtudes desejáveis em uma mulher. Felizmente, as aparências enganam, e há mais em Cinderela do que se detecta olhando apenas sua trajetória no cinema. Esse *Core* resistente, por exemplo, deve o seu tônus à oralidade, que o fez viajar entre os continentes e aculturar-se de um modo que o mesmo arcabouço-personagem subjugada - que sofre piamente até que uma intervenção sobrenatural possibilite sua redenção e ela seja desposada pelo príncipe, que a reconhece pela delicadeza do seu pezinho - pode ser visto na China, desde a dinastia Tang (618-907 EC) até a mais antiga, Rhodopis, no século 7 AEC, no Antigo Egito. Já sua vocação para ditar o comportamento feminino nos moldes do patriarcado vem de longa data e deve muito ao advento da impressão e, sobretudo, à popularização do livro entre as elites letradas, cuja sensibilidade exigiu revisões até atender às sensibilidades da época. Pesquisadores como Warner, Coelho e Zipes concordam que o livro também foi o grande facilitador da migração do conto de fadas das rodas de conversa e dos salões elegantes para a beirada da cama, como histórias de ninar, consolidando sua posição doméstica e sua ação limitada à esfera micro. Como alega Campbell: “Tipicamente, o herói do conto de fadas obtém um triunfo microcômico, doméstico, e o herói do mito, um triunfo macrocômico, histórico-universal” (CAMPBELL, 2007, p. 33).

Mas é o cinema que possibilita uma maior fruição de sua forma e de sua adaptabilidade, capaz de incorporar novos discursos enquanto salienta esse *Core* resistente, esse arcabouço narrativo formalizado por Vladimir Propp em seu empenho para definir e valorizar o gênero dos contos maravilhosos, ao qual pertence o conto de fadas. É comum, inclusive, um ser tomado pelo outro. Zipes, por exemplo, convencionou chamar tudo de conto de fadas, medida adotada daqui por diante, também nesse texto.

Na forma fílmica, o entretenimento despretensioso pode ser alçado à categoria de documento histórico, destacando os valores e costumes de uma época. Por isso, os filmes, para esta análise, têm um intervalo de cerca de trinta anos entre seus lançamentos, sendo o mais recente de 2021 e o mais antigo de 1960. São três comédias, o gênero que é tido como “forma exemplar do hedonismo cinematográfico” (NOGUEIRA, 2010, p. 20) e que, quando tem como público-alvo primário a mulher, como é o caso das comédias românticas, é ainda mais depreciado quanto às suas qualidades intelectuais, uma imbricação de preconceitos que nos interessa. Os

significados primordialmente femininos cristalizados no *Core* de um conto de fadas manifestam-se nas adaptações fílmicas de formas imprevisíveis, e que precisam ser acessadas por meio da análise fílmica que considere a relação historiográfica, literária e psicológica de seus motivos².

“A promessa da Virgem” é uma estrutura narrativa na qual esta relação está feita e condensada. Surgida em resposta ao monomito de Campbell, que enfatiza uma energia masculina na jornada do herói e relega a feminina ao reino doméstico, ao invés de negar o cerceamento da ação feminina, Hudson adentrou esse espaço restrito e dele extraiu um conceito de narrativa que não apenas evidencia sua origem nos contos de fadas, como também evidencia que essa forma, esse *Core* cristalizado, sustenta narrativas fílmicas para além de um conto de fadas. E o contraponto ao arquétipo do herói assimilado por Campbell, é o arquétipo da virgem, impulso psíquico que emerge em nossa consciência impregnado de implicações sexistas e religiosas, devido a um processo histórico no qual a religião e o reducionismo biológico possibilitaram a dominação masculina sobre o corpo e o espírito feminino. Contudo, o arquétipo da virgem refere-se à natureza selvagem e à vontade indômita, intocadas pelas construções de gênero que naturalizam a inferiorização do feminino.

A despeito da separação ente mito e contos de fadas, o arquétipo que permeia a Promessa da Virgem é um mito cuja imagem consistente no inconsciente coletivo ocidental é a deusa Ártemis. Cultuada desde a Idade do Bronze, entre outros atributos, ela é a deusa das transições. E este é o atributo que é relevante aqui, pois Ártemis é a divindade que guiava os jovens, especialmente as mulheres, da infância para a vida adulta. De acordo com Budin, suas sacerdotisas iniciavam o sacerdócio ainda na infância e o encerravam às vésperas do casamento – e, em alguns casos, retornavam ao templo na maturidade, depois de uma vida plenamente produtiva (pelo menos do ponto de vista reprodutivo) (BUDIN, 2017). Em uma sociedade patriarcal na qual as mulheres não tinham representatividade ou direitos, a deusa da caça, dos animais selvagens, dos limiares, das transições e do parto, era um símbolo de proteção e independência. Embora sua natureza selvagem de caçadora seja suficiente para assegurar o caráter independente, Budin alega que no panteão patriarcal grego, mesmo uma deusa não podia fugir ao destino dado ao feminino: ser domesticada e

² Motivos são os elementos constantes, permanentes, do conto maravilhoso. São as funções dos personagens, independentemente da maneira pela qual eles as executam. Essas funções formam as partes constituintes básicas do conto, conforme definido por Propp (2001).

vinculada a um homem, pela força (estupro) ou pelo casamento, ou aderir à virgindade consagrada.

Cinderela e os arquétipos

Em Cinderela subsiste o arquétipo da virgem, ainda que o revisionismo em curso, desde as primeiras cópias impressas, tenha suprimido suas características independentes em nome de um ideal de comportamento passivo e servil. E Cinderela continua sendo um conto que permite mapear transformações sociais no tratamento de gênero e de representação da mulher desde os primórdios, neste caso, do cinema, especialmente porque uma das versões literárias mais notórias, a de Perrault, que inspirou a maioria desses filmes, representa uma Cinderela passivamente esperando ser salva pelo casamento. Porém, esta é apenas uma das muitas identidades de Cinderela que, em suas vidas pregressas na oralidade, aproximava-se muito mais do arquétipo da virgem e da astúcia do *trickster* para modificar seu status social. O arquétipo do *trickster* é também fundamental, pois tanto nos contos de fadas quanto na Promessa da Virgem, a astúcia e a arte, atributos do *trickster*, permeiam as narrativas e possibilitam que as peripécias dos personagens se realizem.

Há um consenso entre os estudiosos sobre o *trickster* ser um arquétipo masculino. Contudo, Hyde enfatiza a dúvida, ao evidenciar que os *tricksters* conhecidos podem pertencer a mitologias patriarcais e que *tricksters* femininas podem ter sido ignoradas (HYDE, 2017, p. 479). Além disso, alguns *tricksters* como Hermes e Loki, costumam trocar de sexo em suas histórias e tem representações andróginas. Hyde refuta algumas figuras femininas, como Baubo, por considerar que suas peripécias são poucas se comparadas às dos *tricksters* masculinos. Contudo, Maria Tatar (TATAR, 2022) salienta o silenciamento das mulheres ao longo da história e especialmente na mitologia, o que corrobora com a hipótese de Hyde. Mas, na contramão dessa ideia, ela não duvida da existência de um *trickster* feminino pautado na quantidade de peripécias, defendendo que sua natureza velada seria parte da essência de um *trickster* feminino, bem como o é o da sabedoria e da resistência feminina incutida nos contos de fadas. Tatar afirma ainda que: “Muitos do *tricksters* que surgiram no final do século XX e início do século XXI são meninas, e muitas vezes são modeladas em figuras dos contos de fadas” (TATAR, 2022, p. 262)

No conceito de narrativa de Kim Hudson, das 13 etapas, duas são cruciais para análise do feminino nesses filmes, por evocarem a morfologia dos contos de fadas e um princípio de resistência feminina, sempre fadada ao silenciamento pela dominação masculina. Essas duas etapas são: O Mundo Secreto (5ª etapa) e O Mundo é Mais Brilhante (13ª etapa). Respectivamente, o espaço de crescimento e aprendizado - um espaço seguro de transição, como talvez o templo de Ártemis - e o indefectível final feliz. Sendo a Promessa da Virgem um processo de individuação sob o arquétipo de Ártemis, ao separar-se do mundo e erguer-se como um ser inteiro e independente, a virgem gera uma ruptura. Assim como a virgem, o mundo que ela habita precisa se recompor a fim de comportar esse novo indivíduo. Desse modo, o processo emocional da virgem desencadeia transformações sociais e engendra a transformação de valores. A individuação é:

[...] o processo de formação e particularização do ser individual e, em especial, é o desenvolvimento do indivíduo psicológico como ser distinto do conjunto, da psicologia coletiva. É, portanto, um *processo de diferenciação* que objetiva o desenvolvimento da personalidade individual. É uma necessidade natural; e uma coibição dela por meio de regulamentos, preponderante ou até exclusivamente de ordem coletiva, traria prejuízos para a atividade vital do indivíduo. A individualidade já é dada física e fisiologicamente e daí decorre sua manifestação psicológica correspondente (JUNG, 2015, p. 485).

Alcançada a individuação, o mundo é mais brilhante. Além disso, o termo “feminino” aqui aplica-se à *anima*, outro conceito junguiano, este de energia feminina presente em qualquer ser humano, independente de identidade de gênero ou orientação sexual. A *anima* é também um arquétipo. Na Promessa da Virgem o feminino é a *anima*, é o aspecto subjugado por uma sociedade patriarcal. Esta abordagem do feminino torna a Promessa da Virgem um conceito de narrativa inclusivo que trata especialmente da mulher, mas contempla diversas minorias, sem excluir o masculino, e até mesmo abre precedentes para uma nova noção de masculinidade na produção audiovisual.

O Core adaptado

O feminino como *anima* é uma das razões de *Cinderfella* estar nesta lista de filmes. Escrito e dirigido por Franklin Tashlin, foi lançado em dezembro de 1960,

quando o cinema fazia parte de uma manobra pós-guerra exercida por diversas instâncias da sociedade para promover o retorno da mulher ao lar. A mulher que ganhou independência ocupando o mercado de trabalho durante a guerra é compelida a retornar ao “seu lugar.” E é esse o exato discurso da Fada, cuja função é fazer de Fella, sujeito mediano, um exemplo, corrigindo assim as falsas expectativas a respeito dos homens difundidas pela história “original” da Cinderela.

O filme começa como de praxe no conto, apresentando a orfandade. Desde a leitura do testamento a madrasta é uma megera, mesmo sem dizer palavra, e o *plongé* de apresentação de Fella estabelece a hierarquia usual do conto de fadas que se seguirá. A sujeira da lareira é substituída pela graxa do motor do carro e a simbologia da cinza é substituída pela ausência de um nome: Fella é o cara, o sujeito desprovido de identidade, que atende pelo que em inglês é designado como um substantivo atributivo, ou seja, um substantivo também usado como adjetivo. Deste modo, a palavra que o identifica define-o como “ninguém”, parte de uma massa sem rosto, *people*, povo. Em Cinderela as cinzas representam o mais baixo nível que uma pessoa pode ocupar no estrato social. Uma figura que evoca facilmente no nosso imaginário esse nível de rebaixamento, que não é só econômico, mas psíquico e espiritual, é o Jó, da mitologia judaico-cristã. A cinza representa a degradação em várias culturas e religiões e, portanto, Fella/Cinderela é, de fato, um azarão e qualquer semelhança com a realidade da mulher na sociedade patriarcal não é mera coincidência.

A crença de Fella, de não ser uma pessoa, um indivíduo, é um indício daquele *Core* cristalizado dos contos de fadas. Cinderela não é plenamente consciente de sua individualidade e de seu direito de se colocar no mundo como tal. Sua individualidade e sua consciência foram açambarcadas pela subserviência. Servidão é a condição para sua sobrevivência e ela se condicionou a isso, especialmente em versões que apresentam uma Fada madrinha. Nem sempre o sobrenatural nos contos de Cinderela assumiu essa forma, que invadiu o imaginário popular a partir do século XV com o romance de cavalaria. Coelho afirma que a Fada se originou da cultura celta, uma cultura pagã que considerava sagradas as manifestações da natureza:

Nesse contexto histórico avulta uma imagem de mulher, que se impõe por sua força interior e poder sobre os homens e a natureza: a mulher com poderes sobrenaturais. “Imagem arcana”, ligada às druidesas, sacerdotisas tidas como magas e profetisas, que deram origem às grandes figuras femininas das novelas arturianas (COELHO, 2003, p. 71).

Essa origem sobrenatural pagã confere à Fada, de fato, um papel feminino de proteção e amadrinhamento. Porém, sua inclusão limou do texto literário a interioridade de Cinderela e os símbolos de sua interioridade cultivada nas lágrimas que regam a árvore, na versão dos irmãos Grimm e de Bozena Nemcová, uma folclorista tcheca, cujo conto *Três Desejos para Cinderela* (que também foi adaptado para o cinema em 1979), não só apresenta essa interioridade como evoca o arquétipo do *trickster* através desses três desejos que colocam a ação nas mãos de Cinderela, e não na ponta da varinha de condão. Em *Cinderfella* a Fada, apesar do discurso a serviço do patriarcado, parece, no entanto, desencadear o processo de individuação em Fella, ao tentar convencê-lo sobre a magia e sobre sua função na história. Na cena da fornalha, impedido de ir ao baile, trajando as roupas grandes do pai, Fella finalmente manifesta seu desejo de ser uma pessoa através da música, revelando essa interioridade em ebulição, esse despertar de consciência de si, para si mesmo.

O *Core* cristalizado do conto, somado à própria necessidade de oferecer ao público um filme com um *plot twist* digno para a personagem, acaba por trair os propósitos machistas. É um subtexto, que subsiste, assim como nos contos revisionados ainda subsiste a essência de uma resistência feminina e de um manual de sobrevivência espiritual que driblou o silenciamento imposto à mulher ao longo da história, e que se aplica ao feminino como um todo, à *anima*, à Fella. Isso se dá quando Fella decide ser uma pessoa, vai ao baile paramentado pela Fada e conquista a princesa. Essa ação destrói os planos da madrasta que gastou o resto de sua fortuna no baile, visando o casamento de um de seus filhos com a princesa. Com isso, um de seus irmãos decide confrontar Fella a respeito do dinheiro deixado para ele pelo pai, e que eles presumem que Fella, o idiota, não sabe onde está, embora sonhe com o pai prestes a lhe dizer onde estaria escondido. Vigiar o sono de Fella para localizar o dinheiro, até a cena do confronto, parece ser apenas mais uma desculpa para explorar a comicidade de Lewis. Porém quando Fella revela que sempre soube onde está o dinheiro, a natureza do *trickster* emerge, e o enredo ganha outros significados. Se ele sempre soube, o sonho era então algo como um engodo, e ele esteve brincando com aquelas pessoas? Por que ele não pegou o dinheiro e partiu? Parece haver uma confusão de valores nessa explicação. Cinderela é boa, compassiva, sem ambição, incapaz de se rebelar, e isso justifica a permanência, tanto quanto o fato de que sem a permanência não há história. Porém, é o estatuto da masculinidade que possibilita

o surgimento do *trickster*. Por mais comum que Fella precise ser para compor o movimento de coerção da liberação da mulher no pós-guerra, ele não pode ser tão estúpido a ponto de envergonhar os homens. Ele pode ser bom, ingênuo, mas não completamente idiota. Tampouco pode ficar abaixo do status econômico da princesa. Portanto, Fella precisa terminar numa posição de superioridade econômica e moral. Esse *plot* dá a Fella não só a interioridade como o espaço onde cultivá-la: o mundo secreto.

O Core e o Feminismo

Não é possível conter a energia das mulheres astuciosas que compartilham seus segredos em histórias aparentemente inofensivas, como não foi possível conter a segunda onda do movimento feminista. A afronta de Simone de Beauvoir (em 1949), que “cometeu “o sacrilégio” de demonstrar que as mulheres “foram condicionadas à inferioridade através de ficções socialmente construídas, não pela natureza” (SILVA, 2019, p. 12), continuou surtindo efeito ao longo das décadas seguintes. Nenhum discurso descarado de Fada misógina breiou a liberdade sexual, a pílula e a luta por autonomia e equiparação. E quando surge *Uma Linda Mulher* (1990, Gary Marshal), o movimento feminista já incorporou outras pautas.

A obra *Mulheres, Raça e classe* (1981), de Angela Davis, estabelece a década de oitenta como o início da terceira onda do feminismo, que leva “para o centro do debate a associação do gênero às categorias de raça e classe, de maneira a fragmentar o discurso da universalidade do conceito de mulher.” É nesse cenário que “o feminismo negro se fortalece e cresce enquanto vertente feminista independente.” (SILVA, 2019, p. 17). E, no mesmo ano, 1990, em que o movimento Riot Grrrl incorporava outras noções de sexualidade e de compreensão da pornografia e da prostituição ao movimento feminista, o cinema apresenta uma Cinderela que é garota de programa. Vivian faz ponto na calçada da fama, em Hollywood, quando Edward pede informações sobre como chegar ao seu hotel e dá início a uma troca de serviços que deveria durar apenas uma semana, se Vivian não decidisse subverter a própria condição e mudar o final da história. Comédia romântica, *Uma Linda Mulher* incorre em todos os clichês do gênero, mas também não escapa da astúcia incutida no *Core* de Cinderela. Vivian veste as suas roupas de prostituta como a Cinderela se cobre de cinzas, e sobe na calçada da fama que estigmatiza uma mulher para sempre. “Uma

vez prostituta, sempre prostituta”, diz a voz do povo. Ironicamente, Kim Hudson afirma que toda virgem começa sua jornada como puta, pois vive em um mundo dependente. Na verdade, vive em um estado de codependência com o mundo em que habita, pois se a virgem não se resignar ao seu papel pré-estabelecido, esse mundo se desestrutura. Por isso ela abdica de sua individualidade, de seu corpo e de sua vontade (HUDSON, 2010).

Vivian se apresenta a Edward como alguém que não teve oportunidades e para quem se prostituir foi a única solução. Mas em seu senso de inferioridade resguarda um mínimo de espírito: recusa o café. Isso representaria, talvez, mais dinheiro, mas menos poder sobre o próprio corpo. Esse é um indício de alma, interioridade, resistência, lágrimas de Cinderela regando a árvore plantada sobre o túmulo da mãe. Essa decisão parece levar à precariedade que faz seu caminho cruzar com o de Edward, o frio capitalista. E essa mesma precariedade espalha uma faísca de calor na frialdade do empresário que resolve fazer um programa, por pura empatia diante da moça no ponto de ônibus. E Vivian sai da calçada direto para o mundo secreto. Ela despe-se das cinzas de Cinderela bem mais devagar do que tira as roupas para exercer sua profissão. Seu objetivo inicial não é se encontrar como pessoa, é ainda servir e cumprir seu contrato de trabalho com Edward. Para fazer isso bem ela precisa tirar sua armadura e vestir-se de princesa. Sua armadura é o personagem que ela veste quando coloca o microvestido, a peruca, a bota 7/8, muda o vocabulário e o gingado dos quadris. Essa armadura não cabe no papel da mulher que vai acompanhar Edward em seus compromissos profissionais, como um troféu. Para trocar um personagem pelo outro ela precisa de roupas novas e isso requer a intervenção de uma “fada”.

Novamente aqui, a Fada é masculina e novamente ela está a serviço do patriarcado. O gerente do hotel, que intermedia a transformação de Vivian, possibilitando o acesso aos recursos que ela precisa para cumprir o seu contrato de trabalho, é também um agente do patriarcado, a serviço de homens poderosos como Edward, que podem ter seus caprichos atendidos. Vivian, contudo, faz pleno uso de seu mundo secreto, e se desenvolve a ponto de sua transformação comover o gerente e os demais funcionários do hotel. Ela torna-se uma Cinderela sem sapato, que é, no entanto, salva pelos diamantes (e esmeraldas).

É o colar emprestado que possibilita a Edward encontrar Vivian, em seu endereço. A devolução do colar é o momento da Fada agente do patriarcado se

redimir, indicando de que maneira Edward pode encontrar Vivian, caso decida não se desfazer de “algo tão bonito”. Vivian ainda parece uma *commodity* na analogia com o colar, e ainda a beleza é um fator de distinção e um ideal inatingível para a mulher, mas Edward tem seus méritos. Ele trilha uma jornada heroica paralelamente à jornada da virgem. De empresário frio, de um caráter vampiresco, que não come e não dorme, e que compra empresas em dificuldade para desmantelá-las com lucro, ele se torna um investidor que recupera negócios em crise e passa a desfrutar dos prazeres da vida. Mas, se a jornada dele se completa quando ele a procura e supera seu medo de altura, na cena final do filme, a dela se completa quando ela o recusa. Não nesse momento de final feliz, claro, mas quando ele oferece a ela a posição de prostituta de um homem só. Depois de descobrir no mundo secreto seu verdadeiro valor, Edward a tenta com a proposta manjada do patriarcado: proteção em troca da subserviência. Contudo, a Vivian que, ao despir-se de sua armadura, colocou-se em situação de extrema vulnerabilidade, encontrou nessa vulnerabilidade a força de ter uma identidade, de entender seu valor e a força da sua vontade. Vivian recusa menos do que merece, mesmo que no pacote esteja muito do que ela deseja. Essa sequência na história de Vivian é o que Kim Hudson chama de “Falso salvamento” e é a última prova da virgem antes de completar seu processo de individuação. (HUDSON, 2010). E o Mundo se torna mais brilhante porque se reorganiza e Vivian pode ter seu final feliz graças à quebra de preconceitos, mesmo que numa esfera micro. Ela gera novas sensibilidades que reverberam pelo hotel e pelo coração de Edward.

Já o *Musical Cinderella*, escrito e dirigido por Kay Cannon, reverbera nas novas sensibilidades construídas ao longo das três décadas seguintes. O repertório pop inclui música original e sucessos consagrados, como *Material Girl*, embalando algumas das principais pautas sociais. Porém, o ritmo da história não cativa. O filme apresenta Cinderela como uma aspirante a designer de moda num medieval “era uma vez”, no qual suas tentativas de comercializar seu trabalho são ridicularizadas. Mas é nesse empenho que ela conhece um príncipe, disfarçado de plebeu para circular livremente. E é um príncipe bem desenvolvido em seu conflito com os deveres da monarquia, que são ressaltados por um rei tirano e suas constantes rugas com a Rainha, que se queixa de ter sido silenciada na posição de adorno, ao lado do Rei. Porém, a recusa do príncipe aos deveres da Coroa acaba por soar como um eco dos conflitos contemporâneos da monarquia inglesa. E os esforços de sua irmã, que, de

bom grado aceitaria a Coroa, mas é ignorada, acabam por se tornar um alívio cômico numa comédia que, por definição, não precisa de alívio cômico.

A interioridade do príncipe erige um homem sensível que prioriza o amor ao dever e ele ainda se apaixona por uma Cinderela no borralho, transpondo o véu das aparências. Um feito louvável. Contudo, essa Cinderela em estado bruto está sob o arquétipo do *trickster*. Não há passividade, desde o momento em que ele a vê e encontra pela primeira vez, usando a estátua do rei como mirante em praça pública. A despeito de ser tolhida e humilhada pela madrasta, ela mantém o espírito desafiador. A grande rixa entre as duas é o fato, justamente, de ela não se conformar com as regras sociais que definem o casamento como forma da mulher assegurar sua segurança e futuro.

Quando a madrasta descobre que Cinderella recusou o príncipe, implora para que ela volte atrás. Com esse enfoque, a madrasta passa a ser mais triste do que ameaçadora e sua tentativa de forçar o casamento de Cinderella, como punição, apenas a enfraquece diante de uma jovem obstinada que foge em busca de uma entrevista de emprego com nada mais do que uma Rainha. Que, por sinal, Cinderella conheceu no baile, pois nesse ponto da história ela já tinha ido ao baile, onde só o príncipe a reconheceu e ela finalmente soube que o rapaz simpático que comprou seu vestido na feira e a convidou para o baile é o príncipe do reino, à procura de uma esposa. Mas ela o recusa, porque as obrigações com a monarquia cerceariam sua liberdade e independência. Ela sonha em viajar pelo mundo servindo a Rainha Tatiana, como designer.

Em nome dessa ambição, Cinderella recusa um príncipe compassivo que a auxilia na fuga, mesmo de coração partido. Para ficar com ela é preciso abdicar do trono. Não que ele pareça o mais preparado para reinar, mas é o primogênito e o filho varão. É a voz da Rainha que se faz ouvir em favor do filho, enternecendo o coração do Rei, que simplesmente aceita a filha ignorada como sua sucessora e libera o príncipe para ser feliz. É das mãos do Rei que ele recebe o “sapato de cristal” perdido. Desta vez não há um agente do patriarcado, e sim a própria personificação do patriarcado, autorizando o desfecho favorável para Cinderella. E ela, mais uma vez, recusa o príncipe, em plena fuga do casamento forçado, com pressa para encontrar sua futura empregadora. Esse desencontro de vontades é recheado de um humor ainda mais descontraído, e no humor está a chave que mantém o espectador do lado de fora da história.

Ao tratar tantas pautas importantes com humor, o filme diminui sua importância, ao mesmo tempo que distancia emocionalmente o espectador. O humor ainda faz a condescendência patriarcal que permitiu esse final feliz parecer uma concessão a um casal de mimados que não busca mais do satisfazer as próprias necessidades. E isso subverte a energia do *trickster* feminino, apontada por Maria Tatar como a força subjacente nos contos de fadas: “[...] ao contrário de seus análogos masculinos, elas não são apenas interesseiras, habilmente engenhosas e determinadas a sobreviver. Elas também são comprometidas com causas sociais e mudanças políticas.” (TATAR, 2022, 252). Deste modo, não há uma mudança significativa. O Mundo não é mais brilhante devido à ação de Cinderella. O arquétipo do *trickster* sob o qual ela atua está em sintonia com a energia masculina. Impera o individualismo e a traquinagem que permeia a comédia para seu desfrute, não para o nosso, espectadores, nem para o bem comum, na diegese filmica.

O filme ainda tem outro pecado que não pode passar despercebido diante da proposta de um filme alinhado com as causas sociais: o elenco principal é majoritariamente branco. A Fada negra e LGBTQIA+ não é suficiente do ponto de vista das questões raciais. Ainda assim, a Fada LGBTQIA+ é o ponto mais positivo do filme, pois apresenta um princípio feminino inclusivo e evidencia as mudanças sociais por meio de uma bela metáfora: a transformação da borboleta. Esse simbolismo agregado à Fada representa as vitórias do movimento e também celebra um feminino que está além do gênero, e, por natureza, é inclusivo e integrador. Além disso, ao evocar o feminino como *anima*, essa Fada também retoma o sentido de proteção e amadrinamento, com o cuidado de não suprimir a ação de Cinderella: ao criar seu vestido de baile, ela usa um design de Cinderela. Um que ela disse ser impossível de se concretizar, um sonho. E esse tipo de sutileza é o que faz um conto de fadas resistir.

Conclusão

Cinderela, assim como todos os contos de fadas, ainda tem muitas versões para oferecer: se transformar, incorporando novos valores e sentidos, é parte da sua natureza. Sua estrutura, o seu *Core* cristalizado, não se corrompe. Antes, preserva significados profundos sobre o feminino e sua condição, que emergem sempre que há uma brecha para um *plot twist*. Este *Core* pode ser sistematizado numa estrutura

narrativa como a de Kim Hudson ou pode ser acessado intuitivamente, pois faz parte de um modo de contar histórias que compõe o inconsciente coletivo. Povoado por arquétipos que, por vezes, compartilha com os mitos, um conto de fadas é um manancial de conhecimento e uma prova de que contar histórias é uma forma de resistência da mulher diante da dominação masculina, desde os primórdios da civilização. E, assim como essas histórias foram revisadas e recontadas de acordo com as demandas do patriarcado, elas agora podem e devem ser recontadas em novas versões que revertam os malefícios dessas revisões ideológicas. Se, mesmo sob a sombra da misoginia arraigada e socialmente apoiada, como em Cinderella, o *Core* da história consegue subverter o discurso do preconceito, aos olhos atentos da sensibilidade atual, o potencial de Cinderella ainda pode render muitas versões. E os gêneros cinematográficos, nos quais esses enredos são comumente inseridos a título de entretenimento, não necessariamente comprometem a mensagem subversiva de resistência e transformação que emana do *Core* de um conto de fadas.

Referências:

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BUDIN, Stephanie. **Ártemis**. New York: Routledge: 2015.

CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces**. São Paulo: Cultrix/ Pensamento, 1949.

COELHO, Nelly N. **O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos**. São Paulo: DCL, 2003.

HUDSON, Kim. **The Virgin's Promise: writing stories of feminine creative, spiritual and sexual awakening**. Studio City: Michael Wiese Productions, 2010. E-book (não paginado). Disponível em: <https://read.amazon.com/?asin=B006H3C4VM&language=pt-BR>. Acesso em: 17 set. 2021.

HYDE, Lewis. **A astúcia cria o mundo: trickster, trapaça, mito e arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

JUNG, Carl Gustav. **Tipos psicológicos**. Petrópolis: Vozes, 2015.

PROPP, Vladimir I. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. São Paulo: Forense Universitária, 2001.

TATAR, Maria. **A heroína de 1001 faces**. São Paulo: Cultrix, 2022.

WARNER, Marina. **Fairy Tale: A Very Short Introduction**. New York: Oxford University Press, 2016.

ZIPES, Jack. The Triumph of the Underdog: Cinderella's Legacy. In: ZIPES, Jack. **Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-Tale Films**. New York: Routledge, 2011.