ORSON

REVISTA DO CAU – CURSOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL E CINEMA DE ANIMAÇÃO DA UFPEL



#5

ORSON #5

REVISTA DO CAU – CURSOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL E CINEMA DE ANIMAÇÃO – UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

EXPEDIENTE

Editora: Profa. Dra. Ivonete Pinto
Editoria de Arte: Profa. Dra. Ana Paula Penkala
Revisão: Adriana Yamamoto
Projeto gráfico: Renato Cabral
Diagramação e arte: Lucas Pereira

CONSELHO EDITORIAL

Dra. Alice Trusz
Universidade de São Paulo / USP - pós-doutora do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes

Me. Carla Schneider
Universidade Federal de Pelotas / UFPel

Dr. Fabiano de Souza
Pontifícia Universidade Católica do RS / PUCRS

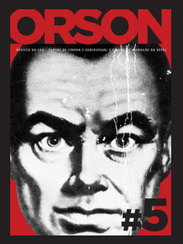
Dra. Fatimarlei Lunardelli
Universidade Federal do RS / UFRGS

Dra. Maria do Socorro Carvalho
Universidade do Estado da Bahia / UNEB

Dra. Nádia Sena
Universidade Federal de Pelotas / UFPel

COLABORARAM NESTA EDIÇÃO
Alysson Tadeu Alves de Oliveira, André Macedo, Augusto Rodrigues da Silva Junior , Caio de Marco, Cândice Moura Lorenzoni, Carolina Monteiro Alves, Gerson Rios Leme, Guilherme Carvalho da Rosa, Humberto Pereira da Silva, Ivonete Pinto, Josias Pereira, Lemuel da Cruz Gandara

CAPA



Big Brother, como retratado nos cartazes que aparecem no filme 1984.

REALIZAÇÃO

CENTRO DE ARTES
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

UFPEL

SITE
orson.ufpel.edu.br

REDES SOCIAIS
facebook.com/revistaorson
twitter.com/revistaorson

A Orson é composta pela família tipográfica Gotham.



Orson Welles narrando a versão radiofônica do romance *A Guerra dos Mundos* (1938).

ORSON #5 – POR QUE LER

A Orson chega a sua quinta edição sintonizada com a urgência dos acontecimentos. Para tanto, apresentamos um bloco temático em torno de cinema e distopia, em três artigos que fazem um painel teórico, refletindo a partir de títulos que vão desde os clássicos *1984*, até *Riocorrente*, ainda não lançado comercialmente.

Destaque neste número para a estreia da seção **Acadêmicos**, logo abaixo, tira do quadrinista e professor de animação da UFPel, André Macedo. Macedo publicou por duas décadas no Diário Popular, de Pelotas, e por sete anos no Correio do Povo, de Porto Alegre. Seus trabalhos podem ser conferidos na homepage **www.andremacedo.com.br**.

Nos artigos, a Orson traz análises que envolvem diversos temas do universo audiovisual: som para cinema, cinema de gênero, videoarte, cinema e literatura, tecnologias digitais, modernidade e performance de atores. Na seção de entrevistas, a revista conversou com três nomes em evidência no cinema nacional: Paulo Sacramento, Cristiano Scherer e Edu Felistoque.

Para quem estiver interessado em publicar na Orson, a data de fechamento para a próxima edição é 18 de maio de 2014. As regras para formatação são encontradas no link Normas.





SUMÁRIO

EXPEDIENTE 2
EDITORIAL 3

SEÇÃO PRIMEIRO OLHAR
especial CINEMA DISTÓPICO

O mundo apocalíptico de *1984* e a paranoia de vigilância hoje
Humberto Pereira da Silva 9

Prisões que escolhemos para viver
Alysson Tadeu Alves de Oliveira 21

O fogo na distopia: *Leblon em Chamas* e *Riocorrente*
Ivonete Pinto 33

SEÇÃO PRIMEIRO OLHAR

Sobre a temporalidade do som para audiovisual
Gerson Rios Leme 45

A cidade através da imagem: a fronteira entre experiência do vivido e experiência midiática nos espaços urbanos
Guilherme Carvalho da Rosa 57

Drama entre duas linguagens: o trabalho do ator no curta-metragem EmSaias
Cândice Moura Lorenzoni 75

Novos caminhos para exibição de cinema/vídeo independente no Brasil
Josias Pereira 87

Evolução crítica e representação social das séries de animação
André Luis Porto Macedo 107

SEÇÃO O PROCESSO

O problema da indexação em gêneros contemporâneos: *Trabalhar cansa* e a perspectiva de um cinema fantástico nacional
Pedro Felipe Leite Carcereri 131

Rede de influências: As bases linguísticas do suspense no cinema contemporâneo
Caio de Marco 145

Calças, saias e quinquilharias mundanas: uma análise do vestuário do filme *Lavoura arcaica* pelo viés da tradução coletiva
Augusto Rodrigues da Silva Junior
Lemuel da Cruz Gandara 153

A ressignificação em Nam June Paik
Carolina Monteiro Alves 169

ENTREVISTAS

Entrevista: Paulo Sacramento
Ivonete Pinto 177

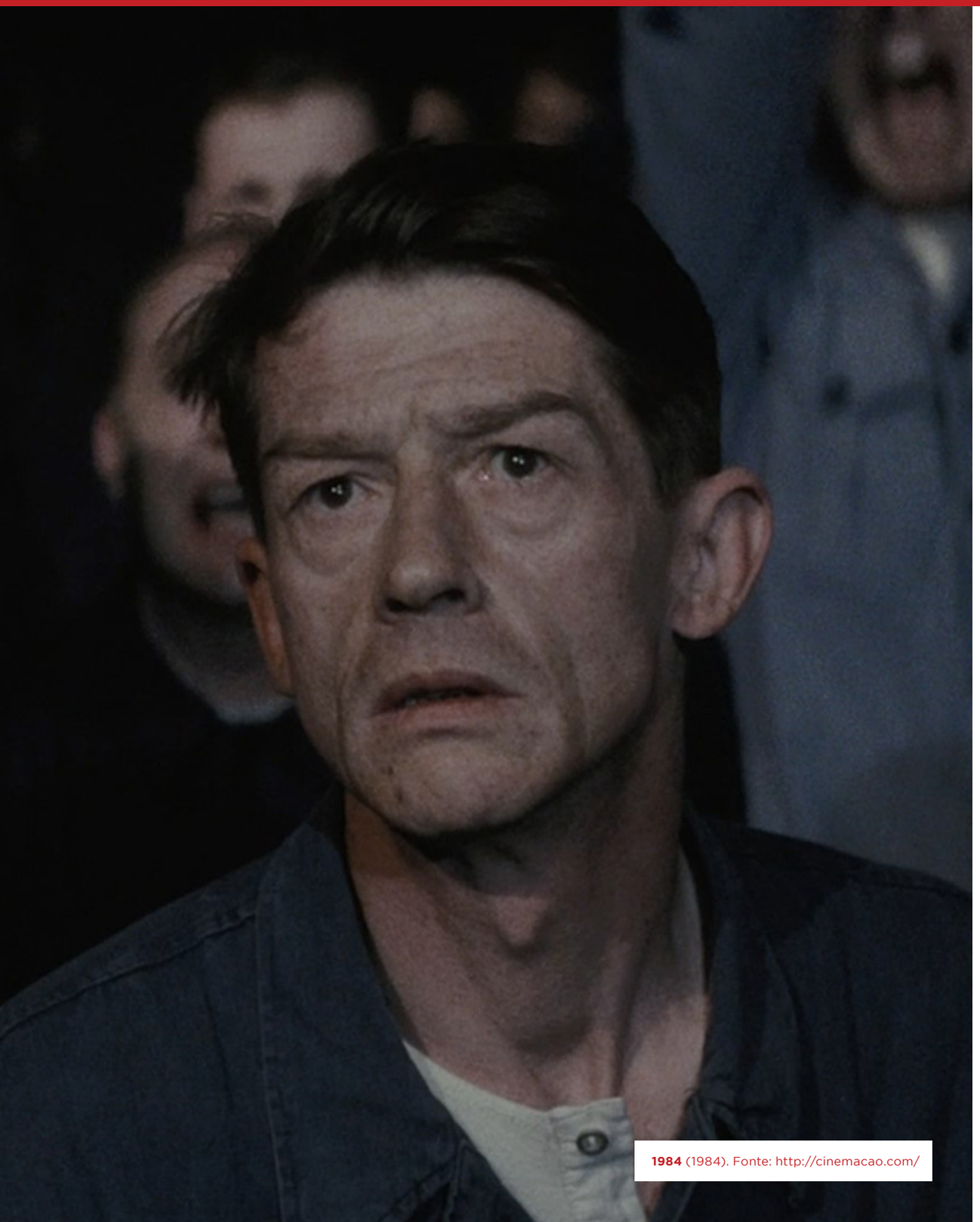
Entrevista: Cristiano Scherer – Som para cinema
Gerson Rios Leme 189

Entrevista: Edu Felistoque
Josias Pereira 197

PRIMEIRO OLHAR especial CINEMA DISTÓPICO



V is for Vendetta (2005). Fonte: http://www.sharewallpapers.org/



1984 (1984). Fonte: http://cinemacao.com/

O mundo apocalíptico de *1984* e a paranoia de vigilância hoje

Humberto Pereira da Silva[1]

Doutor em Filosofia da Educação – FEUSP, professor titular de ética e crítica de arte na FAAP – Fundação Armando Álvares Penteado

Resumo: O objetivo deste ensaio é tratar da ideia de apocalipse (atávica da condição humana) associada ao medo pelo uso de sistemas de vigilância em dois momentos capitais de nossa civilização nos últimos sessenta anos. A referência para tanto é o livro *1984*, de George Orwell. A partir dele serão examinados aspectos de duas versões fílmicas – uma de 1956 e outra de 1984. Nestas, a maneira pela qual, com o mesmo conteúdo narrativo, cada versão expressa o "espírito de época". Nos anos de 1950 e nos de 1980, o poder de controle do Estado e a submersão do indivíduo numa sociedade controlada.

Palavras-chaves: Apocalipse, vigilância, Grande Irmão, medo, espírito de época

Um dos acontecimentos mais insólitos e inesperados dos últimos anos deve-se às declarações de Edward Snowden, ex-analista da Agência de Segurança Nacional (NSA), que revelou ao jornalista britânico Glenn Greewald, do *The Guardian*, como o governo americano monitora comunicações e tráfico de informações entre suspeitos e aliados. Pelas declarações que deu, e pelo material que disponibilizou, o monitoramento das comunicações é realizado pelo sigiloso programa de vigilância PRISM. Este seria capaz de fornecer à NSA diversos tipos de mídia sobre os alvos escolhidos, como correio eletrônico, conversas por áudio e vídeo, fotos, transferências de arquivos, notificações de login etc. Segundo Snowden, ainda, nove das grandes corporações de internet participam do programa: Microsoft, Google, Facebook, Yahoo!, Apple, YouTube, AOL, Paltak e Skype.

É nesse cenário de paranoia sobre controle em escala global que Julien Assange, criador e editor do WikiLeaks – junto com Jacob

1 umba.hum@gmail.com

Appelbaum, Andy Müller-Maguhn e Jeremie Zimmermann –, trava diálogo sobre o poder e o efeito da internet nos mais variados domínios da vida contemporânea. Em prisão domiciliar no Reino Unido, em março de 2012 Assange se reuniu com seus três colegas internáuticos. O resultado do encontro foi organizado e publicado com o título *Cypherpunk – liberdade e o futuro da internet*. A edição brasileira é de responsabilidade da Boitempo Editorial.

A conversa entre Assange e seus colegas segue tom coloquial; todos falam de modo espontâneo; são depoimentos soltos, com pontos de vista genéricos que expressam como percebem e sentem o papel da internet num mundo em que seu uso é cada vez mais presente nas atividades mais ordinárias. No dialogo travado, certo ranço de teorias apocalípticas. Quem ler *Cypherpunk* com predisposição para imaginação, inevitável que seja obsorvido pelo clima de paranoia similar a da iminência de conflagração nuclear nos anos de Guerra Fria: "A internet, nossa maior ferramenta de emancipação, está se transformando no mais perigoso facilitador do totalitarismo que já vimos. A internet é uma ameaça à civilização humana. (...) Se nada for feito, em poucos anos a civilização global se transformará em uma distopia da vigilância pós-moderna, da qual só os mais habilidosos conseguirão escapar". Estas são as linhas que resumem a necessidade de intervenção para Assange.

As revelações de Snowden, a paranoia apocalíptica de Assange, seriam marcas exclusivas de nosso tempo cibernético se não tivéssemos em vista o distópico livro *1984* (1949), do escritor inglês, de origem bengali, George Orwell. Este livro, ao lado de *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, forma uma espécie de díptico de representações literárias de uma sociedade distópica. Não à toa, ambos escritos no mesmo momento histórico, retratam sociedades marcadas por forte controle. Ambos também estimularam versões cinematográficas. O de Bradbury foi às telas pelas mãos de François Truffaut (1966), o de Orwell ganhou duas celebradas adaptações, a de Michael Anderson (1956) e a de Michael Radford, realizada no próprio ano de 1984.

Os livros de Orwell e Bradbury representam de certa forma, como obras literárias, a ideia de panóptico, forjada no século XVIII pelo filósofo utilitarista Jeremy Bentham. Numa série de cartas escritas em 1787, de Crecheff, na Bielorússia, para um amigo anônimo na Inglaterra (no total foram 21 cartas, publicadas sob o título *O panóptico, ou a casa de inspeção*), Bentham exibe o modelo arquitetônico de uma prisão que permitiria a um vigilante observar todos os prisioneiros sem que esses pudessem saber se estariam ou não sendo observados. Instalado em uma torre, o vigia observaria todos os presos e tê-los-ia o tempo todo controlados. Na filosofia, a estrutura do panóptico adquiriu o conceito de sistema de vigilância. Como tal, foi retomado por Michael Foucault, em *Vigiar a Punir* (1975), e mais recentemente por Pierre Lévy, em *Cibercultura* (1997).

É, portanto, na esteira de uma corrente de pensamento que tem origem em Bentham, influencia a literatura de Bradbury e reflete as movimentações de Snowden e Assange, que *1984* – o livro e, por conseguinte, suas adaptações fílmicas – nos chama a atenção. Por isso, justamente, algumas linhas sobre seu autor.

George Orwell é considerado um dos grandes cronistas da cultura inglesa do século XX. Com disposição renascentista de *homo universalis*, dedicou-se a escrita jornalística, critica literária, poesia e ficção com a mesma intensidade. Como romancista, tornou-se mundialmente conhecido por *A Revolução dos Bichos* (1945), sátira sobre os caminhos tomados pela revolução russa, e *1984*, fábula política futurista que perturba em decorrência de seu enorme potencial premonitório.

Entusiasmado pelas ideias socialistas, irrequieto, impulsivo, vai para a Espanha em 1936 e luta ao lado dos Republicanos na Guerra Civil espanhola. Dessa experiência escreveu *Lutando na Espanha* (1938). Sua experiência seguinte no front deu-se na Segunda Guerra, quando trabalhou como correspondente para a BBC. Terminada a Grande Guerra, com tuberculose, ele se recolheu à ilha de Jura, na costa sudoeste da Escócia, e em completo isolamento escreveu *1984*. Um ano depois da publicação, em 1950, Orwell falece aos 46 anos.

1984 foi escrito num momento em que o mundo se dividia em blocos: de um lado o capitalismo, com os Estados Unidos como superpotência; de outro o comunismo e a União Soviética. Estas duas superpotências estabeleceram suas áreas de influência num clima tenso e de eminência de guerra nuclear que ficou conheci-

do como Guerra Fria. Mas, com incrível capacidade premonitória, Orwell vai além: um ano antes de Mao Tse-tung chegar ao poder na China, antecipa o surgimento de uma terceira potência geopolítica. Assim, como no mundo de sua época, o de *1984* está divido entre Oceania, Eurásia e Lestásia. A ação se passa na Oceania, um Estado Totalitário em guerra constante com as outras potências.

Na Oceania, todos são controlados o tempo todo pela presença do Grande Irmão (Big Brother), cuja imagem é exibida sem interrupção numa teletela. Os olhos do Grande Irmão vê tudo e a todos controla. Ele está em todos os lugares, mesmo nos aposentos de dormir. Até o sono é controlado. Nessa sociedade de controle total, a estrutura que mantém o poder é organizada em ministérios: os da Verdade, da Paz, do Amor e da Fartura. Os membros desses ministérios, fiéis ao Grande Irmão, formam o Partido Interior e conduzem uma política de medo, perseguições e punições aos membros do Partido Exterior, incumbidos de colocar a estrutura burocrática em funcionamento (maioria da população e último estrato social, os Proles não passam de máquinas animadas). Assim, além da guerra externa, é forjado um inimigo interno, e quem quer que demonstre sinais de discordância é identificado como traidor e punido com a morte ou doutrinado por meio de torturas terríveis.

É nesse cenário que Orwell toma por foco um personagem: Winston Smith. Trata-se de um membro insignificante do Partido Exterior, que trabalha no Mistério da Verdade. Seu ofício é o de perpetrar a propaganda do regime por meio da destruição de documentos comprometedores, e em seguida reescrever a história, apagando tudo que ameaçaria o Grande Irmão. Smith tem vagas lembranças de seu passado, realiza seu trabalho com disciplina, mas vive em constante estado de insatisfação e começa a fazer coisas proibidas.

Primeiro ele obtém um caderno de notas no mercado negro e dá inicio, num canto da cama inacessível à teletela, a um diário. Ao fazer registros de seus estados emocionais, se expõe a severa punição. Além desses registros, ele se apaixona por uma moça, Julia, que trabalha no Ministério do Amor, com quem passa a encontrar-se às escondidas. Vigiados por O´Brien, um membro do Partido Interno que doutrina dissidentes ou meros suspeitos, ao praticar esses ilícitos ele e a moça serão presos, torturados e devidamente doutrinados.

O livro aterrador de Orwell teve impacto profundo nas gerações que viveram o pesadelo de iminência de conflagração atômica nos anos da Guerra Fria. Foi logo amplamente traduzido e muitos de seus termos e conceitos, como “Big Brother”, “duplipensar” – quem mente deliberadamente e ao mesmo tempo acredita piamente na mentira –, “crimideia” – aquele que comente um crime ao pensar e propagar ideias proibidas –, “novilíngua” – linguagem que remove duplos sentidos e assim restringe a interpretação de ideias – tornaram-se comuns entre seus leitores. O termo “orwelliano” tornou-se sinônimo de fiscalização, controle e invasão de privacidade na vida dos indivíduos pelo Estado.

O sucesso do livro impulsionou sua adaptação para o cinema. A primeira versão, de 1956, sintomaticamente ocorreu num momento de recrudescimento da Guerra Fria, quando forças do Pacto de Varsóvia, lideradas por Nikita Khrushchov, invadiram a Hungria e puseram fim à tentativa desta de escapar à zona de influência soviética. A segunda versão, de 1984, também numa coincidência histórica, ocorreu um ano antes de o líder soviético Mickhail Gorbachev começar a implantar a “Glasnost”, uma política que modificou o sistema de controle de liberdade de expressão no sistema soviético.

Neste ponto, cabem dois destaques. Primeiro, um livro é um livro; um filme, um filme. A descrição de um acontecimento, feita por um romancista, se presta à imaginação do leitor; este, em sua leitura solitária, compõe uma imagem mental do movimento dos personagens, da ambiência em que se encontram, a partir das experiências que teve. O cineasta, então, movido pela descrição do romancista, oferece imagens que resultam de sua escolha pessoal. Assim, no filme, o espectador está diante de imagens escolhidas pelo cineasta: não lhe cabe, ao contrário da literatura, formar mentalmente uma imagem.

A natureza distinta da literatura e do cinema, com isso, não permite comparações: um livro jamais é melhor que um filme, pois é um livro; tampouco o contrário, pois um filme é um filme. A lógica ensina que se comparam objetos da mesma natureza; assim sendo, vejamos o segundo destaque: inspiradas no livro famoso, as duas versões fílmicas, ainda que mantenham sua estrutura narrativa, estão em sintonia com os momentos históricos em que foram conce-

bidas. Ou seja, do ponto de vista do que as imagens carregam, suscitam e simbolizam, são obras distintas e, aqui, vale compará-las.

Dirigida por Michael Anderson, a primeira versão começa com uma explosão nuclear. Corte e, com a imagem da terra vista do espaço, a explicação: após a devastação, o mundo foi dividido em três estados: Oceania, Eurásia e Lestásia. Corte e um *travelling* de aproximação exibe a cidade de Londres, envolta em névoa, em ruínas. Novo corte e plano geral numa rua: a multidão corre desesperada, ao som de uma sirene, enquanto uma voz na teletela anuncia um ataque de mísseis da Eurásia. Na sequência, uma montagem com cortes rápidos, até que e a câmara se detém em Smith, que, apavorado, procura abrigo. Ocorre uma explosão perto dele, que se protege na entrada de uma loja. Desgarrada da multidão, Julia também se abriga na entrada da loja. Ele pergunta se ela está bem. Mas não espera resposta e corre para a rua.

Na sequência final da versão de Anderson, Smith e Julia se encontram casualmente de novo, num banco de praça. Eles haviam sido libertados, depois de passarem por terríveis sessões de tortura. Ela está sentada de costas, ele se aproxima lentamente e ao reconhecê-la chama-a pelo nome. Ele se senta numa posição oblíqua, não olha o rosto dela. Ambos têm expressões frias, tristes, soturnas, vazias. Com pesar, ela diz que o traiu; ao que ele responde também tê-la traído. Em seguida, cada um relata de modo ressentido o terror por que passaram. O diálogo deles, então, é interrompido pela voz na teletela, que anuncia vitória numa batalha capital contra os eurasianos. Ele se afasta dela, caminha em direção à tela e, quando se volta para onde estava, ela havia desaparecido. Ele olha ao redor, não a encontra e, com a multidão, entoa em transe: "Vida longa ao Grande Irmão!".

No filme de Michael Radford as sequências inicial e final são distintas. Começa com a imagem de uma multidão aglomerada diante da teletela. Nesta, flamula a bandeira do partido; em seguida, imagens de campos trigais da Oceania e do povo trabalhando para construir o país são alternadas por cenas de batalha. Enquanto isso, uma voz *off* fala das riquezas da nação, da classe trabalhadora e exorta a multidão a proteger o país diante dos terríveis inimigos. Concomitante, em contraponto, a multidão grita em histeria palavras de ordem. A câmara, então, é fechada no rosto de Julia, que grita. As imagens se alternam entre o que é exibido na teletela e a multidão. Em certo momento, de Julia, um *travelling* lateral à esquerda encontra O´Brien, que surge de modo casual e impreciso no decorrer da trama de Anderson – nesta, só aos poucos sua importância se esclarece. O rosto de Smith é o último a aparecer; após o qual, imenso, desponta o do Grande Irmão.

Na sequência final, por sua vez, Smith está sozinho, num bar, e ouve o noticiário da guerra com um tabuleiro de xadrez sobre a mesa a que está sentado. Julia aparece da rua; ela chega e senta-se diante dele. Ambos se olham, mas permanecem em silêncio, enquanto o barman se aproxima e serve uma bebida. Ele, então, agradece a vinda dela e começam a falar com preocupação da ameaça de perda de uma região controlada pela Oceania. O rosto de ambos é sereno, fleumático; eles conversam sem deixar sinal de afeto; é como o encontro de pessoas conhecidas, com um assunto a tratar e que apenas respeitam formalidades sociais.

Súbito, ela diz com naturalidade que o traiu e ele, no mesmo tom, diz que também a traiu. Súbito novamente ela diz que tem uma reunião, que seria bom voltar a vê-lo, mas levanta-se e vai embora. Ele acena que seria bom voltar a vê-la, mas permanece impávido, movimentando as peças no tabuleiro. Até que seu rosto aparece na teletela; nela, o relato humilhante de crimes que não cometera; no final da confissão, ele diz estar curado e pede amor pelo Grande Irmão. Ao mesmo tempo em que se vê na teletela, na lateral baixa do tabuleiro, ele escrevinha na poeira da mesa: 2+2=... Nas sessões de tortura, é isso que O´Brien queria; que ele não soubesse e soubesse o resultado da soma, pois assim estaria curado.

Como destacado acima, os contextos históricos em que Anderson e Radford viveram se refletem nas imagens que exibem. Em consequência, seus filmes carregam conteúdos simbólicos marcadamente diferentes. Bem entendido, isso não decorre da mera diferença de forma, de estilo, de cenografia, ou de linguagem, que resulta de escolhas pessoais deles: cada qual forma suas próprias imagens. A esse respeito, o *1984* de Anderson está em débito com o expressionismo alemão e a estética *noir*. As expressões de desespero e pânico de Smith guardam semelhanças com as de Peter Lorre, que

encarna o assassino em série de *M, o Vampiro de Düsseldorf* (1931), de Fritz Lang, assim como as de Orson Wells em *O Terceiro Homem* (1949), de Carl Reed. Já o *1984* de Radford tem a tonalidade dos dramas e filmes de guerra de sua própria época. Do ponto de vista estilístico, está em sintonia com *O Expresso da Meia Noite* (1978), de Alan Parker, assim como com *Apocalipse Now* (1979), de Francis Ford Coppola, à medida que privilegia o monólogo interior, o alheamento do personagem em relação ao que se passa ao lado.

Guardadas as diferenças com relação às referências e escolhas estilísticas, mesmo que Anderson e Radford tenham realizado filmes com o mesmo conteúdo narrativo, o "espírito de época", no sentido hegeliano, condiciona a diferença de conteúdo das imagens que exibem. A bomba atômica e o bombardeio de mísseis no início da fita de Anderson dão o tom da mentalidade dos anos de 1950. As marcas da Segunda Guerra não estavam apagadas: havia pouco mais de dez anos que Londres sofrera intensos bombardeios de mísseis alemães. O medo de hecatombe nuclear estava no ar, na vida real e na ficção. Em termos concretos, o momento mais tenso foi o da crise dos mísseis em Cuba, em 1962. Na ficção, uma enxurrada de filmes americanos, dos quais *Guerra dos Mundos* (The War of the Worlds, 1953), de Byron Haskin, talvez seja o mais emblemático, trata do medo de uma invasão russa.

Assim, no filme de Anderson, a sequência final apenas realça o "espírito da época". Num clima de medo e de histeria coletiva, em que paixões intimidam gestos e trejeitos serenos, compassados, não basta a calma submissão, deve-se gritar com toda a força dos pulmões: "Vida longa ao Grande Irmão!". No mundo de Anderson, Smith se resigna completamente. Nesse mundo fechado, não há saída, não há esperança. Simbolicamente, Julia, como os condenados cuja existência Smith apagava para reescrever a história, desapareceu sem deixar sinal. Nesse sentido, justamente, a maneira pela qual Anderson e Radford são afetados pelo contexto histórico em que realizaram seus filmes.

Para esboçar as diferenças entre os mundos de Anderson e Radford, devem-se considerar alguns acontecimentos que formaram a mentalidade dos anos de 1980. No caso, vale registrar dois momentos capitais: tropas soviéticas invadiram o Afeganistão em 1979 e fracassaram ao tentarem conter o avanço *mujahidin* (combatente da *jihad*, empenhado na conquista da fé islâmica), que derrubou o regime marxista vigente treze anos depois; é nesse contexto que ganha visibilidade um movimento fundamentalista que, nos anos seguintes, alterará a geopolítica global e o sentido de segurança: o Talibã; o outro acontecimento determinante, também no ano de 1979, foi a Revolução Islâmica no Irã, que derrubou o regime pró-ocidente conduzido pelo Xá Reza Pahlevi e levou ao poder a cúpula religiosa xiita, comandada pelo aiatolá Khomeini; em decorrência, foi instaurou um Estado Teocrático que alterou a balança de poder na geopolítica mundial, que se equilibrava com as disputas ideológicas entre capitalistas e comunistas.

De modo esquemático, o mundo que se forjou a partir desses acontecimentos – e que em certa medida dão o tom do que está em jogo no tabuleiro de poder nos dias de hoje – opõe a nova ordem capitalista, com a derrocada do comunismo soviético após a derrota no Afeganistão, e o fundamentalismo religioso islâmico. Nesse mundo que desponta na década de 1980, movimentos marginais na ordem global – aparentemente incapazes de afetar uma potência militar –, ou mesmo indivíduos isolados, se movimentam com a liberdade das peças em um tabuleiro de xadrez. Movimentos à margem, ou o mero indivíduo, podem ser insignificantes peões, mas seus movimentos sorrateiros escondem ameaças que não devem ser subestimadas por um Estado com desproporcional poderio militar.

A imagem do insignificante Winston Smith na teletela, na sequência final de Radford, reflete muito da paranoia instigada pelo terror centrado num indivíduo. Ao contrário do Smith de Anderson, que grita em transe com a multidão, o de Radford está isolado; para a multidão, sua imagem na tela é a ameaça que foi contida. Ao adaptar o livro de Orwell, Radford absorveu o "espírito da época": à histeria coletiva da sequência inicial, gradativamente o foco se concentra nas relações individuais, no quanto o indivíduo precisa ser cooptado, ao invés de destruído. Assim, enquanto em Anderson o indivíduo é apagado, em Radford há nuances, matizes, ambiguidades, nós que não se desatam facilmente.

Por isso, a promessa de um novo encontro do casal na cena final indica um espaço de comunicação inexistente no filme de Ander-

son. Essa nuance, por si só, assinalaria uma diferença marcante entre as épocas, e o que cada filme sugere. Mas, deriva dela algo que é verdadeiramente sintomático da expressão de um novo tempo no filme de Radford: o controle total esbarra na idiossincrasia do indivíduo, no fato de que, de algum canto inesperado, brota uma ameaça antes insuspeita, por mais que o sistema de controle seja aperfeiçoado. Também em Radford, não há dúvida de que Smith foi doutrinado; ele é fiel ao Grande Irmão, sabe que não sabe o resultado de uma simples soma; mas sabe também que não pode deixar na mesa do bar sinais escritos. Nessa ambiguidade essencial, a diferença entre um filme feito da década de 1950 e, com o mesmo conteúdo narrativo, outro da de 1980.

Certo, nesse ponto, retomemos Snowden, Assange... Sim, os sistemas de vigilância, com tecnologias cada vez mais avançadas, se sofisticam numa velocidade impressionante. As ações mais banais são filmadas, disponibilizadas para todos. A sensação, então, de que a distopia de George Orwell, o panóptico de Jeremy Bentham, se materializa no admirável mundo novo da internet e das redes sociais. Mas aqui, para concluir, um senão: o sentimento de falibilidade, de autopreservação diante de ameaças que desconhecemos, faz parte da condição humana desde os tempos pré-históricos; cada época, pois, reflete seus próprios temores; contudo, hordas e hordas ao longo da história não trouxeram o Armageddon, o fim dos tempos.

De modo que, se *1984* de Radford, no detalhe, é mais penetrante como representação dos dias atuais (inevitável pensar que a imagem de Smith na teletela evoca a de prisioneiros da Al-Qaeda em Guantánamo), deve-se, contudo, fazer a seguinte ponderação: assistir a *1984* de Anderson nos alerta, pela própria circularidade da história, que nos cabe refletir sobre os sinais de nosso tempo, pois nas declarações de Snowden e Assange pode haver mais do filme de Anderson do que, distraídos, possamos supor. Certo, mas assim, nesse jogo dialético com o apocalipse, *1984* de Orwell espera uma nova versão.

REFERÊNCIAS

ASSANGE, Julien. **Cypherpunk – liberdade e o futuro da internet**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013.

HOBSBAWM, Eric. **A era dos extremos – o breve século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JUDT, Tony. **Pós-guerra: uma história da Europa desde 1945.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

KEEGAN, John, **Uma história da guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ORWELL, George, **1984**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1984.

TADEU, Tomaz (Org.). **O Panóptico/Jeremy Bentham**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

1984 (1956), Diretor: Michael Anderson, Roteiristas: William Templeton e Ralph Bettinson, Produção: Columbia Pictures Corporation, Duração: 90 min., Formato: 35 mm, Cor: preto e branco.

1984 (1984), Diretor: Michael Radford, Roteirista: Michael Radford, Produção: Umbrella-Rosenblum Films Production, Duração: 113 min., Formato: 35 mm, Cor: colorido (Eastmacolor).



V is for Vendetta (2005). Fonte: http://wallpapers.brothersoft.com/

Prisões que escolhemos para viver

Alysson Tadeu Alves de Oliveira[1]

Mestrando do Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês FFLCH-USP, Bolsista CNPq

Resumo: Acontecimentos mundiais do ano de 2013 materializaram momentos e temas descritos no romance 1984, de George Orwell, e na HQ V de Vingança, de Alan Moore e David Lloyd, e suas respectivas adaptações para o cinema. Esse artigo comenta as obras literárias e cinematográficas sob a luz de fatos como a denúncia de Edward Snowden sobre a espionagem da internet, e de protestos pelo Brasil, no mês de junho, que usavam uma máscara inspirada no personagem dos quadrinhos, que cobria o rosto com uma imagem de Guy Fawkes, revolucionário inglês do século XVI.

Palavras-chave: 1984, Edward Snowden, Occupy, protesto, V de Vingança

Ao comentar o romance *1984*, o crítico e teórico norte-americano Fredric Jameson indaga: “se o pesadelo de [George] Orwell é uma expressão específica do modernismo, o que pode sobreviver na era pós-moderna?” (2007 [2005], p.201). Na nossa era, na qual o Grande Irmão se tornou um programa de televisão e a internet é espionada por países do centro do capitalismo, o pesadelo distópico do escritor inglês se materializou.

Orwell nunca quis escrever um romance premonitório. Sua ideia era uma sátira à Jonathan Swift em *As viagens de Gulliver*. Sátiras, porém, “dependem imensamente de referências contemporâneas, às quais o tempo pode corroer ou compreender mal, e as advertências dependem da plausibilidade nas circunstâncias do momento” (CRICK, 2009 [2007] p. 148). Mais de 60 anos depois do lançamento do romance – e quase 30 de sua segunda e mais famosa adaptação para o cinema – *1984* é vítima de uma leitura por um viés diferente daquele esperado pelo escritor: se torna profético em escala global.

---

1 aly.oliveira@usp.br

De certa forma, o ano de 2013, acaba sendo para *1984* e para a *graphic novel V de Vingança*, de Alan Moore e David Lloyd, o ano das ideias fora do lugar, para usar uma expressão criada pelo crítico Roberto Schwarz, quando, em maio, Edward Snowden, ex-analista de inteligência americano, trouxe à tona programas de vigilância da internet dos Estados Unidos e Reino Unido, e poucas semanas depois uma onda de protestos no Brasil se valeu da máscara do rebelde inglês Guy Fawkes – inspirado nos movimentos *Occupy*, que aconteceram em diversos países a partir de 2011. Não existe uma linha direta que una esses dois acontecimentos, mas, em última instância, são dois momentos típicos de nosso tempo.

No Brasil, o *Occupy* chegou apenas em junho passado, e começou de forma discreta com um protesto contra o aumento em R$ 0,20 do transporte público, até levar cerca de 250 mil pessoas para as ruas no dia 17 daquele mês. Nesse momento, as máscaras de Guy Fawkes, inspiradas na adaptação cinematográfica dos quadrinhos lançada em 2006, ganharam as ruas do país. Tal qual o personagem do filme, uma figura coberta com a máscara e se chamando de *Anonymous*, convoca as pessoas para saírem às ruas. Em seu site, afirma: "Nós somos uma ideia. Uma ideia que não pode ser contida, perseguida nem aprisionada."[2] Eles são um grupo internacional de cyberativistas, que operam seguindo apenas ideias, sem comando definido.

A contemporaneidade dessas obras que figuram um tempo de distopia seria um indício do obscurantismo de nosso presente? Esse artigo pretende investigar como essas duas obras e suas adaptações cinematográficas ajudam a jogar uma luz sobre nosso presente. Sem chamar a nenhuma delas de profética, pretendo investigar como os livros e suas adaptações figuraram os seus presentes, e como os ecos desse passado materializam no nosso tempo, quando acontecimentos históricos dialogaram com 1984 (*Nineteen Eighty-Four*, Michael Radford, 1984) e V de Vingança (*V for Vendetta*, James McTeigue, 2006).

O editor de 1984, Fredric Warburg, escreveu que "este conta entre os livros mais assustadores que já li" (1975 [1948], p. 247). De certa forma, na língua inglesa, o romance de Orwell aparece como o precursor das distopias – inclusive de *V de Vingança*. O que mais assusta nesse romance é como Orwell foi capaz de criar um mundo à imagem e semelhança do nosso, no qual os detalhes não apenas apontam para a verossimilhança como encontram uma correspondência.

A desumanização retratada no romance – e na adaptação cinematográfica dirigida por Michael Radford[3] – é o centro da narrativa. Num mundo totalitarista, as pessoas são vigiadas o tempo todo por televisores, chamados Teletela, o amor não existe mais e há um ministério responsável por reescrever a história, e criou uma língua, chamada Duplipensar, que, ainda em processo, irá impedir qualquer tipo de crítica ao regime.

Esse universo criado por Orwell figura aquele que emergiu ao final da Segunda Guerra e a Bomba Atômica. A adaptação cinematográfica dos anos de 1980, por sua vez, foi feita na época em que a Inglaterra tinha como Primeira Ministra Margaret Thatcher, quando seu governo conservador acabou quase do dia para a noite com o medo da dominação dos sindicatos.

Nesse cenário, de uma Guerra Fria quase agonizante, Radford, que também assina o roteiro, explora a uniformidade obscura que força as pessoas a abandonar sua personalidade. Para tanto, o poder sobre outro ser humano se mantém pela força – fazendo os outros sofrerem. O poder destrói as mentes que domina em partes para poder a reconstruir de forma que sirva aos seus interesses.

Winston Smith (John Hurt) é um funcionário do Ministério da Verdade, cuja função é 'corrigir' a história, reescrevendo e editando notícias antigas de jornal, e assim eliminar o passado. Quando conhece Julia (Suzanna Hamilton) surge um novo sentimento. O primeiro encontro acontece durante uma sessão em que, diariamente, os trabalhadores gastam dois minutos ofendendo uma foto gigantesca de um traidor foragido, Emmanuel Goldstein.

2 http://www.anonymousbrasil.com/sobre-anonymous/

3 A primeira é de 1956, dirigida por Michael Anderson, mas, nesse texto, sempre vou me referir àquela de 1984.

É tentador chamar de amor o que o protagonista começa a sentir. Porém, há uma ressonância maior em Smith. Esse encontro abre a percepção dele para o mundo em que vive, e também acaba o levando para o Quarto 101, conhecido como "o pior lugar do mundo". Claro que as pessoas que entram nesse lugar veem a realidade de forma diferente. Ao mesmo tempo é uma fuga do mundo soturno em que vivem, mas, nem por isso este deixa de existir. Radford enfatiza a diferença entre esses dois pela fotografia: quando a porta do Quarto 101 é aberta se torna a entrada para um mundo colorido, onde prevalece a natureza, em contraposição ao marrom-acinzentado claustrofóbico dos ambientes onde os personagens circulam.

Em 1949, numa resenha do livro no *Times Literary Supplement*, Julian Symons afirma que "geralmente vemos as projeções do futuro com distanciamento porque parecem se referir a pessoas completamente distintas de nós". Mas e quando vemos ou lemos 1984 em nosso presente, quando nós vivemos "nas projeções do futuro"? Nesse sentido, citando Jameson novamente, esse filme é "uma Utopia com propósito negativo de nos fazer mais cientes do nosso aprisionamento mental e ideológico" (JAMESON, 2007 [2005], p. xiii). Ora, o aprisionamento é praticamente inevitável, portanto, nada mais justo que, ao menos, possamos saber onde estamos presos, e tenhamos a capacidade de escolher qual o tipo de prisão vamos enfrentar.

As utopias – tanto positivas quanto negativas – podem servir a esse propósito de iluminar nosso tempo, e despertar do torpor. Em 1984, o personagem acaba sucumbindo, se entrega ao sistema, abre mão de seus sonhos e do sentimento por Julia. Uma vez que o poder sobre os homens se consuma, Orwell sugere que o ser humano se torna maleável, e na submissão apenas a autoconsciência é capaz de resistir.

Porém, os detentores do poder no romance (fora dele também?) sabem disso, e para evitar qualquer tipo de rebelião, aos poucos, limitam a linguagem. O Duplipensar é uma espécie de dialética do esvaziamento. É como se ter duas opções configuradas pudessem acabar com todas as outras que poderiam existir. É claro que essas duas possibilidades são aquelas que vão exatamente ao encontro dos interesses donos do poder dentro do filme. Aliado à linguagem da Novilíngua, serve para eliminar todo tipo de pensamento não mecânico. Isso, porém, segundo o romance, não aconteceria antes de 2050 – afinal, uma mudança brusca, em pouco tempo, seria perceptível e poderia produzir um efeito contrário ao esperado.

Uma das figuras mais fascinantes em 1984 é O'Brien, no filme interpretado por Richard Burton. Infiltrado na Resistência, engana Winston e Julia, que acabam, mais tarde, torturados, numa das cenas mais impressionantes da literatura inglesa. De certo modo, ele encontra um correspondente no protagonista mascarado de V de Vingança – não apenas por conta de seus mascaramentos (um metafórico e outro de verdade), mas por suas ideias radicais em certo sentido parecidas, e suas visões de mundo quase diametralmente opostas.

O'Brien, assim como V, materializa a dialética do poder. Para ele, por exemplo, em massa, o homem é frágil, uma criatura covarde, e que precisa ser governada sistematicamente. O mascarado, por outro lado, prega a união para a derrubada dos políticos, pois eles precisam servir ao povo, e não o contrário. O agente duplo de 1984 também acredita que o Partido é um eterno guardião dos fracos, sacrificando a si mesmo pela felicidade dos outros. Já V, bem, V explode o prédio do tribunal inglês, o Old Bailey, ao som de Tchaikovsky, no começo do filme.

Os quadrinhos *V de Vingança* foram originalmente publicados na Inglaterra em forma serial entre 1981 e 1988. Numa introdução da época quando foi lançado num volume único, seu roteirista Moore refere a si mesmo e ao desenhista Lloyd como Cassandras, reiterando o tom premonitório do livro quanto à ascensão do conservadorismo na Inglaterra da década de 1980, e faz a comparação:

> Agora é 1988. Margaret Thatcher entra em seu terceiro mandato e fala confiantemente sobre uma liderança Conservadora contínua para o próximo século. [Os] tabloides circulam a ideia de um campo de castração para pessoas com AIDS. [...] O governo já expressou o desejo de erradicar o homossexualismo até mesmo como um conceito abstrato, e só se pode especular qual minoria será a próxima vítima. (MOORE & LLOYD, 2005 [1988], p. 6)

Num período de apenas sete anos, a Inglaterra se tornou algo bem parecido com o pesadelo distópico retratado pela dupla Moore e Lloyd. E, no entanto não houve nenhuma figura do porte de um V estimulando as massas a insurgir contra o governo. Nem no Brasil, apesar das máscaras de Guy Fawkes, tal qual o filme, houve algum tipo de líder. O que parece ter acontecido foi mais a apropriação de um momento por outro que corrompeu suas origens e ideias. Numa entrevista ao jornal *Folha de São Paulo*, quando do lançamento de seu livro mais recente, o escritor brasileiro Bernardo Carvalho faz uma leitura precisa das manifestações de junho passado em São Paulo:

> Sobre manifestações, fui a três. A primeira, da [avenida] Brigadeiro Faria Lima [em 17/6], era classe média, bonitinha, o Brasil não estava representado ali. Dias depois teve a da [avenida] Paulista e tinha de tudo, sobretudo uma plataforma contra a corrupção, o que é estranho, porque todos são contra a corrupção. Notei um ódio no qual reconheci esse anônimo da internet. Pensei: "Não quero ser identificado como um deles nem ser governado por quem eles queiram como representante". O ícone dessa gente é Marina Silva, e não quero ser representado por ela. A terceira manifestação, contra o Feliciano, não tinha nem mil pessoas. Era um tema urgente, gravíssimo, e aí a sociedade não participou.[4]

A máscara no rosto do personagem V – no filme interpretado por Hugo Weaving – assim como aquela no rosto dos manifestantes brasileiros é algo sintomático: as aparências que se mostram e escondem sua ideologia mais profunda. Os mascarados da Paulista, do centro de São Paulo e da Faria Lima bradavam slogans como: "Não é apenas pelos 20 centavos" ou "O gigante acordou". Aparentemente, não era apenas pelo aumento nos transportes públicos – era também contra a corrupção, mas, paradoxalmente, a palavra 'capitalismo' praticamente não apareceu, a massa não parecia estar contra o sistema.

4 http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/130002-voce-acha-que-usa-a-internet-mas-esta-sendo-usado-por-ela.shtml

No começo de *V de Vingança* vemos uma montagem em paralelo de V e Evey (Natalie Portman) cobrindo seus rostos. Sob o ponto de vista dele – a câmera como se fosse seus olhos – ele veste a máscara de Fawkes, enquanto ela aplica maquiagem em sua face. No filme, temos a impressão de que apenas uma parede os separa, como se os dois fossem dois lados de uma mesma moeda – e não o deixam de ser. Jamais vemos o rosto do personagem, vítima de um experimento científico do governo, e, o que transcende sua individualidade, e o transforma num tipo de herói bastante diferente dos de quadrinhos, longe do vingador típico com superpoderes. V é, dentro da narrativa, acima de tudo um personagem, encenando para uma plateia num teatro:

> A máscara se torna um símbolo para a recuperação crucial da história que não apenas é um fator importante na narrativa como um todo mas também permite que o aspecto crítico do livro alcance o leitor com mais impacto. [...] A figura de V [faz seu papel no teatro] dando voz às corrente ideológicas. (MOREIRA, 2007, p. 108)

V de Vingança não deixa de ser um filme sobre ritos de passagem: o despertar e a educação político-ideológica de Evey – ingênua funcionária de um programa de televisão vivendo numa época obscura da história da Inglaterra, que, apesar de se dar conta disso, não cogita qualquer tipo de ação.

Esse amadurecimento começa quando Evey é salva de agentes da lei por V, e que terá seu clímax quando ela é sequestrada, aprisionada, raspam-lhe os cabelos, e torturada, para, mais tarde, descobrir que tudo foi, mais uma vez, encenação de seu amigo que pretende a preparar para assumir o seu lugar como líder.

A função de V é, no fundo, abrir os olhos sobre opressão que seus contemporâneos vivem. Para isso se vale de atos de terrorismo explodindo prédios e clamando as multidões às ruas. Tais quais os nossos, são tempos em que "a liberdade individual foi completamente abolida em nome do – suposto – bem público" (CARRETERO-GONZÁLES, s/d, p. 210). Nessa trama, os terroristas estão

apenas, no entanto, reagindo ao terrorismo do próprio Estado: "porque um deveria ser mais legítimo que o outro?" (ibidem, p. 214).

V diz que:

> Anarquia usa duas faces, ambas de criador e destruidor. Esse destruidor tomba impérios, faz uma tela de pedregulho, onde os criadores podem construir um mundo melhor. Pedregulhos, uma vez alcançados transforma em irrelevante os significados novas ruínas. (MOORE & LLOYD, 1988, p.248)

As duas faces da anarquia se materializaram em São Paulo, em julho passado. Na verdade, não é tão simples assim localizando apenas duas faces dentro de um evento tão grande e de caráter fragmentando e um tanto ingênuo – o fim da corrupção? Sério? – como os protestos de junho no país. Na verdade, a máscara de Guy Fawkes, revolucionário católico do século XVI, que tentou explodir o Parlamento Britânico – num episódio de 1605, que ficou conhecido como Gunpowder Plot – é tanto ideias fora do lugar, quando, ao mesmo tempo ideias no seu devido lugar.

O que um rosto revolucionário inglês de meio milênio atrás fazia nas ruas do Brasil? Elas começaram a ser usadas em meados da década passada, ao redor do mundo, em protestos contra bancos e grandes corporações. Ao mesmo tempo, remetendo a *V de Vingança* (tanto o livro quanto o filme), a imagem de Fawkes é o símbolo de um levante, do clamor pela tomada do poder – o que veio bem a calhar à ideologia da oposição.

Nosso presente nada mais é, claro, do que resultado do passado. Tanto 1984 quanto V de Vingança figuraram os seus tempos – pós-Segunda Guerra e anos de 1980. Suas adaptações cinematográficas, datadas de 1984 e 2006, respectivamente, estabelecem um diálogo com seu tempo sem, é claro, abrir mão da essência do original.

Tanto o filme *1984*, quanto os quadrinhos *V de Vingança*, figuram a ascensão do conservadorismo na Inglaterra – e, por que não?, no mundo ocidental. O iminente fim da Guerra Fria apontava para uma hegemonia americana. Duas décadas mais tarde, a adaptação do gibi de Moore e Lloyd têm outro cenário. Se o original, segundo Moore, falava de dois extremos políticos, enquanto a adaptação cinematográfica é sobre "o atual Neo-conservadorismo americano vs o liberalismo"5. O roteirista confessou não ter gostado da adaptação – como sempre acontece em relação às suas obras. Já Lloyd se mostrou bastante contente com o resultado final – apesar das alterações que o original sofreu em sua transposição.

Certa vez, enquanto a Primeira Ministra da Inglaterra, Margaret Thatcher dizia que "não há alternativa" (no original, "There is no alternative", que ficou conhecido com apenas TINA). Porém "[tal] fatalismo pode apenas ser desafiado se um novo sujeito político (coletivo) emergir" (FISHER, 2009, p. 53). Nesse sentido, o personagem V está exatamente materializando as ansiedades e anseios de seu tempo, esperando que o gigante adormecido se desmantele em indivíduos conscientes de seu papel e dotados de questionamentos, e que sejam capazes de escolher as prisões cujos muros serão mais fáceis de se detonar.

REFERÊNCIAS

CARRETERO-GONZALES, Margarita. **Sympathy for the Devil: The hero is a terrorista in V for Vendetta**. Disponível em http://www.academia.edu/281169/Sympathy_for_the_Devil_The_Hero_is_a_Terrorist_in_V_for_Vendetta . Acesso em: 22 set. 2013.

COZER, Raquel. "Entrevista com Bernardo Carvalho: Você acha que usa a internet, mas está sendo usado por ela". **Folha de São Paulo, São Paulo, 21 set 2013. Disponível em** http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/130002-voce-acha-que-usa-a-internet-mas-esta-sendo-usado-por-ela.shtml. Acesso em: 22 set. 2013.

5 http://web.archive.org/web/20070305213808/http://www.comicon.com/thebeat/2006/03/a_for_alan_pt_1_the_alan_moore.html

CRICK, Bernard. “Nineteen Eighty-Four: Context and Controversy”. RODDEN, John (Ed.). **The Cambridge Companion to George Orwell. Cambridge**: The Cambridge University Press, 2009 [2007]. Capítulo 12, p. 146-159.

FISHER, Mark. **Capitalist Realism – Is there no alternative?.** Winchester & Washington: O Books, 2009.

JAMESON, Fredric. **Archaelogies of the future – The Desire called Utopia and other Science Fictions**. London & New York: Verson, 2007 [2005].

MACDONALD, Heidi. “A for Alan, Pt 1: The Alan Moore interview”. The Beat. March, 15, 2006. http://web.archive.org/web/20070305213808/http://www.comicon.com/thebeat/2006/03/a_for_alan_pt_1_the_alan_moore.html. Acesso em: 23 out. 2013.

MOORE, Alan & LLOYD, David. **V for Vendetta. New York: Vertigo/DC Comics, 2005 [1989].**

MOREIRA, Pedro. “Overthrowing Vengeance: The role of visual ellements in V for Vendetta”. **Spaces of Utopia: An electronic Journal**. Spring 2007. http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3903.pdf . Acesso em: 22 set. 2013.

ORWELL. George. “Nineteen Eighty-Four” [1949]. In: **The Complete Novels**. London: Penguin Books, 2000 [1983].

SYMONS, Julian. “Review in the Times Literary Supplement” [1949]. MEYERS, Jeffrey (Ed.). **George Orwell – The Critical Heritage.** London & Boston: Routledge & Kegan Paul, 1975. Capítulo 78, p. 251-256.

WARBURG, Fredric. “Publisher’s Report” [1948]. MEYERS, Jeffrey (Ed.). **George Orwell – The Critical Heritage.** London & Boston: Routledge & Kegan Paul, 1975. Capítulo 77, p. 247-250.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

1984. Michael Radford. Reino Unido. 1984. DVD.

V de Vingança. James McTeigue. Alemanha/EUA/Reino Unido. 2006. DVD.



Riocorrente (TBA). Crédito: Aloysio Raulino (fotogramas do filme)

O fogo na distopia: *Leblon em Chamas* e *Riocorrente*

Ivonete Pinto[1]

Docente nos curso de Cinema da UFPel
Vice-pres. da Abraccine – Assoc. Brasileira de Críticos de Cinema
Co-editora da revista Teorema

Resumo: O texto apresenta um quadro que resgata diversas propostas de distopia no cinema e concentra-se em duas obras audiovisuais recentes: o vídeo postado na internet *Leblon em Chamas* e o longa-metragem *Riocorrente*. A metáfora do fogo serve como ponto de partida para relacionar as atuais manifestações de rua que fervilham pelo Brasil aos títulos analisados.

Palavras-chave: Distopia, manifestações de rua, metáfora do fogo

Este artigo pretende abordar dois filmes em que a questão da distopia emerge como substrato envolvendo forma e conteúdo. São duas obras que, comercialmente ao menos, não guardam qualquer possibilidade de comparação: *Riocorrente*, longa-metragem de 79min, e *Leblon em Chamas*, um vídeo postado na internet, de 2min-21seg, de autoria de um anônimo. O primeiro, podemos categorizar como ficção, o outro como documentário. Os dois carregam em si a urgência dos tempos atuais, em especial no Brasil, onde parte da população – muitas vezes anônimos que se descobrem protagonistas de ações imprevistas – sai às ruas para reivindicar. Ou saem às ruas tão somente para externar sua inconformidade em relação às condições econômicas, sociais e políticas do País. O fogo, por sua vez, é o emblema desta inconformidade. É a metáfora da impossibilidade de acordo civilizacional.

O registro do fogo em imagens o transforma em elemento estético e ritualístico, nos levando a pensar em simbologias que remontam à Grécia Antiga. Adorado como um deus, o fogo sagrado recebia preces para uma vida melhor: saúde, riqueza e felicidade. Nas ce-

1 ivonetepinto02@gmail.com

rimônias de sacrifício, em Olímpia, antes de oferecer o sacrifício primeiro era oferecido ao fogo, só depois a Zeus.

Assim, quando associamos o fogo apenas à destruição, estamos sendo parciais. Se pensarmos que o fogo pode também receber a leitura que o liga ao sagrado, podemos interpretar a presença dele em *Rio-corrente* e *Leblon em Chamas* como algo que dá início a algo novo e redentor. Nas residências da Grécia, um dos rituais destinava-se a apagar o fogo sagrado e imediatamente acender outro. Num morrer e renascer contínuo, numa necessidade de interromper algo, para dar início a outro processo, da mesma natureza, só que com outra energia.

O fogo encontra seus ritos em muitas outras culturas, que vão da hindu à persa, sempre encontrando variáveis em torno da ideia de destruir o mal e trazer o bem. Se nos concentrarmos no termo "destruição", milhares de referências poderiam vir à tona, somente no cinema. Desde o óbvio, no título, *Incêndios*, de Denis Villeneuve, (Incendies, Canadá, 2010), até *Zabriskie Point*, de Michelangelo Antonioni (Itália/EUA, 1970). No primeiro, uma adaptação da peça do libanês Wajdi Mouawad, temos um enredo recheado com os conflitos do Oriente Médio, onde guerra, terrorismo e religião afloram. O fogo está na tela como elemento natural. No filme de Antonioni, uma grande explosão metaforiza a contracultura americana: tudo vai pelo ares, de eletrodomésticos, a livros.

Blade Runner (Ridley Scott, 1982), a partir do livro de Philip K. Dick, rendeu o filme mais cult. *Laranja Mecânica* (A Clockwork Orange, Stanley Kubrick, 1971), é a projeção mais pessimista e esteticamente mais bem resolvida sobre o futuro, originada do romance de Anthony Burgess. *Planeta dos Macacos* (Planet of the Apes, Franklin J. Schaffner, 1968) se tornou a distopia mais popular, tendo sido uma adptação do livro de Pierre Boulle e resultado em várias versões para o cinema e séries para a televisão.

Mas *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, é a matriz e a obra mais impressionante, pois produzida nos primórdios do cinema, sem direito às tecnologias que permitem tornar verossímel qualquer sugestão mais sofisticada de futuro. Uma sofisticação, por sinal, que não raro, em filmes da mesma linhagem, envolve uma estética retrô, como os dois títulos de Terry Gilliam, *Brazil: o filme* (Brazil, 1985) e *Os 12 macacos* (Twelve Monkeys, 1995), porém que não prescinde da usual parafernália tecnológica. Tecnologia e efeitos especiais, aliás, costumam ser indispensáveis para retratar o fim do mundo. Por isso, certamente, países como o Brasil contribuam tão pouco. O mais perto que chegamos deste quase subgênero, foi com Fernando Meirelles e seu *Ensaio sobre a cegueira* (Blindness, 2008), baseado em José Saramago.

Em se tratando de produções distópicas, que destacam os desastres provocados pelo homem e o crescente poder das corporações que governam governos, encontramos também uma variedade de estilos e propósitos. *Código 46* (Code 46, Michael Winterbottom, 2003) e as duas ficções do sul-africano Neill Blomkamp *Distrito 9* (Distric 9, 2009) e *Elysium* (2013), são construções que nos dizem: tudo vai acabar mal para o homem comum.

É na adaptação de uma história em quadrinhos, *V de Vingança*, de (V for Vendetta, James Mc Teigue , 2005), onde teremos uma proximidade maior com a atmosfera mais factual. O terrorista V empenha-se no objetivo de explodir o parlamento britânico. Nunca vemos seu rosto, pois usa uma máscara, a mesma produzida industrialmente para participantes de passeatas. O adereço aparece nas manifestações que vão de Istambul a Atenas, passando pelo Brasil.

De rituais pagãos ao cinema, temos elementos que se incorporam à realidade sócio-política atual num movimento que se lança ao futuro, pois a ideia de distopia, como negação de utopia, implica em uma projeção, uma hipótese do que virá. No futuro distópico há um controle absoluto sobre a população, do comportamento, modo de vida, taxa de natalidade, acesso a bens e consumo, até o pensamento. Governos e mega corporações estariam por trás deste controle sobre o cidadão comum. Nesta linha, George Orwell, com "1984", e Aldou Huxley , com "Admirável Mundo Novo", são referências compulsórias, sendo que "1984" é possivelmente a obra mais conhecida, tendo resultados em duas versões, a de 1956, de Michael Anderson, e da de 1984, de Michael Radford.

Na "vida real", como reação aos dispositivos de controle, temos as recentes ondas de protesto pelo mundo, começando pela Primavera Árabe, que se por um lado refletem a vontade das populações

de não se submeterem, por outro indicam que a margem de sucesso destas manifestações é muito pequena e que os avanços não podem ser medidos pelo número de governos derrubados. Quem assume o poder acaba se tornando algoz. Cabe à arte propor uma reflexão sem discurso proselitista, porém com atitude política que se expressa pela estética.

Nessa direção*, Leblon em Chamas* e *Riocorrente* servem para pensar o nosso "fim dos tempos". São dois recortes distópicos que não mostram quem está no controle (diferente de clássicos como "1984"), exibem apenas os cidadãos perdidos num cenário que projeta nosso futuro.

RIO EM CHAMAS

Leblon em Chamas, como já sugerimos, para muitos não seria sequer considerado filme: possui menos de três minutos, não foi nem será exibido em salas de cinema, nem em festivais; não tem produção, não tem atores, não tem sequer diretor. Um vídeo produzido no calor da hora, durante as manifestações no Rio de Janeiro que pediam, principalmente, a saída do governador carioca Sérgio Cabral.

No meio cinematográfico, Eduardo Escorel, cineasta e crítico, foi quem chamou a atenção para o vídeo no seu blog da revista Piauí, *Questões Cinematográficas*: "Vale a pena ver o plano gravado quarta-feira à noite, no Leblon. Nesse *travelling*, terrível e belo, há uma rara conjugação de talento estético e virtuosismo documental."[2]

Na sequência, Escorel posta o vídeo de 2min21seg e encerra com a frase: "Se o autor quiser se identificar e dar seu depoimento sobre as circunstâncias da gravação, pedimos que *entre em contato*". O contato remete ao email site@revista piaui.com.br

Supõe-se que Escorel nunca tenha recebido retorno do realizador anônimo, pois nenhum post sobre o assunto foi acrescentado. É possível que o autor de *Leblon em Chamas* não tenha lido o blog ou simplesmente não tenha tido interesse em se apresentar. O vídeo foi postado originalmente no Youtube onde esteve acessível até o momento do fechamento desta edição[3].

Vendo e revendo os pouco mais de dois minutos pudemos observar com espanto a beleza funérea de um plano-sequência. A câmera está provavelmente nas mãos de alguém em uma moto, que circula pelos inúmeros pontos de fogo: pequenas fogueiras feitas de lixo que os manifestantes organizaram ao longo de uma rua do bairro de classe A e B do Leblon, fechando todas as entradas dessas ruas para os carros. A firmeza da câmera, a escuridão, as labaredas, as inúmeras pessoas que cruzam por essa câmera fotografando e gravando as imagens com seus celulares, tudo parece tirado de um quadro apocalíptico, de um campo de guerra, de um cenário de ficção científica, de um pesadelo. A absoluta maioria dos que caminham entre as fogueiras carrega alguma câmera, de onde se conclui que todos registram imagens de todos. Ouvimos sons que parecem risadas, mas podem ser interjeições de espanto pelo que veem. Não há maiores informações no vídeo, somente o título postado no Youtube, "Leblon em Chamas", e o texto: "Publicado em 17/07/2013. Protesto contra Sergio Cabral no Leblon acaba em quebradeira e incêndios. Barricadas em toda Av Ataulfo de Paiva." A página informa que o vídeo teve, até 28 de outubro de 2013, 4.818 visualizações. Apesar do número de acessos, somente três posts comentam o vídeo.

O responsável assina com um pseudônimo, "luizleblon az", e podemos ver que já postou 45 vídeos no Youtube, a maioria imagens captadas em shows de música. Nada que faça dele um diretor de cinema, ou um "autor". E nada que comprove que realmente o sujeito por trás do pseudônimo foi quem produziu as imagens de *Leblon em Chamas*.

Há inúmeros vídeos na internet sobre as manifestações, inclusive datados no mesmo 17 de julho, muitos que se autodenominam como mídia ninja. A força desse, talvez, esteja em não mostrar conflitos diretos, não mostrar claramente bandeiras, nem a polícia,

2 Endereço de acesso: http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-cinematograficas/geral/leblon-em-chamas

3 Endereço de acesso: http://www.youtube.com/watch?v=WEHzAhB6j_w&feature=youtu.be

nem mesmo os tais mascarados. Em algum tempo, sem o contexto, esse "filme" vai se perder, vai ganhar outro sentido, limitando-se talvez apenas ao sentido estético. Não será pouco, mas será menos.

Cabe lembrar que esta espécie de fenômeno das passeatas que atende pelo nome de Black Blocs, ou simplesmente "mascarados" (manifestantes que usam táticas anarquistas para atacar o capitalismo e defendem o direito de não terem sua identidade revelada), pode ser relacionado ao próprio não-diretor de *Leblon em Chamas*. É um anônimo que, diferente dos mascarados, não age, apenas mostra[4]. E mesmo que talvez não se entendam como "cineastas", mas "vídeo-ativistas", em alguns casos – como neste – fazem cinema na acepção genealógica do termo, que abriga linguagem e dispositivo enquanto "efeito-cinema".

TIETÊ EM CHAMAS

O cenário que se apresenta de forma espontânea para cineastas e não-cineastas, que poderia ganhar o título de "metafísica da desordem"[5], se espalha pelo País com sua carga inflamável.

São Paulo é o espaço dramático de Paulo Sacramento, montador e realizador que marcou a cinematografia brasileira com um documentário inovador, *Prisioneiro da Grade de Ferro* (2003). Neste, de certa forma, também buscou o anonimato, pois entregou à câmera aos prisioneiros do Carandirú para que os próprios exibissem a versão deles mesmos.

Em *Riocorrente*, sua estreia como diretor de longa ficcional, Sacramento estetiza a violência através de um personagem, Exu (Vinícius dos Anjos), que recorre às explosões como resposta à violência (*lato sensu*) de que é vítima. Carlos (Lee Taylor) é um mecânico bruto, que rouba carros e mora com Exu, como um pai adotivo; Marcelo (Roberto Audio), contraponto do mecânico, é um jornalista aparentemente mais racional que Marcelo, e Renata (Simone Iliescu) uma mulher sem profissão definida , que vaga indefinida entre os dois homens, corporificando eros&tanatos. Exu, o orixá do movimento, descobre o poder do fogo e alia-se aos outros personagens em igual condição de desespero.

Sacramento constrói seu drama munido de uma espécie de polígono de quatro lados, onde cada personagem interage com a cidade à medida de seu desespero. Diferente de personagens cinemanovistas , que sempre "representavam" algum estrato da sociedade, o quarteto de *Riocorrente* está a serviço de implosões e explosões, concretas e metafóricas. As concretas, são o mote para o diretor fechar o filme com uma solução plástica impactante. Com o trabalho de Aloysio Raulino na direção de fotografia, o rio Tietê é consumido pelas chamas num crescente[6]. Uma dança de fogo, num efeito especial impressionante para um filme de relativo baixo orçamento, que paralisa o espectador. Catarse em versão paulista para sentimentos que afligem a todos nós. Medos, raivas e fragilidades de quem não conta com o Estado para garantir segurança e organizar a barbárie. E sempre há uma câmera a tudo registrar.

Riocorrente foi exibido pela primeira vez no 46ª Festival de Brasília e como bem notou o crítico Felipe Furtado no artigo "Da fogueira ao Vulcão", o festival acabou programando títulos em que o fogo tem papel fundamental: a fogueira em *Depois da Chuva* (Cláudio Marques e Marília Hughes, 2013), o incêndio do circo em *Os Pobres Diabos* (Rosemberg Cariry, 2013), até as lavas presentes, mas invisíveis, de *Exilados do Vulcão* (Paula Gaitán, 2013).

Embora não tendo sido o vencedor do festival, troféu dado a *Exilados do Vulcão*, foram as explosões de *Riocorrente* que arremeteram o público a um estado de tensão física e mental. Personagens

4 Demonstração de que a sociedade está tentando entender o fenômenos dos mascarados-anônimos, foi o evento ocorrido em novembro de 2013 denominado "A visibilidade dos anônimos", do grupo de pesquisa Mídia e Narrativa, da PUC de Minas Gerais. Entre os temas, a emergência de narrativas que reivindicam dar visibilidade aos anônimos.

5 A expressão "metafisica da desordem" é da professora Jean Comaroff, da Universidade de Harvard, que em setembro de 2013 proferiu uma palestra intitulada "Divina Investigação: Crime e metafísica da desordem", na Universidade de São Paulo, tratando da relação do Estado (africano) e seus cidadãos.

6 Riocorrente foi o último trabalho de Aloysio Raulino, que faleceu em 18 de maio de 2013. No 46ª Festival de Cinema de Brasília, recebeu o prêmio póstumo de Melhor Fotografia por Riocorrente.

secos e sempre no limite do surto, falam de uma São Paulo ruidosa, intensa, sem qualidade de vida, em que a perturbação é constante, inarredável. A materialização deste *animus* em fogo se dá em duas imagens que abalam o espectador: de uma cabeça e de um rio que pegam fogo. Incendiar o símbolo paulista, o Tietê, incendiar o que seria improvável, a água, transforma-se na prova do elevado momento artístico que vive Sacramento (ver entrevista com ele nesta edição da Orson).

O roteiro do filme é original, assinado pelo próprio diretor. Um mérito que não podemos lhe tirar, pois vários dos grandes filmes distópicos tratados aqui têm origem na literatura, diminuindo os louros aos diretores. E a propósito, se fizermos o caminho inverso e pensarmos em *Riocorrente* como gênero a partir da literatura, poderíamos tomar emprestado o romance histórico, adaptarmos o conceito para tragédia histórica e teríamos o registro ficcional de um tempo presente, que servirá para que as próximas gerações compreendam como vivíamos nesta década do século XXI.

BIBLIOGRAFIA

ESCOREL, Eduardo**. "**Leblon em Chamas". **Questões Cinematográficas**. Disponível em:<http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-cinematograficas/geral/leblon-em-chamas> Acesso em: 30 set. 2013.

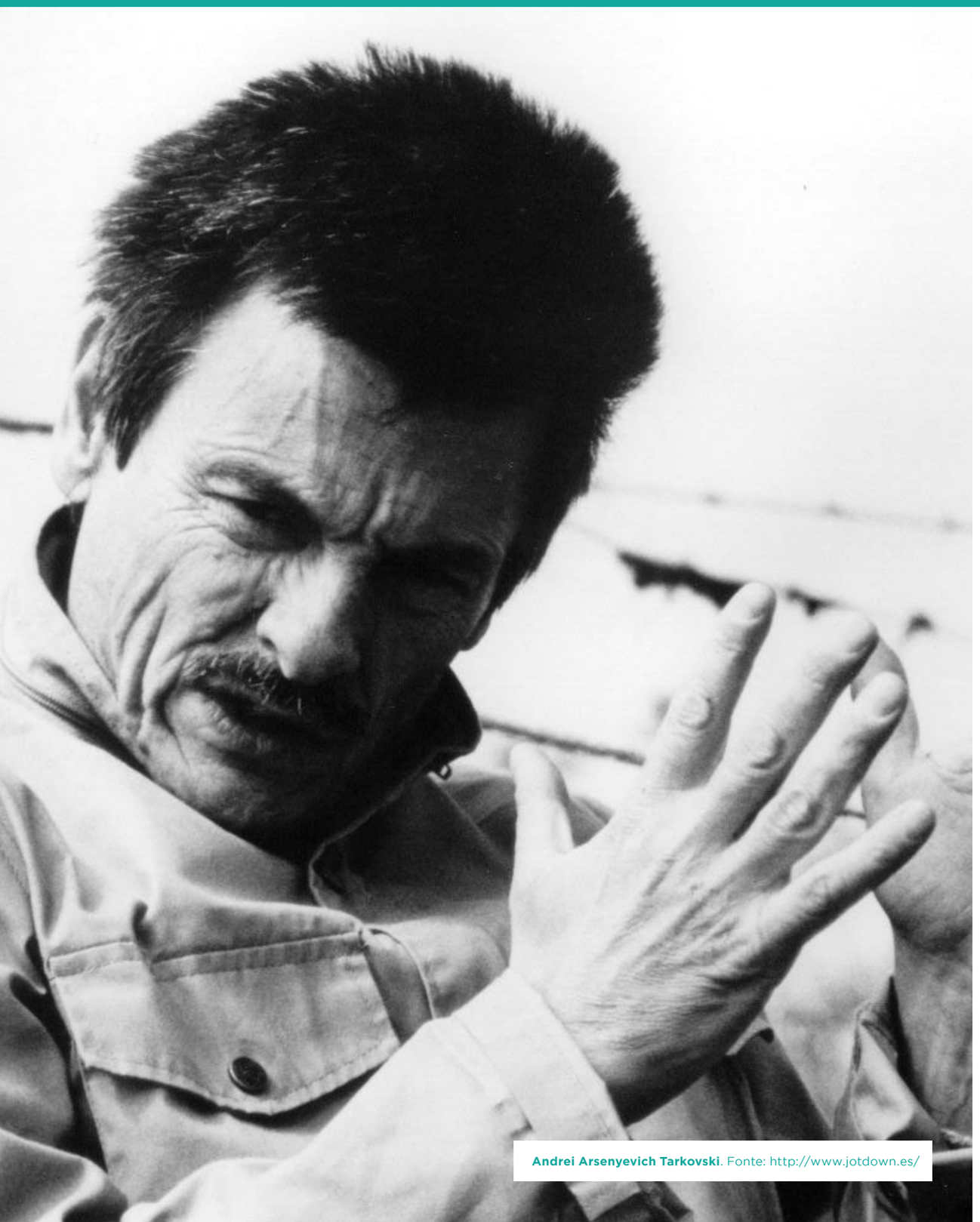
FURTADO, Felipe. **Da fogueira ao vulcão**. Disponível em: <http://abraccine.wordpress.com/2013/10/04/consideracoes-do-juri-da-abraccine-no-46o-festival-de-brasilia-ii/> Acesso em: 04 out. 2013.

GUIMARÃES, Ruth. **Dicionário da mitologia grega**. São Paulo: Cultrix, [s/d]

KITTO, H.D.F. **A tragédia grega**. Coimbra: Armênio Amado, 1972. v.2

PRIMEIRO OLHAR

The Simpsons. Fonte: http://filmesegames.com.br/



Andrei Arsenyevich Tarkovski. Fonte: http://www.jotdown.es/

Sobre a temporalidade do som para audiovisual

Gerson Rios Leme[1]

Músico e professor dos cursos de cinema do Centro de Artes da UFPel
Doutorando em Educação pela UFPel

Resumo: O presente texto problematiza a questão da temporalidade do som em audiovisual e objetiva a reflexão acerca do uso desta variável na construção do discurso fílmico, de modo a potencializar seu emprego para além da relação básica e direta entre som e imagem. Para isso, aproxima reflexões de Andrei Tarkovski relativas à montagem e edição fílmica do livro *Esculpir o Tempo* com conceitos utilizados na música e possibilidades do som para audiovisual.

INTRODUÇÃO

O audiovisual trabalha com a inevitabilidade do dimensionamento temporal como elemento básico na constituição do seu discurso. Um produto fílmico é mensurado, basicamente, em quadros por segundo. Tal divisão refere-se ao número de imagens que um dispositivo registra, processa ou exibe por unidade de tempo e varia, comumente, entre 15, 24, 30 ou 60 quadros por segundo. Há, no entanto, a classificação dos filmes relativa ao seu tempo total de duração em minutos, dividindo-os em curta, média e longa metragem[2].

Contudo, a questão do tempo vai além da relação matemática de *frames per second* ou da divisão em fatias de minutos; inclui questões não sistematicamente calculáveis como a sensibilidade da montagem e efeito expressivo desejado para cada peça audiovisual. Basta pensar que o tempo pode ser medido, variar e ser influenciado por pensamentos e emoções.

---

1 griosleme@gmail.com

2 Definido pela ANCINE: curta metragem: igual ou inferior a 15 minutos; média metragem: superior a 15 minutos e igual ou inferior a 70 minutos; longa metragem: superior a 70 minutos, porém há flexibilidade nesta classificação dependendo do país e normas estabelecidas em concursos e instituições de ensino.

Quanto tempo então um filme, uma cena, um plano ou um som deve durar para contemplar a necessidade narrativa que exige uma história? No campo da sétima arte, o talentoso cineasta russo Andrei Tarkovski[3] (1932 – 1986) argumenta o assunto de forma interessante no seu livro, inteligentemente chamado *Esculpir o Tempo* (TARKOVSKI, 1998), a partir das suas experiências e inquietações com o cinema, à procura do aprofundamento de sua própria linguagem, trazendo à luz reflexões pertinentes sobre tempo, ritmo e montagem, entre outras. O autor produziu filmes como *A Infância de Ivan* (Ivanovo Detstvo,1962), *Solaris* (Solyaris, 1972), *O Espelho* (Zerkalo, 1974), *Stalker* (Stalker, 1979), *Nostalgia* (Nostalghia, 1983), *O Sacrifício* (Offret – Sacrificatio, 1986) e foi também escritor, editor, teórico e fotógrafo, além de diretor de teatro e ópera.

A fórmula que origina um produto audiovisual é composta e regulada pelo equilíbrio das variáveis elencadas para compor o discurso fílmico em relação à intenção criativa que o gera, habilidade técnica aliada à imaginação, mediadas pela realização prática. Porém, conforme pontua Tarkovski:

> Nenhum dos componentes de um filme pode ter qualquer significado autônomo: *o que constitui a obra de arte é o filme*. E só podemos falar de seus componentes de forma muito arbitrária, decompondo-o artificialmente para facilitar a discussão teórica. (TARKOVSKI, 1998, p.135)

O presente texto é focado, portanto, na camada de som para audiovisual, que é composta por voz, efeitos sonoros e música (LEME, 2008, 2011), mais especificamente, na questão do tempo referente ao uso do som no discurso fílmico. A problematização do tempo do som em audiovisual é pontual objetivando a sensibilização a este componente específico para que possa ser potencializado na produção audiovisual. Não tem por objetivo o juízo de valor, apenas, procura apresentar possibilidades diferentes das mais comumente utilizadas na relação temporal som + imagem. Vai além, portanto, da natureza de cada som ou da composição da paleta de sons que constituem o universo sonoro de um produto audiovisual.

3 Pode ser grafado também como Tarkovsky ou Tarkovskiaei, devido a adaptação para tradução do alfabeto russo.

DAS POSSIBILIDADES DE TEMPO PARA O SOM

Dentre as alternativas de comportamento temporal do som em relação à imagem, é comum fazer referência a termos como sincronia, velocidade, ritmo e tempo, por exemplo. Mas a quê referem-se, de fato, tais termos? E qual a sua aplicação na construção de produtos audiovisuais?

Considerando que os conceitos e ponderações a seguir sugerem que se pense o tempo do som desde a pré-produção de um filme, que a concepção do discurso audiovisual pode surgir a partir de elementos e variáveis relativas ao som, espera-se que sejam incorporados como gatilhos criativos rotineiros.

SINCRONIA

Basicamente, a utilização deste conceito tem duas possibilidades práticas: o som síncrono e o assíncrono, ou seja, aquele que “casa” com a imagem e aquele que não corresponde ao que é mostrado. Algumas considerações servem para definir e aprofundar a questão, a saber:

Som síncrono: de modo simplista, a este é atribuído realismo, pois reforça pontualmente a sua fonte sonora de origem e, por isso, não incomoda ou destoa do caráter comum de consequência do som, tratando assim, o visual como causal do som. Há a relação direta de som advindo da imagem que é exibida, ligando o que é visto com o que é ouvido. Portanto, o som síncrono tem a função de dar credibilidade ao que se vê, pois ele é o que se vê. Sua aplicação adequada tecnicamente e esteticamente, mesmo que seja dublado ou receba qualquer tipo de tratamento, reduz-se à associação direta de causa/efeito relacionada à imagem.

Som assíncrono: Equivocadamente, este tipo de tratamento em relação à imagem é considerado inadequado ou mesmo errado. Isso se deve ao fato de sua ligação com a imagem ser diferenciada e permitir variações que não são engessadas conforme o som síncrono, como antecipação e atraso, além de mudanças durante a construção das cenas, conforme planejamento e intenção técnica e estética. Um som pode antecipar a imagem, por exemplo, pode estar em discordância intencional com a temporalidade do que se vê para fortalecer a dramaticidade narrativa, ou mesmo para brincar com as possibilidades que combinações inusitadas e inesperadas proporcionam, ressaltando ou retardando expectativas desejadas.

Tratar o som de modo síncrono ou assíncrono com as variações que são possíveis é uma opção que não deve ser descartada na construção do discurso fílmico, porém, ainda é notória a aplicação predominante do som síncrono no audiovisual.

VELOCIDADE

Um conceito que vem da música é o de andamento, que nada mais é do que a velocidade do discurso musical, marcada por um instrumento denominado metrônomo, que tem a função de produzir pulsos de duração regular, tendo como unidade básica de tempo o minuto[4]. É uma guia e traz, portanto, maior exatidão durante estudos de conteúdos específicos ou peças musicais. Historicamente, o primeiro compositor a indicar andamento preciso de metrônomo em suas obras musicais foi Ludwig van Beethoven, por volta de 1817. (HOWARD, 1991).

Entretanto, antes da sistematização do tempo musical pelo metrônomo, este conceito era mais amplo e instruía a intenção de velocidade desejada, bem como a variação da mesma nas peças musicais, assumindo diversas nuances que vinham apontadas na partitura por termos em italiano, a saber, conforme tabela abaixo (BENNETT, 1993):

4 Pode-se programar o metrônomo para dividir 120 batidas por minuto, por exemplo. O que resultaria em duas batidas por segundo.

tipo de andamento	mudança de andamento
grave – em geral muito vagaroso	*accelerando* – aumentando a velocidade
lento – lento	*stringendo* – apressando
largo – muito vagaroso	*allargando* – alarg ando
larghetto – não tão vagaroso	*rallentando* – afrouxando
adagio – calmo, bastante vagaroso	*ritardando* – atrasando
andante – andando tranquilo	*ritenuto* – retardando, em geral, subitamente
andantino – menos vagaroso que o andante	*meno mosso* – mais devagar
moderato – moderadamente	*più mosso* – mais depressa
alegretto – não tão depressa quanto allegro	*a tempo* ou *tempo primo* – retoma o andamento original
allegro – depressa, animado	
vivace – com vivacidade	
presto – muito depressa	
prestíssimo – o mais depressa possível	

Isso evidencia que a música incorpora há muito tempo o controle sistemático da velocidade em seu conteúdo como probabilidade ativa na construção do seu discurso, operando de modo funcional uma das dimensões atribuídas ao tempo sonoro. Esta gama de velocidades, mensurada precisamente ou indicada de modo geral, pode enriquecer as variações da relação entre som e imagem, ampliando a criatividade audiovisual.

RITMO E TEMPO

Conforme destaca o Tarkovski, “o fator dominante e todo-poderoso da imagem cinematográfica é o ritmo, que expressa o fluxo do tempo no interior do fotograma” (TARKOVSKI, 1998, p. 134), ou seja, define o início, meio e fim da obra e suas partes internas, o seu fluxo.

Além disso, o autor destaca que “É impossível conceber uma obra cinematográfica sem a sensação do tempo fluindo através das tomadas, mas pode-se facilmente imaginar um filme sem atores, música, cenário e até mesmo montagem.” (idem, p.134).

Assim, podemos entender que elementos como o roteiro, a qualidade de resolução da imagem, a riqueza do figurino, a composição musical original, as particularidades da atuação, o requinte de cenários e locações, por exemplo, são partes componentes e determinantes do resultado final de um filme, porém, se o tempo de cada elemento não for o adequado à narrativa desejada, se perderão em um produto "vazio".

No campo da música, o ritmo pode ser entendido como a organização do material sonoro, sua presença – notas e ruídos – e sua ausência – silêncio. Esta distribuição é feita respeitando padrão de repetição ou não, porém é sistematizada em função da construção de trechos musicais expressivos, pensando na quantidade de som e silêncio em cada pedaço da música. (HOWARD, 1991; BENNETT, 1993)

Na composição musical é comum decompor uma frase musical em fragmentos menores para trabalhar variações que aproveitem ao máximo o material criativo. Resumidamente, funciona do seguinte modo: após a concepção de uma ideia, que tem uma duração temporal definida, as opções de sequência que seguem são repetição ou mudança, que são decisões técnicas, porém, vale lembrar que qualquer conteúdo sonoro ou visual lançado à apreciação, ao seu início, cria expectativas e intenções pela organização e apresentação do seu material. Portanto, estar atento a estas possibilidades traz mais controle para o discurso a ser criado.

A repetição nada mais é do que a reprodução exata do que foi apresentado, sem nenhuma variação. É útil para que se estabeleça padrão e, pode ser trabalhada de modo a criar uma sensação de previsibilidade e constância, uma vez que, estabelecido um padrão, espera-se que ele seja mantido e, quanto mais tempo for mantido, maior a sensação de que não será alterado.

Já a mudança é constituída de qualquer alteração possível, que desestruture levemente ou bruscamente o conteúdo primeiramente apresentado. Não obrigatoriamente funciona como contraste, pois pode partir de mudanças pouco perceptíveis, como um leve aumento ou diminuição de tempo, por exemplo, aplicando alterações que serão identificadas apenas quando feita a comparação entre o material original e o modificado. Isso pode trazer uma sensação de movimento ou construção/desconstrução. Porém, se utilizada com exageros a mudança pode criar a expectativa de que sempre serão apresentadas alterações, ou seja, a mudança vira um padrão.

O ritmo também é considerado na forma de estilo musical, composto respeitando critérios específicos de estrutura e distribuição sonora, funcionando como assinatura que constitui o jazz, rock, blues, samba, MPB ou música erudita barroca, entre outros. A respeito do ritmo do filme, Tarkovski discorre que é anterior à fase da montagem:

> Embora a junção das tomadas seja responsável pela estrutura do filme, ela não cria seu ritmo, como se costuma pensar. O tempo específico que flui através das tomadas cria o ritmo do filme, e o ritmo não é determinado pela extensão das peças montadas, mas, sim, pela pressão do tempo que passa através delas. A montagem não pode determinar o ritmo (neste aspecto, ela só pode ser uma característica do estilo); na verdade, o fluxo do tempo num filme dá-se muito mais apesar da montagem do que por causa dela. O fluxo do tempo, registrado no fotograma, é o que o diretor precisa captar nas peças que tem diante de si na moviola. O tempo, impresso no fotograma, é quem dita o critério de montagem, e as peças que "não se montam" – que não podem ser coladas adequadamente – são aquelas em que está registrada uma espécie radicalmente diferente de tempo. Não se pode, colocar juntos o tempo real e o tempo conceitual, da mesma maneira como é impossível encaixar tubos de água de diferentes diâmetros. (TARKOVSKI, 1998, p.139)

Seguindo, o autor explica que a pressão do tempo é a "consistência do tempo que corre através do plano, sua intensidade ou 'densidade'" e que a montagem "pode ser vista como a união de peças feita com base na pressão do tempo existente em seu interior." (idem, p.139). Deste modo, compreender este ritmo é essencial para a consolidação do produto final. Ainda em relação ao tempo e ritmo, comparando o cinema com o balé e a música, o autor destaca que no cinema o tempo ganha forma real e visí-

vel depois de registrado na película, tonando-se dado e imutável, mesmo quando assume caráter subjetivo. Então o cineasta atribui para si a criação de um fluxo temporal pessoal:

> Vejo, então, que minha tarefa profissional é criar meu fluxo de tempo pessoal, e transmitir na tomada a percepção que tenho do seu movimento – do movimento arrastado e sonolento ao rápido e tempestuoso –, que cada pessoa sentirá a seu modo. Juntar, fazer a montagem é algo que perturba a passagem do tempo, interrompe-a e, simultaneamente, dá-lhe algo de novo. A distorção do tempo pode ser uma maneira de lhe dar expressão rítmica. Esculpir o tempo! (TARKOVSKI, 1998, p. 144).

O autor ressalta ainda a importância da montagem cinematográfica na relação com o tempo e ritmo:

> Montar consiste em combinar peças maiores e menores, cada uma das quais é portadora de um tempo diverso. A união dessas peças gera uma nova consciência da existência deste tempo, emergindo em decorrência dos intervalos, daquilo que é cortado, arrancado ao longo do processo; contudo, como dissemos anteriormente, o caráter distintivo da união que se realiza durante a montagem já está presente nos segmentos. A montagem não gera nem recria uma nova qualidade; o que ela faz é evidenciar uma qualidade já inerente aos quadros que ela une. A montagem é prevista durante a filmagem, é pressuposta no caráter daquilo que se filma, está programada desde o início. (TARKOVSKI, 1998, p. 141).

A montagem retrata um tempo pessoal de quem a executa e pode ser comparada ao *timing* musical, que pode ser considerado de duas maneiras, conforme Howard:

> 1) Que comprimento você deve dar a uma sessão da música? Isso é importante e depende de um número de coisas, inclusive da posição que tem a seção dentro da estrutura global e de como você gostaria que ela fosse, se mais comprida ou menor que as outras seções.
>
> 2) Até que ponto a música deve ser imprevisível? É importante que aquilo que se mostra como alvo musical não seja atingido exatamente no momento esperado. Você, por exemplo, pode levar sua melodia num movimento ascendente e, antes que a nota mais alta seja atingida, retardá-la com um brevíssimo movimento descendente. Saiba esticar e comprimir as coisas. A música tem seus efeitos psicológicos. Ela deve prender o ouvinte. Enquanto estiver compondo, você também tem de pôr-se, de vez em quando, na posição de ouvinte; escute a música, saiba avaliar a oportunidade de seus efeitos. (HOWARD, 1991, p.23)

Pode-se considerar a criação de um filme como a composição musical, pois parte-se da escolha de materiais para integrar e construir um discurso com algum objetivo específico.

CONCLUSÃO

O emprego metódico de técnicas leva à ampliação do repertório, que emerge no ato artístico criativo e reflete-se no resultado final da produção cinematográfica. A aproximação de conteúdos específicos de áreas diferentes, porém, convergentes como cinema e música incrementa o entendimento de tópicos pertinentes de modo a desenvolver o emprego dos mesmos em ambos os campos.

É certo que há diferença contextual dos termos sincronia, velocidade, ritmo e tempo, quando focados em música ou em cinema, contudo, a apropriação das suas características intrínsecas cria novas abordagens práticas e teóricas e dá sustentação à experimentação sistemática com a consideração de elementos inéditos agregados pela relação entre as áreas.

Problematizar o tema da temporalidade e aproximar as relações entre cinema e música, no que se refere ao emprego do som, visa qualificar o seu uso originando situações que o considerem como causa criativa e não apenas resultado direto da imagem. Num contexto em que há a expansão da produção e da problematização de temas relacionados ao audiovisual, a área do som apresenta muito fôlego de pesquisa e aplicação prática de resultados diferenciados possíveis para enriquecer o discurso fílmico. A temporalidade é apenas um dos temas que podem ser aprofundados!

REFERÊNCIAS

BENNETT, Roy. **Elementos Básicos da Música**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor. 1993.

HOWARD, John. **Aprendendo a compor**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 1991.

LEME, Gerson Rios. Escutando o cinema. **Revista Universitária do Audiovisual – RUA**, Universidade Federal de São Carlos. Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/site/?p=145>. Acesso em: 08/10/2013.

_____. Pensando a trilha sonora para audiovisual. **Revista ORSON**, Universidade Federal de Pelotas. Disponível em: <http://orson.ufpel.edu.br/content/01/artigos/primeiro_olhar/88-95.pdf> Acesso em: 08/10/2013.

TARKOVSKI, Andreai Arsensevich. **Esculpir o Tempo** / Tarkovski; [tradução Jefferson Luiz Camargo]. – 2ªed. – São Paulo : Martins Fontes, 1998.



Distrito Ginza, em Tóquio. Fonte: http://designapplause.com/

A cidade através da imagem: a fronteira entre experiência do vivido e experiência midiática nos espaços urbanos

Guilherme Carvalho da Rosa[1]

Professor dos cursos de cinema do Centro de Artes da UFPEL
Doutorando em Comunicação Social PUCRS

Resumo: O texto procura observar as relações entre imagem e cidade a partir da ideia de experiência relacionada à modernidade. Autores como Benjamin, Kracauer e Simmel estabelecem uma sensibilidade específica, que procura pensar a modernidade desde uma "concepção neurológica". Elegendo como ponto inicial este caminho teórico, a reflexão propõe que é possível observar como a experiência dos espaços urbanos é atravessada pelo fluxo midiático e perceber a fronteira desta experiência entre as imagens midiáticas e o vivido.

Palavras-chave: modernidade, cidade, imagem

INTRODUÇÃO

Este texto possui como tema algumas questões que se pode observar à medida em que as imagens começam a fazer parte da experiência urbana. De forma mais específica, à medida em que podemos perceber uma convivência mais ou menos harmônica entre a vivência da cidade a partir de sua materialidade e sua potencialidade imagética. A experiência de caminhar, se locomover por meios de transporte ou estar em algum lugar público ou privado é interpelada por um componente midiático, especialmente imagético, que pode produzir o que Beatriz Jaguaribe define como o *choque do real* que "busca provocar o incômodo e quer sensibilizar o espectador-leitor

1 guilhermecarvalhodarosa@gmail.com

sem recair, necessariamente, em registros do grotesco, espetacular ou sensacionalista" (2007, p. 100). Nosso papel neste artigo será o de trazer reflexões que possam contribuir com a compreensão destes limites entre as duas experiências: a do contato com a cidade que é potencializado através do fluxo midiático, especialmente o caso da imagem técnica. Como uma reflexão inicial, não recortaremos a abordagem a partir de um elemento empírico específico. A proposta é a de um diálogo, sem muitas pretensões, entre alguns autores que estão na órbita deste tema.

O choque do real, como demonstra Jaguaribe, pode estar relacionado a uma antiga postulação realista da imagem, e por consequência ambivalente, de colar-se ao real de maneira ontológica, ou seja, como a imagem captada por uma câmera tenha, como denomina Ismail Xavier, uma espécie de "imanência" (2008 p. 89) com o real que era apreciada na concepção baziniana de cinema, como já se sabe. O realismo e esta imanência das imagens fotográficas, cinematográficas e videográficas estão colocadas sob o âmbito destes espaços urbanos, não apenas em espaços oficialmente identificados com a apuração factual, como o jornalismo, mas também em diversos formatos ficcionais como um "cinema de janela" cotidiano e às vezes bastante transparente, que tem como cenário os prédios que conhecemos e as ruas por onde passamos.

IMAGEM E CONCEPÇÃO NEUROLÓGICA DA MODERNIDADE

Mesmo considerando este desdobramento, interessa-nos no seio dos espaços urbanos um modelo já bastante enquadrado teoricamente, que procura aproximações entre a cidade e um tipo de compreensão específica do processo moderno em seu surgimento e em seu caráter de excesso. Percebe-se um movimento, ao que parece, de busca de respostas às questões modernas que não podem ser resolvidas pelo "progresso" racionalizante. Ou seja, são colocadas para além de um momento de racionalidade tecnológica sobre o espaço empurrado pela concentração da produção urbana, quando há a sedimentação da figura de um trabalhador urbano, e o quanto esta atividade das cidades modifica-se com relação aos transportes e aos embriões da cultura de massa ainda no século XIX.

Como aponta Ben Singer (2004), há um interesse recente sobre teorias não tão recentes, mas profundamente contemporâneas, que dão conta de uma "concepção neurológica da modernidade" como fruto de uma sensibilidade específica que pretende ler o moderno pelo que ele propicia de experiência aos sujeitos, das "mudanças no aparelho perceptivo" a que se refere Walter Benjamin e as preocupações realistas de Siegfried Kracauer, ambos trilhando um caminho em parte preconizado por Georg Simmel. De forma esquemática, ele define esta vontade em paralelo com outros percursos menos propensos à ponderação de elementos estéticos que estão, não por acaso, alinhados a uma positividade própria ao tempo moderno com o desejo de construir a cidade dentro do paradigma do progresso. Há a crença neste progresso e o metarrelato de um caminho a seguir que exige, desde Descartes, reposicionar o homem como homem moderno e construir uma nova história a partir deste fundamento profundamente iluminado, como aponta Foucault na *Hermenêutica do Sujeito* (2010). Estes modelos paralelos à uma abordagem estética representam, segundo Singer (2004), três caminhos a seguir que definem esta modernidade positiva: (1) um desamparo ideológico frente ao mundo pós-sagrado e pós-feudal, (2) como uma racionalidade instrumental que "fabrica" o mundo e a ênfase à ideia de o que a fábrica representa neste contexto e também (3) como um conceito socioeconômico, identificado com o que se pode perceber materialmente neste processo: as tecnologias de comunicação, de transporte, o avanço do capitalismo e do surgimento de uma cultura de massa.

Talvez por uma proximidade com as implicações estéticas desta cultura de massa a partir de então, Ben Singer coloca que poderíamos, em certo sentido, aproximar a concepção neurológica desta terceira noção. Como ele bem sustenta, isto acontece de certa maneira à medida em que se pode considerar que as condições de produção desta modernidade propiciam sua própria experiência, mas talvez não sejam capazes de pensá-la adequadamente em termos de compreender o que acontece pelo lado do consumo: o que significa para o sujeito do início do século XX utilizar o bonde como transporte público, falar ao telefone ou mesmo ir ao cinema? A identificação deste limite teórico não constitui, é claro, uma novidade. Podemos, por exemplo, relembrar o contexto da ruptura entre o pensamento de Walter Benjamin e Theodor Adorno e, como

lembra Jesús Martín-Barbero (2003), a grande distância que situa Benjamin da Escola de Frankfurt. Esta distância está relacionada a duas visões completamente distintas sobre, por exemplo, a relação dos sujeitos com as imagens a partir do mundo moderno: na visão adorniana há um espectador atrofiado que não consegue de forma alguma magicizar sua relação com as imagens, pois "tudo já está dado nas imagens" (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 78); já na visão benjaminiana há a ousadia de se pensar a experiência como algo ponderável e especialmente útil para o moderno.

De forma que Benjamin, junto com Kracauer e Simmel, abre o caminho para pensar a relação dos sujeitos com a cidade a partir do elemento da experiência, ou melhor, da "estrutura de experiência" (SINGER, 2004, p. 96). Esta mudança é fundamental para a concepção neurológica sobre o moderno, tanto no sentido de significar a própria ruptura de, enfim, escapar da centralidade racional e iniciar a busca de explicações a partir do sujeito e também de compreender que é bastante provável que a experiência moderna urbana possa fazer com que este sujeito reinterprete sua vida a partir das relações que se formam no espaço urbano. O exemplo mais evidente é o do domínio do espaço e do tempo que ocorre sobre outros termos. Como demonstra o geógrafo David Harvey (2009) há um fenômeno de compressão da percepção de tempo-espaço, que é identificado com este fim e início de século, e isto está relacionado com uma apropriação estética que se faz sobre estas condicionantes:

> As pinceladas de Manet que começou a decompor o espaço tradicional da pintura e a alterar seu enquadramento, bem como a explorar as fragmentações da luz e da cor; os poemas e reflexões de Baudelaire, que buscava transcender a efemeridade e a estreita política do lugar à procura de significados eternos; os romances de Flaubert com suas estruturas narrativas peculiares no espaço e no tempo, associadas a uma linguagem de frio distanciamento – tudo sinais de uma radical ruptura no sentimento cultural que refletia um profundo questionamento do sentido do espaço e do lugar, do presente, do passado, e do futuro, num mundo de insegurança e de horizontes espaciais em rápida expansão (HARVEY, 2009, p. 238).

Não é por acaso que os exemplos selecionados por Harvey são oriundos da produção estética do período de formação desta modernidade neurológica. Assim como o acesso a este domínio passava a não ser uma exclusividade de artistas e demais produtores de imagens: a circulação massiva de imagens faz com que transeuntes, espectadores de vaudevilles, *flâneurs* perdidos nas ruas, pessoas próximas ao "homem ordinário" freudiano, também tenham acesso a um outro domínio sobre o tempo e o espaço. É possível dizer que a perspectiva, por exemplo, como uma vontade plenamente iluminista de "organizar" o espaço a partir de um princípio racionalista e, portanto, que define um ponto de vista como referência principal. Este ponto de vista é emblemático: ao mesmo tempo em que é subjetivo, pois "concebe o mundo a partir do 'olho que vê'" (HARVEY, 2009, p. 223) ele tem em seu programa o desejo de racionalizar o espaço e estabelecer uma relação direta, de certa forma, entre imagem e verdade. Os pintores renascentistas que tinham acesso ao perspectivismo e reproduziam seus quadros a partir de uma busca incessante pelo real são sucedidos por sujeitos como os citados por David Harvey acima e também, acrescentaríamos, Paul Cézanne que estabelece um fazer artístico consciente da possibilidade de mudança e modulação deste "olho que vê", no sentido de a imagem pertencer, em primeira instância, a este olho e não mais exatamente ao que é "verdadeiro", não necessitar de uma conexão concreta com o objeto. Para Edmond Couchot (1993, p. 42) há, desde a invenção da fotografia, um processo de desalinhamento entre sujeito, imagem e objeto no sentido de a imagem não mais necessariamente prescindir deste objeto, o que não exclui a condição ambivalente de sua "imanência" com o real. Georges Didi-Huberman, não obstante, coloca a experiência em termos de um "exercício da crença" pois, para a imagem existir é necessário que haja uma relação com o sujeito, uma relação de crença que produz, ao invés de uma ligação "objetiva" com o real, uma "verdade superlativa e invocante, etérea mas autoritária" (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 41).

Então, o desenvolvimento tecnológico e comunicacional, aos poucos, vai dando condições para que este homem da modernidade

neurológica possa estabelecer suas verdades particulares a partir das imagens que consome e da experiência fornecida pelo espaço urbano que não está distante desta experiência imagética. Como nos lembra Didi-Huberman, esta verdade tem um aspecto de ser muito próxima do sujeito em sua essência, pois é construída por ele, no entanto, possui especificidade autoritária, ou seja, existe como verdade para este sujeito que pratica o exercício da crença.

IMAGEM, EXPERIÊNCIA E FRAGMENTAÇÃO

Este sentido de experiência de que estamos falando, como se pode imaginar, é algo muito caro a Walter Benjamin e pode se creditar a ele grande parte do legado do pensamento sobre a experiência como chave para compreensão da modernidade, no sentido de ter sido "o pioneiro a vislumbrar a mediação fundamental que permite pensar historicamente a relação da transformação nas condições de produção com as mudanças do espaço da cultura" (MARTÍN-BARBERO, op.cit., p. 84). Para Martín-Barbero, o olhar benjaminiano nos diz que não é possível pensar o que acontece com as massas, sejam elas formadas ou não pelos setores populares, sem considerar a experiência.

Possivelmente o texto mais conhecido e difundido de Benjamin seja o que ele aborda diretamente a questão da imagem técnica, *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica,* escrito no ano de 1936 em Paris. No entanto, a obra mais reveladora da ideia de experiência, onde segundo Leo Charney (2004, p. 321) Benjamin explorou a noção de um modo mais completo, pode ser encontrada no Trabalho das Passagens, ou em alemão *Das Passagen-Werk*. Mesmo que o pensamento sobre a experiência esteja presente na obra de Benjamin em diversos momentos, para Leo Charney esta obra traz, por conta de diversos fatores, um aprofundamento no modo como o filósofo compreende esta ideia. Charney, de forma bastante generosa, descreve que se trata de uma obra incompleta que estava em curso no momento de sua morte, em 1940. O livro não foi escrito para ter uma ideia positiva de obra, ou seja, com um fim específico, mas é composto de anotações *fragmentadas* de Benjamin a partir de citações dos textos que lia, de suas impressões como um caminhante pelas ruas de Paris. A própria forma das anotações, como descrever Charney, era fragmentada em pequenos pedaços de papel onde fazia estas anotações. A publicação resultou em um grande livro que pode ser lido de forma pouco cartesiana em seus pequenos trechos de anotações que versam sobre construções em ferro, tipos de iluminação, Karl Marx, ruas de Paris, dentre outros tópicos. Muitas notas estabelecem uma relação evidente com suas outras obras o que é sinalizado na edição brasileira, com exatas 1167 páginas em um grande formato. Um grande conjunto de tópicos é devotado ao próprio Baudelaire e a figura do *flâneur* como um sujeito urbano que vaga pelas ruas de Paris. O ponto mais importante, neste momento, seria o de que este *flanêur* benjaminiano costura sua própria imagem de cidade, ou seja, sua própria "verdade" com relação a cidade e esta formação é essencialmente uma *sutura* de pequenos fragmentos que são compreendidos em sua totalidade por este sujeito. Como se trata de uma verdade "autoritária" para este próprio sujeito, para fazer novamente referência a Didi-Huberman, é dele o papel de costurar estes relatos e imagens. Vamos a dois dos pequenos fragmentos costurados por Benjamin em *Trabalho das Passagens* no tópico do *flâneur*:

> O inebriante entrecruzamento da rua e da moradia
> que se realiza na Paris do século XIX - e, sobretudo,
> na experiência do *flâneur* – tem valo profético.
> Pois este entrecruzamento faz com que a nova
> arquitetura se torne uma sóbria realidade. (...)
> Em 1853 já existiam estatísticas oficiais sobre o tráfego
> de veículos em certos pontos principais de Paris. (...)
> Nos pontos de baldeação dos ônibus, os passageiros
> eram chamados por um número de ordem e
> tinham que se apresentar para garantir seu direito
> a um lugar (BENJAMIN, 2009, p. 468 e 475).

Esta citação é composta de duas passagens que não estavam em lugar contínuo, uma estava na página 468 e a outra na página 475. No entanto, é possível compreendê-las associadas sobre a condição das impressões históricas de Benjamin sobre a Paris do século

XIX, contemporânea a Baudelaire. É uma condição de "montador", não por acaso, definida por Benjamin a partir de sua condição de escrita a partir destes pequenos fragmentos, mas também esta condição se transfere ao leitor de Trabalho das Passagens, curiosamente. Como coloca Leo Charney, havia um método com este nome de montagem para este trabalho:

> Benjamin associou essa colagem conceitual à montagem do cinema. "Este projeto [...] está intimamente ligado ao da montagem" (p.45), afirmou explicitamente, e poucas seções depois acrescentou: "Método deste projeto: montagem literária. Não preciso dizer nada. Somente exibir" (p. 47). Mais importante, o projeto pretendia "transportar o princípio da montagem para a história" (p. 48). Benjamin esforçou-se não apenas para propor o momentâneo como um tropo determinante do moderno, mas para ilustrá-lo por meio de sua própria sensibilidade e estilo (CHARNEY, 2004, p. 321).

A fala de que não é necessário explicar, mas apenas exibir, parece-nos reveladora no sentido de aproximar a experiência da imagem da experiência da cidade. Os fragmentos de Benjamin, embora escritos com palavras, apresentam-se como profundamente visuais e descritivos em relação à cidade moderna. É possível ver esta cidade ao folhear as passagens descritas por ele, na estratégia de mostrar ao invés de dizer Benjamin também antecipa uma relação muito próxima com o que se pode dizer à respeito do que as imagens, sobretudo técnicas, representam como exteriorização e definição de um pensamento. Como lembra Vilém Flusser em relação a fotografia "não pode haver ingenuidade. Nem mesmo turistas ou crianças fotografam ingenuamente. Agem conceitualmente, porque tecnicamente" (FLUSSER, 2002 p. 32). O pesado livro com diversas anotações com diferentes densidades entre elas, embora colocados sobre a leveza e a sensibilidade particular de Benjamin, não faz um retrato ingênuo da cidade e das memórias do século XIX, mas como deslocamento metodológico procura pensar esta cidade fundamentalmente a partir de pressupostos estéticos e portanto experienciais. Ao olhar para Baudelaire e para a capital francesa e procurar nela o que acontecia durante o século XIX, o pensamento de Benjamin torna-se contemporâneo, apesar de isso parecer uma contradição. Entendemos esta contemporaneidade se trouxermos o que o filósofo Giorgio Agamben fala sobre contemporâneo como "uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo" (2009, p. 59). O anacronismo, já amplamente comentado por outros textos, de recuperar Baudelaire como algo emblemático para pensar o que se vivia no século XX se insere neste movimento profundamente contemporâneo. Ainda completa Agamben "que aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela" (2009, p. 59).

Na trilha das passagens contemporâneas de Benjamin, Charney então focaliza a ideia de montagem e observa a conexão direta preconizada pelo filósofo com o cinema. Vários caminhos aproximam Benjamin do cinema, a começar pela própria origem e do desejo presente nos filmes do cinema primitivo, antes da montagem, que eram caracterizados, como lembra Leo Charney (op. cit., p. 114) pela ideia de "cinema de atrações" cunhada por Tom Gunning "para filmes centrados no espetáculo". Este espetáculo era composto tanto pelo que chamava a atenção aos "olhos que vêem" dos irmãos Lumière, saídas de fábricas, máquinas em movimento, excentricidades parisienses, como pelo desejo de provocar ilusão aos olhos dos espectadores de Georges Méliès, em fabricar imagens através de uma máquina que lhe permitia um domínio específico do tempo. Mas assim como a ideia de montagem é central para o nascimento de uma sintaxe própria ao cinema que permitia sua forma de narrativa, ela é central para a experiência moderna vivenciada no espaço urbano. A coletânea de textos organizadas no livro *O cinema e a invenção da vida moderna* (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004) sugere exatamente que o cinema é uma experiência que localiza o sujeito na vida moderna justamente por oferecer uma experiência, mas uma experiência fragmentada, ou seja, ensina o sujeito a costurar fragmentos em um todo coerente. A montagem e a noção de plano no cinema se constituem em

função de um espectador que realiza uma costura à medida em que assiste ao filme. Essa ideia de cinema e modernidade está presente particularmente nos textos de Charney e Singer que estamos utilizando até o momento. Esta experiência da montagem é fundamentada no "choque" promovido pela justaposição de diferentes instantes/planos. O choque dos planos produz experiência e coloca em evidência, à exemplo da reflexão epsteiniana que é referenciada por Leo Charney, a experiência estética em detrimento de uma relação exclusivamente racionalizante com as imagens, mesmo que estas imagens afinal fossem concebidas pelo ordenamento perspectivista.

> O momento do choque trazia à sensação, e depois à consciência, a instantaneidade do movimento presente, mesmo quando passava. O choque empurrava o sujeito moderno para o reconhecimento tangível da presença do presente. Na presença imediata do instante, o que podemos fazer – a única coisa que podemos fazer – é senti-lo. A presença presente do instante pode ocorrer somente na sensação e como sensação (CHARNEY, op.cit., p. 324).

Há, neste ponto, algo a ser pensado em relação a como o sujeito se relaciona com a verdade: o sujeito cartesiano havia aprendido a racionalizar sua existência e fez desta operação sua condição de existência à exemplo da frase original "je pense, donc je suis", penso, logo existo. O choque, no entanto, colocou este pensamento em desconstrução, pois a única coisa que se podia fazer era senti-lo. O choque produzido pela experiência não exclui o caráter da imagem como pensamento, mas coloca uma outra modalidade de pensamento onde o ver conduz ao pensar. Há uma ideia relacionada a este deslocamento cartesiano creditada a Jean-Luc Godard, que Philipe Dubois registra em um texto sobre a relação do cineasta com as palavras por conta de colocar a imagem como a parte maldita da escrita (DUBOIS, 2004, p. 278). Utilizando o vídeo como uma espécie de *wunderblock* freudiano, como observa Dubois, Godard coloca a questão em termos de que "com o vídeo, vejo imediatamente (o) que penso. Logo sou. *Video ergo cogito ergo sum*, tal é a divisa básica dessa época um pouco 'místico-metafísica'" (DUBOIS, op.cit., p. 282).

A EXPERIÊNCIA DO ESPAÇO URBANO ATRAVESSADA PELO FLUXO MIDIÁTICO

Esta experiência que provém do sentir a qual falamos até o momento, característica do moderno, é fruto da relação estética, mais do que estritamente racionalizante, do sujeito com o espaço/lugar e com o tempo. Há um nível interpretativo sobre lugares, espaços e tempos que parte dos próprios sujeitos, por mais que a experiência possa ser condicionada por fatores estruturantes, como as diferenças de se andar a pé ou em um automóvel pelas ruas de uma grande cidade. O cruzamento que vimos agora há pouco identificado por Leo Charney, das referências de Benjamin à experiência do cinema, reaproxima a experiência urbana das imagens e faz com que as imagens técnicas dividam o mesmo espaço com o que pode ser considerado "real". O *flâneur* desta cidade moderna tem sua experiência formada tanto pelo que vê como "objeto", desenhos arquitetônicos convertidos em prédios, assim como o que vê como "imagem", como potência: cartazes de propaganda, cartazes de cinema, salas de cinema, filmes, jornais ilustrados, etc. Mesmo falando em algo que começa a ser efetuado no século XIX, estes exemplos parecem ser ainda bastante úteis para que se possa pensar o que tensiona e coloca em crise o moderno, alguns autores como Jean François Lyotard (2004) e David Harvey (2009) chamam de pós-moderno, Marc Augé (2012) chama de supermoderno. Portanto, esta ideia de experiência e de concepção neurológica da modernidade, ao nosso ver, pode ser uma ferramenta para pensar, de certa forma, os fluxos midiáticos contemporâneos mesmo que estes sejam cada vez mais submetidos ao excesso de informações e com isso ocorra uma complexificação ainda maior de se lidar com espaço/lugar e tempo cotidianos. Tanto o rádio e a televisão, hoje velhos conhecidos do cotidiano das cidades que operam como "velhos" meios massivos, como o conteúdo que circula nas redes telemáticas devotado à cidade, com informações textuais atualizadas frequentemente e mapas conectados a dispositivos de localização, todos eles fazem parte de uma experiência cotidiana de espaço, lugar e tempo que coabita com os "choques" da própria experiência material de caminhar ou se locomover pelas ruas.

Pode-se observar, no plano empírico, uma confusão entre espaços urbanos, da ordem do objeto, da relação do corpo com a cida-

de propriamente dita, e espaços midiáticos, as imagens que são produzidas sobre a cidade e que narram seus espaços ou lugares específicos e ao fazerem isso constituem uma geografia interpretativa bastante própria. Beatriz Jaguaribe sinaliza uma espécie de fronteira entre o objeto e a imagem destes objetos na constituição da experiência urbana:

> Torna-se um marco na modernidade tardia, essa zona fronteiriça de indefinição entre o seu invólucro imaginário, entre a experiência e sua representação ficcionalizada que ganha relevo particular através do efeito mimético das tecnologias da imagem. Nossos instantes de lembrança se petrificam por meio de fotografias, interpretamos pessoas e eventos com os repertórios da ficção, atravessamos a cidade num nevoeiro de projeções fantasiosas e consumimos produtos embalados pelos desejos encarnatórios da publicidade (JAGUARIBE, 2007, p. 99).

No plano objetivo, há uma distinção clara entre o que pertence ao universo mágico das imagens e das narrativas que elas propõem, mas como coloca a autora, as tecnologias da imagem possuem um efeito de imitação à guisa de toda ambivalência de um real "imanente" que pertence às imagens de origem fotográfica e cinematográfica. Já no plano da experiência, pela natureza da experiência que se produz pelo choque, como coloca a autora, há um limite "indefinido" entre essa experiência de fato constituída e sua representação através das imagens. Por exemplo, o fato de saber o quão violento é um bairro da cidade através unicamente do noticiário sobre os crimes cometidos e fazer com que a experiência de circular por algumas zonas não aconteça de fato, ou aconteça a partir da narrativa, mais ou menos ficcionalizada, do medo.

Quando falamos em espaço urbano ou espaço midiático, por um olhar de cunho antropológico, estamos nos referindo a um conceito bastante próximo ao que a modernidade instaurou. Para Michel de Certeau, por exemplo, há uma distinção entre lugar e espaço que pode servir para compreender os limites da experiência da imagem e da cidade. Segundo ele (DE CERTEAU, 2012, p. 184), um lugar é definido a partir de "relações de coexistência" onde cada coisa, ou cada sujeito, deve ocupar o seu devido lugar, sempre em sentido a um "próprio", no mesmo sentido do senso comum de alguém "possuir a sua própria casa". A casa é sua e então lhe pertence: dá uma condição de estabilidade que não necessariamente precisa evocar uma função. O espaço, ao contrário, é considerado quando existe uma função específica a partir dele, uma ordem definida a que se deve obedecer de alguma forma: entramos no *shopping center* para comprar, usamos as ruas e estradas para caminhar e transitar com automóveis. Neste sentido há uma vontade bastante positiva quando falamos em espaço, como um arquiteto que racionaliza ambientes de uma residência ou um prédio público. O arquiteto exerce este domínio sobre o espaço e a função que terá quando for praticado. De Certeau diz, pontualmente que "o espaço é um lugar praticado" (op.cit., p. 184). De forma que ele também define uma diferença entre o "ver" como um conhecimento da ordem dos lugares, do que de fato *existe* e está ali e o "ir" como uma ação relacionada com a ordem do espaço. O exemplo do autor é claro: o ver está relacionado com as coisas que existem, ou seja, que "de fato" estão lá para o sujeito, uma casa, uma paisagem, uma imagem. Já o ir está sempre em função de um ordenamento como o informante que indica o caminho em uma zona desconhecida.

O que se pode notar é que há uma interferência em ambos a partir do fluxo midiático: a televisão, o rádio, as redes sociais da internet, os sistemas de informações sobre a cidade, todos eles produzem relatos sobre o espaço urbano e estes atos de discurso, seguindo a linha de De Certeau , são "culturalmente criadores" (op.cit., p. 191). De forma que tanto podem agir em função do espaço, do que tem proximidade com o sentido positivo deste espaço, do onde ir, de como chegar, assim como podem também estabelecer um "próprio" atribuindo sentidos específicos e portando transformando espaços em lugares ao, por exemplo, indicar o que determinado monumento faz referência, que determinado restaurante tem uma peculiaridade específica e indicativa da experiência de almoçar e assim por diante. Novamente recorrendo a Augé, podemos perceber uma relação estreita entre o papel informacional e de conexão por meio das informações a que os meios, desde a gênese das massas, desempenham e esta capacidade de produzirmos espaços e também lugares por

meio da informação. De forma que a experiência da cidade possivelmente seja hoje, mais do que antes, francamente atravessada por estes fluxos informacionais que não estão reduzidos a seu teor de potência, mas produzem diretamente formas de se relacionar com a cidade. Uma via de acesso rápido tem uma temporalidade e um "modo de usar" diferente de uma antiga rua estreita. Este modo de usar é informacional, está claro para quem experiência este não lugar, motoristas e transeuntes, e ao mesmo tempo produz a ação de andar rápido ou de desejar cruzar uma cidade inteira em poucos minutos. Augé nos diz que o "excesso" informacional é o grande motor dos não lugares e consequentemente do que ele chama de supermodernidade. Sua hipótese "é a de que a supermodernidade é produtora de não lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos" (2012, p. 73). A ideia de não lugar então, bastante conhecida e atribuída a este autor, é a de algo que é produzido informacionalmente pelo excesso, mesmo que esta experiência aconteça *realmente*. É possível *realmente* ser conduzido até e por não lugares como aeroportos, rodovias, lugares turísticos e *shopping centers*, no entanto esta condução pode acontecer por uma via imagética e como tal próxima a da estética e não-racionalizante, imponderável. O caso das "estratégias" turísticas das cidades em eleger determinados pontos turísticos como "cartões-postais" é emblemático: vamos aos lugares e, como um mal de arquivo freudiano (DERRIDA, 2001) somos obrigados a registrar nossa presença nestes pontos turísticos, mas por vezes, muito pouco se vivencia uma experiência urbana à moda benjaminiana/baudelaireana.

Nesta perspectiva antropológica trabalhada por Marc Augé um lugar pode se definir como "identitário, relacional e histórico" (2012, p.73). Os não lugares, pelo contrário, não são capazes de produzir este tipo de especificidade por conta do excesso informacional que está colocado sobre eles. Talvez um olhar mais atento sobre alguns não lugares próprios a este tempo e ligados ao consumo, a estetização política, possa mostrar que é possível a produção de identidades, mesmo que efêmeras, e portanto relativizar esta distinção entre lugar/não-lugar. Como Augé coloca, há "polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação" (2012, p. 74).

Esta experiência de cidade "supermoderna" feita de relatos midiáticos formadores de não lugares que se misturam com as experiências que temos dos lugares é propícia a ideia de choque do real do texto de Beatriz Jaguaribe. Há então uma "teleparticipação" no espaço da cidade como menciona Néstor García Canclini (2006) que é capaz de produzir uma proximidade com o espaço urbano com uma sensação potencial de interferência no que está acontecendo: como podemos resolver o problema da fome e do abandono, como podemos nos proteger da violência segundo os relatos sobre ela que aparecem nas reportagens policiais. O choque do real, das imagens próximas, de coisas que são *conhecidas* das pessoas, e os efeitos que ele pode produzir podem ser reveladores para pensar esta fronteira entre experiência corporal/fenomenológica e experiência midiática/imagética da cidade, como coloca Jaguaribe

> A absorção do outro excluído pelo 'choque do real', evidentemente, não altera a montagem social, não produz agenciamento político, nem garante, inclusive, uma recepção empática. Tal como evidenciado no debate referente ao impacto das fotografias de violência, guerra e fome, o "choque do real" pode inicialmente insuflar uma sensibilização social que esmaece na medida em que as imagens e narrativas da violência vão se encaixando no *déjà-vu*. Mesmo na ausência do desgaste do código estético, a recepção artística da "desgraça alheia" que tantas vezes ocasiona a catarse emocional do espectador/leitor, também o imuniza contra os pobres de carne e osso (JAGUARIBE, op.cit., p. 124).

A estética da violência produzida pelas imagens do choque do real, então, talvez possa ser compreendida como esta produção de não lugares pelo excesso informacional. Há um mundo da violência e também da carência que é traduzido pelas imagens. Estas imagens nos aproximam apenas potencialmente destas questões e, neste caso, não há produção de ação específica. A imunidade contra a experiência do que a cidade pode significar como lugar é definida pelo grau de aproximação destas imagens com o efeito de choque do real.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros Ensaios.** Chapecó/SC: Argos, 2009.

AUGÉ, Marc. **Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade.** Campinas : Papirus, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Passagens.** São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

CHARNEY, Leo. **Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade**. In: CHARNEY, Leo. SCHWARTZ, Vanessa (orgs.) O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo : Cosac Naify, 2004.

CHARNEY, Leo. SCHWARTZ, Vanessa (orgs.) **O cinema e a invenção da vida moderna.** São Paulo : Cosac Naify, 2004.

COUCHOT, Edmond. **Da Representação a Simulação**. In: PARENTE, André (org.). Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro : Ed. 34, 1993.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano : artes de fazer.** 12. ed. Petrópolis : Vozes, 2010.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo : uma impressão freudiana.** Rio de Janeiro : Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo : Ed. 34, 1998.

DUBOIS. Philippe. **Cinema, vídeo, Godard.** São Paulo: Cosacnaify, 2004.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro : Relume Dumará, 2002.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito : curso dado no Collège de France (1981-1982).** 3. ed. São Paulo : WMF Martins Fontes, 2010.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** São Paulo: Edusp, 2006.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna : uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural.** São Paulo : Loyola, 2009.

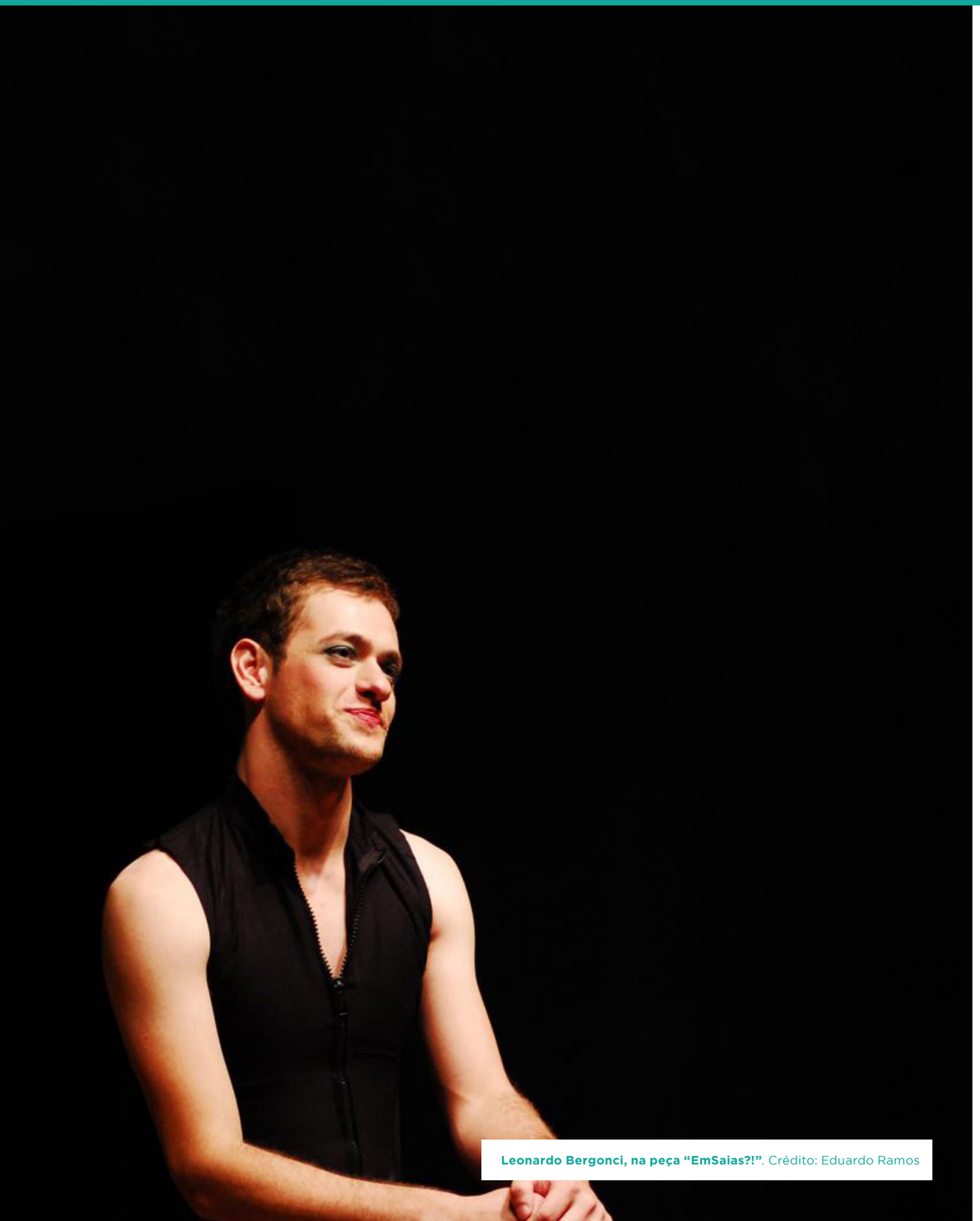
JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real : estética, mídia e cultura.** Rio de Janeiro : Rocco, 2007.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna.** Rio de Janeiro : José Olympio, 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações : comunicação, cultura e hegemonia.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

SINGER, Ben. **Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular**. In: CHARNEY, Leo. SCHWARTZ, Vanessa (orgs.) O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo : Cosac Naify, 2004.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico : a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 2008.



Leonardo Bergonci, na peça “EmSaias?!”. Crédito: Eduardo Ramos

Drama entre duas linguagens: o trabalho do ator no curta-metragem EmSaias

Cândice Moura Lorenzoni[1]

Professora do Departamento de Artes Cênicas
Universidade Federal de Santa Maria

Resumo: Este artigo é resultado do trabalho final da primeira edição do curso de Especialização em Cinema da UNIFRA- Santa Maria em 2012. O mesmo aborda questões relativas ao trabalho do ator no processo de criação e realização de um filme curta-metragem, concebido a partir de um espetáculo solo de teatro do curso de Bacharelado em Artes Cênicas da UFSM.

Palavras chave: criação- processo- ator- cinema- espetáculo

A proposta deste artigo é apresentar questões acerca de uma experiência norteada pelo trabalho do ator a partir de sua atuação em um filme curta-metragem, baseado em um espetáculo solo de teatro. O espetáculo em questão, intitulado EmSaias, foi elaborado a partir da livre adaptação do romance *A casa dos budas ditosos*, de João Ubaldo Ribeiro, pelo acadêmico Leonardo Bergonci, do curso de Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

O filme mescla as linguagens teatral e cinematográfica, utilizando as cenas do espetáculo misturadas ao roteiro criado a partir da história da peça. O presente artigo apresentará alguns aspectos acerca do curta-metragem e, a partir de um referencial teórico, examinará aspectos do trabalho do ator no teatro e no cinema.

---

1 candicelorenzoni@yahoo.com.br

ENCONTROS E DESENCONTROS ENTRE TEATRO E CINEMA

Assistir a um filme ou a uma peça de teatro pode despertar a curiosidade de saber sobre o surgimento da história. Ela pode ter sido inventada, ela pode ter surgido a partir de uma notícia de jornal ou de uma crônica policial. Por vezes, assiste-se a determinado espetáculo teatral ou a determinado filme por já se saber que o referente é conhecido fator que provoca a curiosidade seja ele da literatura, seja ele da dramaturgia. Histórias de vida, literatura, dramaturgia, crônicas, imagens, músicas, muitas são as referências passíveis à criação, seja nos roteiros de cinema, seja nos espetáculos de teatro, seja em outros segmentos das artes.

A história a ser filmada ou encenada pode nascer a partir de um personagem ou de uma situação. Quando a escolha da história a ser filmada recai sobre uma obra dramatúrgica ou literária, ela acaba por ser transformada, pois estará a serviço de uma outra linguagem, e, assim, irá adquirir outros significados. Segundo Furtado (2003), "o roteirista, o diretor tem que ir além do que o leitor lê".

No que se refere ao cinema, é importante pontuar que não só o enredo é responsável pelo resultado da obra. Fischer (2012), ao comentar sobre a filmografia de John Cassavetes, coloca que:

> A atuação é também um fator determinante do discurso da obra, concretizando outros caminhos para uma leitura visual, sonora, sinestésica, imagética e cognitiva. Ao assistir um filme de Cassavetes é possível fazer inúmeras leituras não somente por se tratar de uma obra complexa, de uma linguagem ousada ou de um roteiro bem elaborado, mas, sobretudo, por privilegiar o trabalho dos atores (FISCHER, 2012, p. 2).

Para Bazin (1991), o drama é a alma do teatro, mas não só deste, pois reside também em outras manifestações artísticas: o cinema é uma delas.

No teatro, a encenação não necessariamente está submetida a um texto dramatúrgico, mesmo porque isso não seria garantia de um bom espetáculo. Nesse sentido, o texto não precisa ser o suporte principal do que será encenado, pois existem outros elementos que estruturam a obra. A dramaturgia implica contar com outros aportes. Contribuindo com esse pensamento, Juguero (2009) acrescenta que:

> A dramaturgia é considerada o discurso da obra teatral, o qual pode partir de um texto ou não. Esse discurso é construído a partir da relação dos elementos da encenação, ou seja, é o diálogo entre os elementos da interpretação, os elementos da cena e os elementos linguísticos, regidos a partir de uma concepção da direção (JUGUERO, 2009, p. 53).

A partir das palavras da autora, percebe-se que deve existir um ou mais responsáveis pela criação da obra como um todo. A obra a ser criada poderá estar sob a tutela de um diretor, o qual cria o que se pode nomear de dramaturgia do espetáculo. Dessa forma, é importante assinalar que o ator faz parte dessa criação junto ao diretor. O ator também pode criar sua própria dramaturgia, constituída pelo repertório de ações físico/vocais que comporá o espetáculo.

Atrelado a essa ideia encontra-se o comentário de Luís Otavio Burnier (2009), que se refere ao texto do ator como "o conjunto de mensagens ou de informações que ele e somente ele pode transmitir." (BURNIER, 2009 p. 35). Esse conjunto não deve estar somente submetido a um texto, mas também à construção da dramaturgia do ator, aliada à dramaturgia do espetáculo concebida e trabalhada pelas mãos do profissional responsável pelo todo da obra, que pode ser o diretor.

O texto literário, e não só o dramatúrgico, pode vir ao encontro dessa criação, tornando-se uma possível ferramenta de elaboração do espetáculo, tanto para o diretor quanto para o ator. Isso diz respeito às questões que envolvem esse texto, como a sua obra de origem, ou o fato de ser um romance adaptado para o teatro

e que resultou em um espetáculo. A partir desse espetáculo, foi elaborado um roteiro no qual as duas linguagens, a teatral e a cinematográfica, fundem-se. Sobre isso, Bazin (1991), aponta:

> Se por cinema entende-se a liberdade de ação em relação ao espaço e a liberdade do ponto de vista em relação a ação, levar para o cinema uma peça de teatro será dar a seu cenário o tamanho da realidade que o palco materialmente não podia lhe oferecer. Será também liberar o espectador de sua poltrona e valorizar, pela mudança de plano, a interpretação do ator (BAZIN, 1991, p.131).

Partindo desse excerto, pensou-se na possibilidade de olhar para o trabalho do ator de uma perspectiva diferenciada, visto que este artigo aborda uma experimentação feita a partir de um espetáculo de teatro que foi concebido com base num romance adaptado, em que as dramaturgias do ator e do espetáculo se encontraram para dar vida à obra concretizada em cena.

Pode-se afirmar que o texto adaptado do espetáculo recebeu interferências, criando outra história, o que resultou numa segunda obra que mistura teatro e cinema.

Nesse sentido, existe a oportunidade de recriação e ressignificação do trabalho do ator, pois, nesse caso, há uma readequação da própria rede de ações criadas por ele para o espetáculo em relação ao tempo e espaço. Sendo assim, a história trazida pelo texto é reinventada e redimensionada. Da obra original, o romance, permanecem alguns vestígios. Alguns personagens são inventados para dar sentido à história recriada e outros sequer foram citados. Assim, a matriz originada do romance irá, então, ser concretizada, primeiramente como teatro, depois como teatro misturado ao cinema.

A distância entre o que se lê e o que se vê é consideravelmente grande. A leitura desperta a imaginação do leitor, enquanto o cinema cria imagens para o espectador. Caso os espectadores tivessem a oportunidade de ler um roteiro de cinema e depois de assistir ao filme, perceberiam que as indicações que são necessárias para compor a cena, para contar a história, não possuem o mesmo efeito quando surgem na tela. Altier (1997) elucida essa ideia ao afirmar que existe um abismo entre o leitor e o espectador, visto que o leitor se guia pelas indicações de cada cena presente no roteiro, as quais não aparecem na tela. Um exemplo disso é a indicação de *flashback*, que é um termo utilizado para remeter a acontecimentos passados. Não há como dimensionar a forma como aparecerá no filme, pois dependerá da concepção do diretor para aquela cena, do desempenho dos atores, da direção de fotografia e de outros elementos da linguagem audiovisual.

Caso o espectador houvesse tido a chance de ler o texto e, posteriormente, assistir ao espetáculo, certamente aconteceria a mesma coisa. O que move a curiosidade do espectador é a criação, é o momento em que a obra sai do papel e se transforma em imagem.

No teatro, quando se está diante de um palco habitado por atores, há a expressão visual e sonora, as imagens são concretas, as palavras são ouvidas e o espectador pode ser apanhado pela atmosfera proposta e ser convidado a criar outros sentidos. Sentidos esses sugeridos pelo ator, pela cena e por todos os elementos que a compõem: cenário, figurinos, sonoplastia, iluminação, que são elementos da dramaturgia do espetáculo. Já no cinema, a utilização da câmera, própria da linguagem cinematográfica, intervém na ação dramática, afetando consideravelmente o jogo estabelecido entre o ator e público.

Bazin (1991) reforça essa ideia ao colocar que “o cinema pode acolher todas as realidades, exceto a da presença física do ator”. Essa presença é determinada em relação ao tempo e ao espaço. Significa reconhecer que o outro, no caso, o ator, está na “zona de acesso natural de nossos sentidos” (BAZIN, 1991 p.141). O trabalho no palco é praticamente conduzido pelo ator e o espectador pode segui-lo acompanhando sua trajetória dentro da trama. No cinema, o trabalho do ator é conduzido pela câmera.

No teatro, os atores constituem praticamente a totalidade da obra. Tanto a linguagem do cinema quanto a do teatro falam do homem, mas o teatro o faz apenas através do próprio homem, da presença

viva do ator. Já o cinema prescinde do ator, mas não do personagem que se apresenta, no mínimo, através de quem vê a cena, do olhar por trás da câmera (CONDE, 2010, p.1).

Benjamin (1994 *apud* VIANA, 2006, p. 2), ao se posicionar em relação à reprodutividade da obra de arte, refere-se também ao trabalho do ator. O autor compara duas situações: a do ator de teatro, que se apresenta perante o público, e a do ator de cinema, que se apresenta diante de um grupo de especialistas e técnicos, que engloba o diretor, o produtor e os demais profissionais envolvidos, os quais possuem o direito de intervir na obra. Essa intervenção possui um caráter de teste, em que as cenas são filmadas várias vezes, de diferentes formas, sob a tutela de um diretor que pensa no corte, no enquadramento e nos melhores ângulos das cenas.

Faz-se necessário, aqui, resgatar a figura do diretor para elucidar outros aspectos que concernem ao cinema. No teatro, o diretor é testemunha do trabalho do ator durante o processo de ensaios, ou seja, no próprio processo criativo. No momento em que o ator pisa no palco, ele é o único responsável pelo seu ofício. A função do diretor, seja o de teatro, seja o de cinema, ou do ator que cria a sua dramaturgia enquanto artista é criar realidade na sua obra.

O trabalho do ator e o do diretor são aspectos latentes e comuns às linguagens aqui tratadas: teatro e cinema. Pode-se encontrar, entre elas, lacunas no que tange ao espaço e à presença do público. Além disso, o próprio processo criativo é distinto entre elas. Tarkovski (1990) ressalta muito bem essas diferenças ao colocar que, no teatro, as imagens são estabelecidas por meio da sugestão. Através de um detalhe, o teatro conscientizará o espectador sobre todo um fenômeno. Cada fenômeno tem, por certo, um determinado número de facetas e aspectos, e quanto menor for a quantidade reproduzida no palco, para que o público possa reconstruir por si o fenômeno, maior será a precisão e a eficácia como que o diretor estará fazendo uso da convenção teatral. O cinema, pelo contrário, reproduz um fenômeno em seus pormenores e em suas minúcias. Não se pode permitir, no palco, nenhum derramamento de sangue, mas se conseguirmos ver o ator escorregando no sangue, onde nenhum sangue existe - isto é teatro! (TARKOVSKI, 1990, p.185) Esse talvez seja o principal elemento que faz do teatro uma arte única: o encontro entre ator e público, no qual este é levado pela mão a mergulhar na realidade criada no aqui e agora. O encenador (diretor) é a figura que tem a visão geral do espetáculo, e, por estabelecer a linguagem e a concepção da obra, tem uma ideia total sobre ela.

É interessante, nesse sentido, a visão de Aumont (2006), o qual considera o diretor de cinema como o encenador do teatro. Para o autor, o realizador no cinema é o homem daquilo que é concreto, o visível e audível, aquele que sabe traduzir uma narrativa escrita em ações e gestos. O enquadramento da câmera é o cerne da encenação. É a organização da disposição e dos deslocamentos dos atores para os diferentes enquadramentos que será necessária ao filme. Isso inclui o comportamento do ator, o jogo de olhares, o desenho dos corpos no espaço. Aumont (2006) coloca o diretor de cinema, o realizador como o ser capaz de ilustrar um texto. Para o teatro, ilustrar um texto seria concretizar o que se quer contar, independente de qual for o material textual utilizado, através ações, dando vida ao texto no tempo e no espaço, utilizando todo o potencial criativo das partes envolvidas (ator, diretor e demais sujeitos envolvidos na montagem do espetáculo).

Para Tarkovski (1990), no cinema, a decisão do diretor, às vezes, vai na direção contrária do que o ator deseja. No teatro, ocorre o oposto. O diretor tem de estar consciente que as ideias dele e dos atores irão somar-se para a construção do personagem e do espetáculo. “O teatro funciona através da metáfora, do ritmo e do verso. Através da sua poesia’’(Tarkovski, 1990, p. 171).

Considera-se que o caráter ilusório do teatro, segundo Paula (2001), é a convenção, enquanto o do cinema é o registro, “o documento imagético do que antes, pelo menos foi realidade’’(PAULA, 2001, p.25). É possível perceber aproximações entre o diretor de teatro e o de cinema a partir das considerações de Bordwel (2008), o qual afirma que os espectadores, com razão, concentram-se nos rostos, nos diálogos, nos gestos dos atores, tentando avaliar sua pertinência para o desenrolar da trama. Entretanto, os rostos (e os corpos), as palavras (e seus efeitos) e os gestos (e sua coreografia) são linhas diferentes do mesmo bordado. A cada momento, em grande parte do cinema narrativo, a ficção é orquestrada

para o olhar do espectador pela encenação cinematográfica, que é construída para informar, manifestar ou simplesmente encantar visualmente. Os espectadores são afetados, mas não percebem. (BORDWEL, 2008, p.29)

Bordwel (2001) expõe que o crescimento do jornalismo cinematográfico entre 1910 e 1920 fez com que a crítica posicionasse o cinema como uma arte distinta que nada ficava devendo ao teatro. "O que aparecia como puramente cinematográfico era a técnica emergente da montagem, ao passo que a encenação, pelo próprio nome, parecia teatral". (BORDWEL, 2001, p. 29).

O cineasta e encenador Serguei Eisenstein (1898-1948) trabalhava sob a perspectiva de fusão dessas duas linguagens teatral e cinematográfica. Conforme Oliveira (2008), na montagem de O Inspetor Geral de Gogol (1926), houve um momento em que toda a movimentação no palco foi paralisada para direcionar a atenção do público para um pequeno gesto isolado. Isso foi considerado pelos críticos da época como um primeiro plano de cinema sobre a ação do ator que estava no palco.

Tarkovski entende que:

> O cinema, portanto nunca substituirá o teatro. O cinema vive da sua capacidade de fazer ressurgir na tela o mesmo acontecimento várias vezes- por sua natureza é uma arte, por assim dize, nostálgica. No teatro, por outro lado, a peça vive, desenvolve-se, estabelece uma relação de empatia...é um meio diferente de autoconsciência para o espírito criador (TARKOVSKI, 1990, p. 169-170).

É importante ressaltar que a palavra teatralidade pode se adequar tanto ao teatro quanto ao cinema. Existe teatralidade não só no palco, embora sejam teatralidades distintas. A partir disso, é possível perceber que são linguagens que têm, tanto como processo, quanto como resultado final, produtos diferenciados, mas que podem se servir uma da outra como complemento, inspiração e referência.

REFERÊNCIAS

ALTIER, Dominique Parent. **Sobre elguión**. Buenos Aires: La Marca, 1997.

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Texto Grafia, 2006.

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

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz - A encenação no cinema**. Campinas: Papirus, 2011.

BURNIER, Luis Otavio**. A arte de ator: da técnica a representação**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

CONDE, Rafael. "O Pós-dramático e sua aplicabilidade: teatro e cinema". In: Congresso de pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, 6., 2010, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010, p. 1-5. Disponível em: <_portalabrace.org/1. Acesso em: 19 mar. 2012.

EMSAIAS. Cândice Lorenzoni; Luis Carlos Grassi. Brasil, 1997. Filme curta-metragem.

FISCHER, Rodrigo Desider. "O corpo no cinema de John Cassavetes e sua importância para o trabalho do ator contemporâneo"**. Revista do Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator**, São Paulo, 2012, n.1, p. 1-11.

FURTADO, Jorge. "Literatura e cinema". In: Jornada de Literatura de Passo Fundo, 10., 2003, Passo Fundo. Palestra... Passo Fundo: UPF, 2003.

JUGUERO, Viviane. "Texto dramático: caminhos entre a literatura e a dramaturgia da cena". **Caderno de Literatura**, Porto Alegre, n. 18, a. XIII, p. 50-58, nov. 2009.

OLIVEIRA, Vanessa Teixeira de. **Eisenstein ultrateatral: movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Serguei Eisenstein**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAULA, Nikita. **Vôo cego do ator no cinema brasileiro- experiências e inexperiências especializadas**.São Paulo: Annablume, 2001.

A REGRA DO JOGO. Jean Renoir; São Paulo: Moderna, 2011.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

VIANA, Nildo. O cinema segundo Walter Benjamin. Revista Espaço Acadêmico,UEM universidade Estadual de Maringá, nov. 2006, n. 66, p. 1-8. Disponível em: <http:// www. espacoacademico.com.br-2001-2006>. Acesso em: 16 nov. 2012.



PC Siqueira. Fonte: http://www.youtube.com/maspoxavida

Novos caminhos para exibição de cinema/vídeo independente no Brasil

Josias Pereira[1]

Cineasta e Professor do curso de cinema e audiovisual da UFPEL
Doutorando em Educação e Tecnologia UFPel

"Se se ganha dinheiro, o cinema é uma indústria.
Se se perde, é uma arte."
(Millôr Fernandes)

Resumo: Este artigo apresenta as dificuldades que o diretor independente tem para exibir seu filme nas salas de cinema tradicionais. Quando consegue, a exibição fica limitada a uma sala de cinema com poucos dias em cartaz. Em um segundo momento, apresentamos como os diretores da nova geração estão distribuindo o seu material audiovisual de uma forma diferenciada, aproveitando a nova configuração social e os sites de exibição.

Palavras Chave: Cinema, exibição, YouTube

Realizar um longa-metragem é o sonho de vários estudantes de cinema, aspirantes a diretores cinematográficos e apaixonados pela sétima arte. Teoricamente o caminho mais natural seria primeiramente a realização de curta metragem. Nesta realização o estudante adquire experiência, participa de festivais e concorre a prêmios, principalmente de direção e de júri popular.

Depois de trabalhar em algumas produtoras, para tornar-se conhecido na área, o próximo passo do aspirante a diretor seria participar de algum edital ou tentar fazer o seu filme com patrocínio. Porém, captar dinheiro com as leis e editais não é fácil, já que os editais funcionam tanto para os diretores já reconhecidos no mercado como os "novatos".

1 erdfilmes@gmail.com

Segundo dados da Ancine[2] , a média de custo de um filme nacional, está entre 3 a 10 milhões de reais, então a realização sem apoio do Estado requer uma mudança na planilha de orçamento, o que resulta em mudança na linguagem.

Em 2006 é instituído o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) que é uma categoria específica do Fundo Nacional da Cultura, destinada ao desenvolvimento da indústria audiovisual no Brasil. Os recursos são oriundos da arrecadação da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine) e do Fundo de Fiscalização das Telecomunicações (Fistel). O FSA é diferente das leis Rouanet e da Lei do Audiovisual, onde o proponente precisa captar o valor obtido. No FSA o produtor recebe um valor em dinheiro. O que seria ideal para os produtores independente que não conseguem arrecadar, porém o que vemos são produtoras e diretores reconhecidos comercialmente recebendo o FSA.

Nos últimos anos produtoras como Conspiração Filmes, Casa de Cinema de Porto Alegre, Europa Filmes, TV Zero, Vídeofilmes, Lereby Produções Ltda etc[3] receberam apoio do FSA o que faz parte da reclamação dos produtores independentes[4] que realizam seus filmes mesmo sem apoio financeiro.

Depois que o filme independente fica pronto é preciso exibi-lo. Aqui, começam novos desafios. Dados da Ancine mostram que em 2012 o púbico do cinema no Brasil foi de 146.462.972, deste total 10,62% foi à participação do público nos filmes brasileiros. Foram lançados 325 títulos no cinema e 83 filmes eram brasileiros.

2 http://www.ancine.gov.br/ - acesso em 10 de julho 2013.

3 http://www.kinoforum.org.br/guia/2013/noticia/604, http://www.ancine.gov.br/media/Resultados_LinhasBeD.pdf

4 O termo produtora independente no Brasil é algo complicado, já que os diretores de modo geral têm suas produtoras para realizar seus filmes e concorrer em editais púbicos e exibição em emissoras. Na década de 1990 surgiu um termo que era usado pelos alunos de cinema e comunicação que realizavam vídeo e que estavam fora das produtoras e fora dos editais éramos os “off2” (fora ao quadrado do sistema comercial). Para este artigo usarei a definição de produtor independente os que realizam filmes e curtas geralmente com custos próprios sem apoio de edital ou apoio financeiro das leis Rouanet ou do audiovisual.

> A arrecadação das salas em 2012 foi de R$ 1,6 bilhão, alta de 12,13%. O público alcançou o maior patamar das últimas duas décadas, 146,4 milhões de espectadores, posicionando o Brasil entre os dez maiores mercados de cinema do mundo. (ANCINE, 2013, p.8)

O mercado de exibição é um monopólio, mesmo os diretores que realizam filmes com apoio do poder púbico sofrem com a exibição. Filmes como *Expedicionários* (Otavio Cury) obteve um público de 104 pessoas e foi exibido em apenas uma sala. Segundo dados da Ancine foi aprovado a captação de 480 mil reais e captados 340 mil[5]. Já o filme *Até que a Sorte nos Separe (*Roberto Santucci), foi exibido em 425 salas de cinema para um público total de 3.324.727[6] e foi aprovada a captação de 7 milhões de reais.

A maioria das cidades brasileiras apresenta problemas quanto à distribuição dos aparelhos culturais. O Brasil possui 5.564 municípios, e, segundo dados do IBGE[7], a maioria dos municípios brasileiros reúne até 30 mil habitantes (75%), ou seja, uma população de 33,9 milhões de pessoas. Segundo dados do governo federal[8] apenas 21,20% dos mais de 5 mil municípios, contam com teatros, em 91% dos municípios não há cinema, e em 72% dos municípios, ainda predomina a cultura acoplada a outras pastas, tais como: turismo, educação e o esporte. Segundo o Ministério da Cultura[9], apenas 5% da população entrou alguma vez em um museu, 13% dos brasileiros vão ao cinema, 17% compram livros, 53% da cultura no país se realiza na informalidade, menos de 15% da população possui nível superior e que 60% dos jovens entre 15 e 29 anos nunca foram ao

5 http://sif.ancine.gov.br/projetosaudiovisuais/ConsultaProjetosAudiovisuais.do?method=init

6 http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/Informes/2012/Informe-anual-2012-preliminar.pdf - acesso em 15 de julho 2013.

7 http://www.ibge.gov.br/home/ acesso em: 29 de Agosto 2013.

8 http://www2.cultura.gov.br/site/2010/06/30/90-das-cidades-do-pais-nao-tem-cinema/ acesso 30 de setembro 2013.

9 http://www.cultura.gov.br/ acesso 09 de julho 2013.

cinema, em 60% das cidades não há shopping. Talvez estes dados refaçam a necessidade de se democratizar a cultura no país, existe uma demanda reprimida que deseja "consumir" cultura.

> Os gastos familiares em produtos e serviços relacionados à cultura representaram, em média, 8,6% de seu orçamento mensal (equivalente a R$ 184,57), abaixo apenas dos três principais grupos de despesas: habitação (30,8%), alimentação (19,8%) e transporte (19,6%). (Ministério da Cultura, 2013)[10]

Dentro desta visão de um público reprimido que deseja consumir cultura, diretores da nova geração conseguiram, de certa forma, realizar seu sonho de fazer e exibir seu filme ou curta. Para isso, abriram mão da forma tradicional de exibição em sala comercial.

Para o presidente do CBC (Congresso Brasileiro de Cinema), João Baptista Pimentel Neto, a maior dificuldade de fazer um filme independente, é realizá-lo verdadeiramente de forma independente, ou seja, sem qualquer financiamento público. Depois de pronto, de maneira geral, um dos maiores problemas, senão o maior problema do cinema e audiovisual brasileiro hoje, diz respeito à distribuição, afinal, as telas e janelas estão praticamente "ocupadas" pela produção estaduniense, sendo assim, resta aos independentes, buscar distribuir de forma alternativa, cineclubes, via web, enfim. E é justamente a web que está sendo bem explorada pela nova geração de diretores independentes.

O que alguns diretores independentes defendem, é que o governo deveria apoiar a distribuição independente em circuitos culturais, bibliotecas, escolas públicas, dentre outros espaços. Outra exigência é a volta de editais específicos, de baixo orçamento, para os iniciantes. Enquanto isso não acontece diretores independentes buscam alternativas de exibição. Existe uma mudança ocorrendo e, até o momento, os órgãos públicos não estão dando a devida atenção a este fenômeno.

10 http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques

No nordeste brasileiro, o filme piauiense *"Ai Que Vida"*, do jornalista e cineasta Cícero Filho (segundo a direção do Cine Riverside), alcançou a marca de 1.000 espectadores em menos de uma semana. O filme fez em 7 dias, o que o americano Harry Potter não fez em um mês de exibição[11]. No fim da temporada, o filme obteve 5 mil espectadores, isso, depois do maior distribuidor da cidade, ter rejeitado a exibição do filme. Em vez de desistir da exibição, o diretor procurou o segundo maior exibidor da cidade, o Riverside, que aceitou exibir o filme.



Figura 1 – O site interfilmes

O longa metragem em digital fez tanto sucesso, que os camelôs das referidas regiões, copiaram o filme e, devido a sua aceitação, inventaram o "Ai Que Vida 2", para poder lucrar com a popularidade do filme, que custou para seus realizadores 30 mil reais.

Já na região sul, o filme "Eu Odeio o Orkut", dirigido por Evandro Berlesi e Rodrigo Castelhano, ajudou a mudar a visão que os moradores tinham da própria cidade. As filmagens foram feitas na cidade de Alvorada / Rio Grande do Sul[12], que fica a 16 km de Porto Alegre. O filme teve um custo de 10 mil reais, e, é uma adaptação do livro de Berlesi, O filme narra a história de um viciado virtual que é internado em uma clinica de reabilitação para dependentes virtuais. Segundo Berlesi, os empresários que apostaram no filme viram nele uma forma de amenizar a má fama da cidade, pois Alvorada só aparecia na mídia por questões negativas[13]. O filme teve participação especial de Luana Piovani.

Para estes diretores, a pirataria até ajudou a divulgar o filme, que não apresenta um DVD original. Não há números oficiais sobre a comercialização das cópias, mas Evandro afirmar que o filme já teve mais de um milhão de espectadores, pois está sendo exibido por todo o Brasil desde 2008, somente na cidade de Alvorada, o



Figura 2 – O site interfilmes

11 Dados do site http://www.overmundo.com.br/overblog/filme-piauiense-ai-que-vida-e-sucesso-de-publico. Acesso 20 de março 2013.

12 Segundo dados do IBGE 2010 a cidade apresenta 210 mil habitantes. Acesso 21 de março 2013.

13 http://www.overmundo.com.br/overblog/alvorocando-o-cinema - acesso 12 de março de 2013.

filme teve 25 mil espectadores [14]. Outro exemplo vem do Rio de Janeiro: o filme *Dia de Preto*[15], de Marcos Felipe e Daniel Mattos. Com o custo de 150 mil reais em investimento direto, o filme foi realizado de forma independente e tem sido exibido em diversos festivais, recebendo alguns prêmios, dentre eles: Melhor Trilha Musical (Sunset Film Festival), Melhores Efeitos Especiais (Maverick Movie Awards) e Award of Merit (The Accolade Awards Los Angeles). O filme também recebeu os prêmios de Melhor Fotografia (Festival Guarnice), Palma de Bronze (México Int's Filme). Agora, os diretores estão negociando com distribuidores e agentes de vendas. Segundo estes diretores, as melhores conversas para aquisição do filme têm sido com estrangeiros, pois, eles têm uma visão muito mais afinada com a linguagem do filme que os brasileiros. Para Marcos Delfino, os distribuidores brasileiros só querem saber do dinheiro público, e de fazer grandes gastos em publicidade. Delfino acredita que a tendência é fazer negócio com agentes internacionais, e partir para distribuição própria no Brasil, o que aumentaria as chances de atingir o *break--even-point*[16] do projeto.



Figura 3 - Divulgação

Segundo o diretor, a maior dificuldade é o dinheiro, pois, "estamos em um mercado distorcido pela dependência em relação ao dinheiro público". Se nos Estados Unidos, o produtor independente está "independente" de 4 ou 5 opções de *majors*, pelo menos tem mais uma centena de opções de parceiros menores.

Já no Brasil, o governo federal é o único mecenas. Isso cria um ambiente de ausência total de alternativas de financiamento. Distribuidores, bancos, TV, ninguém coloca dinheiro num projeto que não seja 100% dedutível. Resta ao produtor brasileiro, duas opções: patrocínio público ou autofinanciamento. E, é aí que mora o lado mais perverso do nosso mercado. Nos EUA, se o diretor não tem amigos na Warner, talvez os tenha na Universal, ou num selo pequeno, ou talvez faça uma venda antecipada. No Brasil, se você não tem amigos nos editais

14 http://www.overmundo.com.br/overblog/alvorocando-o-cinema - acesso 20 março 2013.

15 http://www.diadepreto.com.br/ acesso 01 de Maio 2013.

16 Ponto de equilíbrio.

públicos ou nas grandes empresas que recolhem imposto de renda, você não produz cinema. Simples assim, finaliza Delfino.

Em são Paulo, o filme "*Quarta 4B*" do diretor Marcelo Galvão, foi lançado em 2005 em uma sala de cinema. A distribuição, segundo o diretor, foi realizada "no peito" sem distribuidora. O filme custou 30 mil reais e seu diretor o adaptou à realidade de realizar um filme (o primeiro longa metragem) sem dinheiro. As dificuldades foram várias: atores que desistiram da filmagem, problemas com diretor de fotografia , tempo para gravação de sete dias, que depois teve que ser feito em seis para liberar o estúdio, a chuva que fez o diretor ter que improvisar o diálogo, para os atores falarem dela por causa do barulho dentro do estúdio, etc.

> Fazia filmes de publicidade e fazia filmes de um milhão de reais para 30 segundos. Então achei que seria fácil conseguir 6 milhões de dinheiro de incentivo, porém, vi que era muito difícil. Por isso escolhi este filme "Quarta B" por ser apenas uma locação[17]. (Marcelo Galvão, entrevista Determinação e Criatividade)

Os sacrifícios valeram a pena, o filme "*quarta B*", foi escolhido como o melhor filme pelo público da 29ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. A escolha foi feita pelos espectadores, por meio de notas, sendo que a nota máxima era 5, e o filme Quarta B obteve nota 4,42, acima da nota 4,28 do filme Cinema, Aspirinas e Urubus, escolhido pelo júri internacional como melhor filme da competição. Recebeu o prêmio Bombril, na categoria de melhor filme brasileiro de ficção de 2005, na mesma mostra[18].

É claro que há salas de exibição voltadas para a produção independente, como, por exemplo, o trabalho realizado no cinema "Ponto Cine", que foi idealizado por Adailton Medeiros. O ponto cine é um

17 http://www.youtube.com/watch?v=bAyhXigMRV8 acesso 20 de Setembro 2013.

18 http://matilhacultural.com.br/index.php/component/k2/itemlist/user/642-superuser?start=30 acesso 18 de março 2013

cinema diferenciado, pois não fica na zona sul carioca. Está localizado, na zona norte do Rio de Janeiro, no bairro de Guadalupe; conhecido apenas nas reportagens policiais. Foi a primeira sala popular de cinema digital do Brasil, criado em 2006. O cinema possui 76 lugares, tecnologia digital de ponta e enfatiza a exibição de filmes brasileiros a preços populares. O Ponto Cine é o maior exibidor de filmes brasileiros no país, em número de títulos e dias de exibição.

Conta com patrocinadores e apoiadores como a Petrobrás, o Operador Nacional do Sistema Elétrico (ONS) e a Vale. Desde a inauguração, a sala já ultrapassou a marca dos cem mil espectadores.

As potencialidades do cinema como ferramenta de comunicação e educação, são muitas, entretanto, ainda pouco exploradas no Brasil, comenta Adailton. Porém, este tipo de sala, ainda é muito rara no Brasil. O Ponto Cine, recebe visita de escolas municipais e estaduais, e são exibidos aos alunos filmes nacionais seguidos de debates, alguns deles, com a presença dos atores que participaram do filme exibido.

Segundo Marco Aurélio da Costa Sant'Anna, produtor independente e aluno do curso de Audiovisual da CUFA, a produção de Audiovisual independente vem ganhando nos últimos anos um fôlego sem precedentes na história mundial. Quando os executivos, das indústrias de máquinas fotográficas, filmadoras e telefones celulares viram o quanto ‘‘um simples vídeo" fatura nas redes sociais, perceberam o potencial que as pessoas representam para os seus negócios. As pessoas gostam de produzir vídeos, e estão dispostos a pagar para vê-los. Essa percepção levou a um "boom" de produções independentes. O Brasil seria um mercado para o audiovisual independente? O que se vê é despontar uma geração de gente ousada, decidida a apostar nessa vertente, o que nos leva a cogitar se estaremos vivendo a gênese do cinema independente Nacional.

Na cidade de São João de Meriti/RJ, situado na baixada fluminense surge o cinema de guerrilha, idealizado por Ricardo Rodrigues. Seu curta *"O Mendigo"*, participou de 50 festivais e mostras de cinema por todo o mundo, o curta foi criado e realizado com ajuda de amigos da cidade. As locações usaram o estabelecimento (açougue) do bairro para realizar as filmagens.

Segundo Rodrigues, o primeiro filme de guerrilha *"A dona Irosnildes"*, foi feito num bar, num dia de domingo, numa brincadeira. O custo deste filme, por exemplo, foram: duas cervejas e um refrigerante. Geralmente o custo para se fazer um filme independente é baixo e tem a cotização de todos que participam dele. A dificuldade maior são as cenas externas porque lidamos com adversidades como iluminação, tempo, sons ao redor, transeuntes, carros, chuva, cachorro latindo etc.

Rodrigues atenta para o fato de que no cinema independente os atores iniciantes trabalham em busca de vitrine, muitos ganharam prêmios em festivais e conseguiram se profissionalizar depois de passar pelos curtas. A linguagem em um filme independente, muda em função da limitação financeira. Conforme diz Cacá Diegues, "é o cinema de guerrilha que reinventa o próprio cinema, com suas dificuldades e suas limitações, utilizando da criatividade para superar tudo isso". Um bom exemplo de criatividade e economia é o curta "Pesque e Pague", onde a luz do poste da rua, embaixo do buraco da pescaria serviu de luz para o curta, que aliás, está virando game. Um poste, uma luz, um cenário e a linguagem adaptada a nossa realidade.

O diretor e produtor Cavi Borges, é idealizador da locadora Cavídeos, que desde 1996, é especializada em filmes brasileiros, europeus, documentários e curtas. Borges produziu 12 longas e 58 curtas, quase todos sem patrocínios oficiais. Em 2007, foi premiado como "Jovem Empreendedor do Cinema do Brasil", em 2008, lançou seu primeiro longa, o documentário L.A.P.A, o filme ficou em cartaz por 8 semanas nos cinemas do Rio de Janeiro. O filme "*Vida de Balconista*", de 2009, custou 12 mil reais e contou com a presença de atores como: Mateus Solano, Paula Braun, Miguel Thiré e Gregório Duvivier. O diretor acredita na prática, no fazer para aprender.

> Sei que nossos filmes têm muitas falhas, muitos defeitos. Eu leio as críticas. Mas não vejo como algo negativo, vejo como uma evolução. Acredito no aprendizado pela prática. Meu curta, 'A Distração de Ivan' [codirigido por Gustavo Melo, em 2009], foi para Cannes, mas tive que fazer 15 curtas antes disso. No longa 'Vamos Fazer um Brinde' [exibido no 15º Cine-PE] tem muito da codiretora Sabrina Rosa. Ela é atriz, nunca tinha escrito

> e dirigido nada. Agora está muito mais madura com toda a experiência", (CAVI, 2011, Revista de Cinema)[19].

Cavi acredita na produção independente e a exibição dos produtos na TV a cabo e na internet sendo uma alternativa de renda para a equipe.

> Em 2010, por exemplo, a série "Mateus, o Balconista" e o longa "Vida de Balconista", derivado da série, ambos feitos originalmente para celular, sustentaram a produtora. A série, feita para a OiTV com orçamento de R$ 2 mil para uma hora de conteúdo e gravada durante uma noite, foi vendida para dois canais televisivos, entre eles, a Mix TV, que pagou R$ 3 mil por cada um dos 60 episódios. (CAVI, 2011, Revista de Cinema)[20].

Para Cavi o maior empecilho ainda é conseguir verbas para produzir e depois fazer o filme chegar ao maior número de pessoas. O diretor já consegue retorno financeiro e diz que a lei da TV paga tem ajudado neste momento. Quando questionado sobre a vantagem em fazer filmes independentes, ele aponta a liberdade na escolha do tema e o fato de poder filmar com seus amigos da forma como gosta e deseja, sem a pressão de um estúdio.

Erico Alessandro é um dos poucos diretores independentes de Maringá/ Paraná a realizar longa metragem sem apoio do poder público. Aos 12 anos de idade já fez seu primeiro filme. Trabalhou em publicidade, realizou vários curtas e em 2000 rodou seu primeiro longa profissional intitulado "Quando O Amor Decide". Em 2010 rodou o enigmático longa "Escolha Única" e no momento finaliza o longa "O Grande Sonho" enquanto pré-produz o longa "Círculo De Ouro".

---

19 http://revistadecinema.uol.com.br/index.php/2011/10/cavi-borges-louco-por-cinema/ acesso 15 Outubro 2013.

20 http://revistadecinema.uol.com.br/index.php/2011/10/cavi-borges-louco-por-cinema/ acesso 15 outubro 2013.

Segundo Erico, foi a revolução digital que permitiu ao produtor independente rodar sem dinheiro ou com baixíssimo orçamento e é preciso aproveitar o momento para firmar o nome no mercado nacional e internacional. Pensando nisso, o diretor prima pela qualidade técnica em seus filmes. Erico reconhece as dificuldades em se fazer um filme sem apoio público, mas ressalta que é fundamental ter coragem para começar e buscar novas alternativas de se fazer cinema.

> É bem provável que vão lhe desencorajar dizendo que cinema é coisa de outro mundo. Mas tem que ter coragem, vencendo esse obstáculo tudo ficará mais fácil. Não se pode ter medo de errar e embora seja preciso preparar-se, não é preciso virar um expert teórico senão acabará virando crítico de cinema. É preciso meter a cara e fazer seus curtas para errar errar e ir aprendendo. Não existe nada melhor que a prática e o google junto ao youtube para aprender todos os módulos do cinema em tutoriais que poucos anos atrás não existiam. Hoje só não faz cinema que não quer. (Erico, 2013)[21]

Erico ainda salienta que a linguagem de um filme independente muda pela falta de recursos, pois isto também limita a contratação de bons profissionais para o filme. Mas é possível ter uma boa linguagem artística e comercial, no mesmo nível dos estúdios de Hollywood e dos principais filmes nacionais. Isto vai depender da perícia dos parceiros envolvidos na produção, profissionais habilitados para isso estão no mercado publicitário em geral, nas produtoras de vídeos e agências.

NOVAS FORMAS DE EXIBIÇÃO

O cinema trabalha em um tripé bem simples: produção, distribuição e exibição. Os filmes independentes sempre sofreram com esse tripé, pois, não conseguiam espaço para a distribuição e exibição, ficando o trabalho muitas vezes exibido apenas em cineclubes ou festivais.

---

21 Entrevista ao autor.

As novas tecnologias digitais, principalmente de produção e de finalização, fizeram mais pela democratização do cinema e pela produção independente no Brasil nos últimos 10 anos do que todas as políticas públicas somadas fizeram nos últimos 50 anos. Estas tecnologias foram direto à questão mais crítica: o custo de produção. Os filmes foram possíveis, graças a tecnologia digital (DV), às câmeras DSLR, e ao Cine Alta, que permitem uma qualidade de imagem profissional, que há 10 anos custariam um preço acima do que os produtores independentes poderiam pagar. Os editores de imagem também passam por mudanças. Programas como Première, Final Cut e Avid, são os mais utilizados no momento e a finalização ganha espaço com softwares como o Colorista.

Em termos de exibição, a grande mudança ocorre em 2005, graças ao desenvolvimento do download progressivo[22], que possibilitou o surgimento dos sites de exibição de vídeos, onde o cidadão comum pode postar vídeos de graça. Chad Hurley e Steve Chen, sem querer deram início a uma revolução silenciosa chamada *YouTube*. No início do site, a exibição dos vídeos era com uma qualidade técnica baixa (144p), 8 anos depois, a configuração se modificou e hoje, filmes são exibidos em alta qualidade, inclusive da TV digital brasileira. Ainda assim, a exibição na internet sofre com o mesmo problema dos cineclubes, ou seja, a falta de reconhecimento dos órgãos oficiais. Segundo Cezar Migliorin[23], essa é uma questão interessante, porque a Ancine não reconhece os cineclubes. Para o pesquisador, se o diretor exibir o filme em mil cineclubes, não é contado pela Ancine, pois não é pago. No momento o mesmo acontece com a exibição na internet.

22 Download progressivo é a tecnologia que permite o envio de informação multimídia através de pacotes, assim, para assistir um vídeo ou ouvir uma musica não há necessidade de baixar todo o programa para o seu computador. A imagem ou o som são gravados em uma memória. o buffer, e o usuário pode ouvir e ver o filme enquanto o programa ainda está baixando os "pacotes" .

23 Entrevista cinema brasileiro em curso - http://www.youtube.com/watch?v=-qjMymAOMok – acesso em 18 de Outubro 2013.

YOUTUBE, A REVOLUÇÃO

Com a exibição garantida, surgem novas possibilidades para o cinema independente conversar com o público. A nova geração cresceu com a câmera digital (década de 1990) e a possibilidade de assistir filmes locando em videolocadoras, assistindo TV a cabo; acompanhou o desenvolvimento do *YouTube* exibindo vídeos com qualidade de 144p até chegar ao full HD (1080p). Em 2000, o número de brasileiros com acesso a internet era de 18%. Em 2013, segundo dados do CGI, o número de brasileiros com acesso a internet chega a 46%, graças ao 3G, e aos aparelhos móveis como celulares e tablets.

Esta geração viu no site *YouTube*, um espaço para apresentar suas ideias, ganhar dinheiro e viver fazendo cinema, produzindo vídeos. Hoje, quem possui uma TV de plasma e um computador, consegue assistir em casa filmes com qualidade SD e HD, como se fosse o filme de uma locadora. A TV a cabo perde espaço para a internet. Bons diretores investem neste espaço para exibir o seu filme e ser conhecido.

Dentro do *YouTube,* dois tipos de produtores independentes despontam: os Vlogs e os *YouTubers*. Na prática, os dois têm vídeos semanais para a internet, usam o espaço para divulgar seu trabalho como ator, falar de sua vida, seus medos, debater problemas sociais ou simplesmente entreter.

O Vlog é uma referência a videoblog, é como um blog, um diário eletrônico, porém, realizado em vídeo. A maior parte dos vlogs abriga diários pessoais. Geralmente é feito com uma câmera parada, e a pessoa fazendo um depoimento ou comentário sobre algo. Dentre os Vlog brasileiros, destacamos PC Siqueira, com o seu canal "Mas Poxa vida"[24], com 150 milhões de acessos, a atriz Kéfera, com dois links, "5inco minutos"[25], com 130 milhões de acesso, e o Kefera[26], com 11 milhões de acessos.

24 http://www.youtube.com/user/maspoxavida - acesso 15 outubro 2013.

25 http://www.youtube.com/user/5incominutos - acesso 15 outubro 2013.

26 http://www.youtube.com/user/keferavlog - acesso em 15 outubro 2013.

Estas pessoas possuem em média mais de um milhão de seguidores, ou seja, quando postam um vídeo, um milhão de pessoas são avisados e podem assistir. Um público deste é o sonho de qualquer diretor independente.

Os "*youtubers*", se diferenciam do vlog, pois não fazem um diário ou um depoimento para a câmera. Existe um roteiro, atores, cenários diversos. O ponto alto ainda é a comédia, porém, vemos *you tubers* realizando vídeos com temáticas sobre educação e debates sociais. Estes diretores ganham dinheiro com a exibição de seus filmes no site.

Dos "*youtubers*", destacamos o *Coletivo Parafernália*[27], com 230 milhões de acessos e o *Porta dos Fundos*[28], com 500 milhões de acessos. Dentre os independentes destacamos um jovem de 20 anos que vem chamando a atenção pela qualidade técnica de seus filmes, e pelos roteiros, que se dividem entre a comédia e o social. Gustavo Horn apresenta 19 milhões de acessos em seus curtas.

Horn é de uma nova geração de cineastas que aprende sozinho. Desde os 13 anos realiza seus vídeos e agora, aos 20 anos, não deseja fazer faculdade. Com amigos, alugou uma casa onde realiza as produções de vídeos para a internet. É lá que ele escreve, dirige e atua.

Questionado sobre a importância de fazer faculdade e se atualizar, o diretor diz que aprende na prática, e que o maior professor é a internet. Curtas como *O Livro*[29], e *O garoto do Balão Vermelho*[30], apresentam uma linguagem audiovisual diferenciada dos curtas normais da internet. Além da parte técnica dos vídeos serem de alta qualidade, observa-se a influência de pensadores como Bourdieu, Althusser, Foucault e outros pensadores da atualidade.

O filme *Tropa de Elite II* (2010) teve um público de 11 milhões de espectadores. já os curtas de Gustavo Horn têm 19 milhões de acessos no seu canal. Sabemos que são ações diferenciadas, a exibição na sala de cinema presencial e a sala virtual, mas os números de acessos aos filmes virtuais nos faz perceber que estamos diante de um novo público, um fenômeno a ser considerado.

Em 1999 André Parente no seu texto "Cinema e Tecnologia Digital" já apresentava o início desta mudança, segundo o autor "atualmente, há uma tendência a que as pessoas assistam aos filmes por meio da imagem eletrônica, seja a do vídeo ou da televisão. Assim, já não se pode mais pensar o cinema, na relação com o espectador, apenas em função de um aspecto técnico." (p1). Penafria diz que

> Hoje, o cinema, o "efeito cinema" (Baudry), está por todos os lados, na sala e fora dela, em espaços outros como a televisão, a internet, o museu e a galeria de arte, mas também em outras mídias como a pintura icônica pós-modernista dos anos 1970 e 1980, a fotografia, a história em quadrinho etc. (PENAFRIA, 2007, p.16)

A entrada da internet como espaço de exibição também trouxe a possibilidade de ganho real, não apenas de exibição. O que resolve também o dilema dos diretores independentes de como se sustentarem através de sua arte. O *YouTube Partner*, é um programa do *YouTube* que funciona em parceria com o Google Adsense, permite monetizar vídeos na conta do perfil do *YouTube* , que em média paga R$ 0,0045 centavos por visualização, ou seja, R$ 1,125 (1 real e 12 centavos) a cada 250 visualizações[31].

O pagamento é feito por meio do Google Adsense e é necessário ter mais de 18 anos de idade e possuir conta corrente para receber. Os valores são pagos em dólares americanos, por meio de transferência internacional de fundos, diretamente para sua conta corrente. O Google Adsense emite pagamentos a cada mês desde que o valor acumulado seja superior a US$ 100,00. Qualquer tipo

27 http://www.youtube.com/user/canalparafernalha acesso em 15 outubro 2013.

28 http://www.youtube.com/user/portadosfundos acesso em 15 outubro 2013.

29 http://www.youtube.com/watch?v=76t2u1rikKw acesso em 15 outubro 2013.

30 http://www.youtube.com/watch?v=BG8186mLILY acesso em 15 outubro 2013.

31 Essa seria uma media, mas depende do tipo de contrato, do acesso, do número de inscritos no canal CPM custo por 1000 exibições, e CPC custo por clique nos anúncios etc - acesso em 15 Setembro 2013.

de vídeo pode ser capitalizado no you tube, desde vídeo-aulas, tutoriais, humor, religião, entretenimento, e etc. O importante é que os vídeos tenham conteúdo livre (ou seja, não pode ser conteúdo impróprio para menores de idade). Pode ser realizado por CPM custo por 1000 exibições, e CPC custo por clique nos anúncios. O fenômeno da internet mundial ainda é do americano Ray William Johnson[32], com dois bilhões de acessos em seus vídeos.

Mesmo que os mais saudosos ainda prefiram a exibição em um cineclube, em cinema independente, não podemos deixar de fora exibição virtual. Hoje no Brasil segundo a revista Exame[33], 72% das pessoas assistem a vídeos em dispositivos móveis. O *YouTube* chega a um bilhão de acessos ativos por mês[34]. Não tem como desconsiderar a visibilidade que o meio proporciona e as possibilidades que ele aponta.

CONCLUSÃO

Vivemos um momento de diferenciação para a arte do cinema.

A disputa entre a produção independente e a grande máquina de produção (no caso brasileiro, estatal) e exibição, continua presente. Entretanto o que se percebe, com o advento e proliferação da tecnologia digital e da Rede de computadores (internet) é que as relações de força vem se reconfigurando.

Esta reconfiguração tem se mostrado favorável à democratização do cinema e à produção independente ao permitir formas de produção e filmagem mais acessíveis e a possibilidade de exibição em sites como o youtube. O produtor independente não necessita mais do espaço físico para exibir suas ideias nem buscar espaço na TV Comunitária, ou a TV Universitária, com audiência abaixo de 1%.

---

32 http://www.youtube.com/user/RayWilliamJohnson acesso em 15 setembro 2013.

33 http://exame.abril.com.br/tecnologia/noticias/72-das-pessoas-assistem-a-videos-em-dispositivos-moveis acesso em 15 outubro 2013.

34 http://www.techtudo.com.br/noticias/noticia/2013/03/youtube-chega-1-bilhao-de-acessos-ativos-por-mes.html acesso em 15 outubro 2013.

Outro aspecto é que com o avanço tecnológico, jovens diretores fazem seus vídeos como profissão, podendo ser remunerados por isto. Muitas vezes, produzem vídeos de qualidade duvidosa e depoimentos de senso comum. Todavia, são vistos e comentados nas redes sociais.

Como diretor independente, ajudei na consolidação da TV comunitária do Rio de Janeiro (dirigindo um programa na emissora), participava de debates sobre democratização da mídia. Andávamos com copias dos curtas, para tentar exibi-los em festas ou eventos. Para ter acesso à câmera (filmadora), tínhamos que pegar emprestada, ou trabalhar em uma produtora e usar a câmera depois. Hoje, a nova geração possui câmeras que gravam em alta qualidade, exibem os curtas ou depoimentos na internet, através do seu próprio computador. Muitos destes jovens têm audiência invejada por programas de TV aberta.

Entretanto, esta nova configuração traz alguns aspectos que devem nos deixar atentos a sua análise. Vivemos uma nova realidade onde filmes independentes, em que produtores e diretores gastam dinheiro pessoal para realizá-los, e muitos, não chegam nem a ser exibidos no cinema, convivem com vídeos feitos por jovens diretores, *YouTuber*, que não desejam, em um primeiro momento, fazer vídeos para ser exibido em festivais, mas que ao mesmo tempo, ganham dinheiro com sua realização e vivem fazendo vídeos para a internet, recebendo as críticas e elogios do público do mundo todo. Dessa nova configuração, certamente nascerá uma nova linguagem cinematográfica, um novo viés para esta arte. Uma linguagem que, assim como os filmes independentes, inove e que como a Rede, democratize a arte.

BIBLIOGRAFIA

AUMONT, Jacques. A estética do filme. São Paulo: Papirus, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. O que é cinema.
São Paulo: Brasiliense, 1985.

RAMOS, Fernão. Cinema Marginal (1968/1973) -
São Paulo, Brasiliense / Embrafilme, 1987.

SIMIS, Anita. Estado e cinema no Brasil. São Paulo, Annablume / Fapesp, 1996.

BERNARDET, Jean-Claude. O autor no cinema. São Paulo, Brasiliense / Edusp, 1994.

PARENTE, André. O Cinema e a Tecnologia Digital. Juiz de Fora. Lumina/Facom. 1999

SITES ONLINE

http://exame.abril.com.br/tecnologia/noticias/72-das-pessoas-assistem-a-videos-em-dispositivos-moveis.

http://g1.globo.com/minas-gerais/noticia/2012/01/cineasta-cavi-borges-abandonou-os-tatames-para-se-dedicar-setima-arte.html.

http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/Informes/2012/Informe-anual-2012-preliminar.pdf.

http://revistadecinema.uol.com.br/index.php/2011/10/cavi-borges-louco-por-cinema/.

http://www.ancine.gov.br/.
http://www.cultura.gov.br/.
http://www.diadepreto.com.br/ acesso em: 01 de Maio 2013.
http://www.gramadocinevideo.com.br/noticia/82.
http://www.ibge.gov.br/home/.

http://www.overmundo.com.br/overblog/alvorocando-o-cinema Acess em: 12 março 2013.

http://www.overmundo.com.br/overblog/alvorocando-o-cinema acessado20 março 2013.

http://www.overmundo.com.br/overblog/filme-piauiense-ai-que-vida-e-sucesso-de-publico.

http://www.techtudo.com.br/noticias/noticia/2013/03/youtube-chega-1-bilhao-de-acessos-ativos-por-mes.html.

http://www.videoguru.com.br/videoguru-entrevista-cavi-borges-diretor-e-produtor-parte-1.html.

http://www.youtube.com/user/5incominutos – Acesso em: 15 out 2013.

http://www.youtube.com/user/canalparafernalha.

http://www.youtube.com/user/keferavlog.

http://www.youtube.com/user/maspoxavida – Acesso em: 15 Out 2013.

http://www.youtube.com/user/portadosfundos.
http://www.youtube.com/watch?v=76t2u1rikKw.
http://www.youtube.com/watch?v=bAyhXigMRV8.
http://www.youtube.com/watch?v=BG8186mLILY.

http://www.youtube.com/watch?v=-qjMymAOMok – Acesso em: 18 de Out 2013.

http://www2.cultura.gov.br/site/2010/06/30/90-das-cidades-do-pais-nao-tem-cinema/.

https://support.google.com/adwords/answer/2375464?hl=pt-BR.

ENTREVISTAS REALIZADA COM

Cavi Borges
Erico Alessandro
Gustavo Horn
Joao Batista Pimentel Neto
Marco Aurelio Costa
Ricardo Rodrigues



Walt Disney. Fonte: http://www.kctv5.com/

Evolução crítica e representação social das séries de animação

André Luis Porto Macedo[1]

Professor dos cursos de Cinema e Audiovisual e Cinema de Animação da UFPel
Mestre em Política Social pela UCPel

Resumo: Este artigo problematiza as mudanças ocorridas nos conteúdos das séries de animação que, não por acaso, tornaram-se representativas, do ponto de vista histórico/evolutivo. É uma abordagem longitudinal composta de informações pontuais para uma melhor compreensão dos diversos aspectos que circundam a produção das séries de animação em relação ao imaginário coletivo, a gêneros discursivos, significação e compreensão dos desenhos animados.

Palavras-chave: Série de animação, evolução crítica, representação social

DADOS HISTÓRICOS

As séries de TV em animação percorreram um caminho obstaculizado pelo preconceito e por dilemas temáticos impostos pelo cumprimento de um papel econômico, típico de uma sociedade de mercado em que tudo é ou deverá ser um produto de consumo.

Embora esta condição tenha, historicamente, condicionado o seu conceito, direcionando-o quase que exclusivamente para um público infantil, há necessidade de um olhar mais abrangente sobre a função das séries de animação na cultura. Elas são, na verdade, um importante fenômeno de percepção social, produção simbólica e relações informais de poder.

Na busca por esclarecer como são estabelecidas as relações de poder concebidas na realidade social ou em um campo social,

1 andremace@gmail.com

Bourdieu (2001) afirma o compromisso das formas implícitas de dominação de classes nas sociedades capitalistas, defendendo a tese, segundo a qual, a classe dominante não domina completamente e não força seus dominados a se conformarem com a dominação. Esta afirmação indica um caminho a ser considerado como relevante na análise aqui proposta: a de que apesar do esforço de dominação, podem existir mecanismos históricos de produção e reprodução que de alguma forma distanciam de uma perspectiva intrinsecamente massificante. No caso das séries de animação, a massificação estaria relacionada ao idealismo fantástico dos contos de fadas adaptados. E o distanciamento desta referência de conteúdo estaria caracterizado por uma aproximação à realidade dos conflitos reais do espectador, numa espécie de flexibilização do efeito ideológico que as caracterizam.

> (...) a cultura que une (intermediário de comunicação) é também a cultura que separa (instrumento de distinção) e que legitima as distinções, compelindo todas as culturas (designadas como subculturas) a definirem-se pela sua distância em relação à cultura dominante. (BOURDIEU, 2001, p.10.)

Bourdieu (1996) afirma a necessidade da existência de universos nos quais as estruturas objetivas estejam capacitadas a multiplicar as estruturas mentais. Não contesta a existência de antagonismos. Para ele, a elaboração das mentalidades ou o seu encadeamento de concepção acarreta aceitar a existência de luta nos campos de poder.

Desta forma, as diferentes classes e frações de classes estão circundadas numa luta representativa para compelirem a definição do mundo social de acordo com seus interesses, construindo um campo das acomodações sociais (BOURDIEU, 2001).

Em 1940 e 1950, a televisão ainda engatinhava pelo campo da experimentação. O comercial de TV só foi se estabelecer como um formato viável economicamente por volta de 1946. A viabilidade econômica é um fator determinante na definição e na abordagem das séries.

Neste período ainda não existia uma grade programação nos moldes como conhecemos hoje. A exibição de programas era flutuante e imprevisível. Esta irregularidade atrasava o amadurecimento do formato dos produtos, bem como a definição de um sistema de produção eficiente. Por consequência, vias experimentais e alternativas de produção quase não foram apreciadas pela literatura.

Dentre todas as dificuldades, a falta de patrocinadores era o que mais comprometia o projeto. Os anunciantes preferiam investir em veículos tradicionais de mídia, com garantido retorno de audiência, do que arriscar em uma "promessa" que representava a TV naquele momento. Além do que, em 1950, cerca de apenas 9% da população norte-americana possuía televisão. Estas condições afetavam drasticamente o valor dos anúncios, tornando-os muito baixos e, por consequência, afetando a capacidade de investimento das produtoras. Neste cenário tornou-se preferencial o investimento em séries infantis com apresentadores, tanto por serem apontadas como da predileção da audiência, como por serem economicamente menos dispendiosas do que os desenhos animados. As séries com apresentadores, por este motivo também, tiveram a primazia dos anunciantes.

Título no Brasil	Titulo original	Episódios	Ano	País
Crusader Rabbit		195	1949–1957	USA
Pica-Pau	Woody Woodpecker	196	1941–1972	USA
Tom & Jerry	Tom & Jerry	161	1940–1958	USA
	The Adventures of Pow Wow	52	1949–1950	USA
	Gerald Mcboing-bing		1956	USA
Jambo & Ruivão	The Ruff & Reddy Show	52	1957	USA
	Captain Pugwash	58	1957–1966	Inglaterra
Gato Félix (para TV)	Felix The Cat	126	1958–1961	USA
Ás do Espaço	Uchuu Ace	52	1965	Japão

Dados: Almanaque dos Desenhos Animados e Técnica e Estética Através da História (ver bibliografia)

Em 1950, *Crusader Rabbit*[2] estreou pela NBC de Los Angeles e entraria para a história como a primeira série de animação produzida especialmente para a TV. Embora algumas abordagens consideradas impróprias para o público infantil, esta animação mantinha o caráter idealista no seu conteúdo, herança das animações para o cinema, herança esta que caracterizaria a maioria das futuras séries de animação (ver tabela na próxima página).

Foi num especial de fim de ano que Walt Disney chegou à TV, em 1951, pela ABC. Ele rendeu-se ao veículo como uma alternativa de ampliar sua base econômica. O crédito nos bancos já se esgotara e a *Disneylândia*[3], seu grande investimento na época, exigia um esforço cada vez maior. A partir de 1954, esse esforço materializou-se em um grande número de programas. Um deles, não por acaso, foi intitulado *Disneylândia*. Por ele desfilaram produções variadas de animações, algumas inéditas e outras oriundas das salas de cinema.

A Disney presente na TV não seria menos importante do que fora no cinema. Suas produções agradaram tanto o público quanto os patrocinadores, criando uma estrutura fundamental para o desenvolvimento do segmento. Este impacto fez com que a CBS exibisse, entre 1953 e 1976, o desenho *Barker Bill's Cartoon Show*[4], com o objetivo de concorrer com o *Disneylândia*. O desenho era baseado em tiras de jornais e produzido por Paul Terry, da Terrytoon.

À medida que a televisão vai se estabelecendo como veículo autônomo de comunicação e de viabilidade econômica, os programas de animação vão se multiplicando e gerando uma base de produção cada vez maior. Inicialmente a temática ainda tende a uma abordagem idealista (*Crusader Rabbit*). Conforme a base cresce, os conteúdos vão ganhando temperos de realidade, orientados pelos índices de audiência, esgotamento dos temas habituais e necessidade de estimular o consumo.

Ao considerar, nesta análise, o aspecto do aumento da base produtiva como um fator de influência na abordagem dos conteúdos das séries de animação, é quase impossível não estabelecer uma relação com um pressuposto que é essencial na obra de Walter Benjamin, o da reprodutibilidade técnica.

Com o surgimento da produção cultural de massa caracterizada pela reprodutibilidade da arte, o sentido original da obra, a "aura", se dilui nas cópias, desfazendo sua acepção canônica que antes a tornava única e individual. Este fenômeno promove uma espécie de desapropriação da criação exclusiva, condicionada a um grupo limitado de "proprietários". Para Walter Benjamin, a "existência serial" é o sentido e a função da obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. Para ele é justamente esta técnica que permite a proximidade e o encontro do objeto com espectador provocando uma consequente atualização de sentido e abordagem.

A produção artística alcança uma condição de proximidade e interação com o povo. Esta mudança é percebida de forma distinta na linguagem cinematográfica, pois é uma característica que produz uma variação de qualidade na relação com o agente espectador/consumidor. Apesar de a sua elaboração conter elementos projetados dos valores do seu criador, o produto cultural já não contém o elemento singular, único e distante que lhe caracteriza a "aura". Este fenômeno ganha uma amplitude que repercute de forma integral na sociedade.

Segundo Benjamin, a era da reprodutibilidade técnica indica um caminho de emancipação da obra de arte, distanciando-a do sentido exclusivo e ritualista que, até então, a delimitava. Para ele, a multiplicação das produções artísticas, proporcionada pela tecnologia, apresentava possibilidades antagônicas: ao mesmo tempo em que devastava o legado da cultura ancestral, permitia que a obra de arte ampliasse as possibilidades de diálogo com a popula-

2 Crusader Rabbit - Primeira série de animação produzida especificamente para a televisão . O conceito foi testado no mercado em 1948, enquanto que o episódio inicial - Crusader contra o Estado do Texas - foi ao ar na KNBH (agora KNBC), em Los Angeles, Califórnia em agosto , 1950. (en.wikipedia.org/wiki/Crusader_Rabbit)

3 Historicamente, o show é importante por duas razões. Em primeiro lugar, com trinta e quatro estações, é a série mais longa da rede horário nobre na história (sem contar programas de notícias, se alguém fosse contar programas de notícias, 60 Minutos levaria esse título). Em segundo lugar, foi a primeira produção original da televisão por um grande estúdio de Hollywood. (http://www.tv.com/shows/disneyland/)

4 Foi a primeira série de desenhos animados na rede de televisão CBS (1953-1955). O show de 15 minutos era transmitido duas vezes por semana, às quartas-feiras e sextas-feiras, embora algumas estações locais mostrassem ambos os episódios como um único show de 30 minutos. (http://en.wikipedia.org/wiki/Barker_Bill's_Cartoon_Show).

ção, condição que poderia estabelecer-se como importante fator de insurreição da estrutura social hegemônica, em contraposição à "aura" tradicional da obra. Mais tarde esta visão seria alvo de juízo mesmo por companheiros, como Adorno.

A "aura", descrita por Benjamim, estaria caracterizada na temática original proposta na obra de Disney, na medida em que o monopólio de produção permitia tanto uma visão de poder idealista, quanto uma abordagem fetichista característica do universo holywoodiano. Na proporção em que o monopólio se dilui, outras visões e abordagens vão ampliando e flexibilizando o conteúdo das séries, a ponto de aproximar-se de uma reflexão social e, em alguns casos, até de uma crítica contundente.

UM CONTEÚDO BASEADO EM UM CONCEITO

A história da animação está alicerçada em dois pilares básicos: experimentação artística e evolução tecnológica. Até o final da década de 1930, o seu desenvolvimento foi resultado da capacidade e dos esforços de animadores independentes que, a despeito das limitações instrumentais de suas épocas, conseguiram combinar técnica, imaginação e estilo. Ao longo do tempo, e à medida que a evolução tecnológica propiciou, ocorreu um aumento da produção em uma configuração policêntrica das animações.

A abordagem dos conteúdos também sofreu alterações significativas, condicionadas por estas transformações e também pelos perfis regionais e econômicos dos centros de produção que se multiplicaram. A questão econômica dos centros liga a produção a um fator prevalente na sociedade capitalista que é a condição mercadológica do que é produzido. Paradoxalmente, os fatores regionais contrapõem-se a esta lógica, estabelecendo valores específicos de experimentação e distanciamento crítico. Mas é o mercado que vem estabelecer, de forma imperativa, uma ordem de produção que tem por consequência a satisfação da necessidade de aperfeiçoamento técnico. Para tanto, surgem as escolas de animação e o aperfeiçoamento das ferramentas de produção, cada vez mais ágeis e versáteis para atender a uma demanda sempre crescente nas áreas do entretenimento e de incremento de consumo por licenciamento.

> Estamos prontas para qualquer missão enfrentar, e vamos encarar/ Mas toda vez que entramos no shopping queremos comprar/ Elegantes, famosas, nas missões desvendamos a trama/ Bem espertas, corajosas, de três espiãs conquistamos a fama/ E é pra já, vamos lá agir em nosso programa. Música de abertura do programa *Três Espiãs Demais* em 2008 – versão em português

A historiografia tradicional do cinema consegue ligar os períodos de produção a concepções ideológicas, políticas e econômicas. Não é o caso do cinema de animação, o qual ao longo da história esteve submetido a um monopólio de produção que muitas vezes chegou a ser pernicioso para o desenvolvimento da linguagem como força de expressão social.

Este texto exercita um olhar sobre questões que permeiam aspectos conceituais do produto série de animação. A análise aqui realizada não é o recorte de um corpo ontológico ou filosófico, como desejaria e caberia ao rigor científico. Trata-se de uma abordagem resumida e embrionária que pretende fomentar reflexões subsequentes, análises detalhadas e pontuais em relação ao fenômeno em si e aos aspectos contextuais que permeiam sua importância.

Para delinear a linha histórica/evolutiva desta análise foram escolhidas produções audiovisuais de animação que, de alguma forma, caracterizam o período em que foram veiculadas e também, de alguma maneira, tornaram-se referência em sua na época. Este é o enfoque principal deste artigo. As obras aqui não são analisadas sob o aspecto delimitador das capacidades ou características de influenciar o pensamento do público espectador. O que aqui é considerado, e isso orientou o critério de seleção das obras, é o quão representativas ou questionadoras elas são em relação ao pensamento predominante em cada época. Trata-se, portanto, de uma abordagem histórica.

A primeira abordagem refere-se à obra de Walt Disney que, segundo o jornalista Neal Gabler, no livro *O Triunfo da Imaginação Americana*, além do critério representativo referido no parágrafo anterior, não foi apenas uma referência para o cinema de animação da sua época. Talvez como nenhum outro na história do cinema de animação, "... ele ajudou a moldar os valores americanos. E isso é muito maior do que a sua importância na economia"(GABLER p.168). Disney tinha uma visão de mundo que era ao mesmo tempo uma tradução da sociedade norte-americana e era um influenciador, na medida em que contribuiu para que tudo a ela fosse submetido. Isso vai desde o conto mítico contemporâneo, refletindo princípios dos contos de fadas e dos mitos do passado, até o modo de consumo do produto audiovisual de animação destinado preponderantemente ao público infantil.

> [...] as formas do conto de fadas e mito estão disponíveis para exprimir, predominantemente, quer a positividade e a aposta nas forças do ser humano, quer a negatividade decorrente dos limites impostos ao ser humano pela vida em sociedade. Isso ocorre desde a infância (SPERBER, 2011, p.23).

A obra de Disney é introduzida aqui não por tratar-se de uma série de animação ou pelo caráter econômico ou mesmo pelos índices de audiência, mas sim pelo fato de representar um pensamento hegemônico sustentado pelo controle dos modos de produção.

As outras produções que compõem a mostra respondem a questões diretamente ligadas a um contínuo processo de descentralização produtiva. Demonstrado pela proliferação de produtoras, a multiplicação das plataformas de mídia, a expansão dos mercados consumidores e a caraterização de públicos consumidores emergentes, de predominância juvenil e adulta.

Assim, torna-se oportuno questionar o perfil das produções de séries de animação segundo o seu contexto histórico e a sua capacidade de responder, em sendo ferramenta de mídia, a este universo de influências ao qual está subordinada a sua produção. As séries de animação são representativas da identidade social? Qual o modelo de representação que as caracteriza: crítico ou idealista?

Com exceção da obra de Disney, os critérios de seleção das séries aqui analisadas estão baseados em três itens:

- Associação com os ciclos de expansão econômica e reprodutibilidade técnica.
- O perfil diferenciado e a abordagem do seu conteúdo em relação à maioria das séries produzidas em sua época.
- Alcance de popularidade.

DISNEY E A BELA ADORMECIDA

Para produzir animação de maneira rápida e barata, dentro de prazos e orçamentos limitados, foi preciso organizar a produção, aperfeiçoar as ferramentas de trabalho e criar espaços de formação técnica para os profissionais. Esta mentalidade começa a prevalecer um pouco antes da eclosão da Primeira Guerra Mundial e vai progredindo até 1940. Não por acaso, este período configura-se como muito lucrativo para a indústria americana, dada a necessidade de abastecer a Europa com enorme quantidade de alimentos e armas. A cultura imperialista orientava as ações e as relações internacionais, motivada pela disputa dos territórios afro-asiáticos, gerando tensões que acabariam por originar a Primeira Grande Guerra.

Neste contexto, surgiram os estúdios de animação apoiados em técnicas administrativas e organização empresarial. Dentre eles, o Estúdio Disney foi o grande responsável pela universalização da animação. Tornou-se um modelo, uma referência de conceito de mídia e da produção em escala. Os conteúdos das suas produções atendiam a demanda moralista da época e a capacidade de organização de Disney tornou seu estúdio um monopólio do setor. São justamente estas características que acentuam o caráter fetichista das suas animações.

O fetichismo transforma o filme de animação grandioso, espetacular, único e incomparável. O processo de construção da idolatria é

uma característica de Hollywood e levado ao extremo por Disney. O monopólio contribuiu para isso, abrindo espaço para a cultura ideológica e moralista predominante na época. Num cenário desses é difícil imaginar uma produção de crítica social, mas é possível constatar uma representação social estrategicamente idealizada.

As principais referências dos filmes de Disney são os contos de fadas. É importante salientar que, do ponto de vista do mercado, apostar em signos populares conhecidos é uma forma de aumentar a probabilidade do êxito. Os contos de fada, neste contexto, têm essa importância. Analisemos o décimo sexto longa-metragem de Disney.

Belle au Bois Dormant, o conto original, foi escrito pelo francês Charles Perrault, em 1607. Posteriormente ganhou uma versão dos alemães Grimm (1812), com o nome de *Litle Brier-Rose.* Bem antes disso, o italiano Giambatiste Basile havia publicado um conto bastante semelhante com o título de *Sun, Moon, and Talia*. Isto aconteceu em 1634 e serviu de inspiração para o conto narrado por Perrault, que na verdade é a versão que conhecemos.

A versão de Basile conta que uma farpa de linho entra sob a unha da princesa Talia e ela rapidamente morre. O rei coloca sua filha em uma cadeira de veludo do palácio, tranca e vai embora para sempre, para apagar a lembrança de sua dor. Algum tempo depois, outro rei estava por ali caçando e encontra Talia. Ele apaixona-se por sua beleza mas, como não consegue acordá-la, a estupra e vai embora. Nove meses depois, Talia dá à luz gêmeos, Sol e Lua, mas continua adormecida. Um dia um dos bebês não encontra seu seio para mamar e coloca a boca no dedo da mãe e suga. Suga com tanta força, que extrai a farpa e faz despertar.

O rei resolve visitar Talia. A esposa do rei descobre o caso e manda cozinhar as duas crianças e servi-las para o rei. Mas o cozinheiro prepara cabritos no lugar. Depois a rainha manda buscar Talia para lançá-la ao fogo, mas o rei chega e lança a própria esposa no lugar de Talia. Ele casa-se com Talia e vive com ela e seus filhos.

Segundo a tradução de 1993, de Aventinum Nakladatelství, há uma terceira história, onde o final não acontece, com o beijo do príncipe acordando a bela, muito embora essa seja a versão passada nos livros atuais e no cinema. Nesta narrativa, a princesa acorda com a chegada do príncipe, e não há beijo. Ao contrário, conversam longamente.

É possível concluir que a princesa interagiu, trocou ideias, não ficou passiva. O príncipe, ao contrário das versões mais conhecidas, se mostra um medroso, tendo medo até da própria mãe, uma ogra antropófaga. Somente depois de dois anos ele revela aos pais o seu casamento, já com dois filhos, um menino e uma menina. A princesa se mostra destemida, enfrentando até o cozinheiro real quando este tenta degolá-la para servir sua carne à sogra.

A visão transcrita neste artigo enfoca o cinema de animação como um produto social, portanto, é a visão do que ele retrata que nos importa e não do que ele influencia. Levando em conta que o monopólio cultural caracteriza-se por representar a visão de um em detrimento do coletivo, considera-se aqui analisar o quanto essa visão é representativa ou o quanto ela contribui para mudanças de paradigmas históricos na sociedade.

O modelo “mágico” caracterizado na obra de Disney, consagrada por um paradigma clássico das relações sociais. O poder real concedido por descendência (reis, príncipes e rainhas), o mal como um defeito moral irremediável e inato. O conto de Basile talvez seja o mais crítico, na medida em que cria metáforas, que confrontam paradigmas morais das relações humanas, como o estupro do rei sobre sua filha. Na versão de Disney inspirada nos irmãos Grimm, o texto é higienizado e cercado de ornamentos oníricos, de forma a consagrar o modelo idealizado, sem maiores riscos e metáforas questionadoras das relações sociais. Este modelo é aceito pelo público adulto como ideal para preservar a “pureza” e a magia da infância dos seus filhos. Esse conceito funciona como uma espécie de fuga da realidade, na medida em que as mazelas e contradições do mundo real não estão ali explicitadas: “a cultura dominante deseja fingir, particularmente no que se refere às crianças, que o lado escuro do homem não existe, e professa a crença num aprimoramento otimista”. (BETTELHEIM, 1995, p. 17)

HANNA BARBERA

Por quase três décadas a Hanna-Barbera Productions dominou o mercado de animação para a televisão nos Estados Unidos. Foi fundada em 1957 pelos animadores William Hanna e Joseph Barbera. Após a MGM fechar seu estúdio de animação e terminar a produção de seus curtas-metragens animados (*Tom e Jerry* foi um deles), William e Joseph resolveram empreender por conta própria.

A televisão começava a se popularizar e carecia de conteúdos para a programação. Os estúdios HB criaram um estilo e uma forma econômica de produzir, caracterizada por limitação de movimentos, reaproveitamento de cenários e dos ciclos de animação. Neste período foram produzidas séries, como *Jambo & Ruivão*[5], *Dom Pixote*[6], *Plic, Ploc & Chuvisco*[7], *Zé Colméia*[8], *Pepe Legal*[9] e *Loopy Le Beau*[10].

Hanna-Barbera representou nas séries de TV o que Disney representou para o cinema. A maioria de suas criações tinha animais como personagens centrais, metáforas antropomórficas da variedade de perfis psicológicos humanos. Animais capazes de conversar e agir, caminhar em duas patas e vestir roupas e adereços.

5 The Ruff & Reddy Show ou Ruff at Reddy (Jambo e Ruivão no Brasil) A primeira exibição foi em Dezembro de 1957 pela NBC. A série foi também a primeira produção para a TV da Hanna-Barbera. Seu sucesso ajudaria a abrir caminho para uma infinidade de novos personagens infantis, que dominaram a programação infantil até meados dos anos 90 (pt.wikipedia.org/wiki/The_Ruff_%26_Reddy_Show)

6 Huckleberry Hound (br: Dom Pixote) é uma série de desenho animado criado pela Hanna-Barbera em 1958.(pt.wikipedia.org/wiki/Dom_Pixote)

7 Pixie and Dixie and Mr. Jinks. Fazia parte do show do Dom Pixote, originariamente exibido de 1958 a 1962. (pt.wikipedia.org/wiki/Plic,_Ploc_%26_Chuvisco)

8 Yogi Bear. Foi criado em 1958 como um personagem secundário, num dos segmentos do programa de desenho animado The Huckleberry Hound Show. (pt.wikipedia.org/wiki/Zé_Colméia)

9 Quick Draw McGraw. Transmissão original em 29 de Setembro de 1959 contando as aventuras de um cavalo antropomorfo. (pt.wikipedia.org/wiki/Pepe_Legal)

10 Loopy De Loop. Loopy é um lobo cavalheiro que fala com sotaque francês. Apareceu pela primeira vez em 1959. (pt.wikipedia.org/wiki/Loopy_Le_Beau)

A abordagem de HB, diferente da Disney, consagra um modelo de retratação de fortes referenciais sociais. Neles se destaca a figura do anti-herói, como o urso Zé Colméia que rouba cestas de piquenique.

O personagem central, Manda-Chuva - chamado de M.C. por amigos próximos - é o líder de uma gangue de Nova Iorque de gatos de rua: Bacana, Espeto, Batatinha, Gênio e Chu-Chu. Manda-Chuva e sua gangue foram inspirados por personagens da comédia popular *You'll Never Get Rich*[11]. O enredo gira em torno do policial local, Guarda Belo, e suas tentativas ineficazes de expulsar a gangue do beco. A única razão para ele querer se livrar deles era que Manda-Chuva e sua gangue estavam constantemente tentando ganhar dinheiro rápido - normalmente através de algum golpe. A aparência de Belo foi modelada em Allen Jenkins, que fez sua voz. Dibble (o nome original de Guarda Belo), anteriormente sendo apenas para a ferramenta de fazer buracos para plantar sementes, adquiriu um segundo significado no vernáculo, como gíria de policiais.

O Manda-Chuva é líder de uma gangue de rua, que vive a ludibriar a autoridade policial. Essa relação constitui uma emblemática metáfora do conflito socioeconômico. O alijado economicamente pela sociedade tem que usar de astúcia para sobreviver. O Guarda Belo é o guardião desta estrutura, esforça-se para manter as coisas como estão e impedir que a turma do Manda-Chuva atrapalhe uma ordem estabelecida.

A economia dos EUA viveu um período de relativa estabilidade entre o fim da década de 1940 e o início dos anos 1960. A partir de então, com os gastos com a Guerra do Vietnã (1965-1975), o país passou a sofrer com ciclos de recessões e expansões, ambos sempre acentuados, com uma intensificação do efeito “montanha russa” a partir da década de 1970, quando os choques do petróleo atingiram o país.

Vários países ocidentais deram uma guinada à esquerda no início da década, com a vitória de John F. Kennedy nas eleições de 1960 nos EUA, da coalizão de centro-esquerda na Itália em 1963 e dos trabalhis-

11 You’ll Never Get Rich. You’ll Never Get Rich (br: Ao compasso do amor - pt: Nunca Serás Rico) é uma comédia musical de Hollywood do ano de 1941. (pt.wikipedia.org/wiki/You%27ll_Never_Get_Rich)

tas no Reino Unido em 1964. Também em 1969, uma sonda dos EUA alcançou Marte e, meses depois, a URSS descia um robô em Vênus.

Na década de 1960, os estudiosos da época criavam suas teorias sobre os avanços científicos e tecnológicos (*Jetsons* na versão HB). Foi inventado o primeiro computador gráfico, na Alemanha. Em 1965 surgiram os primeiros trabalhos de arte computacional. O desenvolvimento tecnológico capitaneado pela televisão propicia um crescimento do mercado de animação, aparecendo como alternativa ao esgotamento do modelo cinematográfico.

SIMPSONS

Criada por Matt Groening, *Os Simpsons*[12] é uma paródia do modo de vida da classe média norte-americana. Os personagens são: Homer Jay Simpson, Marjorie "Marge" (Bouvier) Simpson, Bartholomew "Bart" Simpson, Elisabeth "Lisa" Marie Simpson e Margareth "Maggie" Simpson. As aventuras se passam na cidade fictícia de Springfield e exploram tabus, situações clássicas de violência social e múltiplos aspectos da condição humana.

Estreou em 17 de dezembro de 1989. Seu formato narrativo atende ao padrão sitcom, no entanto, por pertencer à categoria de animação, seu universo narrativo se expande além dos limites do que seria uma típica família de classe média vivendo em uma típica cidade americana. Essa característica permite ao autor explorar e abordar problemas enfrentados pela sociedade contemporânea. O exemplo disso é o fato de Homer trabalhar em uma usina nuclear. Questões ligadas à educação também são discutidas nas relações de Bart e Lisa, na escola Elementar de Springfield. Outra questão frequentemente abordada é a crítica à programação de TV, satirizando a indústria do entretenimento, o que não deixa de ser uma autocrítica.

Este viés crítico, adotado pelos argumentistas da série, motiva acusações de que a mesma adota uma visão esquerdista da sociedade. Al Jan, um dos argumentistas, confirma tendência esquerdista norte-americana. A série representa o governo e as grandes corporações como entidades autoritárias, dominadoras e exploradoras da ingenuidade do trabalhador médio. Os políticos são corruptos, os religiosos são insensíveis e a autoridade policial é incompetente.

Na década de 1980, o governo Reagan adotou uma política econômica conservadora, visando reverter a estagnação da economia do país - registrada na década anterior. Realizou cortes nos gastos públicos, especialmente nos serviços previdenciários e diminuição de impostos. Liberou as importações, estimuladas pela supervalorização do dólar. Em 1987 acontece a quebra na bolsa de Nova Iorque. 600 milhões de ações são vendidas em um só dia. As perdas são estimadas em 1 trilhão de dólares. As consequências políticas do governo Reagan atingiram a poupança interna, provocando sua queda, com a alta desenfreada do consumo. Adotou altas taxas de juros para atrair investimentos estrangeiros e intensa especulação financeira. A estratégia funcionou razoavelmente, fazendo com que o período fosse considerado de recuperação econômica para os Estados Unidos.

BEAVIS AND BUTT-HEAD, SOUTH PARK E A DÉCADA DE 1990

A MTV exibiu *Beavis and Butt-Head*, de 1993 a 1997. É uma criação de Mike Judge que também assina a série *O Rei do Pedaço*. Os episódios mostram uma dupla de adolescentes em fase de pós-puberdade. Moram e estudam na cidade Highland, ficticiamente localizada em um ponto sul da América do Norte. Os episódios são repletos de cortes onde *Beavis and Butt-Head* veem TV fazendo comentários ácidos sobre o que estão assistindo. A tônica dos episódios girava de divagações relacionadas a música, garotas e besteiras de toda ordem, predominando por toda a década de 1990. Mais recentemente foram incorporados aos argumentos referências atuais, que vão desde virais da internet até programas de TV como *reality shows*.

Seguindo a linha do politicamente incorreto, *Beavis e Butt-Head* caracterizam-se por serem péssimos vizinhos, péssimos alunos e passam boa parte do dia à frente da TV, assistindo videoclipes. Consagrada nos anos 1990, ficou esquecida por um longo tempo até ser

12 The Simpsons (no Brasil, Os Simpsons; em Portugal, Os Simpson)1 é uma sitcom de animação norte-americana criada por Matt Groening para a Fox Broadcasting Company. (pt.wikipedia.org/wiki/Os_Simpsons)

produzida novamente em 2012. O sucesso levou os personagens às telas dos cinemas, no filme *Beavis e Butt-Head Detonam a América*[13]. O título é uma referência direta a critica proposta pela série.

Mike Judge inspirou-se em jovens delinquentes para elaborar o perfil dos protagonistas, que não por acaso dão exemplos opostos ao que prescreve o *ethos* nacionalista do "modo de vida americano". Em oposição à autossuficiência, a superficialidade, em oposição à generosidade, o desprezo e a desconsideração. O consumismo e o individualismo são caricaturados e impiedosamente expostos, de forma a criar uma cisão cômica, que pode estimular a catarse ou revoltar o espectador menos crítico.

Seguindo a linha crítica ao *american way of life*, o *sitcom South Park* foi criado para o canal Comedy Central. Sua autoria é assinada por Treu Parker e Matt Stone e é destinado ao público adulto. *South Park* caracteriza-se pela abordagem infame, cruel, surreal e de humor negro. Os episódios contam as aventuras bizarras de quatro crianças - Stan Marsh, Kyle Broflovski, Eric Cartman, e Kenny McCormick.

Parker e Stone desenvolveram a série a partir de dois curtas de animação em 1992 e 1995. O segundo curta tornou-se um viral da internet, o que motivou o convite para o desenvolvimento do programa. Considerado o maior êxito instantâneo de audiência para uma estreia, o programa ao longo do tempo alcançou as maiores audiências da televisão paga nos Estados Unidos. A temática adulta contrasta com o design infantil da concepção gráfica da série, sendo toda produzida em animação de recorte.

A década de 1990 caracterizou-se por um período de crescimento econômico para o Primeiro Mundo e em especial para os Estados Unidos. O desenvolvimento tecnológico permitiu novos avanços para a animação, influenciando e facilitando a produção de séries. A produção mundial iniciou um processo de multipolarização, com países, como a Coreia do Sul, deixando de ser exclusivamente fornecedores de mão de obra para tornarem-se produtores. Um exemplo deste fato é a criação do desenho animado Puka, em 1999. Aumentou a produção de séries de animação nos países-polos (Estados Unidos, Canadá, França e Japão). De 300 mil computadores conectados em 1990 a internet chegou 16 milhões no final da década. Caiu a Cortina de Ferro, teve fim a Guerra Fria.

13 Beavis e Butt-head Do America (1996) é um filme de animação baseado na série de TV Beavis e Butt-head Foi produzido pela Paramount Pictures em associação com a Geffen Pictures e MTV Films e co-escrito e dirigido pelo criador Mike Judge. (http://en.wikipedia.org/wiki/Beavis_and_Butt-head_Do_America)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As relações sociais e as forças produtivas são indissociáveis. Esta interligação faz com que, adquirindo novas forças produtivas, os homens modifiquem o seu modo de produção e a maneira de sobreviver, e alterem as relações sociais: "O moinho a braço vos dará a sociedade com o suserano; o moinho a vapor, a sociedade com o capitalismo industrial". (MARX, 1974, p. 78)

O modo de produção material de uma sociedade configura-se como um fator determinante da organização política e das representações intelectuais. Sendo o desenho animado um produto da cultura e, por consequência, um reflexo da representação intelectual do seu tempo, não está ele alienado das relações de influência da infraestrutura e da superestrutura predominantes em cada período histórico.

O desenho animado está sujeito, também, a uma caracterização ideológica formada por forças produtivas (ferramentas, máquinas e tudo que permite a produção), bem como, os interesses dos proprietários nas relações de produção: "Conforme a língua, conforme a época ou os grupos sociais, conforme o contexto apresente tal ou qual objetivo específico, vê-se dominar ora uma forma ora outra, ora uma variante ora outra". (BAKHTIN, 1999, p. 147)

Assim, é possível concluir que o sentido crítico das séries de animação progride na medida em que se consolidam dois princípios históricos: a evolução tecnológica e a descentralização da produção. A identidade social segue o mesmo princípio.

Um exemplo próximo desta afirmação é constatável observando o caminho histórico do cinema *live-action*. É possível estudá-lo e caracterizá-lo pelo quanto foi influenciado pelo contexto econô-

mico e social nos distintos períodos históricos em que fez parte. O Expressionismo alemão e o Realismo italiano estão situados e permeados pela influência que em suas épocas afetou os modos de produção. O cinema *live-action* sempre teve uma base produtiva ampla, bem maior que o cinema de animação, por exemplo, e isso lhe permitiu, com alternâncias, uma abordagem mais próxima da realidade. O cinema de animação, até aqui, tem sido objeto de domínio e controle de poucos, o que, ao longo da história, lhe garantiu um isolamento crítico e uma alienação insistente.

As séries aqui analisadas distanciaram-se do modelo original definido por Disney, acompanhando os ciclos de expansão econômica e do avanço tecnológico da época em que foram produzidas. Quando maior for o monopólio, quanto mais exclusivo for a propriedade dos modos de produção, maior será o caráter de idealização da obra, mais ela será interpretada como fetiche. Quanto mais descentralizada e quanto mais acessível for a produção, maior é a tendência de aproximação dos conteúdos desta realidade.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec. 1999.

BARBOSA Júnior, Alberto Lucena, **Arte da Animação. Técnica e Estética Através da História** – 2ª ed. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005

BARTHES**, Roland. Crítica e verdade**. São Paulo: Coleção Signos, 1987.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica.** 1955.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

BOURDIEU, P. **As Regras da arte**, São Paulo; Companhia das letras, 1996

BOURDIEU, P. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. Campinas: Papirus, 1996.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BOURDIEU, P. **Memória e sociedade: nota de apresentação**. In: **O poder simbólico**. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001b. 322 p.

CHONG, Andrew. **Animação Digital**. Porto Alegre: Bookman, 2011

GABLER, Neal. **Walt Disney - O Triunfo da Imaginação Americana**. Editora: Novo Século, São Paulo, 2013.

MARX, Karl. **Miséria da filosofia: Resposta à Filosofia da Miséria do Senhor Proudhon**. Tradução: J. Silva Dias/ Maria C. Torres. 2ª ed. Porto: Escorpião, 1974

MCCLOUD, Scott, **Desvendando os quadrinhos**. M. Books do Brasil Editora. São Paulo. 2005

PEREIRA, Paulo Augusto, **Almanaque dos Desenhos Animados**. São Paulo: Matriz, 2010.

SPERBER, Suzi Frankl. **A lenda da flor azul, o mito e o conto de fadas**. In

TEODORO, Mário. http://pt.scribd.com/doc/106618248/O-estilo-Disney-de-contar-historias, 2011.

WHITE, Tony, **Animation From Pencils To pixels**, Focal Press/Elsevier: Estados Unidos, 2006

FONTES DA INTERNET

http://asifa.net/

http://pt.wikipedia.org/wiki/lista de series de animação

http://it.wikipedia.org/wiki/Pucca

http://pt.wikipedia.org/wiki/A_Bela_Adormecida_(conto)

http://www1.folha.uol.com.br/folha/mundo...

http://aseixas-histriavirtual.blogspot.c...

http://almanaque.folha.uol.com.br/cronol...

http://veja.abril.com.br/blog/temporadas/televisao/uma-breve-historia-da-animacao-na-tv/

O PROCESSO



Trabalhar cansa (2011). Fonte: http://rafcavalcanti.files.wordpress.com/



Trabalhar cansa (2011). Fonte: http://raulla.wordpress.com/

O problema da indexação em gêneros contemporâneos: *Trabalhar cansa* e a perspectiva de um cinema fantástico nacional

Pedro Felipe Leite Carcereri

Mestrando em Artes, Cultura e Linguagens - Instituto de Artes e Design
Universidade Federal de Juiz de Fora

Resumo: Analisando o filme *Trabalhar cansa,* podemos traçar um esboço de trabalho para situar a indexação dúbia em gêneros como o terror e a ficção científica. Pretende-se utilizar o filme como estudo de caso, construindo um panorama perspectivo de um tipo de cinema que vem sendo desenvolvido nos dias atuais.

Palavras-chave: Gêneros; fantástico, cinema brasileiro, ficção científica terror.

O filme *Trabalhar cansa* (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2011), nos traz a história de Helena, uma mulher de meia-idade que vive um momento de mudanças em sua vida. Ela acaba de montar um pequeno supermercado e contrata Paula, para ser sua empregada e cuidar da sua casa enquanto ela estiver fora. Nessa situação seu marido Otávio perde o emprego e tem muita dificuldade em encontrar outro emprego dentro do mundo corporativo. Enquanto a vida de Helena vai se tornando cada vez mais caótica em sua esfera familiar por conta de problemas com sua empregada, que vem substituindo ela na vida de sua filha Vanessa, e com seu marido, que vai se tornando cada vez mais acomodado ao invés de ajudá-la; uma parede do seu supermercado começa a mostrar uma estranha infiltração. A partir daí situações estranhas começam a acontecer com a personagem principal, o que inclui cachorros latindo para ela em frente ao seu negócio e uma presença que não é vista, mas é notada, parecendo ser um bicho dentro do supermercado. A parede com a infiltração começa a se tornar negra e a apodrecer. Helena decide quebrá-la e descobre um estranho

animal, uma espécie de lobisomem, morto que parece estar causando a infiltração na parede. Ela e seu marido queimam os restos mortais do animal e continuam a viver sua vida normalmente, Helena tocando o supermercado e Otávio procurando emprego. Quando Helena adquire o supermercado ela é alertada sobre os antigos donos, algumas vezes pelos vizinhos, outra hora pela corretora e outra hora ao encontrar objetos deixados para trás, como uma caixa de roupas, uma corrente grossa com uma coleira de *spikes* e uma grande marreta, a qual Helena usa para quebrar a parede. Somos, então, levados a crer que os antigos donos possam ser os responsáveis pelo animal na parede ou pelas situações estranhas que estão ocorrendo, no entanto, não temos a resposta nem para essa nem para outras perguntas.

Entendendo o conceito de que o fantástico só existe na hesitação e na dúvida, podemos utilizar essa pressuposição como pedra fundamental do nosso estudo e a partir dela estruturarmos nossas questões. No entanto, o que estamos fazendo é um estudo de como a indexação e a classificação pode não ser tão clara nessa narrativa, por isso devemos compreender um pouco melhor essa e outras questões antes de podermos classificar o filme.

Atentando-nos à classificação de Rick Altman, é possível que um filme seja incluído ou excluído de um gênero dependendo do olhar que se lança à ele. A classificação sintático/semântica proposta por ele pode nos ajudar a situar melhor nossas considerações perante o filme. Deve-se observar os gêneros como estruturas de aproximação e negociação entre eles ligados a uma periodicidade histórica. A aproximação sintático/semântica proposta por Altman se refere à linguística e encontra nela uma forma de pensar os gêneros.

A classificação sintática, interessada nas estruturas e nas regras de uso e construção das frases são usadas nessa situação para caracterizar as relações intra e extra gêneros que podem vir a classifica-los. A semântica, preocupada no significado das palavras mais do que na sua estruturação, traz para o estudo dos gêneros o olhar para as *common traits*, as atitudes dos personagens, as características das locações, cenário, figurino e comportamento para caracterizar um gênero. O exemplo sempre usado como referência é o *western*: onde a caracterização do meio-oeste e a presença de personagens-tipo são importantes para a parte semântica, e a estruturação de uma narrativa que entende a descoberta e o contato do homem branco com a natureza e com o diferente é importante para a parte sintática. No entanto, a aproximação deve ocorrer se utilizando dos dois meios, por vezes o sintático e por vezes o semântico.

> É preciso reconhecer que nem todos os filmes de gênero se relaciona com o seu gênero da mesma forma ou com a mesma extensão. [...] Além disso, uma aproximação dupla permite uma descrição muito mais precisa das inúmeras conexões intergenéricas normalmente suprimidas por uma aproximação única. Simplesmente não é possível descrever o cinema de Hollywood com precisão, sem a capacidade de contar os inúmeros filmes que inovam, combinando a sintaxe de um gênero com a semântica de outro. (ALTMAN, 1999, p. 221, tradução nossa)[1].

Como exemplo, por diversas vezes o filme *Guerra nas estrelas* (*Star Wars*), George Lucas, 1977, é citado como sendo do gênero *western*. Isso se dá por pela dupla-aproximação, se utilizando da semântica na caracterização da ficção científica e da sintaxe na estrutura narrativa muito semelhante aos filmes de *western*.

No nosso caso, *Trabalhar cansa* também necessita de uma dupla-aproximação. Ao nos atentarmos as questões semânticas, notamos um filme realista, não nos desviando por completo para questões bazinianas, mas uma narrativa preocupada em questões sociais, relacionadas ao trabalho e ao relacionamento patrão-empregado, uma caracterização sóbria e personagens comuns (depois retomaremos a questão do homem-comum). Quando partimos para uma análise sintática, observamos a estruturação de

1 Trecho original: We need to recognize that not all genre films related to their genre in the same way or to the same extent. [...] In addition, a dual approach permits a far more accurate description of the numerous intergeneric connections typically supressed by single-minded approaches. It is simply not possible to describe Hollywood cinema accurately without the ability to account for the numerous filmes that innovate by combining the sintax of one genre with the semantics of another. (ALTMAN, 1999, p. 211).

uma narrativa tipicamente de terror ou suspense, com gradações de emoção, descoberta de pistas e inclusão de objetos e personagens que geram estranheza. Essa dificuldade de indexação já nos leva a uma posição de filme incluso em um gênero com limites rarefeitos, nos fazendo analisá-lo segundo preceitos do estranho ou do fantástico típico dessa narrativa.

Ao analisar a história do filme percebemos uma inserção muito clara de um ambiente de estranheza, comoção e medo que culmina com a descoberta do animal dentro da parede. Para Darko Suvin essa estranheza é explicada, desde os primórdios da humanidade, pela curiosidade do que existe além, o que ele chama de estranhamento cognitivo. O mito se apoia em fenômenos inexplicáveis.

> Isto implica uma curiosidade sobre o desconhecido para além da próxima montanha (mar, oceano, sistema solar), onde a emoção do saber se juntou à emoção da aventura. [...] Os alienígenas – utópicos, monstros, ou simplesmente estranhos diferentes – são um espelho para o homem assim como o país diferente é o espelho para seu mundo. Mas o espelho é não só um reflexo, é também um transformador, um útero virgem e um dínamo da alquimia: o espelho é um cadinho. (SUVIN, 1980, p. 5)[2] [3].

A ficção científica e os gêneros e subgêneros adjacentes comungam uma não naturalidade empírica. Para Suvin, o estranhamento cognitivo advém de uma preocupação científica na realidade. Nossa necessidade de explicar o que não compreendemos e ou que nos é estranho nos empurra para a atração de uma narrativa que nos desafie cognitivamente. Dessa maneira, ao estranhamento em *Trabalhar cansa* é possível e existe de forma a construir a narrativa conectada à nossa realidade, possível ou não de explicação.

De certo, desde o início da narrativa temos a presença de situações que vão levando Helena a se colocar diante de algo que, segundo Todorov, não pode ser explicado pelas leis da nossa natureza. A presença do líquido estranho no supermercado, o animal morto nas tubulações, a presença dos cachorros à espera de algo em gente ao estabelecimento e a descoberta do monstro dentro da parede trazem para a narrativa a estranheza e o fantástico.

Comecemos por enquadrar a narrativa dentro das três premissas que Todorov determina para a existência do discurso fantástico. No entanto, o filme não precisa se enquadrar em toda a argumentação para se reconhecer fantástico.

> Postulamos que todo texto literário funciona como um sistema; o que quer dizer que existem relações necessárias e não-arbitrárias entre as partes constitutivas deste texto. [...] Conhecendo a estrutura da obra literária, deveríamos poder, a partir do conhecimento de um só traço, reconstruir todos os outros. (TODOROV, 2010, p. 84).

À primeira premissa é de que o fantástico se ancora por muitas vezes em um tipo de linguagem figurada, de exagero, creio que é difícil enquadrar *Trabalhar cansa* nesse modelo, por nos apresentar uma narrativa bastante contida e que não recorre à utilização de hipérboles. Por esse motivo acredito que não seja possível, pelo menos sem forçar uma análise que possa nos levar à alegorias desnecessárias, enquadrar o filme nessa premissa.

Partindo para uma segunda posição a identificação com o narrador-personagem do leitor-espectador é necessária para que a sensação de estranheza que acontece com ele não seja logo descartada como mentira ou alucinação, e que acompanhemos seu drama em busca das respostas do que está acontecendo. Nesse ponto, devemos parar e observar a caracterização da persona-

2 Trecho original: This implies a curiosity about the unknown beyond the next mountain range (sea, ocean, solar system), where the thrill of knowledge joined the thrill of adventure. [...] The aliens - utopians, monsters, or simply differing strangers - are a mirror to man just as the differing country is a mirror for his world. But the mirror is not only a reflecting one, it also a transforming one, virgin womb and alchemical dynamo: the mirror is a crucible. (SUVIN, 1980, p.5).

3 Suvin se utiliza da metáfora do cadinho: recipiente com características refratárias, resistente a altas temperaturas que os alquimistas utilizavam para misturas e purificações.

gem principal, Helena, para conseguirmos encaixar o filme nessa perspectiva. Segundo Todorov, "... para facilitar a identificação, o narrador será um "homem médio", em que todo (ou quase todo) leitor pode se reconhecer." (TODOROV, 2010, p. 92). Usando Helena como nossa narradora, podemos encará-la como um "homem médio"? Utilizando esse conceito de "homem médio" nos remetemos a teoria dos modos de Northrop Frye.

> Não sendo superior aos outros homens e seu meio, o herói é um de nós: reagimos a um senso de humanidade comum, e pedimos ao poeta os mesmos cânones de probabilidade que notamos em nossa experiência comum. Isso nos dá o herói do modo *imitativo baixo* (grifo do autor), da maior parte da comédia e da ficção realística. (FRYE, 1973, p. 40).

Dessa maneira conseguimos situar nossa heroína dentro desse contexto da ficção realista, onde ela se equipara a nós, fazendo-nos identificar com seus dramas e assim com o sobrenatural que irá permear a história. Retomaremos essas considerações mais a frente ao tentarmos incluir de fato *Trabalhar cansa* dentro dos modos de ficção de Frye.

O terceiro aspecto do discurso fantástico que devemos nos atentar está ligada a estrutura narrativa da história. O texto fantástico deve ser apreendido do início ao fim obrigatoriamente, como os romances policias, por conta de uma gradação nas pistas e dados que são apresentados como uma caracterização do discurso fantástico que vão antecipando a descoberta do sobrenatural que está por vir. "Desde o começo, diferentes detalhes nos preparam para este acontecimento; e do ponto de vista do fantástico, esses detalhes formam uma perfeita gradação." (TODOROV, 2010, p.95).

Como já foi exposto anteriormente, Helena é apresentada a uma série de objetos e acontecimentos que antecipam a sua descoberta do animal dentro da parede. Esses fatos vão preparando o ambiente fantástico, realizando uma clara gradação até Helena quebrar a parede. Satisfazendo duas das três premissas destacadas por Todorov, *Trabalhar cansa* pode ser então encarado como uma narrativa de conteúdo fantástico.

Cruzando as duas teorias, a de Frye e a de Todorov, podemos entender como a narrativa fantástica é complicada de ser caracterizada, principalmente nos espelhando em Frye. Na teoria dos modos de Frye, sua classificação bastante detalhada das formas dramáticas é baseada principalmente em como o herói está incluído na sociedade e qual é a sua natureza e seus poderes. Apesar das categorias serem de certa forma rígidas, o próprio autor sabe que não é possível condensar as narrativas em um só modo: "A sugestão aqui feita é que nenhum conjunto de critérios críticos, derivados apenas de um modo, pode jamais absorver toda a verdade sobre a poesia." (FRYE, 1973, p. 67). Podemos então prever que o fantástico certamente não estará contido e determinado em um modo só. Proponho que absorvamos características de dois modos e complementemos o raciocínio de Frye para podermos entender *Trabalhar cansa*.

Frye explicita que a presença do que ele chama de "espectro", que seria o sobrenatural, é aceito muito bem nos modos míticos, onde o herói é um ser divino, e no modo romanesco, onde o herói é humano, mas é capaz de feitos estupendos e está inserido num meio maravilhoso, com a presença de seres sobrenaturais. No entanto, a partir dos próximos modos o sobrenatural não é mais aceitável e "quando ele aparece é um ser terrível e misterioso, vindo do que é perceptivelmente outro mundo." (FRYE, 1973, p. 56). Como já sabemos que a história fantástica é composta por homens comuns, ela se inclui no modo imitativo baixo, onde o sobrenatural e o fantástico não são aceitos, mas e quando o fato sobrenatural acontece, não carece de explicação e a vida dos personagens prossegue comumente? Nesse momento, Frye já não consegue mais nos orientar de maneira claramente satisfatória, apesar de nos situar nos modos dramáticos clássicos e nos fazer perceber que a narrativa fantástica é realmente um gênero complicado e digno de discussão, por isso a importância de traçar um paralelo com outros autores que venham a contribuir para se construir um arcabouço teórico para entendermos como se comporta o filme e o gênero em que ele está incluído.

Helena ao encontrar o animal dentro de sua parede reage estupefata, recolhe o animal, o queima junto com seu marido e continua a viver sua vida normalmente, sem precisar se explicar, e muito menos inserir seu

mundo num outro contexto com outras regras de funcionamento. Isso nos leva a necessidade de se entender como fantástico se transforma.

> A fé absoluta, assim como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida. [...] No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma contudo uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. (TODOROV, 2010, p. 36-p. 48).

Sabendo que o fantástico existe somente na hesitação perante o fato sobrenatural, nos deparamos com um dilema a ser discutido, para que esfera do discurso partiremos. Todorov situa basicamente duas vertentes para onde o fantástico, após a hesitação ter sido suprimida, necessita de ir: o maravilhoso e o estranho.

> O estranho realiza, como se vê, uma só das condições do fantástico: a descrição de certas reações, em particular do medo; está ligado unicamente aos sentimentos das personagens e não a um acontecimento material que desafie a razão (o maravilhoso, ao contrário, se caracterizará pela existência exclusiva de fatos sobrenaturais, sem implicar a reação que provoquem nas personagens). (TODOROV, 2010, p. 53).

Se forem aceitas as leis da nossa natureza para explicar o fenômeno, então passamos para o estranho, o sobrenatural assim será explicado; se são necessárias novas leis da natureza para explicar o fenômeno, então entramos no maravilhoso e o sobrenatural pode assim ser aceito. Dentro dessa primeira divisão, Todorov ainda subdivide e hibridiza essas classificações, criando algumas mais como o fantástico-estranho, o estranho-puro, o fantástico-maravilhoso e o maravilhoso-puro.

Para explicarmos *Trabalhar cansa*, nos utilizaremos dessas subdivisões de uma maneira diferente, encaremos, como o próprio Todorov, a reação da personagem e da narrativa, propriamente do que o espectador apreende. Encarando a reação de Helena ao descobrir o animal morto em sua parede, que vamos caracterizar como sendo o sobrenatural dentro do filme, estamos diante de uma solução que está no meio do caminho entre o fantástico-maravilhoso e o fantástico puro.

> Estamos no fantástico-maravilhoso, ou em outros termos, na classe das narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural. Estas são as narrativas mais próximas do fantástico puro, pois este pelo próprio fato de permanecer sem explicação, não-racionalizado, sugere-nos realmente a existência do sobrenatural. O limite entre os dois será então incerto; entretanto, a presença ou a ausência de certos detalhes permitirá sempre decidir. (TODOROV, 2010, p. 58).

Apesar do assombro de Helena ao encontrar o animal em sua parede, e da falta de uma explicação para o acontecimento, o fato sobrenatural não pode ser explicado pelas leis da nossa natureza, ou seja, não foi fruto de alucinação, uso de drogas ou loucura; o animal estava realmente dentro da parede e foi realmente queimado por Helena e Otávio. Ao necessitar de uma nova concepção de leis da natureza, passamos automaticamente ao maravilhoso, mas não ao maravilhoso puro e sim ao fantástico-maravilhoso, por conta dessa falta de explicação e até hesitação mesmo após a descoberta do sobrenatural.

O fantástico se relaciona com o maravilhoso e com o estranho, por esses gêneros lhe serem vizinhos, no entanto, é possível manter a hesitação inerente ao fantástico até o fim da narrativa, sem ter que decidir entre o maravilhoso e o estranho. Todorov cita *A outra volta do parafuso* de Henry James como exemplo, quando terminamos a narrativa sem saber se os espectros que assombram a propriedade realmente estão ali ou se são fruto de alucinações da governanta.

Apoiado nisso caracterizamos *Trabalhar cansa* como um filme que resguarda características da hesitação do fantástico até seu fim, por não se explicar nem para o espectador e nem para a personagem o porquê daquele animal assustador estar dentro da parede.

No entanto, sabemos que ele existe e não é obra da mente de Helena, pois seu marido também participa da queima do animal. Temos assim um estado fantástico-maravilhoso, onde o animal e o fato sobrenatural não podem ser explicados pelas leis da nossa natureza, porém estão incluídos em um contexto empiricamente realista, onde tudo ocorre naturalmente.

Conseguimos de certa forma, caracterizar alguns traços da narrativa do filme analisado, que podem de alguma maneira estruturar um tipo de cinema específico. A diretora Juliana Rojas e o diretor Marco Dutra apresentam em trabalhos anteriores uma vertente muito semelhante ao longa estudado, a presença de uma atmosfera de estranheza e de conteúdo fantástico pode ser encontrado em curtas como *Um ramo*, com Juliana Rojas e Marco Dutra, 2007, e *Pra eu dormir tranquilo*, Juliana Rojas, 2011 e *O duplo*, Juliana Rojas, 2012. Por serem diretores jovens e em pleno início de carreira, fica em aberto a sensação da instituição de um tipo de cinema específico produzido pelos dois. O contexto histórico e a possibilidade estrutural já estão abertos, cabe aos estudiosos esperar.

Concluindo, *Trabalhar cansa* é um ótimo exemplo de hibridização e uso dos gêneros cinematográficos, principalmente no sentido da investigação do fantástico, do estranhamento intencional e cognitivo, dos modos clássicos e da estruturação dos gêneros adjacentes. Ele subverte as regras de classificação e cria uma posição intrincada entre gêneros vizinhos. É impossível abordar esse filme através de uma posição fria, dura e única; é necessária uma aproximação vasta, como Altman nos diz, que seja capaz de abrir, muito mais do que fechar o leque. Um filme, como esse, que não se comporta de forma única e rígida, não pode ser estudado baseado em apenas uma posição estabelecida.

Robert Stam, ao estudar os gêneros faz uma consideração que é interessante para o filme em destaque.

> Talvez a forma mais proveitosa de utilizar o gênero seja entendê-lo como um conjunto de recursos discursivos, uma ponte para a criatividade, através da qual um diretor pode elevar um gênero “baixo”, vulgarizar um gênero “nobre”, revigorar um gênero exaurido, instilar um novo conteúdo progressista em um gênero conservador ou parodiar um gênero que mereça ser ridicularizado. Deslocamo-nos, desse modo, do campo da taxonomia estática para o das operações ativas e transformadoras. (STAM, 2003, p. 151).

Dessa maneira, acredito que seja possível caracterizar *Trabalhar cansa* como um filme que seja uma espécie de plataforma para a discussão de um estilo e de um gênero que pode ser explorado e utilizado pelo cinema brasileiro contemporâneo afim de, como ele, fazer um comentário sobre a sociedade brasileira através de um discurso fantástico mutável.

Não visualizo a narrativa como sendo pedra fundamental de nada, mas consigo enxergá-lo como uma estrutura que borra seus limites, hibridiza e subverte gêneros bem consolidados perante a indústria cinematográfica. Sua forma de lidar com assuntos urbanos e contemporâneos como o emprego e a crise familiar ao mesmo tempo em que se utiliza de uma intrincada sintaxe de ordem fantástica, nos faz refletir sua uma boa possibilidade para o cinema. *Trabalhar cansa* não é um início ou um fim, mas muito mais um meio.

REFERÊNCIAS

ALTMAN, Rick. **Film/Genre**. London: British Film Institute, 1999.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus, 2003.

SUVIN, Darko. **Metamorphoses of Science Fiction**. New Haven/London: Yale University Press, 1980.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

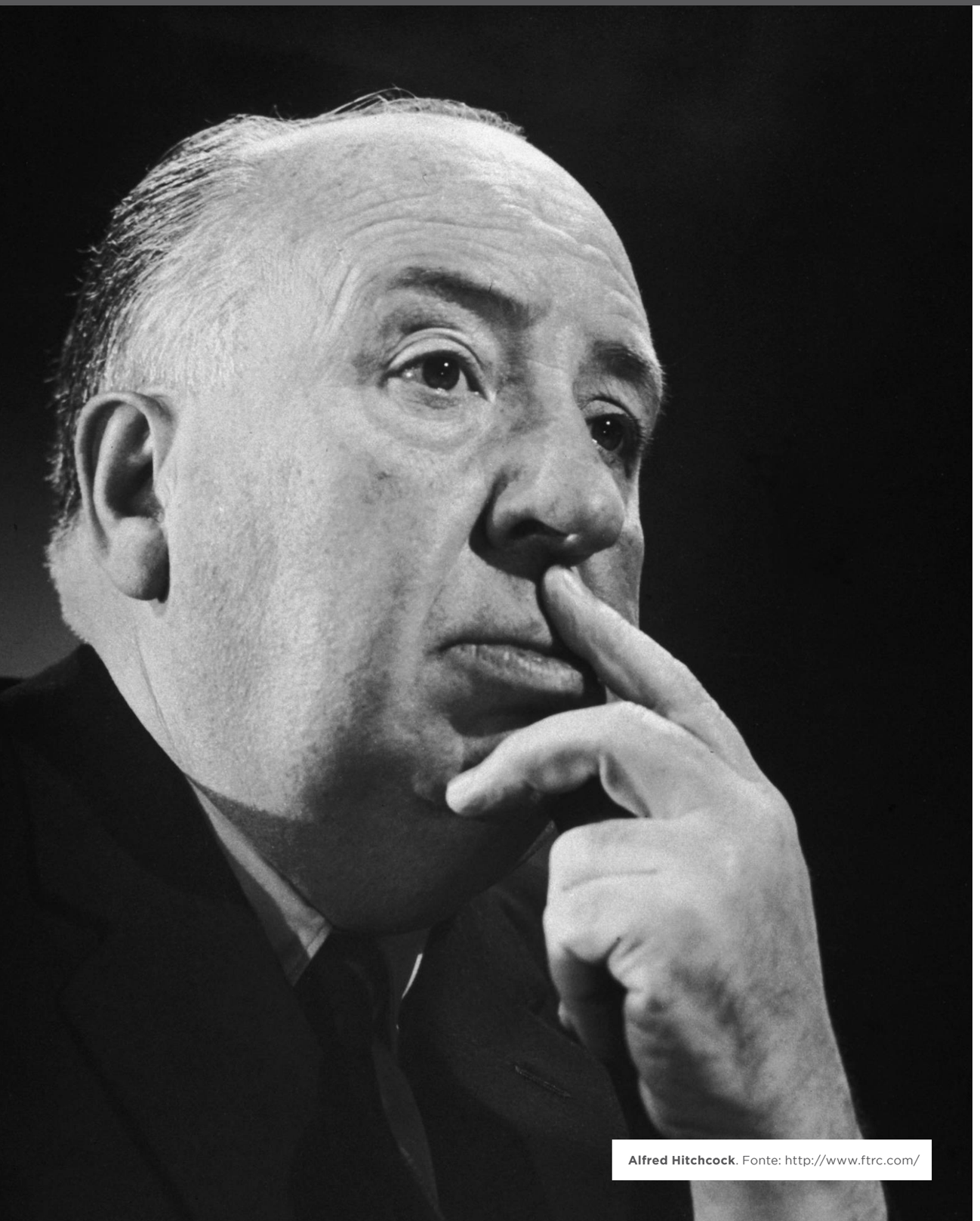
GUERRA NAS ESTRELAS (STAR WARS). George Lucas, 1977.

O DUPLO. Juliana Rojas, 2012.

PRA EU DORMIR TRANQUILO. Juliana Rojas, 2011.

TRABALHAR CANSA. Juliana Rojas; Marco Dutra, 2011.

UM RAMO. Juliana Rojas; Marco Dutra, 2007.



Alfred Hitchcock. Fonte: http://www.ftrc.com/

Rede de influências: As bases linguísticas do suspense no cinema contemporâneo

Caio de Marco[1]

Graduando do curso de Cinema e Audiovisual da UFPEL

Resumo: O presente artigo traça um paralelo entre as contribuições mais marcantes das principais escolas de cinema e como o diretor Alfred Hitchcock se tornou um ponto de convergência, e posterior redistribuição desse conhecimento, influenciando a visualidade da linguagem fílmica contemporânea.

Palavras-chave: rede de influências, suspense e gramática fílmica

"Na natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma". (LAVOISIER, 1773, Lei da conservação das massas).

Foi a partir da observação dessa citação, e posterior apreciação de sua significância filosófica intrínseca, que o presente artigo foi estruturado, com o objetivo de entender como os elementos básicos que compõem a natureza do cinema se transformaram ao longo da história, dando origem ao que entendemos hoje como cinema contemporâneo.

Para alguns, a vida imita a arte, enquanto outros insistem, categoricamente, que é a arte que imita a vida. Mas o que se pode tirar disso é que essa discussão é irrelevante. A vida e a arte sempre trocaram influências, isso é um processo cíclico. E é dessa troca constante que essa arte se alimenta, é a energia que a impulsiona, que a faz evoluir. Essa troca pode-se dar tanto em um curto espaço de tempo, quanto entre realizadores separados por mais de um sé-

1 kaio.demarco@gmail.com

culo. Assim como pode se dar entre propostas diferentes de fazer cinema, como uma com intenções mais mercadológicas, e outra representante de um extremo oposto, com pretensões mais artísticas.

ESCOLAS – ESTABELECENDO REFERÊNCIAS

Logo no começo se tratava de uma simples ferramenta de entretenimento. Com o passar do tempo, o cinema foi conquistando um grande espaço. Se em meados de 1890 ainda era compreendido como uma simples caixa mágica, foi no início do século XX que alguns entusiastas norte-americanos percebem nele mais do que um brinquedo divertido: vislumbram uma predisposição artística ali. Foi o caso de Edwin Porter e D.W. Griffith (este último fortemente influenciado pela estrutura narrativa contida na literatura de Charles Dickens) que ao entenderem a potencialidade narrativa do cinema, conseguiram assimilar um padrão a visualidade dessa nova arte, ao introduzir a câmera dentro da história, em detrimento da antiga postura de espectador teatral, imóvel. Essa nova forma ofereceu novas possibilidades de enquadramento e de movimentação, que junto com o advento do uso do corte, e consequentemente da montagem, permitiram a fragmentação do tempo, e posterior reestruturação deste, seja de maneira linear ou por intermédio de uma edição alternada (paralela), a fim de manipular a narrativa da história.

Foi embasado nesse mesmo entendimento de reestruturação temporal, que experimentalistas russos como Vertov, Eisenstein e Pudovkin aperfeiçoaram o conhecimento de montagem, até o ponto em que praticamente não difere do que se tem no cinema contemporâneo, quase um século depois. Primeiro, com teorias aparentemente simples (por exemplo, o efeito *Kuleshov*), porém inovadoras no que tange a história da significação visual do cinema. E depois, com estudos acerca da estruturação essencial da montagem, estabelecendo relações que vão desde a métrica dos planos e sua influência no ritmo dos filmes, até a inserção metafórica de significado intelectual quando da justaposição de planos específicos.

Mas antes de encadear esses planos, era preciso estruturá-los. E foi no âmbito da visualidade que entrou a contribuição da escola expressionista alemã. Sua estilização visual que vai desde a cenografia, até a maneira toda particular de iluminar (dotada de alto contraste entre luz e sombra), injeta dramaticidade no assunto, agregando a este uma intensidade visual ímpar.

Mais adiante, em um período pós Segunda Guerra Mundial, entra a contribuição da escola neo-realista italiana, de diretores como Rossellini e De Sica, que aproxima ainda mais o público ao cinema quando traz para a tela grande a realidade social e econômica da época, praticamente livre de deturpações estilísticas, com uma estrutura visual simples e de baixo custo, disposta quase como uma testemunha documental. Simples também era a mecânica dessas produções italianas, assim como eram as da França no período da *Nouvelle Vague*, que mesmo com o pouco aporte financeiro que tinha, conseguiu fazer da câmera a sua arma na luta contra as inconsistências do sistema, principalmente do viés mais mercadológico desse cinema. Era a arte sendo usada novamente para contestar e transgredir. Nessa nova onda, vieram mestres como Godard e Truffaut.

HITCHCOCK – ESTABELECENDO CONVERGÊNCIA

Foi Truffaut quem ajudou a estreitar os laços entre o cinema de autor e a vertente mais comercial da arte fílmica, ao entender e disseminar a contribuição artística do diretor Alfred Hitchcock. Assim, o cinema acabou encontrando um ponto de convergência na figura do “mestre do suspense” que, de certa forma, condensou todas as teorias desenvolvidas até então, aperfeiçoando algumas e concebendo outras, para posteriormente redimensionar a difusão desse conhecimento em escala global.

Hitchcock entendia a imagem como a essência da linguagem cinematográfica, o que se torna compreensível quando associado ao fato de o diretor ter suas bases sedimentadas ainda na época do cinema mudo. Dessa maneira, aprendeu a estruturar visualmente seus filmes da forma que fossem o mais comunicativo possível, creditando à palavra um sentido mais complementar. Ele respeitava a posição do espectador, trabalhando os enquadramentos, a iluminação, os movimentos de câmera e a montagem, a fim de

extrair a máxima significância de cada cena, para assim poder provocar as sensações mais extremas nesse espectador.

O que de fato conferiu status de mestre ao diretor, não foi apenas sua astúcia no domínio de uma fórmula de gênero, mas sim o trânsito livre que desfrutava ao atender tanto as demandas da crítica, quanto as do público espectador. Poucos diretores conseguiram ser tão autorais e comerciais ao mesmo tempo. E é por isso que Hitchcock continua sendo uma grande referência na formação de novos cineastas.

ESTABELECENDO INFLUÊNCIAS

De certo modo, cada nova geração pode ser entendida como o produto da soma de influências, que vão desde essa complexa rede de referências, até a maneira como a experimentação pessoal de cada artista responde ao contexto histórico-social em que vive. Com isso, surgem novos olhares que fazem uso da gramática fílmica para desenvolver novas aplicações para essa linguagem, que apesar de reinterpretarem as ferramentas de comunicação visual, ainda devem algo aos antigos mestres, em maior ou menor grau.

Por exemplo, a rede de influências do suspense, que remete tanto às teorias de montagem dos russos, quanto à maneira estrutural paralela e convergente utilizada pelos norte-americanos. Esse gênero, ainda tem sua maior intensidade visual na diferenciação entre a maneira clássica de iluminar (3 pontos) e a dramaticidade contrastante da transição entre a luz e a sombra dos expressionistas alemães. Todos esses artifícios foram assimilados e potencializados por Hitchcock, tornando sua filmografia uma grande compilação dos preceitos linguísticos básicos da sétima arte.

Foram muitos os diretores que, de alguma maneira, beberam dessa fonte. Entre eles, figuras que assimilaram em seus filmes a própria essência do suspense, como Kenneth Branagh e Martin Scorsese, ou aqueles que literalmente se fizeram valer da mesma fórmula, praticamente copiando-a, como Gus Van Sant, no seu remake de *Psicose (Psycho, 1998)*, ou em menor grau por figuras como M. Night Shyamalan, em *O Sexto sentido (The sixth sense, 1999)*, e Steven Spielberg tanto em *Encurralado (Duel, 1972),* quanto em *Tubarão (Jaws, 1975),* além de Roman Polanski em *Busca frenética (Frantic, 1988)* e Brian De Palma em *Vestida para matar (Dressed to Kill, 1980)*. Ainda tem aqueles como Claude Chabrol, John Carpenter, George A. Romero e até David Cronenberg que compartilham da mesma metafísica do mal, muito característica do gênero. E como já fora citado anteriormente, o diretor francês Truffaut.

Esses são apenas alguns dentre os incontáveis diretores influenciados por essa rede, uma amostragem restrita basicamente ao gênero mais representativo da carreira do diretor Alfred Hitchcock, que foi o ponto de convergência escolhido em função da representatividade estilística (linguagem visual) do diretor, dentro da história do cinema.

REDE DE INFLUÊNCIAS – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Arte. Cinema. Arte cinematográfica. Simples palavras que, quando justapostas adquirem um sentido cultural incomensurável, logo, de difícil atribuição de valor. Assim como é difícil precisar a origem dessa arte audiovisual, também seria irrelevante a tentativa de hierarquizar seus personagens e seus principais movimentos e escolas de cinema, até por que a sua grande contribuição não se encontra nessa instância individual, e sim no nível de sua capacidade colaborativa, referenciada no texto como rede de influências. Afinal, a sua predisposição cumulativa, no sentido evolutivo, é comparável apenas a sua penetração comunicativa.

REFERÊNCIAS

BAYS, Jeffrey Michael. **Film Techniques of Alfred Hitchcock.** Disponível em: <http://www.borgus.com/hitch/> Acesso em: 04 de agosto 2013.

BLOCK, Bruce. **A Narrativa Visual**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2010.

BROWN, Blain. **Cinematografia – Teoria e Prática**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A Linguagem Secreta do Cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

KAGANSKI, Serge. **DNA hitchcockiano**. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il0304201108.htm> Acesso em: 10 de agosto 2013.

KEMP, Philip. **Tudo sobre cinema**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

SCORSESE, Martin. **The Persisting Vision: Reading the Language of Cinema.** Disponível em: <http://www.nybooks.com/articles/archives/2013/aug/15/persisting-vision-reading-language-cinema/?pagination=false> Acesso em: 02 de agosto 2013.

TRUFFAUT, François. **Hitchcock-Truffaut.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

BUSCA FRENÉTICA. Roman Polanski. EUA; França, 1988, filme 35mm.

O ENCOURAÇADO POTEMKIN. Serguei Eisenstein. União Soviética, 1925, filme 35mm.

ENCURRALADO. Steven Spielberg. EUA, 1972, filme 35mm.

INTOLERÂNCIA. David W. Griffith. EUA, 1916, filme 35mm.

PSICOSE. Alfred Hitchcock. EUA, 1960, filme 35mm.

O SEXTO SENTIDO. M. Night Shyamalan. EUA, 1999, filme 35mm.

A SOMBRA DE UMA DÚVIDA. Alfred Hitchcock. EUA, 1943, filme 35mm.

TUBARÃO. Steven Spielberg. EUA, 1975, filme 35mm.

UM CORPO QUE CAI. Alfred Hitchcock. EUA, 1958, filme 35mm.

O VAMPIRO DE DUSSELDORF. Fritz Lang. Alemanha, 1931, filme 35mm.

VESTIDA PARA MATAR. Brian De Palma. EUA, 1980, filme 35mm.



Lavoura arcaica (2001). Fonte: http://revistataturana.com/

Calças, saias e quinquilharias mundanas: uma análise do vestuário do filme *Lavoura arcaica* pelo viés da tradução coletiva

Augusto Rodrigues da Silva Junior[1]

UnB/Professor adjunto II

Lemuel da Cruz Gandara[2]

UnB/Mestrando

Resumo: Este artigo propõe uma reflexão sobre os trajes que compõem o vestuário do filme brasileiro *Lavoura arcaica* e que contribuem para uma leitura dos personagens no universo familiar da obra. A pesquisa tem como pontos de partida a ideia de *tradução coletiva*, concepção fundamentada nos estudos de Mikhail Bakhtin e Walter Benjamin – com ênfase no figurino – e a semiótica, com atenção às perspectivas de Roland Barthes.

Palavras-chave: *Lavoura arcaica*, vestuário, tradução coletiva, semiótica

"Olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável." — *Raduan Nassar*

CORTES INTRODUTÓRIOS

Ao assistir a um filme, os espectadores, usualmente, se concentram no enredo. Enredados pela sala escura, pelo conjunto de pessoas que constituem a plateia – todos queremos saber "o fim da história". Outros, mesmo na relação com o enredo, são guiados pela imagem

1 augustorodriguesdr@gmail.com

2 gandara21@hotmail.com

e pelo som, transcendendo os sentido diante daquele conjunto de trabalhos que permitiram chegar naquilo que chamamos de *cinema*. Porém, quando se relê a obra fílmica, apreendem-se vários elementos que compõem a narrativa, os quais, sem a devida coerência, prejudicariam a harmonia proposta pela equipe envolvida na produção. Dentre esses elementos, chama-se a atenção ao figurino, que aqui será tratado por vestuário, tendo-se em vista a teoria de Roland Barthes, na qual o traje está para o indumentária assim como a fala está para a língua.

A partir da semiótica, com destaque para o semi-simbolismo – mais exclusivamente às valorações propostas por Jean Marie Floch –, este artigo propõe uma análise bakhtiniana e benjaminiana do vestuário do filme brasileiro *Lavoura arcaica*, lançado em 2001. O longa-metragem marcou a estreia no cinema do diretor Luiz Fernando Carvalho, que se consagrara como realizador de novelas e minisséries televisivas durante a década de 90. O filme, neste sentido, é uma tradução coletiva3 do livro em prosa-poética homônimo escrito pelo brasileiro Raduan Nassar e lançado nos idos de 1975. A perspectiva da tradução coletiva é possível como metodologia para analisar obras literárias que foram transpostas para o cinema, na medida em que o filme resultante de um livro traz em sua essência *polivisual* várias recepções de um mesmo texto, e, ao serem organizadas na unidade fílmica, se convergem em uma obra autônoma e singular que dialoga com a *fonte literária* – em respondibilidade e releitura.

Luiz Fernando Carvalho – enquanto diretor, roteirista, produtor e editor – tenta aproximar-se integralmente, naquilo que ele apresenta como integral, do texto original, assim como as imagens que o texto, em sua expansão dialógica, convida à respostas. Na busca por uma representação que visa dialogar ao máximo com a obra fonte, o diretor levou para as telas uma construção detalhista. Disso, destaca-se o vestuário (*figurinos*), o qual evidencia uma das interpretações possíveis: neste caso, a recepção da figurinista Beth Filipeck, e ajuda o público receptor a construir sua interpretação do universo familiar cinematograficamente articulado.

3 Metodologia de análise criada por nós a partir dos estudos de Mikhail Bakhtin e Walter Benjamin.

Com esses pressupostos em mira, este artigo faz um percurso analítico dos trajes que compõem o vestuário do longa-metragem. No seguimento do artigo será feito um panorama teórico que apresenta noções de semi-simbolismo, do traje como signo da composição plural da imagem fílmica, o vestuário em perspectiva barthesiana e o conceito de *tradução coletiva* amparando-se numa arena de discussão sobre a arte cinematográfica e a pluralidade de visões (*visagens*) que ela congrega em seu interior.

CROQUIS TEÓRICO

Há de se entender por semi-simbólico o texto que é significado a partir da harmonização de outros signos que não o verbal, sendo assim um texto visual, gestual ou sincrético (FLOCH, 2004). O cinema, o teatro e a música são textos sincréticos que se apoiam em outras linguagens além da verbal. Por exemplo, o teatro depende da encenação do ator, do palco, do texto lido e decorado. A música é representada pelos instrumentos, pelas notas, pelas vozes. Por sua vez, o cinema é concebido na imagem em sincronia com o som, além de buscar em outras artes como a literatura e a fotografia um meio de compor seu significado. Todos esses textos buscam em outras artes ou áreas da produção humana um meio de compor o plano de expressão para realizar-se.

Esse processo é uma das bases de nosso pensamento sobre a tradução coletiva. Compreendemos o filme advindo de um texto literário como tradução, essa, por sua vez, envolve várias recepções daquela obra organizadas durante o processo de produção cinematográfica. Nesse contexto, os envolvidos na criação dos elementos que levam às telas uma história surgida na literatura contribuem para o resultado final. Esse resultado é único em sua expressão (o filme pronto para exibição), mas fragmentado em seu interior. Esse caráter revela uma coletividade de vozes que podem ser ouvidas à medida que se olha analiticamente para o filme. Dessas *visagens*, em *Lavoura arcaica*, nos atentamos à de Beth Filipeck. O vestuário por ela criado como será voz a ser ouvida e analisada.

Ao analisar o vestuário no filme, é interessante apontar as considerações de Pietroforte na obra *Semiótica visual: os percursos do olhar*,

na qual aborda as reflexões teóricas de J.M. Floch. Deve-se considerar a questão do linear e do pictórico. O estilo linear tem em vista a clareza, a objetividade do que é mostrado, segundo Pietroforte "as linhas do estilo linear trazem (...) uma disposição das imagens representadas em planos com suas formas fechadas pelas linhas" (2004, p. 37). Por conseguinte, o estilo pictórico fica no plano da subjetividade. Ao dar ênfase à escuridão e ao mistério cria "uma unidade entre os elementos mostrados por meio de uma obscuridade de sombras" (2004, p. 37). Pode-se afirmar que o linear tem como base o que é conhecido pelo homem, a objetividade dos fatos, a razão; enquanto o pictórico afirma o desconhecido, a subjetividade, a ilusão.

Ao horizonte linear e pictórico Floch acrescenta as relações de valoração, isto é, o valor objetivo ou subjetivo que os signos estabelecem dentro de um contexto. Eis as valorações: prática, utópica, lúdica e crítica. A prática corresponde à objetividade do objeto em análise, ela se opõe à utópica, que é esse objeto idealizado. Tem-se então a valoração crítica, que equivale aos aspectos não existenciais do objeto, os quais são agregados a ele para dar valor. Por fim, a lúdica aponta para uma visão do objeto como acessório.

Em linhas gerais, um traje é uma roupa que serve para vestir (prática); antes de vestir, o indivíduo imagina como será o caimento no corpo (utópico). Certas peças se tornam acessórios (lúdica) e carregam em sua essência valores que foram construídos com o passar do tempo (crítica), por exemplo, o véu é uma peça do traje que se tornou acessório obrigatório em várias tradições devido ao valor histórico a ele agregado. Nesse cenário de valores, se faz pertinente uma visada às questões acerca do vestuário e sua comparação com a linguagem.

ROLAND BARTHES: LINGUAGEM E VESTUÁRIO

A discussão teórica sobre o vestuário, aqui, parte das reflexões de Roland Barthes, as quais foram publicadas na coletânea de artigos *Inéditos Vol. III* (1999). O teórico francês propõe uma reflexão que parte do pensamento estruturalista de Ferdinand de Saussure, onde a língua está para indumentária, assim como a fala está para o traje. Nesse contexto, o vestuário seria o equivalente para a linguagem.

A indumentária equivale à necessidade de vestir que o homem tem (noção que permeia toda a história do vestuário), enquanto o traje corresponde às várias perspectivas da indumentária no tempo, no contexto e na cultura de cada povo. Se os trajes do homem em cada momento histórico mudaram, assim como a língua, o vestuário também é um reflexo de quem o usa, ou até mesmo um "espelho dos hábitos do comportamento psicológico do indivíduo, da profissão, da orientação política, do gosto" (ECO, 1989, p. 7).

Diante do exposto, é importante pensar que o traje possibilita significados, situa o ser humano no tempo cronológico e confirma o lugar do homem na sociedade. Para Barthes, "o suporte de significação é sempre constituído por um objeto material, peça de vestiário, complemento, ou acessório (...) em si, é um elemento inerte que não produz nem recebe o sentido, mas apenas o transmite" (BARTHES, 1999, p. 81) essa transmissão está comprometida com o tempo e o contexto, além da posição do indivíduo que está usando o traje.

Nesta proposta de análise fílmica, a posição teórica de Barthes pode ser interpretada da seguinte forma: a indumentária é a necessidade de vestir o ator, de situar a personagem em um contexto histórico, espacial. Os trajes são as peças de roupa que vestidas caracterizam uma determinada personagem. O vestuário é o conjunto desses trajes dentro do filme, ou seja, o "guarda-roupa" de uma determinada produção.

O VESTUÁRIO NO CINEMA

Acerca das análises fílmicas, o teórico francês Jacques Aumont considera que "estudar um filme será estudar um enorme número de configurações significantes que nada têm de especificamente cinematográfico, daí a amplidão do empreendimento e o apelo disciplinar de que *os* códigos não-específicos dependem" (2005, p. 100-101). Com isso em vista, pode-se afirmar que o vestuário tem função que extrapola o ato de vestir atores/personagens, porquanto amplia as possibilidades de interpretação de uma determinada história. Segundo Marcel Martin (2003), o vestuário não é um elemento específico do cinema, pois é usado por outras artes como o teatro, a dança e a performance. Outro fato que não se

deve perder de vista é a característica de representação que o vestuário tem dentro de um filme, pois ele foge dos padrões adotados à moda no cotidiano e estabelece uma comunicação com a lógica narrativa, fato que situa o personagem não só no tempo, espaço e classe social, mas também reflete o estilo do diretor de cinema e, mais ainda, do figurinista e os efeitos possíveis na percepção do personagem pelo espectador.

Deve-se levar em consideração, também, o lugar do vestuário no caminho que o ator trilha para a composição do personagem. Segundo Rosane Muniz, "ao vestir-se é que o interprete se paramenta para entrar definitivamente na personagem" (2004, p. 44). Logo, o processo de concepção do universo de um personagem, suas implicações psicológicas e seu lugar na história também são captados pelo ator através do vestuário que o figurinista cria para ele trajar no filme.

Sobre o vestuário no cinema, é pertinente a classificação de Martin (2003, p. 76-77), segundo o teórico, o vestuário pode ser classificado em três categorias: a) Realistas: retrata o momento histórico com precisão, busca uma exatidão quase documental dos trajes que compõem o vestuário, por exemplo, os figurinos de Bia e Inês Salgado para o filme *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002); b) Para-realistas: quando o figurinista estiliza o vestuário do momento histórico retratado na obra, nesse caso prevalece a liberdade criativa sobre a exatidão pura e simples. Rita Murtinho assume esse viés em *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002); c) Simbólicos: a precisão histórica sai de cena e cede espaço para a representação do estado de espírito, com isso os figurinos ampliam os efeitos dramáticos e/ou psicológicos da personagem, o que é possível perceber nos figurinos criados por Beth Filipecki em *Lavoura arcaica*. Ressalte-se que estes elementos do figurino podem estar imbricados e, muitas vezes, podem, até mesmo parecer altamente simbólicos e serem parte de uma realidade.

Em diálogo com a teoria, esta análise desenvolve-se a partir da concepção de figurino simbólico. Considera-se que, na obra, os trajes têm a função de uma "pele" psicológica, a qual revela ao mundo exterior, os sentimentos escondidos dentro do corpo, da alma. Os dramas interiores são revelados pelos trajes que são uma parcela dos elementos que fazem parte da *tradução coletiva*, tendo-se em vista que o filme tem como fonte principal a obra literária de Raduan Nassar.

TRADUÇÃO COLETIVA: O FIGURINISTA

A coletividade da composição fílmica já havia sido pontuada por Walter Benjamin (2010, p. 172): "o filme é uma criação da coletividade". A partir dessa percepção e dos estudos bakhtinianos pode-se considerar que a tradução coletiva é o resultado do movimento dialógico do texto em um processo ativo de recepção, criação, opções, informações etc. Diante disso, é importante fazer uma reflexão sobre o que Bakhtin escreve sobre a imagem externa do corpo, que equivale a todos os elementos expressivos e falantes do humano (BAKHTIN, 2003, p. 25). Essa consideração, no viés da tradução coletiva, pode ser interpretada da seguinte forma: o filme é um corpo externo, ele fala, é expressão. Por sua vez, no seu interior, ele é fragmentado, o que é percebido pela divisão clássica na produção: pré-produção (busca por locação, contratação da equipe e dos atores etc.), produção (filmagem das cenas), pós-produção (montagem, trilha sonora, efeitos visuais e som).

Essa dimensão da construção da imagem externa que o público recebe em uma forma única, avivada pelo movimento e pela luz do projetor, no que tange à tradução de uma obra literária e levando em consideração os procedimentos semelhantes à tradução de um romance para outras línguas, pode ser reconhecido como tradução coletiva, já que é através da pluralidade interna da construção estética de um filme que surge a obra final.

Durante a produção de um longa-metragem, pode-se constatar uma natureza polifônica, pois esta propõe "a coexistência, em qualquer situação textual ou extratextual, de uma pluralidade de vozes que não se fundem em uma única consciência" (STAM, 2010, p. 345). No entanto, indo de encontro a essa ideia, ao final do processo, as várias "vozes" da produção cinematográfica se fundem em uma única consciência: o filme.

Entre essas "vozes" está o figurinista, o qual é responsável pelos trajes do filme. Sua leitura do texto literário, além da apreciação, visa à concepção do vestuário que corroborará a interpretação dos atores, a iluminação do fotógrafo, o contraste da direção de arte e, por fim – e talvez o mais importante –, ajudará o público a identificar o espaço temporal e psicológico da obra fílmica. Nesse viés,

o figurinista toma decisões relativas à vestimenta baseado não somente no que pode parecer agradável, mas também em como serão percebidas pelos outros (FISCHER-MIRKIN, 2001, p. 67) os modos de ser e de estar das personas ao longo da trajetória fílmica.

Com isso em perspectiva, infere-se que a tradução coletiva da obra literária para o cinema é uma concatenação das várias recepções dela em uma obra única. Não se deve perder de vista que cada recepção é fruto de um sujeito único e que faz parte de um discurso em um determinado tempo e espaço. No caso do cinema, também se deve considerar a função do sujeito no processo. Nesse sentido, podemos pensar, em perspectiva bakhtiniana, principalmente no processo prosa/tela, que esta arte é uma arena por natureza. Ela é feita por uma coletividade, para ser exibida para uma coletividade, num tempo único que aproxima estas duas coletividades. Nela, o figurinista apresenta sua tradução da obra literária em forma de trajes que compõem o vestuário da obra, afinal será essa sua visagem no *corpo do filme*: sua contribuição e releitura na tradução coletiva.

TEXTURAS E CORES DE UMA *LAVOURA ARCAICA*

O filme brasileiro *Lavoura arcaica* narra a história de André, que partiu da fazenda onde morava com a família para experimentar o mundo longe do julgo paterno. O "exílio" de André desse universo se deu por causa da paixão que nutria pela irmã mais nova, Ana. Após a configuração no plano carnal dos seus desejos, sofre com a recusa da irmã em viver o incestuoso romance. O longa-metragem conta a história a partir do encontro dos irmãos Pedro e André no hotel, onde o último está hospedado/exilado.

A família é o ponto nodal da história, tem-se a figura central do pai como detentor do poder, a mãe como a figura de abrigo e afeto, depois segue o filho mais velho, sucessor do pai na "proteção" da família, as três filhas e os dois rapazes, sendo André, o segundo filho e Ana a mais nova.

A figurinista Beth Filipecki, com o auxílio do diretor, procurou criar o vestuário do filme na perspectiva da mãe que costura para toda família. Nesse grupo familiar tradicional de descendência árabe, coube à mãe o fazer da costura. Logo, a concepção dos trajes da família, parte de uma visão de mundo feminina, materna e arcaica, na medida em que ela simplesmente segue a tradição. Nesse sentido, podemos ver uma sobreposição figurinística no vestuário do filme. Nota-se o uso dos tecidos de algodão cru e linho, texturas mais próximas ao universo do trabalho no campo, pois são mais leves, fáceis de manipular e lavar, além da durabilidade, porquanto uma determinada peça do traje poderia ser usada durante vários anos, traço que é evidenciado pelo traje de festa de André, no qual a barra da calça está acima da canela, o que evidencia que, embora o rapaz tenha crescido a roupa ainda não foi trocada.

Na perspectiva de Marcel Martin, o vestuário do filme pode ser classificado como simbólico, pois não tem compromisso com a função histórica. A obra acontece no tempo da memória, das lembranças e não no tempo cronológico. O vestuário é mais concentrado na configuração do estado de espírito das personagens, fato que evidencia o traço psicológico, por exemplo, nos figurinos da mãe: ela usa trajes mais claros quando André está em casa e tons mais escuros (luto simbólico) durante a ausência do filho.

No filme, há uma evidente distinção entre as texturas, tecidos e cores aplicadas aos trajes femininos e masculinos. Todos trabalham para a manutenção da fazenda; entretanto, enquanto os homens cuidam do trabalho pesado, as mulheres lidam com os afazeres da casa e cuidam dos animais. Para destacar as características femininas nos trajes, a figurinista optou por tecidos bordados com pequenas folhagens e algumas flores no mesmo tom do tecido e pelo uso dos véus, os quais caracterizam a religiosidade e ampliam o peso do incesto. É notável, também, este uso das estampas, geralmente pequenas figuras – que vão ganhar, ao mesmo tempo, um colorido realista e simbólico na cena em que a irmã que sofreu o abuso, dança histericamente. Afinal, sua roupa está cheia de lembranças... da memória biográfica do irmão incestuoso.

O vestuário masculino é mais rústico, sugerindo certa brutalidade e violência patriarcal. É composto por camisas de manga longa para proteger do sol, calças largas e leves para agilidade no trabalho de campo, além dos casacos, usados durante o frio e nas

jornadas de trabalho noturno. Ainda na perspectiva simbólica é interessante a configuração do personagem André: quando menino, ele usa roupas mais claras, próximas às das mulheres da casa, pois ainda não tem idade para o trabalho e nem é considerado como homem. Quando está na adolescência, ainda nutre tal concepção de traje, haja vista que é influenciado pelo amor quase erótico recebido da mãe e a paixão que sente pela irmã Ana. Entretanto, no hotel em que conversa com o irmão, o traje de adolescente está sujo. No retorno à fazenda, ele se veste como o irmão Pedro, mais próximo do pai. Ou seja, o personagem sai de casa psicologicamente como criança imatura e retorna como homem feito.

Ainda sobre os trajes de André, é interessante destacar que ele aparece nu nos primeiros instantes da obra. A partir do momento em que o irmão mais velho, Pedro, chega à pensão, André começa a recompor seus trajes. A certa altura, Pedro diz: "abotoe a camisa, André" (00:07:45). Quando André decide voltar para casa com o irmão, os trajes dos membros da família voltam a fazer parte de seu vestuário. Percebe-se assim que à medida que André toma consciência de seu lugar na família, seus trajes também se tornam adequados à sua posição. Da nudez fragilizada do início – momento em que a personagem estivera mais distante do julgo familiar – às roupas novas usadas na festa de seu retorno, é notório que os trajes usados são de grande importância no processo de interpretação do seu estado psicológico e do poder que a tradição familiar exerce sobre os que estão sob sua proteção.

Em outros momentos do filme se pode refletir sobre a noção de valoração teorizada por Floch. A maioria dos trajes tem valor prático, isso respeita a noção de objetividade do trabalho para a manutenção da família, da lavoura arcaica. Somente os trajes das mulheres têm traços lúdicos, o que se configura nos bordados e estampas dos vestidos, distantes dos tecidos de cor única usados na costura das calças e camisas homens. Não se nota traços de valor utópico.

O pai procura continuar o ideal familiar herdado de seus antecessores, no entanto, isso é rompido ao final do filme. Essa ruptura pode ser notada no uso de um figurino com valoração crítica, ainda no viés de Floch. Na festa final, Ana se veste com "as quinquilharias mundanas" que André colecionou das prostitutas com que teve relações sexuais. Ana "toma a festa de assalto", se veste como uma prostituta, usa colares, fitas e anéis. É interessante perceber que a dança e o traje que ela usa são os mesmos da primeira dança, momento em que era mais inocente. Ao acrescentar os acessórios o traje muda de configuração, fato que leva à tragédia da família. Logo, a valoração crítica é instaurada na trama através dos acessórios que vieram do mundo distante do universo familiar e foram agregados ao traje.

O VESTUÁRIO DE *LAVOURA ARCAICA*: UM RECORTE

Para uma análise mais profunda dos conceitos semióticos aplicados ao vestuário do filme, foi recortada uma cena que traduz a concepção psicológica do personagem principal, André. A sequência procura mostrar o lugar dos membros da família à mesa de refeições. Para tanto se tem a seguinte passagem narrada por André no filme:

> Eram esses os nossos lugares à mesa na hora da refeição, ou na hora dos sermões: o pai à cabeceira; à sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika e Huda; à esquerda, vinha a mãe, em seguida eu, Ana, e Lula, o caçula. O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia (00:13:00).

Na cena, as personagens estão organizadas hiperonicamente, o pai está no centro (de costas para a câmera), os filhos mais velhos à direita, e os demais filhos à esquerda, lado onde está André[4]. O jantar é iluminado apenas por um lampião, o que corrobora um contraste entre luz e escuridão. Nessa leitura, os trajes que com-

4 É justamente esse fato que deu origem aos títulos internacionais do filme: *To the left of the father* (Estados Unidos e Inglaterra), *A la gauche du père* (França). A tradução em português é À esquerda do pai.

põem o vestuário indicam que quanto mais velho é o membro da família mais escuro é seu traje, até chegar ao limite da escuridão total – retratada no traje do pai.

A mãe está com um vestido de cor cinza, que é a junção do branco e do preto, pois, como membro feminino mais velho e também símbolo que concebeu os homens e mulheres do círculo, ela carrega o branco mais usado pelas mulheres e o preto que demonstra a idade, porém não chegará à escuridão total, pois é mulher em uma sociedade patriarcal. Com a morte proeminente do pai, o filho mais velho, Pedro, ocupará o lugar de poder – centro da mesa. Pedro é o primeiro membro sentado do lado direito, ele veste um colete preto. Talvez, quando tomar o lugar do pai, poderá usar o casaco preto.

Diante da concepção de J. M. Floch, a imagem é mais pictórica que linear, na medida em que não somente o espaço é mais escuro por causa da pouca luz, mas também as roupas e as sombras envoltas à mesa. Os personagens mais novos estão com trajes mais claros, pois não estão psicologicamente afetados pelos conflitos da família e não têm as responsabilidades principais em prol da manutenção dela, muito menos os segredos advindos com o tempo.

À medida que os trajes vão escurecendo, perde-se de vista a inocência e ganha a maturidade e responsabilidade para com o círculo familiar. Se for considerada a posição do lampião no lado direito da mesa, apreende-se que ele ilumina o que é considerado como "desenvolvimento espontâneo da família", nesse lado o racional Pedro é a figura central, ele é mais iluminado, enquanto no lado esquerdo, que traz o "estigma de uma cicatriz", estão sentados André, Ana e a Mãe, personagens principais da tragédia familiar, os quais levam a família para as trevas, a ausência de luz.

PONTOS FINAIS

Diante da análise feita e da noção de que um o vestuário é um elemento não-específico da linguagem cinematográfica, chega-se a conclusão de que no filme *Lavoura arcaica* os trajes ajudam a contar a história no plano psicológico. Ou seja, por meio das possibilidades de significação no plano da expressão que o cinema se apropria para se concretizar, o vestuário acaba por permitir uma reflexão profunda sobre a dimensão psicológica das personagens, bem como sobre suas relações com o mundo exterior.

A partir desta análise, percebeu-se que os trajes que compõem o vestuário do filme retratam não uma parte histórica, mas, ao contrário, ajudam a construir os percursos na formação da identidade de uma determinada personagem, neste caso André, como também ajudou no processo de encenação da tragédia familiar retratada com mais especificidade no traje de Ana ao final do filme.

Com isso, os diálogos e leituras mediados pelo vestuário ampliam as significações possíveis, de acordo com o viés analítico da tradução coletiva. Essa metodologia auxilia na percepção de como se deu a tradução da obra literária para o cinema de acordo com as funções específicas dos envolvidos na equipe de produção. Diante disso, pode-se concluir que a leitura e a recepção ativa de Beth Filipecki se deu na área do vestuário, a essa concepção da figurinista são unidas as outras recepções da equipe de produção, o que resulta na tradução coletiva, que é o próprio filme.

BIBLIOGRAFIA

AUMONT, Jacques. **Cinema e linguagem**. In. A estética do filme. Campinas: Papirus, 2005. p.199-200.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 81.

_____. Inéditos Vol. III. Vários tradutores. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BENJAMIN, Walter**. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: Obras escolhidas volume I. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2010.

ECO, Umberto. **O hábito fala pelo monge**. In:_____. Psicologia do Vestir. Tradução de José Calaço. Lisboa: Assírio e Alvim, 1989, p. 3-20.

FISCHER-MIRKIN, Toby. **O código do vestir: os significados ocultos da roupa feminina.** Tradução de Angela Melim. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

MARTIN, Marcel. **O vestuário**. In. A linguagem cinematográfica. São Paulo: Brasiliense, 2003, p. 60-61.

MUNIZ, Rosane. **O figurino e os atores**. In. Vestindo os nus. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2004, p. 42.

NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 154-155.

PIETROFORTE, Antônio Vicente. **Semiótica Visual: os percursos do olhar.** São Paulo, editora Contexto, 2004, p. 37.

STAM, Robert. Bakhtin e a crítica midiática. In. RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. **Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia**. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

CIDADE DE DEUS. Fernando Meirelles. Brasil, 2002, filme 35 mm.

LAVOURA ARCAICA. Luiz Fernando Carvalho. Brasil, 2001, filme 35 mm.

MADAME SATÃ. Karim Aïnouz. Brasil, 2002, filme 35 mm.



Tv Magnet. Fonte: http://forbes.com/

A ressignificação em Nam June Paik

Carolina Monteiro Alves[1]

Discente do curso de Cinema e Audiovisual da UFPel

Resumo: Este artigo tem por objetivo realizar uma breve dissertação sobre o cinema contemporâneo no que se refere ao pioneirismo de Nam June Paik e a ressignificação do papel da televisão, provocada pela desfiguração na estrutura da imagem presente na videoarte *Tv magnet*.

Palavras-chave: videoarte, televisão, vídeo, comunicação, *Tv magnet*.

Tv magnet, obra artística de Nam June Paik do ano de 1963, trata-se de uma televisão em que ele distorcia as imagens interferindo sobre a tela com um ímã – este trabalho de Paik é o que veio a inaugurar a Videoarte. Para melhor entender o realizador, temos que pensar o vídeo de forma conceitualmente melhor definida, nos apropriando da perspectiva de Philippe Dubois que compreende o vídeo em duas vertentes: a primeira em forma roteirizada, editada e exibida em tela – como o cinema e televisão; e a segunda, sendo o vídeo como um dispositivo de experiência perceptiva – um evento, instalação, algo que implique o espectador numa relação além-tela e suporte. Esta última, especialmente, é uma vertente tomada de desdobramentos e subseções. Para uma melhor concepção, vejamos o relato de Arlindo Machado na apresentação do livro *Cinema, vídeo, Godard* a respeito das definições de Philippe Dubois sobre "vídeo":

> (...) Dubois observa de início que, após um breve interregno em que se buscou uma 'identidade' ou uma 'especificidade' para o vídeo, logo seus praticantes e críticos se deram

1 carolina.monteiro@ufpel.edu.br

conta de que esse não era o caminho mais adequado. Talvez por influência das formas padronizadas de exibição cinematográfica e televisual, a obra videográfica foi, nos seus primórdios, encarada como um trabalho singular, que se podia ver na tela de um monitor, seja no ambiente doméstico ou na sala pública. Mas ficou claro que, ao contrário de outras formas expressivas, o vídeo apresenta-se quase sempre de forma múltipla, variável, instável, complexa, ocorrendo numa variedade infinita de variações. Ele pode estar presente em esculturas, instalações multimídia, ambientes, performances, intervenções urbanas, até mesmo em peças de teatro, salas de concerto, *shows* musicais e *raves*. As obras eletrônicas podem existir ainda associadas a outras modalidades artísticas, a outros meios, a outros materiais, a outras formas de espetáculo. (...) (DUBOIS, 2004, pp. 12-13).

Assim, o que diz respeito ao nascimento desta vertente do vídeo, é que ela é percebida sendo criada com o objetivo de transformação e inovação, como uma ferramenta para criar possibilidades de experimentação sensorial, perceptiva e estética. Paik, neodadaísta, e outros artistas do seu meio, tinham a compreensão da arte pela exploração e descobrimento do uso de ferramentas diferente do objetivo para o qual foram feitas, e o interesse nas consequências dessa forma de exploração – aqui está o ponto onde a videografia encontra seu berço. Para esta exploração, o vídeo era, numa época em que nos Estados Unidos da América a glória pertencia à televisão, um prato cheio. Aliás, continua sendo.

Em tradução livre, as palavras de Paik sobre este anseio sensorial de criação, em um trecho de sua entrevista republicada pela *DIVA - Digital & Video Art Fair* de 2005, originalmente cedida a Eduardo Kac2 em julho de 1988:

> (...) O contexto é o conteúdo, o conteúdo é o contexto. Isso significa que a arte pura sempre se interessou nos novos horizontes das possibilidades. Quando Picasso criou o Cubismo, ele o fez porque estava cansado do Impressionismo. Monet criou o Impressionismo porque estava cansado do Academicismo. Os artistas estão sempre interessados nas novas sensibilidades – em explorar novas possibilidades. E já que a partir de hoje nós temos satélites, queremos usá-los, descobrir o que nós, artistas, podemos fazer com eles. Nós queremos tentar algo novo, em tradição a Monet e Picasso. (...)[3]

Pelo trecho acima, confirmamos o quanto Nam era movido por um desejo de explorar a técnica e manejo das tecnologias, e o que elas podem fazer além do que está estipulado que façam. Essa necessidade de Paik há de se complementar no nosso pensamento admitindo a visão de Guy Debord[4] a respeito do necessário conflito para desenvolvimento da cultura: "A luta entre a tradição e inovação, que é o princípio de desenvolvimento interno da cultura das sociedades históricas, só pode prosseguir através da vitória permanente da inovação. (...)" (DEBORD, 1997, p. 122). Toma-se, então, *Tv magnet* como sendo muito além de uma interferência física (pelo ímã) e conceitual (pela ideia), mas uma mudança histórica na compreensão da televisão como sendo um suporte comunicativo a partir da desconstrução da sua função, e os posteriores desdobramentos do vídeo.

Desta forma, encontramos na quebra de tradição promovida por Paik novos campos nos usos e funções sob os preceitos da teoria

---

2 Eduardo Kac (1962, Rio de Janeiro), é professor titular na *The School of the Art Institute of Chicago,* desenvolve obras de arte digital, telepresencial, transgênica e bioarte.

3 In: <http://ekac.org/paik.interview.html>. Tradução livre da autora. Texto original: *"(...) The context is the content; the content is the context. This means that the fine arts have always been interested in the new horizons of possibilities. When Picasso created Cubism, he did so because he was tired of Impressionism. Monet created Impressionism because he was tired of Academicism artists have always been interested in the new sensibility, in exploring new possibilities. Since today we have satellites, we want to use them, discover what we, artists, can do with them. We want to try something new, in the tradition of Monet and Picasso. (...)"*

4 Guy Debord é um dos fundadores da Internacional Situacionista, filósofo, diretor de cinema e escritor, que, segundo César Benjamin na orelha do livro da 1ª edição de *A Sociedade do Espetáculo,* "se definia como 'doutor em nada' e pensador radical. (...)".

dos Elementos da Comunicação, pois em *Tv magnet,* ele transforma toda a carga de significado convencional da televisão. Na teoria dos Elementos da Comunicação há cinco elementos essenciais: um Emissor, que emite uma Mensagem para o Receptor. Esta Mensagem é constituída em um Código e enviada por meio de um Canal, como ilustrado na Figura 1.

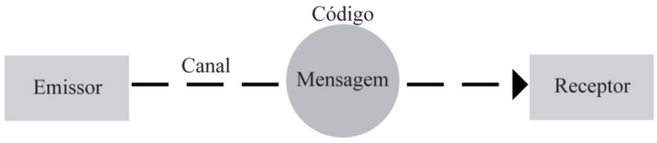


Figura 1 (imagem de autoria própria)

A televisão, portanto, é um Canal pelo qual são emitidas Mensagens pelo Código audiovisual. Em *Tv magnet* ela toma a função de Código da Mensagem, pois é com a própria distorção do vídeo, provocada pelo ímã, que Paik diz alguma coisa. Esta subversão de funções do objeto televisão é onde reside a inovação do artista, e a sua Mensagem, sendo segundo Philippe Dubois em *Cinema, vídeo, Godard* que:

> Nascido na primeira metade dos anos 60 (com Paik, Vostell e Averty, seus pais fundadores), o vídeo se definiu de início, antes mesmo de recorrer a uma câmera ou a um videocassete, como uma arma contra a televisão. Ao longo da sua primeira década de existência, o único objetivo do vídeo foi sua obsessiva teleclastia. Destruir o aparelho de TV, atacar a instituição, denunciar o dispositivo, manipular os programas, desviar o fluxo eletrônico, triturar a própria imagem. Isto durou até meados dos anos 70, em sintonia com os movimentos radicais de crítica social e artística da época. (...) (DUBOIS, 2004, p.120).

Em *Tv magnet* e outras tantas de suas obras que fazem uso dos meios de comunicação, a Mensagem é justamente essa ressignificação da ferramenta e de suas funções. A reinvenção do objeto nas mãos de Nam June Paik extrapola o sentido de vídeo que havia até a televisão, onde ele desmancha a sua imagem sobre a tela interferindo no tradicional conceito atribuído ao veículo, e abrindo assim caminho para uma série de artistas repensarem a arte audiovisual – onde consolida-se a videoarte.

REFERÊNCIAS

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SATELLITE art: an interview with Nam June Paik by Eduardo Kac. Disponível em: <http://ekac.org/paik.interview.html> Acesso em: 12 ago. 2013.

REFERÊNCIA FILMOGRÁFICA

NAM June Paik: Global Visionary. Smithsonian American Art Museum online exhibitions, Nam June Paik archive. Disponível em: <http://americanart.si.edu/exhibitions/online/paik> Acesso em: 31 ago. 2013.

ENTREVISTAS



O Prisioneiro da Grade Ferro (2003). Fonte: cinemarden.com.br/



Paulo Sacramento. Crédito: Kimie Koike

Entrevista: Paulo Sacramento

Ivonete Pinto[1]

Docente nos curso de Cinema da UFPel
Vice-pres. da Abraccine (Assoc. Brasileira de Críticos de Cinema)
Co-editora da revista Teorema

Paulo Sacramento, 42 anos, estudou na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo em 1989, é diretor dos curtas *Ave* (1992) e *Juvenile* (1994) e dos longas, o documentário *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (2003) e *Riocorrente* (2013)2. Montou 22 filmes, entre eles *Amarelo Manga* (2002) e *Encarnação do Demônio* (2008).

A revista Orson conversou com ele durante o 46º Festival de Brasília sobre sua história como estudante (rebelde) da USP, sobre montagem, sobre seus filmes, sobre distribuição, sobre sua concepção de cinema.

ORSON – Você é uma referência na disciplina de História do Documentário da UFPel, como alguém que inovou o gênero em *O Prisioneiro da Grade de Ferro*. Ao mesmo tempo, como professora, faço questão de informar que você estudou cinema (na Escola de Comunicação e Artes da USP). Mas tenho curiosidade em saber se você foi um aluno dedicado ou não?

Sacramento – Tinha uma visão diferente do que era cinema... Era meio hippie... Enfim, eu entrei muito novo...

ORSON – Com que idade?

---

1 Ivonetepinto02@gmail.com

2 Até o fechamento desta edição, no portal Filme B, *Riocorrente* não tinha data de lançamento marcada. Sobre o filme, ler artigo nesta edição “O fogo na distopia: Leblon em Chamas e Riocorrente”.

Sacramento – Entrei com 17 anos e fiz os primeiros filmes com 19 anos. Na época o curso se chamava Comunicação Social com habilitação em Cinema. Não era cinema ainda, não. Então eu tive um básico de dois anos, de comunicação, e daí dois anos específicos de cinema. E nesse básico, a gente só tinha aula de História do Cinema, daí a parte prática toda foi no terceiro e quarto ano...

ORSON – E o que significava ter um peso maior para a prática?

Sacramento – Você tinha que cumprir aquela parte da Comunicação, que era bem séria. Mas eu acabei ficando muito tempo na ECA, fiquei dez anos, porque eu comecei a trabalhar muito novo também. Eu virei assistente do Sérgio Bianchi no *A Causa Secreta*. Antes de eu ir montar os filmes dele, de começar, fui assistente de direção dele. Eu trabalhei sete meses nesse filme e era uma coisa imperdível, porque era a época do Collor e não havia produção alguma. Naquele ano foram feitos dois filmes: *Mil e Uma*, da Susana Moraes, e o *A Causa Secreta*, do Bianchi. Em São Paulo era o único filme que existia, e daí eu fui lá, bati na porta, queria trabalhar... E pra trabalhar, claro que isso prejudicou um pouco o andamento ali do curso e tal, e eu perdi uma matéria que era pré-requisito pra outras matérias. Então quando chegou no meu terceiro ano, não podia me matricular em nenhuma daquelas matérias. Só que, eu não me lembro como foi feita essa negociação, mas me falaram "Paulo, fica na classe, faz o curso normalmente, depois você vai se matriculando, e a gente vai arrumando". A ideia parecia muito boa. Dois professores meus morreram no meio do tempo, Wilson Barros e o Chico Botelho.

ORSON – Em algum lugar foi publicado que você não era um estudante padrão, de classe média. Isso confere?

Sacramento – Não... Eu era só de uma família de classe média normal, estudei sempre em colégio particular, normal. Mas eu não tinha relação nenhuma com o cinema. Aliás, eu acho que ninguém da minha classe. Hoje em dia sim, tem o filho do Fernando Meirelles, do Paulo Morelli... Na minha época ninguém tinha ligação alguma com cinema, e era uma boa oportunidade de você começar a ter alguma relação, entrar numa faculdade e conhecer professores que trabalhavam, então, eu olhava e falava: "pô, o Chico Botelho dá aula aqui". Tinha acabado de ver um ano antes ou dois o Cidade Oculta, do Chico. Na verdade, o novo cinema paulista estava inteiro na época ali. Então pra gente era muito importante.

ORSON – Godard dizia para os jovens fugirem dos cursos de cinema. Ter feito uma graduação, no teu caso, não foi ruim então?

Sacramento – Não, foi ótimo. Teve uma universidade dentro da sala e uma universidade do lado de fora da sala, não é...

ORSON – Qual você aproveitou mais?

Sacramento – Acho que aproveitei bem as duas. A de dentro da sala tem esse lado mais acadêmico que eu não me identificava tanto, a proximidade, o acesso aos equipamentos, que na época não tinha essas câmeras digitais, nem nada que você poderia exercitar em casa. Você tinha que ir lá...

ORSON – Até mesmo para ver os filmes, não é?

Sacramento - Bom, isso eu fazia muito, era um dos problemas mesmo ali como aluno. Eu era muito chato, não perdia um segundo do meu tempo, tinha um metabolismo muito acelerado. E quando eu descobri que tinha uma sala de projeção que eu poderia pedir que projetasse qualquer coisa, e uma filmoteca... Eu passava os dias vendo os filmes. Primeiro fui ver os filmes dos meus professores, depois os filmes das pessoas que eu conhecia e tinham passado pela ECA, sei lá, tipo o André (Krotzel), que eu via "ah, fez três curtas na ECA, um documentário sobre o Corinthians"... Eu ia lá ver o documentário sobre o Corinthians que ele tinha feito. Susana Amaral, nossa, tanta gente.

ORSON – E a produção de filmes de vocês era em película?

Sacramento – Em película. Não peguei o vídeo. Nada. Nada, nada, nada, nada. Só película, 16 mm.

ORSON – Nem o VHS?

Sacramento – Pegamos muito, mas não era usado muito... Tinha

uma matéria que se chamava Expressão em Cinema e Vídeo, que era muito incipiente, vídeo não era considerado cinema. Era uma coisa muito primária. Eu fiz um único, que era meio de protesto sobre um outro filme foi cancelado porque não chegaram os negativos. A gente pegou aquela câmera e fez, editou, mas era um filme que não era curricular.

ORSON – Mas e os negativos não eram muito complicados, porque muito caros?

Sacramento – Muito caro. Funcionava assim: no terceiro ano davam dez latas de negativo 16 mm para filmar dez projetos, desses dez, só finalizariam três. Que foi como eu filmei o *Ave.*

ORSON – E *Juvenile*, como foi?

Sacramento – Este já foi em 35mm. Uma animação montada com fotos.

ORSON – Você pegou grandes professores como Jean-Claude Bernardet, Ismail Xavier, Eduardo Leone. Essa tua história como montador, surgiu ali? O Leon, como professor de montagem, influenciou de alguma maneira?

Sacramento – Não, olha, essa parte da montagem é bem curiosa, porque eu não queria ser montador...

ORSON – Queria ser diretor de cinema, como todo estudante de cinema!?

Sacramento – Diretor, como todo mundo, e queria ser fotógrafo. Fotografei dois curtas da ECA. Fui descobrir a montagem fazendo. Porque eu descobri que os equipamentos estavam à disposição e que a gente podia requisitar câmera e fazer projetos extracurriculares. Montei uma produtora e a gente fez treze curtas em três anos, todos com equipamento da ECA, que estava ocioso lá. A gente descobriu que tinha as câmeras 35 mm que ninguém usava, e que a gente podia pegar as sobras de negativos, filmar com muito pouco negativo, porque a gente fazia tudo um pra um, não é. A gente parou de filmar em 16 mm e começou a filmar em 35 mm porque a gente podia pegar a câmera e ficar um mês com ela. Então a gente fez projetos que eram totalmente inviáveis economicamente.

ORSON – E onde está esse material hoje?

Sacramento – Tem cópia, a ECA mandou as cópias para a Cinemateca. A produtora foi bem importante na época. Chamava-se Paraísos Artificiais. Tínhamos uma produção grande, mandávamos os filmes para festivais. Para se ter uma ideia, a gente tinha um dia, praticamente, no Festival de Curtas, que era o dia da Paraíso Artificiais. Todo ano, durante três anos, a gente pensava “ah, qual é o dia da Paraísos?”. Não passava só os nossos, mas sempre tinha três filmes nossos, ou quatro, daí entrava mais um ou dois de outras produtoras...

ORSON – E os teus dois curtas, é possível vê-los na internet?

Sacramento – O *Juvenile* colocaram na internet. Mas depois tiraram, porque a trilha era uma música do Pink Floyd, que não tem direitos, daí ficou anos e o YouTube tirou agora. Parece que tem o filme sem som. O *Ave* não tem em lugar nenhum. Talvez eu lance esses dois filmes junto com o *Riocorrente*, quando sair em DVD.

ORSON – Fale um pouco do *Ave.*

Sacramento – A aposta era muito radical pra época, porque só se fazia filmes sobre crises existenciais dos adolescentes com os pais, com as namoradas. Todos os filmes da ECA eram sobre isso. E de repente eu quis fazer um filme que era um pouco um exercício de filme de horror, só que com um único personagem. Era um meio auto-horror. Então a história era muito simples: o cara entrava num porão, chegava, tirava de dentro da mala uma galinha, com um funil matava a galinha, e injetava o sangue da galinha na veia. E só de aparecer um roteiro desses lá, comentavam “quem é esse cara que tá querendo fazer isso?”. E o filme foi feito de uma maneira totalmente clássica. Decupagem perfeita, clássica, eixo, tudo direito, era o curta mais bem filmado da época. Não teve jeito, eles tiveram que finalizar o filme, e deu uma repercussão bem grande, passou em tudo quanto foi festival.

ORSON – Tudo era finalizado na ECA mesmo, inclusive revelação de filme?

Sacramento – Não, mandavam pra laboratório, mas finalizava-se tudo lá. A ECA tinha as câmeras, Nagra, microfone, tudo pra filmagem, e pra finalização moviola, transcrição de som.

ORSON – Você chegou a ter aula com o Eduardo Santos Mendes?

Sacramento - Tive, foi maravilhoso. Lembro muito mais das aulas de som do que das aulas de montagem. Porque as aulas de montagem ficaram prejudicadas por um momento, pois fizemos uma semirrevolução, nos negando a cumprir a grade curricular como estava e o Leone se recusou a dar aula pra gente. Eu devo ter tido duas ou três aulas com ele antes de ter o rompimento.

ORSON – Ele se recusou, mas por problemas dele com a USP?

Sacramento - Não, mas porque a gente mudou o cronograma. Os alunos se uniram e propuseram alguma coisa que fugia completamente da grade de horário. E o Leone se recusou. Todos aceitaram e o Leone durante um ano, ou seis meses, não me lembro quanto tempo foi, ia no horário da aula dele e encontrava todo mundo nos corredores, então entrava na sala de aula e ficava sozinho. Esperava 15 minutos e ia embora.

ORSON – E quanto tempo durou isso? Um semestre?

Sacramento - Durou um semestre inteiro. E a Dora (Mourão), que dividia a disciplina com ele, teve que nos dar nota 10 porque ele deu zero pra todo mundo. Ele quis dar aula, ninguém apareceu...

ORSON – Mas ele era um professor que todos sempre falavam muito bem...

Sacramento – Sim, como uma referência. Nessa época ele tinha acabado de terminar o *Conterrâneos de Guerra*, que foi super importante. Ele fez um trabalho enorme naquelas moviolas da ECA. Mas uma coisa que eu estava falando que não completei, é que eu descobri que as moviolas ficavam liberadas à noite, e que a gente podia usar. Porque normalmente você tinha um projeto, você tinha que usar a moviola em horários definidos, tipo terça-feira, das 8h ao meio dia, e quinta-feira das duas às cinco**.**

ORSON – Que é o normal dos cursos de cinema.

Sacramento – Só que... Me desculpe, é impossível você trabalhar montagem dessa maneira. É como aprender inglês, que você vai lá e faz uma aula uma vez por semana. Desse jeito não vai aprender nunca. Pra você aprender você vai viajar, vai pra outro país, faz um curso de imersão.

ORSON – Vocês não podiam trabalhar à noite?

Sacramento – Pois é, a partir disso eu comecei a frequentar a ECA de madrugada direto...

ORSON – Sem orientação, sozinho?

Sacramento – Sem orientação. E descobri muita coisa, porque havia muita sobra de material que ficava do lado da moviola. Eu tinha um prazer enorme em abrir as latas e descobrir que tipo de coisa tinha, e a gente podia cortar à vontade.

ORSON – Você sente na prática uma diferença entre a geração que trabalhou em moviola e a que usa programas de computador?

Sacramento – É diferente. Não dá pra saber exatamente como, mas é diferente. Para os jovens o corte é mais importante do que a montagem. Pra mim a montagem não é o corte, o corte é um dos elementos da montagem, está longe de ser o único. Eu vim de outra escola muito, muito diferente.

ORSON – E talvez por isso você se dê bem com a Idê Lacreta, que também é de uma "geração da moviola"?

Sacramento – Com certeza. A Idê foi a única pessoa pra quem eu fiz assistência. Eu fiz um curta com ela como assistente, e depois já saí montando. E então as pessoas começaram a ver que eu era o cara que gostava de ficar ali, alguns alunos começaram a ganhar Prêmio

Estímulo, que era do estado de São Paulo. E então eu comecei a montar os filmes de um colega da ECA, o (José Roberto) Torero, que foi um cara que estorou - na época pós-Jorge Furtado - depois sumiu. Eu montei todos os filmes dele durante três ou quatro anos.

ORSON – Mudando um pouco de assunto. O *Prisioneiros*... é um filme que fez diferença na história do documentário brasileiro. Em função disso, a expectativa, dez anos depois, sobre o que seria essa tua estreia no longa de ficção era muito grande. E foi um impacto. Um impacto, talvez só comparado nos últimos tempos com *O Som ao Redor*, do Kléber Mendonça. Você aceitaria essa comparação?

Sacramento – Eu não tenho a menor pretensão de que esse filme seja um filme... "comercial". Mas nem só de ingressos vive o cinema. As ideias têm voltado a ser perigosas, tem coisas ali que eu acho esse meu filme pode inclusive gerar outras coisas, que não simplesmente o ingresso, acho muito reducionista isso...

ORSON – Mas ao mesmo tempo é uma cobrança. Às vezes a crítica fica cheia de pruridos para falar de orçamentos, tem diretor que não gosta de falar de orçamento. Mas como no Brasil a gente tem essa dependência de lei de incentivo, faz sentido falar em orçamento. O teu filme tem dinheiro público, é com edital?

Sacramento – De um edital de baixo orçamento da cidade de São Paulo. O filme inteiro tem que custar um milhão e trezentos no máximo. Ele dá um milhão e o resto você vai atrás de outros editais. Ainda estamos captando para o lançamento.

ORSON – E aí começa a cobrança com a bilheteria. Se custou um milhão, não pode fazer só mil espectadores...

Sacramento – Mas eu já me incomodei mais com isso. Mil ou 100 mil é tão pouco, é tão pouco...

ORSON – Já tem distribuidor? Sacramento – Sim, é a Califórnia Filmes, que lançou todos os nossos filmes em DVD, desde o *Amarelo Manga*, *O Prisioneiro*... e tal. É uma distribuidora que está forte, lançou inclusive os últimos três ou quatro filmes do Lars Von Trier.

ORSON – Então há uma aposta na carreira comercial do *Riocorrente*...

Sacramento – Eu acho muito importante cumprir. Eu só acho ilusório o número, independente do quanto for. Eu não vou pautar a minha vida, minha carreira ou o meu sentimento em relação a esse filme, em saber que diferença vai fazer pra mim, que é o leque que esse filme pode ter de público, uma coisa entre 5 mil e 25 mil espectadores, então é o que eu imagino que ele vá ter. De qualquer forma, depois vai passar na televisão, o *Prisioneiro* há muitos anos é exibido em vários canais. O filme existe na história da televisão, então eu acho que o cinema, ele permite uma outra vitrine para o filme, permite um público selecionado, permite esse tipo de debate que a gente tem.

ORSON – Numa discussão provocada pelo Jean-Claude Bernardet sobre cinema irrelevante (filmes importantes para a linguagem do cinema, mas não importantes em termos de público), *Riocorrente* seria um trabalho um tanto decodificado para um público mais amplo, portanto, irrelevante. Você se preocupa se o espectador vai entender as soluções de linguagem e de estética do teu filme?

Sacramento – É como querer definir que filmes devem ser salvos e que filmes não devem ser salvos. Não está dentro da capacidade de uma geração fazer esse tipo de decisão, tudo tem que ser preservado, e o que dirá da minha capacidade de dizer o que o público vai entender hoje ou daqui a algum tempo. Acho que as coisas tem que ser ditas da maneira mais clara e mais precisa dentro de um conceito do (Robert) Flaherty que eu gosto muito, que é o da precisão poética. Se vai demorar cem anos, vinte, ou ninguém nunca vai ver, se vão ver agora, isso não está no nosso alcance.

ORSON – O personagem Exu em *Riocorrente* pode soar indecifrável...

Sacramento – Eu não sei, talvez possa, um filme deve ter coisas indecifráveis, sim. Eu não vejo nenhum problema nisso. Existem mil definições de arte, cada um escolhe a sua. Pra mim, as coisas podem passar a ser arte a partir do momento em que elas não têm uma versão unívoca. Se ela tem uma versão unívoca, ela pode ser o quadro mais... Não me interessa, se não houver nenhuma ambiguidade, se não houver nenhum mistério, não me interessa. Então, se

o filme for hermético em algumas coisas, ou no seu todo, isso não me incomoda em absoluto. Até em função do meu pai ser crítico de arte, desde os seis anos de idade aprendi que você não olha para um quadro e diz se entendeu ou não entendeu. Então se alguém vier me falar que entendeu ou não um filme, pra mim é um papo de E.T.

ORSON – E não tem como prever se vai dar certo antes de fazer...

Sacramento – Essa é uma das crueldades, é muito caro fazer filmes, e você só sabe se vai ser bom depois de ter feito. Seria ótimo se um filme fosse como um conto que você vai lá escreve e fala "não vou publicar", "não vou mostrar pra ninguém". Filme tem que mostrar. Todos os filmes que eu fiz foram lançados em todas as janelas. Nós batalhamos muito por isso. Não paga as minhas contas, não paga nada, mas eu acho que é um trabalho que eu sou obrigado a fazer, até pra esses filmes existirem. Se o Kléber não trabalhasse tanto, talvez o filme dele não existisse. Talvez o filme tivesse passado em brancas nuvens. Não é só a qualidade do filme que importa, é a nossa responsabilidade também.

ORSON – A carreira nos festivais garante alguma coisa?

Sacramento – É muito complicado essa parte de festivais, eles parecem simples, mas o primeiro festival onde você vai passar já elimina uma leva de outros, tanto aqui quanto fora.

ORSON – Você optou por começar pelo Festival de Brasília, não quis o FestRio?

Sacramento - Devia ter ido pro Rio, mas eles não me convidaram. Eu até conversei com eles, mas disseram que não escolheriam pelo fato do filme estar inscrito em Brasília (embora aceitassem filme que ganhou em Gramado...). Para mim Brasília é o festival que faz o maior sentido, é o festival que se arrisca, que promove o debate, que existe desde sempre.



Cristiano Scherer. Crédito: Cesar Mattos

Entrevista: Cristiano Scherer – Som para cinema

Gerson Rios Leme[1]

Docente nos cursos de cinema da UFPel, doutorando na UFPel e coordenador do grupo de pesquisa Paisagem Sonora Audiovisual

Cristiano Scherer nasceu em 1973, mora atualmente em Curitiba - PR e trabalha desde os anos 90 com audiovisual em funções variadas, porém, a área de som é seu campo profissional, atuando como técnico de som direto, *sound designer*, mixador, microfonista, assistente de som direto e editor de som, entre outras atividades. Compôs equipes de filmes como *Tolerância* (Carlos Gerbase, 1999), *Netto perde a sua Alma* (Beto Souza e Tabajara Ruas, 2001), *O Homem que Copiava* (Jorge Furtado, 2002), *Ainda Orangotangos* (Gustavo Spolidoro, 2006/2007), *Wood & Stock* (Otto Guerra, 2006), além de uma rica produção que inclui curtas, médias e longas-metragens, publicidade e TV, abrangendo produções em 16mm, 35mm, 8mm, com áudio mono, stereo e surround.

A Revista Orson conversou com Cristiano Scherer sobre sua trajetória profissional e seu trabalho com som para audiovisual em diferentes formatos, funções e finalidades, além de coletar boas dicas para profissionais da área e quem se interessa pelo tema.

ORSON – De que modo iniciou a sua trajetória com som para cinema e audiovisual?

Scherer – Quando decidi cancelar a faculdade de educação física e trabalhar, motivado pelo fato de achar injusto meus pais pagarem um curso na qual eu não estava nada empolgado, eu arranjei um emprego de Office boy numa produtora de vídeo chamada Video Versa...

---

1 griosleme@gmail.com

Em pouco tempo, motivado pelo minha paixão pelos equipamentos eu já editava pequenas vinhetas, trabalhava nas externas como produtor, eventualmente operava câmeras, ...

Durei uns 2 anos lá, a paixão pelo cinema floresceu. Sincronizado com a "retomada" do cinema brasileiro dos anos 90, lembro do filme do querido diretor Sergio Silva, o qual infelizmente já não nos acompanha mais, *Anahy de las Missiones*... Lembro-me como se fosse ontem o dia que sai do cinema, empolgado demais, não parei mais de pensar em trabalhar com cinema...

De forma autodidata, segui estudando e buscando caminhos, acabei saindo da VideoVersa e virei *freelancer*, comecei trabalhando como boy e produtor de set, fiz alguns trabalhos como assistente de elétrica, fui aprendendo tudo que podia, minha sede de aprender era grande e não tínhamos outro jeito, a não ser trabalhando de assistente para os profissionais mais experientes, e assim o fiz...

Paralelo a isso sempre fui um "rato de estúdio" e apaixonado pela música, sempre tive meus instrumentos e por grande parte da minha vida sempre estive envolvido em projetos musicais. Vivia em estúdios de ensaio e gravação e quando Kiko Freitas me apresentou a Tec Audio, eu comecei minha passagem dentro de um estúdio de música... Lá trabalhei de assistente de estúdio, depois acabei fazendo coisas como técnico de gravação, e mais tarde foi o local onde comecei a mixar cinema...

Cruzei com grandes mestres por la, Egon Alcher, o "chefe", Renato Alscher um técnico de som sem igual, Fernando Dimenor, grande cara e um grande técnico, acabamos parceiros nas mixagens de cinema em 5.1 na Tec Audio, com o apoio do Marcelo Corsetti, segurando as pontas e ousando como dono de estúdio...

Nessa fase eu revezo meu tempo com os comercias onde trabalhava como produtor de set e os trabalhos no estúdio.

Quando bate em minha porta o Guilherme Algarve, meu atual sócio companheiro fiel na minha filmografia, me fazendo um convite pra "investirmos" no cinema.

Fui a campo estudar possibilidades, tinha em mente montar uma super Kombi de produção para trabalhar com cinema, já que na época eu trabalhava no set, foi a primeira coisa que me ocorreu... O Gilson Vargas, diretor/produtor de cinema, me alerta do fato de Porto Alegre estar precisando de bons profissionais de som, que o projeto de uma super Kombi era "ultrapassado"... Ele tinha razão...

Isso faz acreditar no sonho e enxergar uma possibilidade concreta, completa falando que "por acaso" ele rodaria um filme dentro de 6 meses a 1 ano e que se eu comprasse a ideia e estivesse pronto, poderia fazer o som do filme dele, esse é o Até, media metragem, 16 mm, de Gilson Vargas, meu primeiro som direto...

A edição de som e mixagem, vem logo depois, 2 ou 3 anos, eu ficava muito infeliz quando gravava o som direto e depois despachava pro centro do país pra alguém editar e mixar, logo estava estudando e testando setups de edição e mixagem de som...

É, meu inicio foi meio confuso, depois quando minha carreira de som começa a embalar eu consigo fazer alguns cursos, conheço Jose Luiz Sasso pessoalmente e tenho a honra de ter uma aula "particular" com ele no escritório da JLS, o acesso a equipamentos já não é mais tão complicado, a internet e ferramentas em geral melhoram, surgem novas parcerias, as coisas começam a acontecer e ai foi só seguir trabalhando, estudando e se divertindo ...

ORSON – No seu ponto de vista, quais as principais funções que podem ser atribuídas ao som quando relacionadas ao discurso fílmico?

Scherer – Bom, desculpem-me talvez a falta de modéstia, mas o som na narrativa de uma obra filmica é tudo!

O caminho solicitado pelo roteiro é reforçado com um bom som direto, som direto pode parecer algo extremamente técnico, mas não é só isso, um técnico de som criativo e conectado ao trabalho que esta fazendo sempre tem como contribuir e ajudar a construir a narrativa...

Depois de montado o filme, na edição de som, acentuamos ou suavizamos os contrastes narrativos, colorimos a imagem sonora, damos o tom dramático da peça. É um universo fantástico e muito

divertido, agora com as tecnologias avançando a todo vapor, já passamos a fase (felizmente já ha um bom tempo) de que o bom som era aquele na qual os expectadores conseguiam ouvir os diálogos nitidamente. No início da minha carreira eu ouvi mais de uma vez, "*nossa o som está muito bom, dá pra entender tudo o que as pessoas falam*!!!!". Eu ficava chocado pensando que aquilo seria o pré-requisito mínimo e indagava: tá, mas e a narrativa, a imagem sonora? E quando as pessoas vão ouvir o desenho do som?

Felizmente os tempos mudaram e as pessoas estão ouvindo muito mais agora, claro, somado ao fato de um aprimoramento técnico e facilidade de acesso as ferramentas de produção que ate então não existia.

ORSON – Qual é a sua análise do cenário brasileiro/gaúcho atualmente em relação à produção de som para audiovisual?

Scherer – Nas últimas duas décadas, a qualidade e quantidade de excelentes profissionais de som no Brasil cresceu de uma forma impressionante, o som do cinema brasileiro melhorou e muito!

Estamos num padrão altíssimo, digamos que uma parte considerável da nossa produção tem um "padrão universal"...

O que precisamos para nos fortalecer e nos mantermos assim é um volume de trabalho melhor com orçamentos saudáveis, a velocidade das tecnologias e o fácil acesso, fez com que os orçamentos de produção e o prazo de execução despencassem, o que acabou prejudicando muitos profissionais de cinema no país, pois as ferramentas não fazem milagres! Som mal gravado, pode ser consertado ate um ponto X, dali ele não passa, nosso 100 % vira 60% ou 70%, vamos entender o que as pessoas falam, mas não teremos o timbre e a cor do som desejado... Nossa "pintura" fica limitada, ficamos limitados a consertar "coisas" e não temos tempo para criar "coisas"...

A finalização de som é um trabalho braçal absurdo, reconstruímos todo o universo dos sons, se não temos tempo para fazermos um bom *foley*, para editarmos cada fragmento de ambiente, cada respiração, para buscarmos os melhores sons ou testarmos diferentes esboços de desenho de som e assim por diante, fica difícil! Ainda não fazemos milagre! Um filme que precisa de 700 horas de pós-produção de som, se tiver 200horas, não vai soar como desejamos, não teremos todos os sons que gostaríamos de ouvir, seria um filme sem tempero, um "arroz e feijão básico".

Claro, nada contra isso, isso funciona muito bem, mas como já falei cada caso é um caso! Imaginem Tropa de Elite, por exemplo, sem aquela magnífica edição de som, sem suas infinitas pistas de som... se todos os tiros tivessem o mesmo som, a mesma perspectiva, se não ouvíssemos cada detalhe dos impactos... Não tenho dúvidas de que o impacto dramático seria muito prejudicado!

ORSON – Qual dinâmica de trabalho você costuma seguir nas produções com as quais se envolve?

Sempre começo lendo o roteiro e tentando visualizar e ouvir o filme na minha cabeça, antes de qualquer coisa. É fundamental ler o roteiro antes da primeira conversa com a produção do filme, depois reler e conversar com o diretor, ouvir suas expectativas, bater aquilo que você imaginou, com aquilo que o diretor e o produtor buscam e chegar a um denominador comum estético e metodológico. Depois disso é só colocar em prática o plano.

ORSON – Em que fase é mais comum ser contratado: na pré-produção, na produção ou na pós-produção? Poderia citar prós e contras relativos ao som em cada uma?

Scherer – Na grande maioria das vezes sou contratado na pré-produção, o que no meu ver me parece o ideal, mesmo que seu trabalho seja "só" o de mixador do filme, o quanto antes fechar o negócio, mais tempo tem para se organizar e ter ideias. Contratações de última hora funcionam também, mas é diferente. Pode ser muito bom para produções de grande porte um ouvido "fresco" entrar no processo, nos acréscimos pode ajudar muito!

ORSON – Quais os equívocos mais comuns nos processos criativos ou no emprego das diferentes camadas sonoras em produtos audiovisuais?

Scherer – Nos anos 80 e 90 acho que os editores de som pecavam

um pouco pelo excesso do uso de efeitos sonoros, tudo era cheio de passarinhos, efeitos limpos, oriundos de biblioteca, muito pouco material original produzido, um som muito claro às vezes. Eu sempre preferi sons mais cheios, com boas bases de ambientes de fundo e o menor uso possível de bibliotecas, sempre que possível gravo ou produzo todos os sons.

Porém, é bem compreensível, faz parte do processo de evolução e as ferramentas de trabalho melhoraram. O 5.1 traz um espaço maior de criação e sai todo mundo sentando a mão, experimentando.

Hoje é normal ter 300 ou 400 pistas de som, evoluímos e é mais ou menos assim que anda a coisa nos filmes de grande porte, mas com uma lógica de soma, elementos sonoros para um mesmo efeito somado em camadas, porém com frequências e cores diferentes, um som de carro pode ter 2, 3 ou 20 *layers* de som, o importante é a real necessidade do tamanho do som que se busca e a sabedoria pra somar elementos que se completem. Não que se anulem...

Agora, toda essa composição exigirá uma ótima mixagem, com um mixador experiente num setup que comporte o tamanho de sua edição, portanto se você não tem prazo e orçamento para uma mixagem grandiosa, não faça uma edição grandiosa!

ORSON – Que outros profissionais merecem destaque como influência na área de som para audiovisual e por que os considera deste modo?

Scherer – Quando comecei a me transformar num profissional de som de cinema, Walter Murch era minha maior referencia, a maneira como ele "visualizava" o som sempre me encantou e era justamente o que eu buscava, o conceito de *sound designer* veio dele...

Jose Luiz Sasso é algo como o "pai" dos mixadores no Brasil!

A turma do Alessandro Laroca e Armando Torres vem arrebentando, assinam o som de grandes produções como *Tropa de Elite*...

Miriam Biderman, Beto Ferraz, Maria Louzeiro, também excelentes editores de som e *sound designers*.

Grandes feras como José Louzeiro, João Godoy, Toninho Muricy, Joarez Dagoberto, uma lenda viva do som no cinema brasileiro, Leandro Lima, os Saldanha, Romeu Quinto, Guilherme Algarve, meu grande parceiro, além de um grande técnico de som, o melhor microfonista que já vi trabalhar, se destacam no som direto.

ORSON – Alguma dica para quem está iniciando nesta profissão?

Scherer – Perseverança, garra, tem que acreditar e não esmorecer! Pode parecer muito bonito trabalhar com cinema, ser algo legal pra se falar, mas não podemos esquecer que é uma profissão e muito séria, que a gente rala demais, que fica difícil ter uma vida pessoal separada de sua carreira, tem que ser apaixonado por sua profissão e não parar de estudar nunca! As ferramentas estão por ai, e todos tem acesso a elas, de uma forma cada vez mais fácil, portanto o que vai separar o joio do trigo é a pecinha que esta atrás da máquina, você!



Edu Felistoque. Crédito: Rodrigo Cordeiro

Entrevista: Edu Felistoque

Josias Pereira

Cineasta e Professor do curso de cinema e audiovisual da UFPEL
Doutorando em Educação e Tecnologia UFPel

Edu Felistoque é um diretor carismático, comunicativo, que se preocupa em seus filmes mais com a atuação do ator do que com a parte técnica. Felistoque também é diretor de fotografia, porém, ao realizar seus filmes, esta função é delega à outra pessoa, para que assim, ele possa se concentrar apenas na história e nos atores.

Felistoque se apresenta como um diretor mais intuitivo do que técnico e atribui isto a sua relação com a publicidade, que o fez pensar no público e na história que está narrando.

Edu apresenta vários trabalhos na área do audiovisual dentre eles os longas *Soluços e Soluções* (35mm, 2001), *9 Ponto 8* (35mm, 2007), *Musicagen* (35mm, 2007), *Inversão* (35mm,2010/11) e a série para TV *Bipolar* (HD, 2010/11w).

ORSON – Como você faz para escolher os seus atores, tanto para trabalhos em publicidade ou em cinema?

Edu – A princípio, existia uma tendência muito grande de fazer o teste do VT para a escolha do elenco, isso em publicidade, aliás, muito mais em publicidade do que em cinema, há uns 15 anos, eu deixei de lado esta coisa do teste, e fui buscar os atores no teatro. Digo para você, que a visita no teatro, é o que realmente me satisfaz bastante na escolha do elenco. Estou sempre em busca dos vídeo-books, e de alguns trabalhos anteriores do ator, do elenco. Eu já tive experiências estranhas, de ter feito alguns testes que funcionaram muito com atores, com desempenho maravilhoso, e no momento da filmagem, acabou que, não rendeu tanto quanto no teste, dava até vontade de usar o teste no próprio filme. Também tem uma coisa, que é a convivência. Existe um clichê da televisão, que diz que o

ator de teatro não precisa de diretor e o diretor é somente indicação. Já o ator de cinema, fica a mercê do diretor; e a brincadeira que comentam, é que o ator na verdade é do patrocinador da TV. Trabalho 90%, com a intuição do ator. Existem vários métodos que o ator pode utilizar, enfim, uma escola imensa de técnicas de representação e atuação, mas eu digo para você, que sinto mesmo, é que o ator já nasce ator e desenvolve tudo com a técnica certa.

ORSON – Você tem um filme chamado *Soluços e Soluções*. Como foi a escolha dos atores e o seu trabalho com eles? Você usa muito o ensaio?

Edu – Eu não gosto de leitura de mesa, não acredito em leitura de mesa, não acredito em ensaio gravado, não wacredito em análise de performance na parte de vídeo. Eu acredito, que tem que ter muita conversa antes, para ajudar o ator a chegar na personagem. Eu diria o seguinte, que eu gosto muito de provocar o ator, para que ele me passe a ideia do personagem. Não sou de bombardear o ator de informações sobre o passado da personagem. Não costumo fazer isso não. Gosto do frescor que o ator pode trazer, pois estas novidades são um frescor para a obra inteira. Imagine só, entre a ideia da confecção de um roteiro, até a filmagem, demora em torno de uns 4 anos, então, existe um desgaste natural da obra, ou seja, no fazer a obra, na parte burocrática, executiva, capitação de verbas, e também no escrever o primeiro, o segundo, o terceiro, o quarto, o quinto tratamento. Isso tudo vai criando aquela ansiedade, até pelo tempo em espera.

Não costumo bombardear os atores, gosto quando o ator contribui. Gosto de soltar, fazer os atores flutuarem no set, tanto que os meus diretores de fotografia, estão proibidos de engessar o ator. Proibido no bom sentido, pois não existe esta proibição categórica, por exemplo, o ator pode caminhar no set para onde ele quiser, e para onde ele se sentir bem para "dar" o texto, os problemas técnicos de iluminação e de foco, quem resolve é o diretor de fotografia. È claro que no set, existe muito ensaio. Deixar o ator respirando aquela locação, aquele estúdio, aquela atmosfera, aí sim a gente começa a criar, e é delicioso quando o ator cria junto; quando ele sente, ele incorpora a personagem e vai. Eu não costumo dar textos prontos e fazer o ator seguir exatamente este texto. Dou sempre uma idéia do que a personagem falaria nesta situação, e, é aí, que fica interessante, é aí, que fica vivo, e que se nota que a coisa flui mantendo a linguagem cinematográfica. Hoje nas telenovelas, a gente vê um pouco destes improvisos, de uma forma, vamos disser assim, "coloquial", até meio didática, pois, o texto tem que passar a mensagem, o ator repete a mensagem, e tem que se certificar que o telespectador entendeu aquela mensagem. No cinema não, a imagem é suficiente , o diálogo, tem que fluir de uma forma natural.

ORSON – Você comentou sobre o tempo, que vai desde a realização do roteiro, a captação, até a finalização da filmagem. Neste caso, a sua visão dos personagens é alterada? Você se sente traído com essas mudanças?

Edu – Na verdade eu não me sinto traído porque é uma novidade tão gostosa de receber, é um vigor, é algo novo, é uma bolsa de oxigênio que entra. É lindo! É uma fantasia interessante, ver o ator ler e dizer o que você escreveu, vê–lo vivendo aquela personagem. Comigo é engraçado, pois acabo esquecendo do que eu tinha escrito. Quando vejo o ator falando o texto, noto que naquele momento, aquilo que está acontecendo é muito maior do que aquilo que eu havia construído na minha cabeça lá atrás, é outra coisa. Por isso, que eu não bombardeio o ator, porque na maioria das vezes, vem muito melhor do que você pensa. O ator de cinema contribui, e muito, então, vai da sua escolha. Escolher um ator errado é um problema seríssimo. Não tenho vaidade intelectual de querer que o filme seja exatamente o lado literário do roteiro. Particularmente, acho estranhíssimo, prefiro que os atores não falem às palavras que estão escritas no roteiro. Em muitos dos meus filmes, estimulo o improviso, como no filme Inversão, que foi agraciado em Cuba pela critica como melhor filme. Neste filme fiz o seguinte: chamei os atores para uma reunião na locação e tirei o roteiro escrito deles. Eles tiveram um tempo para ler e entender a história. Tirei o roteiro exatamente pra chegar no set, e eles improvisarem. É claro que eu avisava que estávamos fazendo aquela cena assim, que acontece isso, isso, e aquilo, mas, ao mesmo tempo, não repetia os diálogos e a coisa fluía. Então eu não tinha essa vaidade de querer o texto exatamente igual o que está escrito, isso é bom porque contribui com a obra, ela fica viva, ela fica latente.

ORSON – Já aconteceu de você escolher um ator para representar um personagem e durante os ensaios você sentir que não foi uma

boa escolha e ter de fazer alterações para aquele personagem ficar da maneira com que o ator consiga interpretá–lo?

Edu – Sim, sem dúvida. E não foi uma vez só, já foram várias vezes que aconteceu isso, de sentar e reescrever alguma coisa que conseguisse se adaptar àquele momento. O ator às vezes começa bem e de repente, no meio do filme lá pelos 40, 50 dias filmando acaba piorando ao invés de melhorar. Já aconteceu sim, mas em todas às vezes a gente conseguiu corrigir. Neste momento, damos uma pausa nas filmagens, voltamos às conversas e retomamos novamente.

ORSON – No seu filme *Soluços e Soluções*, o ator Eucir de Souza faz um personagem que vai mudando o modo de ver a vida. Esta surpresa e a ênfase em cada momento da cena, você debate com os atores, ou deixa livre para que eles encontrem essas sutilezas na interpretação?

Edu – Estava discutindo isso com a Silvia Lourenço que foi a roteirista deste meu último filme. Ela é atriz e roteirista e estávamos justamente falando sobre estes softwares de roteiro que te avisam de tudo, por exemplo: tem 15 minutos que o ator principal não aparece, precisa dar uma virada, você não apresentou o personagem tal, essas coisas. Todos, ou a maioria dos roteiros usa essa mesma didática: nos primeiros tantos minutos, você tem que apresentar os personagens, em tal minuto, você tem que dar uma virada, cuidado, que você não está mostrando o protagonista nos 25 minutos, essas coisas. Sou um pouco anarquista nesse ponto porque neste momento eu não estou trabalhando com filmes comerciais. Filmes grandes são filmes mais contemplativos, mais densos, de leitura complicada. Não sigo estas normas.

Brincamos muito com o RO: Roteiro Oculto. Muitas vezes ele nem existe, porque é sonhado naquele momento da filmagem, é adaptado, formado na montagem. Em espanhol, diz–se que o roteiro é uma ligação, uma meta, depois a gente vai montando todo esse quebra cabeça para poder chegar a uma história. O expectador tem que ficar atento, para entender o que está acontecendo.

ORSON – Você acha que a técnica de não apresentar tudo aos atores, e deixar que eles ajudem a criar o filme e a personagem, pode confundi–los?

Edu – Deixa confuso, deixa muito confuso! Uma vez, uma atriz leu o roteiro e me falou assim: – “Nossa esse filme é estranhão, né”. Ri, e falei que era exatamente isso, o filme era “estranhão” mesmo. O motivo é porque não estávamos fazendo um filme da Globo Filmes, e sim um filme independente. Significa que é outra forma de narrar, é um filme subterrâneo. Assim, os atores ficam confusos, mas, vai da psicologia do diretor de decidir em que ponto irá deixar o expectador confuso. Gosto da surpresa, muitas vezes eu combino alguma coisa com um ator, e não combino com o outro, deixo a coisa rolar com apenas um deles sabendo o que vai acontecer. Não é uma traição, é um jogo, uma brincadeira. Cinema realmente é um truque, uma magia, não vejo problema de dar informações apenas para um dos atores. Muitos atores ficam um pouco surpresos, muitos deles acabam se perdendo no meio da ação, mas é legal. Acho que as pessoas são um pouco assim, acho que só achamos a vida da gente, quando nos perdemos, é mais ou menos isso no cinema.

ORSON – Essa sua ideia de combinar com um ator e não combinar com outro, é para pegar também um pouco dessa espontaneidade que você vem comentando?

Edu – Sim, exatamente. De repente o ator que não sabia, acaba saindo do personagem por alguns instantes, e esta saída do personagem que interessa. Funciona bastante, não digo que funciona 100%, mas funciona, e eu gosto do resultado final.

ORSON – No filme “Inversão”, você tem que prestar atenção nos detalhes para entender o desfecho da história. Como é trabalhar com estes atores? Por exemplo, no caso do filme Inversão, você isolou os atores ou trabalhou com todos ao mesmo tempo? Os dirigiu separados? Como foi o ensaio deste filme?

Edu – O diretor é um administrador de ideias, mas ele também é provocador, e a minha tarefa no filme Inversão, era irritar todo mundo. Para fazer uma das filmagens, nos ficamos de 10 a 12 dias na mata. Era uma mata bem fechada, sem banho tradicional de chuveiro, num frio lascado na cidade de São Bernardo em São Paulo. Já tinha uma indisposição de estar ali, naquele ambiente úmido, horrível. Assim, a minha provocação era mais o silêncio, era deixar a coisa rolar. Na

parte da mata, nós tivemos vários momentos de stress, mas que funcionaram para o filme. A maior tarefa era desconstruir a Giselle Itié, que é uma mulher linda, mas eu não a queria linda naquela mata. Então existiam as proibições: ela tinha que ficar sem maquiagem, o figurino não podia ser lavado. Tudo era um pouco estudado e combinado antes. Os atores topavam e eu também ficava na mata junto com eles. No primeiro dia, tudo é lindo, segundo dia também, terceiro dia é meio complicado, e no quarto dia, meu Deus do céu, ninguém agüenta mais, é chuva, é frio, um banho escasso, e ainda tem que viver tudo aquilo com a roupa sem lavar. Toda essa situação provocou muito. No filme você pode sentir isso, na interpretação da Giselle principalmente, você sente que ela está irritada mesmo, que realmente ela está meio arrependida, (risos), de tudo aquilo. Porém, funcionou para o filme, porque nós precisávamos que ela tivesse meio arrependida de tudo o que ela fez ali, ela e os outros atores também. Já o Rubens Caribé tem uma formação mais teatral, e penso que atores de teatro se adaptam muito melhor à direção cinematográfica. Além disso, o Caribé é um cara meio de circo, então está acostumado a sofrer um pouco, sentir na pele, improvisar durante 90 minutos para uma platéia, está acostumado a este tipo de pressão. Isso é legal para o tipo de cinema que eu gosto. Uma pressão que logo depois todo mundo entende que era de brincadeira.

O ator não precisa ficar sofrendo, tem é que ser um grande mentiroso, tem que saber mentir. Se ele é um matador não precisa matar umas quatro pessoas, se vai fazer um personagem de prostituta tem que fazer laboratório? Isso é estranho e me preocupa. Eu gosto é quando a atriz procura entender, visitar uma prostituta, ver o dia-a-dia dela, um aspecto mais documental até pra entender o que está acontecendo.

ORSON – Alguns diretores comentam que o documentário é a grande escola, é onde você aprende um pouco sobre o ser humano. Você que já fez alguns documentários acredita que isso contribui para trabalhar com atores?

Edu – Totalmente, aliás, todos os filmes que tenho de ficção, foram todos bebidos na fonte do documentário como inspiração, para criar as tramas ou os personagens. Sem dúvida alguma, se eu pudesse, viveria fazendo documentário, porque é uma escola maravilhosa. É uma surpresa atrás da outra. No documentário têm coisas que você desconhece, que nunca passaram pela sua cabeça. Assim você vai aprendendo, vai absorvendo aquilo. Creio na escola do documentário, na escola dessa verdade. Em São Paulo, eu ando de metrô, observando o que está acontecendo, as personagens que aparecem. As histórias são maravilhosas, e sem dúvida alguma, sou ladrão dessas historias. Roubo e coloco nos meus filmes tranqüilamente. Dentro dos meus filmes de ficção, sempre tem algo documental. Se der uma olhada, vai achar um documentariozinho pequeno, ali no meio dos meus filmes, porque é uma paixão, adoro essa verdade, embora sabendo que esta verdade é moldada, porque, quando você chega com uma câmera você está mudando todo o cenário. A câmera tem o poder de mudar as coisas, sempre gosto de uma câmera mais recuada com 4 ou 5 metros de distância, não câmera escondida, acho que tem que ter distância, porque quando ela aproxima, ela muda o objeto. Câmera próxima é um tipo de depoimento, com câmera distante já é outro. Esse é o poder maravilhoso que tem a câmera.

ORSON – Você tem vários trabalhos com publicidade, que já é outra linguagem. O trabalho de publicidade ajuda quando você faz seus filmes?

Edu – Se tem outra coisa que eu não tenho é preconceito entre filme publicitário e filme cinematográfico. Existem algumas pessoas do cinema, que acreditam que ser diretor cinematográfico é uma coisa e ser diretor de publicidade é outra. Para começar eu não sou de publicidade, sou diretor de fotografia, sou fotógrafo de formação. Comecei a dirigir depois de fotografar vários filmes. Algumas coisas ainda me fazem continuar a dirigir a publicidade. A primeira é que quando você faz cinema, fica em torno de 4, 5 ou 6 anos para fazer um filme. Depois você leva mais 4, 5 ou 6 anos, pra fazer outro filme. Quando você volta, está tudo diferente, a engenharia, os equipamentos de luz. Então, fazer publicidade é uma forma de você continuar sempre se adaptando, sempre com conhecimento. Você fica por dentro do que está acontecendo tecnicamente, além de conversar com o ator, experimentar linguagens diferentes. Todo tempo estou no set, respiro set o tempo todo. Quem não faz isso, se sente deslocado.

ORSON – Geralmente se comenta que o diretor de fotografia quando faz um filme valoriza mais a fotografia do que a personagem e o enredo. É difícil para você se desvincular disso quando está filmando, deixar de lado a parte técnica?

Edu – Sou obrigado a trabalhar com o diretor de fotografia que conheço e somos amigos (risos), porque realmente eu comento muito. Acho que sou chato porque fui diretor de fotografia e ainda sou e tecnicamente eu consigo discutir como diretor de fotografia. Lentes, luz, enquadramento, recorte, isso tudo está dentro de mim, penso que se o diretor de fotografia não fosse um amigo seria complicado. Discuto antes da cena e depois não falo mais, não fico na cobrança, desligo totalmente e fico inserido no elenco. No último filme que eu fiz não conseguia tirar um filme da cabeça, chamava *Control*,(Anton Corbijn, 2007), percebi que estava tentando deixar o filme com aquela atmosfera (preto e branco). Fazer o preto e branco, não é só tirar a cor, é trabalhar as nuances. Contudo, tenho a preocupação de não abandonar o elenco. Consigo administrar, ainda hoje todas as informações, mas a prioridade no meu set, sem duvida nenhuma, é a atuação. Posso até ver a câmera desfocar, ou então, sair do quadro, tremer, até topo, não me incomodo, mas a atuação eu pego bastante, se não for boa eu volto. Existe um cuidado ao falar para o ator que a coisa não está boa. Você tem que ter um jogo de cintura, ser honesto. Costumo sempre falar ao lado do ator, eu não fico distante, o meu monitor está ao lado, estou a 1 metro, ou 0,40 centímetros dele. Em função desta prioridade, sinto que é um carinho, aquela coisa de carinho de pai, para segurar e falar: – Vamos lá, estamos juntos! A prioridade não é a fotografia realmente, é a atuação dos atores.

ORSON – Como é o seu processo de ensaio? Você pega o roteiro e faz uma decupagem dos personagens individualmente com cada ator, ou no geral? Como é este processo com os atores até o set?

Edu – Existe uma grande conversa. A primeira conversa é de quase 8 horas, depois disso eu entro numa fase de silêncio. Existe a disponibilidade para respostas, para as perguntas que aparecem. Depois desta conversa, fico em média 30 dias até o próximo contato. A idéia é ficar no silêncio para que o ator proponha. É um trabalho de lapidação, o ator tem que estar ligado naquela conversa de 5 ou 6 horas depois vejo quais foram as ideias e as sugestões que eles têm para o filme.

ORSON – Você comentou que gosta de conversar com os atores. Qual seria o tom desta conversa?

Edu – Falo no geral da história, não falo tanto sobre a personagem X, Y ou Z. Falo no geral, comento sobre o desfecho da história, onde eu quero chegar com ela. Tento mostrar porque quero filmar esta história. Não acho legal falar do perfil da personagem, eu não gosto disso. Talvez, até fale um pouco, lá na frente se for necessário. Os atores perguntam: "Afinal quem é essa pessoa?" Sempre digo: "Não sei. Traga, para mim." Hoje, o trabalho de lapidar o ator é tranquilo porque nós temos atores, que são intelectuais, estudam bastante, têm o hábito da leitura, vêem filme de arte, vão ao teatro, assistem peças, estão ligados no mundo. Teve uma época, em que o ator, era simplesmente o cara que soltava o texto. Estou falando do meu tempo, nos anos 90. Agora podemos dialogar no set com todas as estrelas, os atores vêm bem preparados. Penso que o ator já nasce ator, mas ele precisa de uma base intelectual, ele precisa de um norte e tento ajudar, confio muito nele. Discordo desta história, de que, quem faz o cinema é o diretor. Não! O cinema é de todos porque o diretor sem o diretor de fotografia, de arte e sem um grande elenco não é ninguém. O roteiro é só uma literatura, um livro. É uma bobagem falar que o cinema é do diretor, o teatro é do ator, e a TV é do patrocinador, não rola isso. Gosto de atores–autores. É uma delicia trabalhar com atores–autores para construir com eles a história toda.

ORSON – Como você vê a preparação de atores?

Edu – Não sou contra, mas me tira um pouco do prazer de preparar, conversar e moldar a personagem junto com o ator. A preparação de ator para quem é ator profissional eu não faria. Talvez eu fizesse a preparação para não atores, por exemplo, digamos que a personagem X é um engenheiro então, convido um engenheiro que entra em cena. Claro que ele vai falar com os modos do engenheiro, então eu o envio para um preparador de ator. Agora, um ator profissional eu não faria isso. Dependendo do ator, chega até ser um desrespeito. Uma terceira pessoa na relação diretor – ator cria um distanciamento.

ORSON – Você tem trabalhado com o as câmeras digitais, o "cine alta", que ajudam a diminuir os custos. Há diretores que preferem trabalhar com 2 câmeras, para poder cortar pouco a ação do ator. Como você vê isso?

Edu – Com todo respeito, a ideia de usar 2 câmeras não é boa, não acho produtivo. Creio que em algumas cenas, você precisa trabalhar com 2, 3 ou 4 câmeras, mas eu creio que para cinema, uma câmera é o suficiente. Aquele silêncio, aquele respeito com a câmera é fundamental. Acho até que de certa forma pode–se pensar que é prático, se tem 2 câmeras você não vai perder tempo, não precisa mudar câmera, mudar luz para gravar. Mas na verdade, depois que o ator está na marca certa, você pode mudar a câmera que vai ser igualzinho o que passou da outra vez.

ORSON – O que você diria para os alunos de cinema que estão começando a realizar curtas universitários, e enfrentam dificuldades, como de não ter ator , ter que convidar amigo, parente, conciliar os horários com os atores. Qual recado você daria?

Edu – Não engessar, nunca engessar. Nunca exigir do ator que ele tenha que falar exatamente o que está escrito no roteiro. Para mim é passar a idéia e deixar a coisa rolar. Não se preocupe tanto em cortar a câmera para cá ou para lá. Deixe a câmera na sequência. Deixe–a funcionar, deixe a coisa fluir. Acho que a melhor mensagem é essa. O ator que ainda não é experiente no início pode ficar preocupado em dar o texto certo se sofrer esta exigência do diretor. Deixa rolar a seqüência, roda, faz teatro filmado, não há problema em fazer teatro filmado. Nunca pare de filmar, só tem um jeito de você aprender: é não parando de filmar. Criticas são legais e bem vindas, mas elas não podem influenciar você. Se você acredita, vai fundo no que você está pensando. Ouça as coisas com respeito, e vai fundo naquilo que você está acreditando.

NORMAS PARA PUBLICAÇÃO

Para submeter artigos e resenhos para a revista, envie para **revistaorson@gmail.com**
Data de fechamento da próxima edição: **18 de maio de 2014**. As normas para publicação são:

1. Todos os textos submetidos à revista deverão ser inéditos, tanto em publicações impressas quanto eletrônicas.

2. Os textos devem ser editados em programa compatível com o Windows (Word), em fonte Times New Roman, tamanho 12, espaço entre linhas de 1,5, alinhamento justificado, parágrafo assinalado pelo recuo da primeira linha (Tab), sem numeração de páginas.

3. A extensão mínima para os Artigos é de 8 mil caracteres e a máxima de 35 mil caracteres (com espaço), incluindo notas e referências bibliográficas. As Resenhas deverão ter entre 2 e 5 mil caracteres (com espaço). O Resumo dos projetos de pesquisa na seção Profundidade de Campo deverá ter entre 5 e 8 mil caracteres.

4. Elementos ilustrativos – gráficos, tabelas, imagens, etc. – podem ser acrescentados e não serão computados na extensão máxima do texto. A obtenção dos direitos de imagem e de reprodução está a cargo do autor de cada texto e deve ser encaminhada no prazo de uma semana após a aprovação do texto para publicação.

5. O título do trabalho deve ser centralizado, em negrito, apenas com a primeira inicial em letra maiúscula; o subtítulo (se houver) deve seguir a mesma recomendação. O eventual apoio financeiro de alguma instituição deve ser mencionado em nota de fim de página, inserida com asterisco (e não número) logo depois do título do trabalho.

6. Na linha abaixo do título, deve constar o nome do autor, justificado à direita do texto, sem negrito. Junto ao nome do autor, deve constar a instituição de vínculo e o tipo de vínculo. Em nota de rodapé, se o autor preferir, pode incluir seu endereço eletrônico para eventuais contatos dos leitores.

7. No transcorrer do texto, deve-se empregar o itálico para termos estrangeiros e títulos de filmes, livros e periódicos. Os títulos de obras audiovisuais e bibliográficas devem ser escritos apenas com a primeira inicial em letra maiúscula. Exemplo sobre filme: “Em Serras da desordem (Andrea Tonacci, 2008), o diretor enfrenta...”. No caso de filmes estrangeiros, este deve aparecer com o título original entre parênteses, seguido do nome do diretor e ano de lançamento.

8. As citações de até três linhas devem contar no corpo do texto (Times New Roman, corpo 12), entre aspas duplas. Com mais de três linhas, devem ser destacadas do corpo do texto, sem aspas, em fonte Times New Roman, corpo 10, espaço simples, com recuo esquerdo de 4 cm.

9. As notas, numeradas sequencialmente (sobrescritas, com algarismos arábicos), devem constar no final da página (rodapé), em Fonte Times New Roman, corpo 10, alinhamento justificado, mantendo-se espaço simples dentro da nota e entre as notas.

10. As citações bibliográficas devem ser indicadas no corpo do texto, entre parênteses, com os seguintes dados, separados por vírgula: sobrenome do autor em letra maiúscula, data da publicação, abreviatura de página, número da(s) página(s) – Ex.: (SANCHES, 1986, p. 323-324).

11. Ilustrações – gráficos, tabelas, imagens etc. – devem ser inseridos no texto, logo após serem citados, contendo a explicação em sua parte inferior (legenda), se necessário.

12. As referências bibliográficas devem constar no final do texto, obedecendo às normas da ABNT. Não numerar as obras, empregar alinhamento justificado e espaçamento 1, mantendo-o entre uma obra e outra. Em caso de tradução, citar o tradutor, logo depois do título da obra. Ver os exemplos, a seguir.

13. Os textos devem conter “Resumo” de cinco linhas,em português apenas.

LIVROS E CAPÍTULOS DE LIVROS

MANTOVANI, B. et al. **Cidade de Deus**: o roteiro do filme. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

PASOLINI, P.P. Abjurei a trilogia da vida. In: **Últimos escritos**. Tradução de Manuel Braga da Cruz. Coimbra: Centelha, 1977, p. 24-29.

PERIÓDICOS

MENA, F. Sob o sol do Recife. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 23 dez. 2009. Ilustrada, Caderno E, p. 1.

SITES

VISCONTI, L. **Rocco, un seguito di La terra trema**. Disponível em: <http://www.cinemaitaliano.net>. Acesso em: 8 dez. 2007.

OBRAS AUDIOVISUAIS (POR ORDEM ALFABÉTICA)

BAILE PERFUMADO. Lírio Ferreira; Paulo Caldas. Brasil, 1997, filme 35 mm.

NOME PRÓPRIO. Murilo Salles. Brasil, 2007,digital.

ORSON

REVISTA DO CAU - CURSOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL E CINEMA DE ANIMAÇÃO -

UFPEL

DEZEMBRO/2013