ORSON

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



#8

ORSON #8

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 e Ivonete Pinto

Projeto gráfico e edição de imagens: Renato Cabral

Diagramação, arte e manutenção do site: Lucas Pereira

Ilustração de capa desta edição: Renan Riso

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

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

COLABORARAM NESTA EDIÇÃO

Alice Trusz, André Macedo, Bettina Wieth Gonçalves, Bruna Facchinello, Carlos Eduardo Ribeiro, Cíntia Langie, Douglas Ostruka, Karen K. Kremer, Laís Ferreira Oliveira, Lanza Xavier, Laudia de Oliveira Bolzan, Ivo Müller, Ivonete Pinto, Gerson Rios Leme, Gilson Fagundes Jr., Humberto Pereira da Silva, Maria Caú, Mateus Neiss, Renato Cabral, Renato Pardal Capistrano, Rodrigo Araújo Magalhães, Rodrigo Grota, Thiago Rodrigues Silveira

CAPA



Ilustração de capa assinada por **Renan Riso**.

REALIZAÇÃO

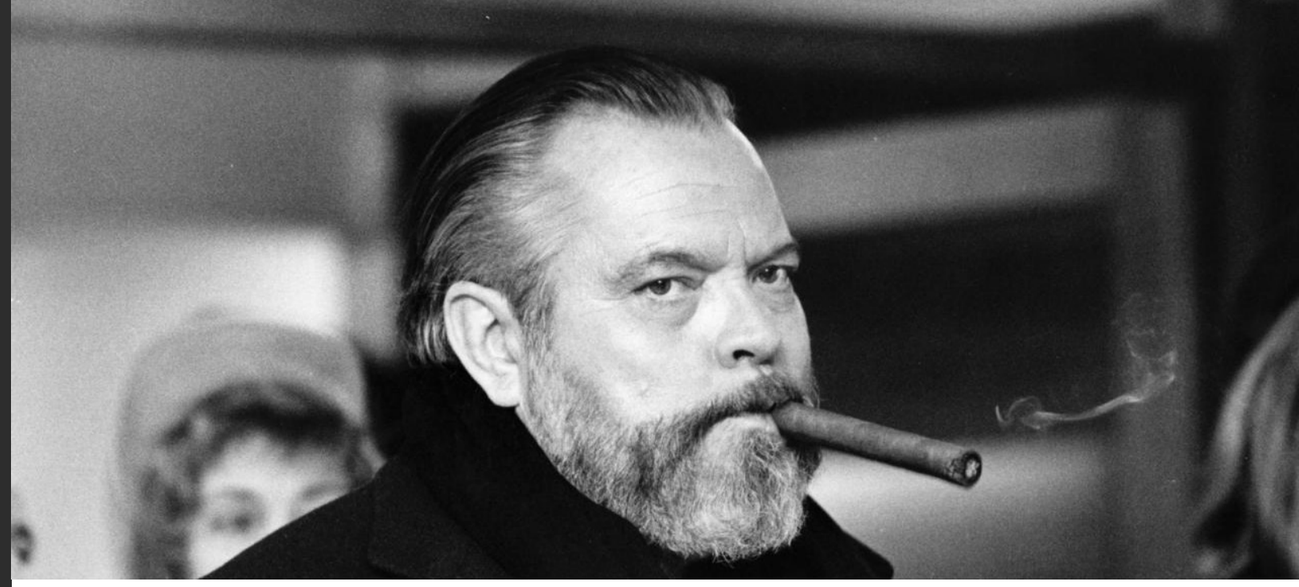
CENTRO DE ARTES
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
RS-BRASIL
UFPEL

SITE
orson.ufpel.edu.br

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

A Orson é composta pela família tipográfica Gotham.



ORSON #8 – POR QUE LER

Esta edição da Orson é especial: comemora o centenário de um dos mais importantes cineastas de todos os tempos (Ocidente e Oriente incluídos). Nossa homenagem começou em 2011, quando criamos a revista e a batizamos com o nome dele. Aliás, Dele, porque costumamos nos referir a ele como um deus. Designação imprópria, claro, posto que nem ele não aprovaria, nem tampouco os textos publicados sobre suas obras neste espaço deixam de contemplar suas contradições, sua carreira errática. Mas verdade seja dita: mesmo como ator, a presença de Orson Welles nos créditos de algum filme eleva a obra a outro patamar.

A Orson número oito traz textos com caráter de panorama crítico e de análise de alguns aspectos da obra: o uso inovador do som em *A Guerra dos Mundos*, a predileção por William Shakespeare, a recepção crítica de *Cidadão Kane* nos Estados Unidos e na França e, como um esforço de pesquisa histórica, temos a recepção de Kane em Porto Alegre em 1941. Na verdade, o filme tem sua estreia nacional na capital gaúcha. O artigo da historiadora também revela como os pelotenses receberam o filme, a partir da percepção do crítico Paulo Fontoura Gastal no Diário Popular.

Também destacamos a inserção de um texto de outro gigante como Welles, Jean-Paul Sartre. Inédito em português, a tradução do texto é assinada pelo doutorando em Teoria Literária na Faculdade de Letras da UFRJ, Renato Capistrano. Segundo as palavras do crítico Enéas de Souza, que teve acesso ao texto, trata-se de uma manifestação de juventude de um grande filósofo, de sua época de professor de Liceu, em 1931. Para Souza, a grande contradição que está na base deste texto é exatamente o deslizamento de uma sociedade baseada numa educação clássica (a presença nobre do teatro), na direção de outra que se encaminha para a produção de uma arte eminentemente popular. Sartre estaria marcando a passagem de uma civilização da palavra para uma civilização da imagem. Sartre também aparece neste número da Orson, sendo citado por sua relação com *Cidadão Kane*, pois viu o filme nos Estados Unidos antes da crítica francesa e escreveu o primeiro artigo alertando sobre as inovações do garoto prodígio Orson Welles.

Nas seções fixas, a revista traz reflexões sobre cinema brasileiro, simbologia das cores, cinema como patrimônio, cinema por *streaming* e as resenhas que indicam livros importantes para quem trabalha com cinema. Duas entrevistas nesta edição são centradas em Orson Welles: O ator Ivo Müller, de *Tabú*, fala da sua relação com o diretor; e o cineasta Rodrigo Grota interpreta o caráter ilusionista de Welles.

A tira de André Macedo ilustra a relação desta revista com Ele

Ivonete Pinto
Editora





SUMÁRIO

EXPEDIENTE 2
EDITORIAL 3

SEÇÃO PRIMEIRO OLHAR
dossiê ORSON WELLES

***Cidadão Kane*: entre as graças da crítica e a incompreensão do público**
Alice Dubina Trusz 9

O *Othello* de Welles e a sombra da referência
Humberto Pereira da Silva 29

A narrativa sonora potencializada pelas escutas causal e semântica em *A Guerra dos Mundos* de Orson Welles
Gerson Rios Leme 43

Cem Orson
Ivonete Pinto 53

SEÇÃO PRIMEIRO OLHAR

Adirley Queirós: representação não-terceirizada da periferia
Carlos Eduardo Ribeiro 65

Sartre e o cinema
Apresentação: Maria Caú
Tradução: Renato Pardal Capistrano 83

Trilogia das cores de Kieslowski
Rodrigo Araújo Magalhães 93

SEÇÃO O PROCESSO

O estilo de James Gray e a continuidade intensificada: a encenação no filme *Amantes*
Thiago Rodrigues Silveira 103

Reverberações de Lee Man-hee no cinema coreano contemporâneo
Gilson José Fagundes Júnior 115

O contemporâneo no filme *Uma longa viagem*
Douglas Ostruka 133

A aplicação do "eu-câmera" em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*
Mateus Neiss 143

A ditadura civil-militar sob o olhar de uma criança
Laudia de Oliveira Bolzan 149

Em torno do ruído no cinema: *O som ao redor* e a ideia cinematográfica
Laís Ferreira Oliveira 167

***Spring Breakers*, de Harmony Korine: um retrato da geração dos anos 2010**
Bettina Wieth Gonçalves 179

Sétima arte, um patrimônio cultural
Bruna Facchinello 193

***One nation*, Underwood: Netflix e a vanguarda da nova televisão**
Karen K. Kremer 207

SEÇÃO DOM QUIXOTE

Welles, por Bazin
Ivonete Pinto 220

Homens difíceis: nos bastidores das séries norte-americanas
Cíntia Langie 222

Abrindo os armários de Stanley Kubrick
Renato Cabral de Oliveira 226

Manual do Direito do Entretenimento
Liângela Xavier 228

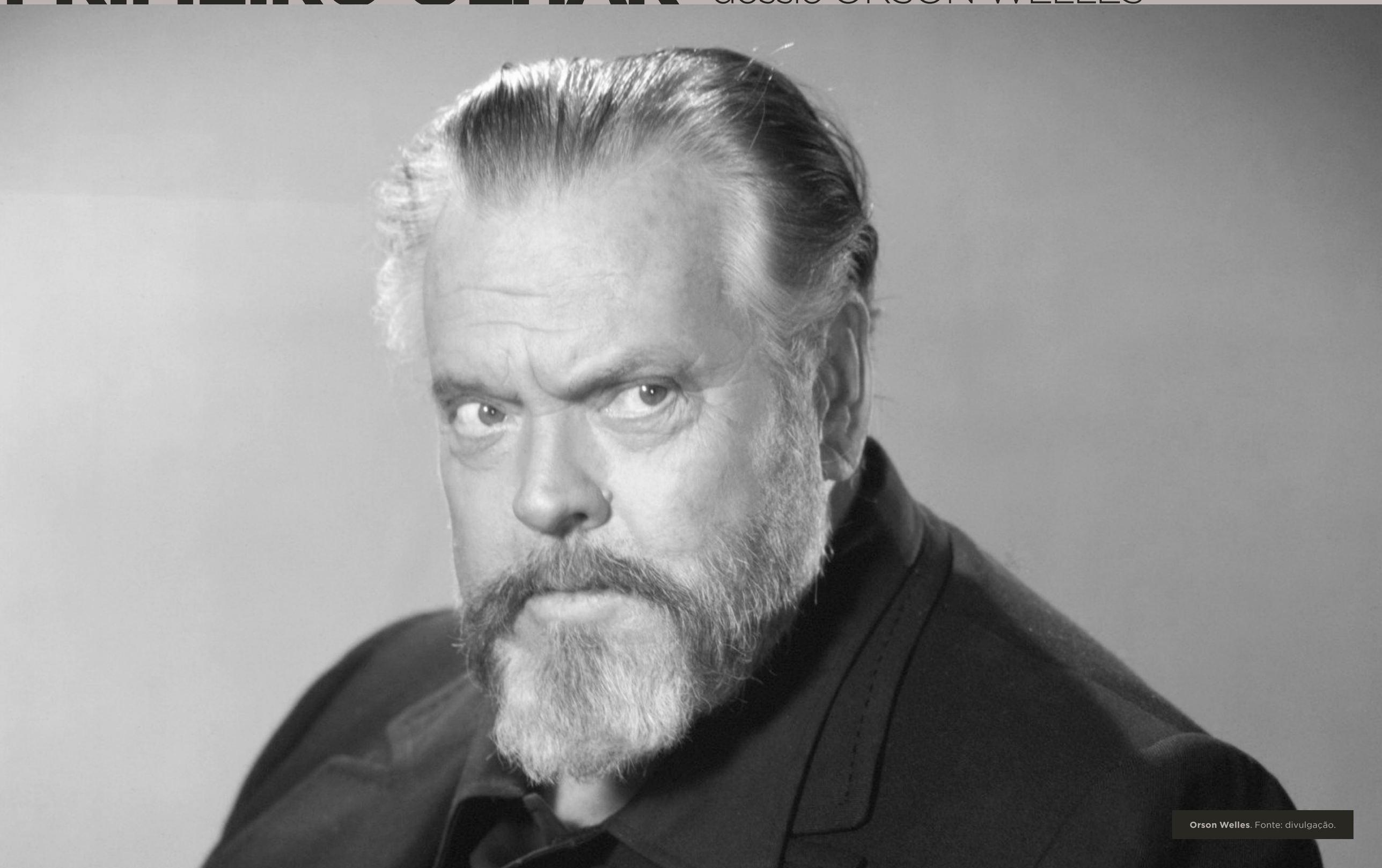
Produção Cultural e Propriedade Intelectual
Liângela Xavier 230

ENTREVISTAS

Entrevista: Rodrigo Grota 235

Entrevista: Ivo Müller 239

PRIMEIRO OLHAR dossiê ORSON WELLES



Orson Welles. Fonte: divulgação.



Orson Welles. Fonte: divulgação.

Cidadão Kane: entre as graças da crítica e a incompreensão do público

Alice Dubina Trusz

Resumo: O tema do estudo é a exibição de *Cidadão Kane* em Porto Alegre/RS, em 1941. Partindo-se de um relato de memória, foram examinados na imprensa da época os conteúdos que envolveram a divulgação do filme. O objetivo foi identificar que expectativas foram construídas em torno da obra, como foi sua recepção de crítica e público e o que essa experiência pontual demonstra sobre a relação dos contemporâneos com o cinema.

Palavras-chave: Cidadão Kane, exibição, crítica cinematográfica, Porto Alegre, 1941

Abstract: *The subject of this study is the exhibition of* Citizen Kane *in 1941's Porto Alegre. Starting from memory reports that were examined in the press of the year about the content surrounding the release of the film. The goal was to identify what expectations were built around the movie, how was the reception from critics and audiences and what that timely experience shows about the relationship between contemporary people and the cinema.*

Key-words: *Citizen Kane, exhibition, cinematographic criticismo, Porto Alegre, 1941*

APONTAMENTOS SOBRE A ESTREIA NO BRASIL

A década de 1940 se inicia sob a égide da II Guerra Mundial, ainda restrita fisicamente à Europa, mas já repercutindo no mundo inteiro, inclusive no setor das artes e particularmente do cinema. Este último terá suas atividades produtivas praticamente interrompidas na Europa, com o que foi desocupado um largo espaço no mercado mundial, sobretudo na América Latina, que seria preenchido pela indústria norte-americana e particularmente pelo cinema hollywoodiano. Esse será o caso do Brasil, onde tal filmografia será hegemônica no período.

Nos primeiros anos da Guerra, o governo autoritário do Estado Novo, instaurado por Getúlio Vargas, manterá uma postura ambígua em sua política externa e diplomática, adotando uma atitude pragmática, que ora penderá para os EUA, ora para a Alemanha. Trata-se das

duas grandes potências que emergiram no cenário internacional na década de 1930 e que promoveriam forte campanha de extensão de sua influência ideológica sobre os países latino-americanos (SOARES, 2008, p. 84). Da parte dos Estados Unidos, também foi adotada em relação ao Brasil uma política combinada de pressão e cautela.

Após a entrada dos EUA na Guerra, apoiando os Aliados no final de 1941, o Brasil acabará perfilando-se igualmente contra os fascismos, o que acabará por enfraquecer o próprio regime ditatorial brasileiro, que cairá juntamente com os países derrotados na guerra, em 1945. Desde 1938, na verdade, com a nomeação de Osvaldo Aranha para a chefia do Ministério das Relações Exteriores, pela posição pessoal do ministro contra os fascismos e pelos poderes que lhe foram conferidos, vinha sendo promovida uma política gradual de aproximação do governo brasileiro com os EUA, iniciada com a assinatura de importantes tratados comerciais que se estenderiam à colaboração militar e ao alinhamento político, a partir de 1942.

Mas este "jogo de sedução" que envolveu EUA e Brasil não se restringiu apenas aos poderes constituídos e suas expressões política, econômica e militar oficiais. Na década de 1940, ganhou força um processo de "americanização" do Brasil por meio dos meios de comunicação, sobretudo do rádio e do cinema, utilizados como instrumentos da "política de boa vizinhança" do presidente F. Roosevelt. Por estes meios e seus produtos, o governo norte-americano procurou atrair e conquistar os brasileiros para o seu modo de vida, o *american way of life*, divulgando o seu progresso e a sua indústria, a sua modernidade, o seu cinema e as suas estrelas, construídas e exportadas como modelos de novas formas de pensar e agir. Em troca, também foram valorizados produtos, personalidades e características brasileiros, alguns dos quais foram inclusive incorporados pela produção cultural norte-americana e devolvidos na forma de filmes, como Carmem Miranda, o samba, os trópicos e até os gaúchos. Dessa campanha participou inclusive Orson Welles, assunto deste texto, que foi chamado a produzir um filme sobre a América Latina, vindo a desembarcar no Brasil em janeiro de 1942 como um dos embaixadores do Pan-americanismo.

Se essa entrada e expansão das ideias e produtos dos EUA no Brasil não foi uma via de mão única, tendo sido igualmente operadas medidas do governo brasileiro nos EUA visando disseminar uma imagem positiva do Brasil, a influência da cultura norte-americana e dos modelos propagados pelo cinema hollywoodiano foi particularmente incisiva e duradoura sobre a formação cultural, o modo de vida e os interesses dos brasileiros.[1] A oferta de uma filmografia de alto grau de qualidade técnica, em que reinaram comédias musicais e dramas românticos, especialmente apropriados para entreter e aliviar um cotidiano marcado pelo noticiário de guerra, dificuldades econômicas e censura política, também formou o gosto de um amplo público espectador cinematográfico, habituando-o a um determinado nível de apreciação crítica e de expectativas com relação ao cinema. Em resultado, filmes como *Cidadão Kane* (Citizen Kane, Orson Welles, 1941), que fugiam ao modelo padrão e traziam maior complexidade narrativa, acabariam incompreendidos e refutados pelas plateias.

Segundo depoimento oral do pesquisador Claudio Todeschini a Susana Gastal (1999, pp. 70-78), "a filmografia norte-americana consolidou uma preferência pelas narrativas lineares em termos de roteiro e estrutura de imagem. Quanto menos complexos, melhor." E isso teria repercutido na recepção negativa de *Cidadão Kane* em Porto Alegre na época do seu lançamento. De acordo com Todeschini, o filme teria provocado protestos entre o público do cinema Vera Cruz[2], onde foi exibido:

> Os espectadores começaram a reclamar, as pessoas não admitiam aquela forma de expressão que era aparentemente truncada, colocada de uma forma narrativa nova, que as pessoas não

1 Para maiores informações a respeito, consultar: TOTA, Antonio Pedro. "O imperialismo sedutor. A americanização do Brasil na época da II Guerra". SP: Companhia das Letras, 2010.

2 O cinema Vera Cruz foi inaugurado em 04/09/1940 na esquina da Av. Borges de Medeiros com a Rua Andrade Neves. Apresentado como o mais moderno e confortável cinema de Porto Alegre naquele momento, tinha todas as suas 1100 poltronas estofadas e empregava um aparelho de projeção da marca Philips. Propriedade dos Irmãos Pianca e Cia. Ltda., foi aberto com a projeção do filme *A mulher faz o homem* (*Mr. Smith Goes to Washington*, EUA, 1939, Frank Capra). Cf. GASTAL, 1999, p. 78.

> podiam entender e se sentiam confusas (...)
> porque o que elas estavam assimilando era aquela
> forma de narrativa convencional, que o cinema
> hollywoodiano já tinha popularizado bastante.

O fato lhe teria sido narrado por um antigo funcionário do cinema Vitória (segundo nome do cinema Vera Cruz), o qual acrescentou que o proprietário do cinema teria retirado o filme de cartaz e colocado as respectivas latas na rua, nas calçadas da Avenida Borges de Medeiros, à disposição da distribuidora do filme, a RKO, exigindo que ela lhe fornecesse um novo produto, mais apropriado ao gosto do seu público espectador.

Neste rápido estudo, procuro trazer novas e distintas informações sobre o episódio a partir da pesquisa à imprensa da época, na verdade ao único jornal disponível nos arquivos locais, o *Correio do Povo*, procurando identificar e compreender as bases factuais das memórias. O objetivo é examinar, por meio da cobertura jornalística e dos materiais de divulgação do filme, que expectativas foram construídas em torno do primeiro filme de Orson Welles, que teria sido lançado nacionalmente em Porto Alegre, qual foi a qualidade da sua recepção de crítica e público e o que é possível aferir a partir dessa experiência pontual sobre a relação dos contemporâneos com o cinema.

A ESTREIA DE *CIDADÃO KANE* EM PORTO ALEGRE

Em julho de 1941, funcionavam em Porto Alegre vinte e quatro salas de cinema, concentrando-se nove delas no centro da cidade e as demais nos bairros.[3] Aos domingos, a maior parte das casas exibidoras oferecia sessões à tarde e à noite, que ainda eram denominadas *matinées* ou vesperais e *soirées*, em francês, dando conta dos resquícios da forte influência europeia que havia formado a cultura brasileira, sobretudo ao longo do século XIX e primeiras décadas do XX, processo no qual o cinema mudo europeu, hegemônico no mercado brasileiro até o final da I Guerra, teve importante papel. Aos domingos, havia, normalmente, sessões às 14h, 19h30 e 21h15. Durante a semana, os cinemas centrais mantinham tais opções de horário; já os cinemas de bairro ofereciam apenas programas noturnos. Os ingressos tinham preços diferenciados por gênero: homens pagavam 3$000 e senhoras, senhoritas e menores pagavam 2$000 em média. Tais preços, que correspondiam às entradas dos cinemas do centro, melhor estruturados e luxuosos, decresciam nos cinemas de bairro. Ainda que os grandes lançamentos fossem reservados às salas elitizadas da Cinelândia (concentrada na quadra da Rua dos Andradas em frente à Praça da Alfândega), alguns filmes eram exibidos em diferentes salas simultaneamente, com diferentes valores de ingresso, permitindo a um público de menores recursos o acesso aos filmes.

O *Correio do Povo* possuía então uma seção denominada “Pelos cinemas”, na qual eram divulgados os filmes que deveriam entrar em cartaz. Tais comentários, que eram pouco informativos, resumindo os enredos e atributos dos filmes, apresentavam forte teor promocional. Eles eram veiculados enquanto o filme era aguardado, com o que se tornavam repetitivos. Na última semana de julho de 1941, entre os seis filmes anunciados, apenas um programa concentrava filmes sobre a guerra, em curso. Tratava-se de documentários produzidos na Alemanha e na Inglaterra. Os demais eram filmes norte-americanos: dramas românticos e comédias musicais de alto investimento cenográfico, coreográfico e musical, sempre com protagonistas apreciados, espécies de filmes-shows. Havia também uma fantasia destacada pelo enredo e efeitos técnicos *O ladrão de Bagdá* (Thief of Bagdad, Ludwig Berger, 1940).[4] No cinema Vera Cruz, onde seria exibido em breve *Cidadão Kane*, deveria estrear antes o filme mexicano *A canção do milagre* (La canción

3 Segundo as divisões geográficas da época, localizavam-se no centro os cinemas Apolo, Central, Coliseu, Guarany, Carlos Gomes, Rex, Roxy, Imperial e Vera Cruz; na Cidade Baixa, Capitólio e Palácio; na Azenha, Castelo e Avenida; na Venâncio Aires, Garibaldi; na Floresta, Ipiranga, Colombo e Orfeu; no Bom Fim, Baltimore; no Caminho do Meio, Rio Branco; no São João, Talia e Rosário; no Navegantes, o cine Navegantes; no Petrópolis, o cine Petrópolis e na Glória, o cine Glória. Cf. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 27/07/1941, p. 8 – “Cartazes do dia”.

4 *O Ladrão de Bagdá* era baseado em histórias retiradas de *As mil e uma noites* e foi produzido em *technicolor* pela United Artists. Sua estreia no cinema Central ocorreu em 04/08, em seis sessões, algo raro para a época. O filme foi premiado com o Oscar 1941 de melhor fotografia, direção de arte e efeitos visuais.

del milagro, Rolando Aguilar), 1940, drama romântico com elenco latino, protagonizado pelo popular cantor mexicano José Mojica, que no filme era o objeto da paixão de uma moça cega, resultando em "uma história comovente às lágrimas".[5]

Anúncios de diferentes tamanhos e formatos, com ou sem imagens, ocupavam as páginas finais das edições dos jornais. Eles eram ilustrados ou reproduziam fotografias, privilegiando-se tanto nas imagens como nas informações textuais o interesse pelas estrelas, os protagonistas dos filmes, que eram tão ou mais importantes que o enredo. A companhia produtora também era considerada uma informação importante para as escolhas dos espectadores, ficando em plano menor ou obscuro a indicação do diretor, com algumas exceções.

Cidadão Kane, que estrearia em 6 de agosto, começou a ser timidamente divulgado em 27 de julho por meio de um pequeno anúncio textual do cinema Vera Cruz, destacando-se o título do filme e sua produtora e distribuidora, a RKO Radio Pictures. Uma única frase, inscrita discretamente na base da peça, desde já sintetizaria a ideia central da campanha de divulgação do filme, marcada pela construção de uma forte expectativa sobre a obra, dita "insuperável".

A partir de 29 de julho, o filme passou a ser abordado na seção "Pelos cinemas". A ênfase, já nesta primeira nota, recairia sobre a opinião entusiástica da crítica mundial, na verdade norte-americana, sobre o filme: "daqui a cem anos será ainda o símbolo da época que estamos atravessando, pois, realmente, não é só a história de um personagem, é também a história do início do nosso século" ou "é a história de uma geração inteira, essa geração que vive e forma sua cultura dentro do século XX."[6] Sobre o enredo, foram essas as únicas pistas dadas. As demais informações fornecidas sobre *Cidadão Kane* diziam tratar-se de uma produção "monumental" da RKO dirigida por Orson Welles. Nesta mesma edição do jornal, e na seguinte, na base dos grandes anúncios ilustrados de divulgação de outro filme que estrearia no mesmo Vera Cruz no dia seguinte, seria literalmente repetida a ideia inscrita na nota, sobre o valor histórico e cultural do filme.

Novos elogios e informações são prestados sobre *Cidadão Kane* no dia 30 de julho, observando-se a dificuldade de encontrar uma expressão ou adjetivo que sintetizasse a excelência do filme "como espetáculo, como arte, como técnica e como interpretação". Diferente do que ocorria com os demais títulos em cartaz ou a estrear, o diretor, Orson Welles, é um dos maiores destaques da campanha de divulgação, mas não como ator, e sim por ter acumulado, neste seu primeiro longa-metragem, uma série de funções: ele era o autor, produtor e diretor da película. Na ocasião, inclusive não foi citado como o protagonista do filme. A característica era incomum no sistema de produção industrial hollywoodiano.

Welles não devia ser conhecido em Porto Alegre. Na ocasião da divulgação de *Cidadão Kane*, nenhuma referência foi feita sobre a sua popularidade nos Estados Unidos, decorrente da comoção geral que causou na população norte-americana em 1938, quando, mediante uma transmissão radiofônica da obra literária *A guerra dos mundos*, de G.H. Wells, fez boa parte do país acreditar que o planeta era alvo de uma invasão marciana. Da mesma forma, nada foi dito sobre ter sido o episódio o responsável pelo convite que a RKO fez a Welles para que realizasse *Cidadão Kane* com total liberdade criativa. Contudo, na nota de 1º de agosto, sempre baseando-se nas impressões da crítica internacional, Welles é apresentado como "um verdadeiro gênio, capaz de revolucionar a cinematografia moderna."

Nos dias seguintes, as notas veiculadas na seção "Pelos cinemas" continuariam divulgando o filme como obra "espetacular", que impressionava e surpreendia pela sua "intensidade, segurança e perfeição técnica". Os elogios se sucediam – "Vendo este filme, a gente crê estar diante de uma interminável corrente de imaginação, vigor, coragem, decisão e incrível competência" –, mas nada novo e concreto era informado acerca do tema e da narrativa, mantendo-se um caráter enigmático e de suspense sobre o gênero do filme.

Na verdade, ele diferia muito da oferta cinematográfica disponível: não tinha um elenco de estrelas conhecidas, não era um drama romântico, nem um musical cômico, não correspondia às expec-

5 *Correio do Povo*, POA, dom, 27/07/1941, p. 8 – "Pelos cinemas". Este filme estreou no Vera Cruz em 30/07 e também era distribuído pela RKO, como *Cidadão Kane*.

6 *Correio do Povo*, POA, 3ªf, 29/07/1941, p. 8 – "Pelos cinemas".

tativas dos espectadores habituados ao grosso das produções em cartaz no período. Tais interesses do público, que de fato se confundem com as promessas da indústria, dos distribuidores e exibidores, num jogo de constante retro-alimentação, podem ser identificadas nas frases de sua divulgação: do filme *Lua Nova* (New moon, Robert Leonard, 1940), por exemplo, destacou-se os luxuosos cenários, os números musicais e a "dupla querida do cinema", Jeannete MacDonald e Nelson Eddy; sobre *Levanta-te meu amor* (Arise, my love, Mitchell Leisen, 1940) foi dito: "Amor, romance, vibração! Tudo num só maravilhoso espetáculo!" *Nos bastidores de Londres* (St. Martins Lane, Tim Whelan, 1938) foi oferecido como "um filme que tem toda a poesia dos movimentos da rua, o deslumbramento artístico de uma metrópole!" *Parada da primavera* (Spring parade, Henry Koster, 1940) proporcionava "um deslumbramento de música, sonho e perfume que vem fascinando a metrópole." E assim por diante. Já com relação ao filme de Welles, apostou-se em uma nova experiência sensível: "vendo *Cidadão Kane* é como se nunca tivéssemos visto um filme" ou "algo que você jamais viu no cinema!"

Os anúncios ilustrados exclusivamente dedicados à divulgação de *Cidadão Kane* trariam novos elementos, mais palpáveis, para a preparação do espírito do espectador acerca do imaginário do filme. O primeiro exemplar foi veiculado em 1º de agosto, dia em que saiu a data de sua estreia, 6 de agosto (Figura 1). Destacam-se na composição o nome de Orson Welles e o título do filme, que abrem e atravessam, respectivamente, a montagem fotográfica que centraliza a atenção do leitor. Construída a partir de uma série de cenas do filme, nas quais o ator Welles apresenta diferentes aparências, com e sem bigode, com mais e menos cabelos, ela expressa o caráter biográfico do enredo, apontando nas diferentes faces do personagem as diferentes fases de sua vida. Na reprodução dos múltiplos retratos de Welles/Kane também é evocada a centralidade do artista na produção. Outros dois atores podem ser distinguidos nas imagens, mas permanecem sem identificação. A relação de nomes do elenco secundário, provavelmente desconhecido dos brasileiros, é fornecida na base do anúncio, mas em tipos tão pequenos que tornam quase impossível a leitura.

Observa-se que a chamada principal do anúncio, a primeira frase, continua a apostar no indecifrável, no indefinível, no "sem palavras", como melhor atributo do filme e melhor atrativo sobre o espectador.



Figura 1: Anúncio publicitário. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 01/08/1941, p. 11.

No dia seguinte, em nota na seção especializada, a orientação da divulgação de *Cidadão Kane* para um espectador especializado, de elevada cultura cinematográfica e formação crítica, parece ficar mais evidente. O "jamais visto no cinema" encerrado em *Cidadão Kane* dizia respeito à novidade de seu "argumento, intérpretes e técnica". Esse novo indizível, porque nunca antes visto, a "maestria" do trabalho de Orson, deveria repercutir sobre o público como "uma verdadeira lição de cinema". Mas a quem interessava adquirir por meio do cinema tal instrução pedagógica, a quem interessava conhecer este "monumento do cinema moderno"? Segundo o próprio articulista (ou o distribuidor ou o exibidor), era à "culta plateia de Porto Alegre".

A ideia de monumentalidade atribuída ao filme como obra artística seria estendida à figura do seu personagem central e ator protagonista no segundo anúncio ilustrado de *Cidadão Kane* (Figura 2). A concentração de diferentes funções por Welles na produção também estava representada na figura gigantesca que dominava o exemplar e dava conta de seu poder como figura de ficção e como figura real, como artista e produtor cultural, avalizado e endeusado pela crítica. A imagem representa um jovem, que traz o olhar firme e desafiador e os punhos cerrados, demonstrando determinação e garra. Todo o resto permanece aos seus pés. Welles/Kane domina a paisagem, a trama, a dinâmica que envolve a sua vida e a vida dos que o rodeiam. A montagem das cenas (festa, discurso e ovação, casal, espetáculo, moradia) em miniatura na base do anúncio repete a ideia da biografia como linha condutora do desenvolvimento da narrativa, já apontada.

Faltando três dias para a estreia, finalmente explorou-se textualmente o tema do filme. Na seção "Pelos cinemas", uma nota forneceria aos leitores novos subsídios para afirmar ou descartar sua intenção de assistir ao filme: "*Cidadão Kane* foi tudo na vida!... Foi pobre, foi milionário, foi excêntrico, teve os seus momentos de prestígio e glória, assim como amargou os momentos de desprezo como qualquer pobre pária."[7] Porém, evitou-se dizer mais a fim de preservar a curiosidade do espectador sobre "o enredo dramático e empolgante do filme", considerando-se "muito melhor que o público de Porto Alegre veja e depois julgue a personalidade de Cidadão Kane."



Figura 2: Anúncio publicitário. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 06/08/1941. A primeira versão deste anúncio, publicada sem as críticas, foi veiculada em 02/08/1941.

7 *Correio do Povo*, POA, dom, 03/08/1941, p. 8 – "Pelos cinemas".

Em 3 de agosto, volta a ser veiculado o anúncio publicado dois dias antes (Figura 1), mas a frase inicial é substituída pela reprodução de trechos de críticas recebidas por *Cidadão Kane* de jornais norte-americanos, como o *Chicago Daily News* e o *New York Herald Tribune.* Do primeiro vem a ideia do caráter universal da obra como representação de uma época por meio da abordagem de um personagem, apreciando-se, assim, a cultura e a lucidez de Welles roteirista. Essa era a razão que faria do filme um documento de arte contemporânea que continuaria valorizado cem anos à frente. Do segundo, vinha um elogio à construção dramática da narrativa.

Na véspera da estreia, seria novamente veiculado o anúncio que representa Kane/Welles em formato gigante (Figura 2), mas também com modificações. Desta vez foi incluído na parte superior do exemplar um comentário crítico assinado por uma personalidade local, o escritor Erico Verissimo. Segundo ele, *Cidadão Kane* havia sido o melhor dos filmes que havia assistido nos EUA, em sua recente estadia naquele país. Acrescentava que o filme talvez fosse "a realização mais notável de Hollywood em todos os tempos", merecendo Orson Welles, pelo seu trabalho, o Oscar de 1941.[8]

Erico, que havia ingressado na *Revista do Globo* no final de 1930, como secretário de redação, e tornara-se diretor da publicação em 1932, era, desde 1939, o responsável pelo departamento editorial da Livraria. Ele também já era um reconhecido escritor, tendo publicado numerosos títulos de literatura adulta e infantil, e acabara de retornar dos EUA, onde passara três meses dando conferências a convite do governo daquele país. Ou seja, era um filho da terra de renome internacional e respeitado como literato e homem de cultura.

No dia seguinte, 6 de agosto, dia da estreia, o anúncio acima citado foi novamente publicado e com novas intervenções. Na base, além dos dois comentários críticos dos jornais norte-americanos, foram acrescentadas as considerações de Hamilcar de Garcia, escritor e tradutor, colega de Erico Verissimo na *Revista do Globo* e que o havia substituído por ocasião de sua viagem ao exterior.[9] Ele provavelmente não havia visto o filme, tanto que seu comentário procura valorizar o caráter promissor do surgimento de Welles na história do cinema.

Em nenhum momento indica-se o filme como um sucesso de público ou de bilheteria. Na verdade, isso não é dito sobre filme algum. Por outro lado, os demais filmes não eram divulgados por terem sido bem recebidos pela crítica. A opinião deste grupo especializado e intelectualizado de espectadores parecia ser menos importante para o grande público do que as promessas de sedução e diversão dos filmes, a visão das novas aparências e performances das estrelas. Para o grande público, o cinema é, nesse momento, basicamente um meio de entretenimento e uma prática de lazer. Hiron Goidanich (Goida) preserva em suas memórias a importância do cinema como programa social familiar durante os anos de 1940, o que, de certa forma, era viabilizado e estimulado pelos próprios filmes norte-americanos, orientados por um código de postura moralista e maniqueísta (Código Hays), que comumente reduzia o arco de cores da realidade ao tom cor-de-rosa (GASTAL, 1999, p. 71). De sua parte, acrescenta Todeschini que a relação dos espectadores com os filmes era fortemente pautada na época pelo modelo das estrelas, construído e disseminado como padrão estético e de comportamento nos filmes, nas revistas especializadas e na imprensa diária, bem como por uma série diversificada de materiais publicitários (GASTAL, idem, p. 70).

Tais percepções endossam a constatação da distinta orientação dada à divulgação do filme de Welles e que acabaria por orientar também, desde já, a recepção do filme, direcionando a sua apropriação para determinado público-alvo, mais culto e exigente e menos interessado em produções voltadas ao espetáculo gratuito, rapidamente digerível e facilmente esquecível.

Em 6 de agosto, uma quarta-feira, *Cidadão Kane* finalmente estreou no cinema Vera Cruz, cuja empresa proprietária também administrava os cinemas Capitólio e Ipiranga, considerados de bairro.

8 *Cidadão Kane* concorreu ao Oscar 1942, sendo indicado nas categorias melhor ator protagonista (Orson Welles), melhor direção de arte em P&B, melhor fotografia P&B, melhor, diretor, melhor montagem, melhor trilha sonora, melhor filme e melhor som. Foi premiado com o Oscar de melhor roteiro original. Em 1941, o filme recebeu o prêmio de melhor filme do *New York Film Critics Circle Awards*, dos EUA.

9 Cf. Entrevista do filho de Hamilcar, Fernando Cacciatore de Garcia, concedida à L&PM Editores em 26/12/2009. Disponível em: <http://www.lpm.com.br/site> Acesso em 19/05/2015.

As três salas tinham os seus programas divulgados conjuntamente em um único anúncio. Os preços dos ingressos para as sessões em cada uma delas eram diferenciados, sendo os mais caros os do Vera Cruz (3$300 e 2$200) e os mais baratos os do Capitólio (2$000 e 1$500). *Cidadão Kane* foi exibido no Vera Cruz em caráter exclusivo, nas três sessões diárias de praxe: às 15h, 19h30 e 21h15.

Na nota do dia, destacou-se a genialidade de Welles, que, com apenas 26 anos e realizando o seu primeiro filme, havia obtido aprovação unânime da crítica. No dia seguinte, divulgou-se que a estreia de *Cidadão Kane* havia sido "verdadeiramente consagradora" e que o filme "mereceu os aplausos entusiásticos de todos quantos compareceram ontem ao Vera Cruz."[10] O terceiro dia de exibição começou com o *Correio do Povo* informando que o filme continuava "empolgando" o público. Segundo a nota, o "realismo impressionante" da obra mantinha o espectador "como que preso à tela para não perder um detalhe sequer."

O cinema Vera Cruz pretendia colocar um novo filme em cartaz apenas na quarta-feira seguinte, 13 de agosto. Tratava-se do norte-americana *A carta* (The Letter, William Wyler, 1940), produção da Warner baseada em uma novela de Somerset Maughan e estrelada por Bette Davis. O filme mereceu um anúncio, publicado pelo exibidor em 8 de agosto, dando conta de tais informações. Neste mesmo dia, estimulando a carreira de *Cidadão Kane* nas telas da cidade, foi publicada no *Diário de Notícias* a crítica ao filme escrita por Plínio de Moraes, pseudônimo de Jacob Koutzii (1908-1975), um dos pioneiros da crítica cinematográfica no Rio Grande do Sul e o responsável pela seção de cinema da folha desde 1936. Segundo ele, *Cidadão Kane* era "um filme-marco. Um ponto de partida para uma nova fase na cinematografia". A obra o surpreendera pela originalidade da concepção e o uso dos recursos do cinema moderno. Orson Welles, em suas múltiplas funções, desempenhadas com talento, cultura e precocidade, foi considerado pelo crítico "uma sensação". Suas observações, detalhadas e embasadas em larga experiência cinéfila, mostraram-se atentas a aspectos como a fotografia, a montagem, os movimentos de câmera e enquadramentos,

10 *Correio do Povo*, POA, 5ªf, 07/08/1941, p. 8 – "Pelos cinemas".

a direção de atores, terminando por elogiar o diretor por sua honestidade como realizador, ao não fazer "concessões ao gosto versátil do grande público". Outra diferença verificada entre *Cidadão Kane* e as produções suas contemporâneos era que

> o filme se desenrola em função do tema e não em função do artista. Justamente o contrário da rotina de certos produtores de Hollywood, que criaram esses horrorosos tabus da tela, que exigem uma história especial para o seu "temperamento" e que não se sujeitam aos assuntos que venham lhes prejudicar o perfil ou a maquilagem.[11]

Mas isso tinha um preço. No final de seu texto, o crítico denunciava que o filme, "insuperável" do ponto de vista da crítica estrangeira (e local), não havia correspondido às expectativas do público:

> Não é possível deixar em branca nuvem a fria recepção que *Cidadão Kane* teve do nosso público. É inconcebível que um filme de qualidades tão relevantes passe despercebido das nossas "cultas audiências". Porque, francamente, depois disso, só Dorothy Lamour... [12]

A ironia sobre a dita cultura do público cinematográfico porto-alegrense é evidente. Sem dúvida, existia um grupo, uma elite intelectual local, que via no cinema um veículo de formação cultural e procurava se apropriar dos filmes como produtos artísticos, aprimorando o seu gosto e a sua postura crítica. Este grupo, que era minoritário, formalizaria seus interesses comuns e daria maior organização às suas práticas constituindo o Clube de Cinema de Porto Alegre, em abril de 1948 (LUNARDELLI, 2000, p. 26). Em setembro daquele ano, os membros do Clube seriam os principais

11 *Diário de Notícias,* Porto Alegre, 08/08/1941, p. ? – "Cidadão Kane". In.: KOUTZII, 1997, p. 138.

12 Idem anterior.

convidados da *première* de outro filme de Orson Welles em Porto Alegre, *A dama de Shanghai* (The lady from Shanghai, 1948), realizada num contexto diverso, em que Welles já era bastante conhecido e contava com um reconhecimento público mais amplo. E contava também com Rita Hayworth...

Mas em 1941, nem a indignação de Plínio Moraes frente ao desinteresse dos porto-alegrenses por *Cidadão Kane*, indicando o seu fracasso de bilheteria, nem a sua séria e zelosa crítica, assinalando as qualidades do filme, mudariam o seu destino, que realmente teve sua exibição abreviada. Já no sábado, o anúncio que divulgava o programa do dia no Vera Cruz dava a entender que o filme não havia sido uma unanimidade e que havia se instalado uma polêmica entre os críticos e o público em geral. Dizia ele: "Continua em cartaz o filme mais discutido do momento!" A ideia também ganhou expressão formal: enquanto a metade direita do anúncio era reservada à opinião da crítica, sendo transcritos trechos favoráveis ao filme assinados por Plínio Moraes, Erico Verissimo e Hamilcar de Garcia (os mesmos já publicados), a metade esquerda era dedicada ao leitor e potencial espectador que ainda não havia visto e filme. Este era convidado a tomar partido na disputa por meio da seguinte provocação: "Qual a sua opinião sobre Cidadão Kane[?]"

Neste mesmo dia, a *Revista do Globo* publicou, na seção "Filmes recomendados por Cine-Globo, outra nota crítica favorável a *Cidadão Kane*. Segundo o seu autor, não identificado, mas que era provavelmente o mesmo Plínio Moraes (SOARES, 2008, P. 48), era custoso

> acreditar que este filme seja genuinamente americano diante de sua magnitude artística. Dizemos isso sem menosprezar a capacidade de realização artística dos cinematografistas norte-americanos, mas guiados pelo sentido geral de suas produções, que primam pelo comercialismo ou, quando menos, tendem para ele. *Cidadão Kane* parece ter sido realizado apenas com o intuito de revolucionar a chamada sétima arte. Obra de um "estreante", ele não obedece aos desejos do grande público e procura, antes de tudo, demonstrar e provar que o cinema é, atualmente, o mais completo meio de expressão artística da humanidade.[13]

A crítica detinha-se a seguir no tema do filme e inclusive informava sobre os rumores acerca da inspiração de Welles para o roteiro ter sido o famoso jornalista William Randolph Hearst. De todo modo, dizia o autor, para além do tema, o que deveria interessar aos brasileiros era a forma como era contada a história. Por fim, afirmava que *Cidadão Kane* era a maior produção de Hollywood desde *O despertar de uma nação*.[14]

Nem assim o exibidor foi demovido de sua determinação de retirar o filme de cartaz. O espectador instigado a ver *Cidadão Kane* e dar sua opinião a respeito só teve as sessões de sábado e a noite de domingo para tal. Na segunda-feira, antecipada em dois dias, estreou no Vera Cruz a produção estrelada por Bette Davis. *Cidadão Kane* pode ter sido retirado de todo o circuito gaúcho naquele momento, pois só foi exibido em Pelotas em novembro de 1942, quando ganhou crítica de Paulo Fontoura Gastal (1922-1996), outro pioneiro da crítica de cinema gaúcha.[15] Com vinte anos de idade, Gastal achou defeitos em *Cidadão Kane*, ainda que "muito poucos e sem importância". Também ele elogiou a originalidade e a qualidade técnica e estética do filme, destacando seu caráter inovador e revolucionário. Não foi essa, porém, a opinião do público pelotense:

> Infelizmente, muitos não o compreenderam – ou, o que é mais triste, não procuraram compreender – o grande significado desse maravilhoso filme. Pertencem, estes últimos, à célebre classe dos fãs de cinema que não perdem uma fita de Dorothy Lamour e consideram

13 *Revista do Globo*, POA, ano 13, n. 301, 09/08/1941, p. 64.

14 É possível que estivesse se referindo a *O nascimento de uma nação* (*The birth of a nation,* EUA, 1915, D. W. Griffith).

15 Gastal ainda vivia em Pelotas, onde assinava, desde 1941, a seção especializada em cinema do jornal *Diário Popular*. Ele só se estabeleceu em Porto Alegre em 1946 (Lunardelli, 2000, p. 23-5), mas continuou escrevendo na folha pelotense até 1949.

> o Gordo e o Magro – símbolos da estupidez humana – os mais geniais artistas da tela. Para esses, *Cidadão Kane* foi o maior abacaxi do ano, e o nome de Orson Welles num filme, daqui por diante, ser-lhes-á o mais seguro índice para que o mesmo não seja visto... [16]

A carta, que estreou no Vera Cruz na segunda-feira, 11 de agosto, teve exibição consagradora, atraindo os fãs de Bette Davis. Enquanto isso, *Levanta-te, meu amor* continuava fazendo carreira de sucesso no Guarany, onde entrara em cartaz ainda em 31 de julho. A razão é que era "um filme cheio de profunda atualidade (...). Inteiramente do agrado das platéias (...)". O "empolgante drama de amor" transitava turisticamente da Espanha para a França e terminava com a assinatura fictícia do armistício entre os dois países em guerra, ou seja, mexia diretamente com as esperanças dos contemporâneos pelo final do conflito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme esta rápida pesquisa permitiu verificar, a história contada por Todeschini acerca da recepção de *Cidadão Kane* em Porto Alegre tem fundamento. Contudo, a limitação da investigação a uma única fonte jornalística pouco ou nada acrescenta sobre os acontecimentos de bastidores tornados memória e o grau de dramaticidade do relato. A memória, como toda narrativa sobre o passado, é uma construção, feita de seleção; é um campo de disputas e manipulação, um ato de poder. Assim, não é possível confirmar que o proprietário do cinema Vera Cruz tenha realmente chegado ao ponto de lançar à rua as latas do filme, expressando de forma tão veemente a sua indignação e frustração com a falta de retorno comercial do seu investimento no aluguel da fita. Muito provavelmente, a devolução das cópias ao distribuidor era condição do contrato e se os filmes fossem roubados ou destruídos por transeuntes, era provavelmente o exibidor quem teria de arcar com mais este prejuízo.

16 *Diário Popular*, Pelotas, 07/11/1942. Cidadão Kane, por Paulo Fontoura Gastal. Transcrito em Cadernos de cinema de P. F. Gastal. BECKER, Tuio (Org.). Porto Alegre: UE/PMPA, 1996, pp. 53-4.

Mais importante é justamente a existência da narrativa e sua transmissão ao longo do tempo, assinalando o impacto que a exibição de *Cidadão Kane* teria causado entre os contemporâneos, espectadores e exibidor, em que o desinteresse (e os protestos, segundo o relato oral) dos primeiros teria levado à interrupção da temporada do filme na cidade e sua emergencial substituição por outra produção, que contava com uma protagonista conhecida e apreciada, que possuía uma legião de fãs, o que era garantia não apenas de boa bilheteria, mas também conferia ao cinema um "selo de qualidade" como casa lançadora e exibidora, capaz de atrair e atender as expectativas do público, muitas vezes um público fiel que não cabia desapontar. Entrevistas com exibidores e distribuidores da época informam que a qualidade da oferta cinematográfica era de fato diferenciada entre as salas e respondia a um conhecimento acumulado pelos exibidores acerca dos interesses e do gosto dos seus frequentadores. E sem público, um cinema não se mantém.

Por outro lado, o estudo também demonstrou o alinhamento da crítica cinematográfica local, integrante de uma elite intelectual mais numerosa, com a crítica internacional, compartilhando juízos sobre a qualidade técnica e estética do filme, considerado "lição de cinema". Este grupo, ainda que minoritário, foi reconhecido e valorizado por sua competência intelectual. Por isso teve suas opiniões apropriadas para fins de divulgação do filme, servindo aos interesses comerciais de distribuidores e exibidores. Sem dúvida, os responsáveis pela campanha publicitária do filme procuravam, assim, encontrar correspondência entre o pensamento culto das nações mais desenvolvidas e do Brasil. A reunião de esforços criou sobre o filme um grau de expectativa tão grande quanto foi a decepção provocada pela "frieza" da recepção pública. Ainda que desprezada pela crítica, a escolha dos espectadores pelo encantamento proposto em uma filmografia festiva, em detrimento de uma abordagem mais filosófica e menos otimista da existência e do mundo moderno, é compreensível e permanece legítima, entre tantas outras. Da mesma forma, o episódio não desencorajaria os aficionados pelos filmes de valor artístico, que ganhariam força nos anos seguintes, defendendo o papel do cinema na formação cultural dos indivíduos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Cadernos de cinema de P. F. Gastal. BECKER, Tuio (Org.). Porto Alegre: UE/PMPA, 1996.

GASTAL, Susana. **Salas de cinema: cenários porto-alegrenses**. POA: UE/POA, 1999.

KOUTZII, Jacob. **A tela branca.** "A crítica de Plínio de Moraes". Porto Alegre: Unidade Editorial/PMPA, 1997.

LUNARDELLI, Fatimarlei. **Quando éramos jovens. História do Clube de Cinema de Porto Alegre.** Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS/ UE da SMC/PMPA, 2000.

SOARES, Eduardo de Souza. **A máscara e o rosto de Chaplin: o anticomunismo na repercussão da filmografia política de Carlitos em Porto Alegre (1936 – 1949).** Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS. Porto Alegre, 2008. 139 f.

Fontes documentais

Correio do Povo, Porto Alegre, 1941

Revista do Globo, Porto Alegre, 1941



Othello. Fonte: divulgação.

O *Othello* de Welles e a sombra da referência

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: Orson Welles é o cineasta que representa um ponto de inflexão no cinema americano. Inventivo, rebelde, genial, sua obra é um marco na história do cinema; na mesma medida, sua obra gerou polêmicas e esteve envolta em diversos escândalos que reforçam o mito Welles. Criador de ambição pantagruélica, a referência que mais o estimulou e desafiou foi o dramaturgo William Shakespeare. Do maior nome do teatro em língua inglesa ele levou para tela a adaptação de "Othello". Esta peça enfrentou enormes dificuldades para sua realização fílmica. Este filme quase não foi realizado por falta de recursos. Mas, realizado, supera o problema da comparação, do paragone entre literatura e cinema, e Welles oferecer uma obra de arte cinematográfica e não um teatro filmado.

Palavras-chaves: adaptação literária, emulação, autonomia artística, linguagem cinematográfica, referência.

Abstract: *The filmmaker Orson Welles is a turning point to the american movie. Inventive, rebel, ingenious, his work is a milestone in the cinema history; in equal measure, cause of controversy and wrapped in very scandals which state the legend of Welles. Ambitious pantagruelian author, the playwright William Shakespeare were the influence that further encouraged and challenged his career. This influence has conduced Welles to adapt the play "Othello", from biggest theatrical author in English. This play overcame obstacles enormous to her film achievement. This movie almost was not done, because Welles had no resourses to produce. But, realized, overcome the problem of comparison, about the parallel between literature and cinema, and so Welles provides a cinematografic artwork, and not a the filmed theater.*

Keywords: *literary adaptation, emulation, artistic autonomy, cinematografic language, influence*

Uma das inúmeras possibilidades de catalogar as obras fílmicas em que Orson Welles (1915-1985) assina a direção é separar as que se apoiam em obras literárias e as de roteiro original. Isso porque entre os grandes cineastas da história ele é dos que mais se serviu da literatura; ou seja, teve-a por referência, tanto para adaptar clássicos universais quanto escritores laterais ao cânon da cultura

1 umba.hum@gmail.com

ocidental. Assim, seu amplo diálogo entre literatura e cinema inclui "Dom Quixote" de Cervantes, "O Processo" de Kafka, "Macbeth", "Othello" e "Fasltaff", de Shakespeare (isso sem contar projetos como "O coração das trevas", de Joseph Conrad, de que só esboçou roteiro). Poucos cineastas compõem um leque tão vasto quanto pretencioso de adaptações literárias em suas filmografias.

Em decorrência da dimensão presunçosa de seus propósitos no cinema, Welles enfrentou dois problemas colossais: a inevitável emulação com o que forma o cânon da cultura literária; a autonomia de expressão da obra fílmica, a fim de que esta seja concebida como arte. Tratemos estas duas questões com foco na versão que realizou da peça "Othello" (1603), de William Shakespeare. Para tanto, consideremos inicialmente dois aspectos que saltam aos olhos, mesmo dos mais desavisados, quando se tem em mira a figura de Orson Welles: seu fascínio por Shakespeare e, devido à peculiaridade de seu gênio, os obstáculos que enfrentou para materializar seus ambiciosos projetos fílmicos.

Para quem conhece Welles apenas como homem de cinema, seu interesse por Shakespeare é notório e destacado; basta um olhar de esguelha em sua filmografia (especificamente na direção) e se vê como esta presença é vultosa. Não é surpresa, portanto, o quanto este dramaturgo o estimulou, o desafiou, e assim lhe ofereceu balizas na arte cinematográfica. Nesse fascínio não há propriamente novidade, senão que ele se situa além do cinema. Ora, considerada sua formação tumultuada (não chegou a fazer curso superior, como desejo de seu tutor, e, adolescente, partiu para Dublin, na Irlanda, onde se envolveu com teatro e trilhou os primeiros passos na vida artística), Welles se inicia no teatro e nele teve em Shakespeare uma das grandes referências. Vale notar: fora da esfera fílmica, ao longo de sua carreira ele esteve envolvido em várias encenações de peças do bardo.

Menino prodígio na reputada Todd School, escola conhecida em razão de sua proposta de ensino inovador (trata-se de uma instituição com orientação pedagógica independente, centrada na experiência criativa dos alunos; em certo sentido, similar a escolas britânicas como Summerhill), ele ganhou com "Júlio Cesar" o prêmio da Associação Dramática de Chicago pela melhor realização escolar da região (prêmio, contudo, envolto em polêmica, pois a encenação que realizou havia sido desclassificada, sob a suspeita de que ele seria adulto e profissional e não estudante); com essa mesma peça de Shakespeare, ele causará furor no Mercury Theatre, em 1937, e assim repetirá o alvoroço da encenação de "Macbeth" no Harlem dois anos antes, só com atores negros. Tudo isso quando mal passara da adolescência e sequer tinha o cinema e Hollywood no horizonte. Sobre Shakespeare, por fim, entre idas e vidas de Hollywood, em 1951 ele montou "Othello" para o St James´s Theatre, de Londres, e em 1956 "Rei Lear", para o Lincoln Center Theatre, de Nova York.

Não obstante, e esse é um ponto importante, levar Shakespeare para o cinema tem menos a ver com a adoção de um suporte que daria credibilidade a uma obra singular, isolada, do que com a realização de ambição pessoal; ou seja, com sua visão estética no plano mais amplo da cultura e do pensamento. Ora, Welles tem em vista, conforme implícita ou explicitamente revelou em entrevistas, o modo próprio de o cinema – uma forma de arte imberbe e sob a desconfiança de quem não a vê além de entretenimento na indústria cultural, vide a esse respeito Theodor Adorno – expressar questões e sentimentos universais.

Para realizar esse propósito ele estava cônscio de que o modelo reside nos grandes autores e o maior deles para ele é Shakespeare. Assim, tanto quanto Shakespeare, Welles não teme as referências. O que lhes importam é a maneira como o teatro ou o cinema expressam o que, de outra forma, caberia à filosofia: para ambos, as referências oferecem temas que evocam o ciúme, o amor impossível, a inveja, a usurpação do poder, a dúvida existencial, a existência do mal entre outros. Com temas dessa ordem, a referência é tão somente o meio apropriado. Em "Júlio Cesar", a questão da conspiração política; em "Othello" a maneira como a manipulação de sentimentos ou a instigação sorrateira de indícios desestruturam um personagem de caráter sólido, imperturbável na esfera de suas ações públicas. Em suma, do mesmo modo que Plutarco foi referência para Shakespeare conceber seu Júlio Cesar, Othello, cuja referência original é o escritor italiano Giovanni Battista Giraldi (sétima novela de sua "Ecatommiti", de 1565), serve de mote para Welles.

De sorte que, guardada a importância no plano da literatura, a pretensão de Welles é fazer do cinema veículo de temas que atingiram o

máximo de expressividade por meio de penas como a de Shakespeare. Nesse sentido, e ele o revela ao crítico André Bazin em entrevista aos *Cahiers du Cinéma*, seu propósito não é diverso do de Giuseppe Verdi, com sua ópera "Othello". Os que lhes importa são o tema e as questões que este evoca: uma obra de referência é tão somente o meio a partir da qual o teatro, a ópera ou o cinema pode se servir, cada qual com suas especificidades de linguagem. E assim levar o leitor, o ouvinte ou o espectador, a viver uma "experiência estética" quando diante da criação artística, conforme concepção kantiana.

Um segundo aspecto na obra de Welles, vastamente conhecido e explorado no anedotário de celebridades, é sobre seu gênio peculiar – melhor, seu temperamento genioso. Em razão deste, considerada a dimensão que sua obra alcançou na história do cinema e da cultura no século passado – assim como a ousadia artística dos projetos que idealizou –, ele é quase com certeza o artista de cinema que mais encontrou dificuldades para realizá-la: praticamente tudo que ele fez de *Cidadão Kane* (Citizen Kane, 1941), sua estreia em longa-metragem, ao documentário *Filming Othello* (1978), foi coberto por toda sorte de contratempo e por uma aura de tumulto e polêmica. Louve-se a esse respeito sua incrível capacidade para se conduzir entre o *mainstream* e o submundo do espetáculo.

Convivendo o tempo todo no meio fio, sua trajetória foi errática e incompleta; sua personalidade exuberante, indócil ao sistema de produção e performática fez de seu trajeto algo como um *work in progress*. Por conseguinte, boa parte de seus projetos foi abortada na raiz e com isso ficou apenas nas intenções (caso da adaptação de "Moby Dick", de Herman Melville, onde ele atua, mas a direção ficou com John Huston); parte não menos significativa, mesmo com seu nome nos créditos, foi picotada, cortada e remontada à revelia (destaca-se aqui *Soberba*/The Magnificent Ambersons, 1942); de outro tanto restaram filmagens em fase de montagem que – reconhecida a assinatura Welles devido a interesses diversos – foram lançados com a lembrança de obra inacabada (aqui se insere a realização de *Dom Quixote*, que nas mãos de Welles sequer tinha título e na versão terminada por Jesús Franco em 1993 chama-se *Don Quijote de Orson Welles*; e, por fim, filmes que concluídos e distribuídos tiveram realização conturbada, envoltos em todo tipo de dificuldades (nessa última situação insere-se a realização de *Othello*).

O *OTHELLO* DE WELLES É CINEMA, NÃO TEATRO FILMADO

Feitas estas observações passemos ao modo como o *Othello* (1952) de Welles foi concebido, no cotejamento com o de Shakespeare, e em decorrência que se trata de obra com autonomia artística, portanto com valor de obra arte. Exibido pela primeira vez na edição de 1952 do Festival de Cannes, *Othello* saiu daquele prestigiado evento com a Palma de Ouro (dividido com *Due soldi di speranza?* Dois Vinténs de Esperança, de Renato Castellani). Certo, em comentário rápido sobre o prêmio (publicado no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo* em 1958), Paulo Emílio deixa no ar que talvez a crítica tenha sido condescendente para com os esforços de realização de Welles.

De fato, para chegar a Cannes foram quatro anos de contratempos que quase inviabilizaram sua realização. O maior deles, a falta de dinheiro: Welles não dispunha de recursos suficientes; por conseguinte, o financiamento da produção de *Othello* sofreu toda sorte de percalço. Welles se enroscou com promessas de financiamento que não se concretizaram e também contribuiu para piorar a situação, com sua lendária indisciplina para conter custos. Premido por dívidas, peregrinou pelos quatro cantos da Europa a fim de levantar fundos; essas peregrinações, por sua vez, implicavam parar a produção, pois grande parte dos recursos que obteve deveu-se a aceitar cachês para interpretar papéis secundários em fitas de valor artístico contestável.

Othello, então, foi concluído em meio a constantes interrupções de filmagens, montagem e sonorização. Por conta disso, de uma produção em ritmo de espera, assim como Welles atores e membros das equipes técnicas e artísticas também assumiam outros compromissos, o que trazia enormes problemas para o reinício dos trabalhos. Nesse quadro de instabilidade e incerteza, como ele próprio relata na citada entrevista a Bazin, a opção pela consecução de muitas sequências em campo e contracampo deveu-se ao fato de não conseguir reunir no set de filmagem os atores que interpretam Iago, Desdêmona e Roderigo.

Outra situação imprevista, entre as diversas anedotas que reforçam a lenda em torno desse filme de realização tão conturbada,

fica por conta da atriz que interpretaria o papel de Desdêmona: após três tentativas frustradas, finalmente o papel foi assumido pela canadense Suzanne Cloutier. Diante de dificuldades dessa monta, do ponto de vista do resultado consideremos o cotejamento do *Othello* de Welles com o de Shakespeare; ou seja, no confronto entre as obras, destaquemos um aspecto de engenhosidade que faz do filme uma obra de arte que reflete sua assinatura; portanto, os caracteres que enformam sua marca pessoal.

Othello é um general de origem moura, a serviço da República de Veneza, que se casou às escondidas com Desdêmona (por ter a pele negra, frustrou os desejos do pai dela, importante Senador da República) e foi enviado à ilha de Chipre para combater uma esquadra turca. Malgrado a importância do casal, a peça tem por centro de gravidade a persona de Iago, alferes de Othello. Em torno dele todas as outras personas se revelam, todos os acontecimentos se encadeiam, tomam vulto e confluem para o desenlace trágico. Iago é o fio condutor da trama, e seu ressentimento com relação a Othello, cuja razão de fundo permanece oculta, o leva a calcular meticulosamente as situações que levarão Othello a se indispor com Cassio, seu tenente, e a colocar Desdêmona como fiadora da lealdade deste com o mouro. A partir desta situação, Iago instiga Othello a desconfiar da existência de um caso entre seu tenente e sua esposa. Na peça, então, todos os personagens agem manipulados pelas perfídias e maquinações de Iago.

O coroamento das ações de Iago se dá com o estratagema de um lenço que Othello presenteara Desdêmona. Tal lenço, na verdade uma relíquia, pertencera a uma egípcia e traria maus augúrios para o casal que se desfizesse dele. Subtraído de Desdêmona por Emília, sua dama de honra e esposa de Iago, ele foi discretamente inserido nos pertences de Cassio. Com isso, acabou sendo utilizado como prova inconteste de adultério, pois Iago criou uma situação na qual Othello vê o lenço nas mãos de seu tenente: na evolução da peça, conquanto o ciúme seja o mote para a desgraça do casal, o que se apresenta em primeiro plano é o quanto o seguro e destemido senhor da guerra é ludibriado por minudências comezinhas. Nas mãos de Iago, Othello não é senão uma marionete, não percebe em nenhum momento que sua posição – principalmente sua posição de poder – potencializa os piores sentimentos em quem lhe deve lealdade. Ou seja, a peça, de forte efeito didático, expõe os desvãos da alma e a cegueira de um homem que não consegue enxergar o quanto o mal, confinado a intrigas domésticas, é sorrateiro.

Todos estes elementos da peça de algum modo estão refletidos na fita de Welles. Bem entendido, refletidos à medida que Welles lança mão do que é específico à linguagem cinematográfica. Pois, essencial, literatura é descrição por meio de palavras escritas. São elas que encetam a trama, possibilitam o ritmo expositivo dos acontecimentos e dos sentimentos dos personagens, urdem os laços para a imaginação e comoção do leitor: por meio de palavras é que as intenções e os sentimentos de Iago são expressos numa quantidade de monólogos superior a de Othello. Em contrapartida, se as palavras são essências para literatura, o cinema se faz de sons e imagens em movimento. De maneira mais precisa: no cinema as imagens bastam para expressar certo sentimento de empáfia ou de consternação, ao se utilizar, por exemplo, de um enquadramento em *close* que exibe um esgar no rosto do personagem. É com esse entendimento do sentido da imagem que o filme refletirá os mesmos elementos de comportamento e temperamento que a peça descreve.

Contudo, diferentemente de Shakespeare, com a especificidade da linguagem cinematográfica a maneira como Welles concebe o caráter dos personagens faz com que a figura de Othello se sobressaia à de Iago. Por conseguinte, o *Othello* de Welles faz que o mouro seja o centro de gravidade da fita. Sua presença, marcada pelo esplendor da voz e exuberância cênica de Welles, que justamente interpreta o mouro, se impõe diante da de Iago e do restante dos personagens. Com isso, cabe ressaltar, no filme as maquinações de Iago são a ocasião para que se exibam as reações de Othello, a maneira pela qual um general fornido e sobranceiro aos poucos se abala com suspeitas infundadas e, finalmente, se submeta a um rito até o ponto sádico que o impulsiona a assassinar Desdêmona.

A esse respeito, no confronto com a peça, o modo como Welles prima pela caracterização das nuances no comportamento e nas reações de Othello. No filme, sua imagem é dotada de força expressiva que não se encontra em Iago. Conquanto este seja representado pelo grande ator inglês Micheál MacLiammóir, sua presença cênica, exposta às escolhas fílmicas de Welles, se apequena. Assim, ao fazer

de Othello o centro de gravidade do filme, Welles de certa maneira secundariza as maquinações em torno da inveja, do nebuloso ressentimento de Iago, e em consequência dá enorme relevo às nuances de temperamento do general que crê ter sido desonrado pela esposa. Dessa forma, o filme exibe de maneira perturbadora como os movimentos e sentimentos de Othello oscilam da empáfia à resignação, quando ele descobre o logro e a insensatez a que fora conduzido.

É evidente que Welles poderia conceber um *Othello* subserviente às convenções do texto escrito. Procedendo assim, o filme forçaria o espectador a confrontar imagem e escrita. Nesse confronto, elementos de identificação, o esforço do espectador para ver no filme o que, como leitor, concebera na imaginação. Mas as escolhas de Welles não se deram nesse sentido, tampouco foram gratuitas – como não foram gratuitas as encenações shakespearianas originais que levou para o teatro; inclusive, concomitante à realização do filme, a que fez do mesmo "Othello", apresentada em Londres e alvo de críticas negativas (Welles se incomodou sobremaneira com a apreciação de Kenneth Tynan).

Ocorre que o caso é de adaptação fílmica, o que implica o confronto entre formas expressivas e a consequente concepção de cinema de Welles, a partir de uma obra literária. Sendo este o caso, todo o esforço para que o espectador veja o filme no que ele tem de especificamente fílmico. Assim sendo, a obra fílmica alcançaria seu intento à medida que o espectador se expusesse à estranheza do inevitável confronto e se desligasse de elementos de identificação que houvesse formado pela leitura da peça. Em outras palavras: Welles exige que o espectador veja o filme com a peça ao lado. Sendo bem sucedido em seu intento, o espectador purgaria o que imaginara e perceberia filme e peça como obras de arte distintas, cada qual em sua forma de expressão específica.

Com suas escolhas fílmicas, Welles exige do espectador que sinta e pense o cinema; por conseguinte, entenda como o filme revela sua concepção própria de cinema. Ora, adaptar para ele não implica ser fiel ao texto de origem, tampouco desconstrui-lo, mas sim encontrar num texto elementos que o permitam criar, que o permitam se expressar com independência. Vale dizer: o *Othello* de Welles é uma obra de Welles, e assim se pode notar num único fotograma.

A esse respeito, é sintomática a maneira como foi filmado o cortejo fúnebre do casal na sequência de abertura. O que se tem ali é uma concepção própria de cinema que revela o sentido do gênio artístico de Welles. Ao começar a trama pelo fim, com o casal morto (na peça, a Cena I do Primeiro Ato põe Iago e Roderigo, seu cúmplice, destilando inveja e tramando as ações que se seguirão), tanto quanto em *Cidadão Kane* o filme *Othello* se revela como um grande *flashback* em torno da vida de um homem atormentado, colhido pelos humores da fortuna. Nessa opção pela condução da trama, um aspecto da concepção de cinema de Welles, materializada em *Othello*, e para a qual a peça de Shakespeare é tão somente um motivo, uma referência de superfície.

O ESTILO WELLES REFLETE SUA VISÃO DE CINEMA

Do exposto, o convite a que se pondere ser o *Othello* de Welles uma obra de cinema. Assim sendo, a emulação – onde couber o paragone entre as artes – na disputa com a novela de Giraldi, a peça de Shakespeare ou com a ópera de Verdi, cujo libreto, aliás, foi assinado por Arrigo Boito, consiste no fundo em remeter à discussão sobre a hierarquia entre as artes. Mas nessa remissão não estaria suposta a superioridade de uma obra isolada em uma forma de expressão com relação à outra em outra forma de expressão (em termos lógicos, seria comparar espécies de gêneros distintos). O que se teria, em contraste, é a discussão acerca da suposta superioridade de uma determinada forma artística (cinema é uma espécie do gênero arte) em relação a outra forma artística (literatura é outra espécie do gênero arte).

Ora, se alguém considera pertinente a hierarquia entre as artes, deve ter em mente, por suposto, o que está em pauta; no caso, uma discussão que remonta ao Renascimento, à defesa que Leonardo da Vinci fez da superioridade da pintura em relação à escultura. Mas, bem entendido, quem assim o fizer deve ter em vista, igualmente, que esta discussão terá contornos distintos na modernidade, quando Baudelaire em sua crítica de arte coloca em pauta a especificidade das formas de arte como critério fundamental para qualquer julgamento artístico. Dessa perspectiva, a comparação

entre as artes, conforme o paragone de Da Vinci, relega o que é específico em cada expressão artística para segundo plano. Como consequência, perde-se a capacidade de se entender e fruir o que faz da obra objeto de culto; e assim que se possa apreciá-la no que ela tem de específico como expressão artística própria e autônoma.

Pautar, portanto, a comparação da adaptação fílmica de um conto, um romance, um poema épico ou uma peça teatral pelo acento na superioridade de uma em relação à outra é subentender critérios de hierarquia renascentistas (para o caso de a literatura ser superior ao cinema, uma vez filmada, nenhuma adaptação fílmica seria superior à obra literária de que se serve). Se, por outro lado, supusermos cinema e literatura como formas de expressão distintas, com especificidades de linguagem que lhes são próprias, a questão é o quanto um filme como *Othello*, nas mãos de Welles, é dotado de autonomia estilística e força expressiva que o torne, de fato, obra de arte cinematográfica. Ao colocar a questão nesses termos, entendo que um filme é resultado da livre expressão de quem o assina, ou seja, o cineasta. Este assume a responsabilidade pelo resultado e se não levantarmos dúvida quanto ao fato de Welles ter sua assinatura reconhecida, não advogo que haja um único plano, um único fotograma em *Othello* que não se identifique ao seu estilo.

A palavra estilo, então, neste contexto merece realce. Lembremos que "estilo" tem origem no latim, "stilus", e se refere ao instrumento pontiagudo usado para desbastar o mármore (cinzel), para escrever ou desenhar (a pena). A escrita ou o desenho que resultaria do uso do "stilus" revelaria o modo peculiar com que o artista exibiria seu traço. O resultado do uso do "stilus" identificaria obra e criador. Por essa mesma maneira de proceder, o cinema nada mais faz senão substituir o cinzel ou a pena pela câmara. E assim, na maneira única com que esta seria conduzida, os sinais do estilo de um cineasta plasmado na fita. Tendo isso em vista, as imagens do *Othello* de Welles, no que se referem ao estilo, não se confundiriam com às de outro cineasta que igualmente tenha investido na adaptação. Para não ficar no vazio, tenho em mente a produção levada às telas pelas mãos de Oliver Parker, de 1995, tendo Laurence Fishburne no papel-título.

No *Othello* de Welles, os caracteres de estilo que revelam sua visão de cinema, que encetam, pois, uma concepção ampla que não se atomiza numa obra isolada, desconectada do todo (pensar seu cinema implica considerar seu estilo, o qual enquanto *poiesis* materializa sua visão do que seja uma obra fílmica, e em sentido amplo como ela se insere no contexto da cultura e das questões universais que acossam a humanidade). Por isso, apenas na superfície, ou nas singularidades de circunstância, esta adaptação difere da que ele fez de "Macbeth". Por um lado, por que encontrou recursos para fazer exibicionismo no uso do plano-sequência, seu *Macbeth* teria evidentes maneirismos (decupagem em estrito sentido cinematográfico) em desacordo com *Othello*, que abusa do campo e contracampo e da fragmentação de sequências na montagem. Mas, por outro lado, nas duas adaptações, um procedimento de fundo, que se reflete na decupagem e traduz como Welles concebe a arte cinematográfica, constitui uma marca essencial de seu estilo: ele filma, invariavelmente, uma persona central em confronto com seu destino, uma persona envolta numa escalada de eventos dos quais, independente do poder que detenha, ela não tem qualquer domínio sobre as consequências advindas.

É em torno desta concepção basilar que o estilo Welles se revela e, para filmes distintos, o personagem central é moldado, de Charles Foster Kane a Joseph K., da obra de Kafka, ou de Mr. Arkadin, em *Grilhões do Passado* (Mr. Arkadin, 1955), ao Capitão Quinlan, em *A Marca da Maldade* (Touch of Evil, 1958). Em decorrência, o plano-sequência ou o jogo campo e contracampo, conquanto lhe sejam característicos, advém de necessidades e ao mesmo tempo de circunstâncias que lhe permitem criar em condições especiais, e não de mero preciosismo de estilo. Seus filmes, por fim, não serão suficientemente entendidos por quem faltar compreensão de sua concepção essencial de arte. Ora, Welles está entre os maiores cineastas que o cinema conheceu; mas, igualmente, foi um homem de teatro, de rádio e de TV. Mais, em todas essas esferas ele próprio atuou, sempre com forte pendor para a performance. Em sua concepção de arte, a ideia de eliminação de fronteiras para a capacidade expressiva do artista. Assim, se seu *Othello* se diluir num horizonte preconcebido isso implica perder de vista o quanto o gênio criativo de Welles está efetivamente impregnado em sua adaptação.

Agora, indagaria talvez um espectador precipitado: *Othello* seria um Welles "menor"? Não! Essa indagação não cabe. *Othello*

é um legítimo Welles e assim os qualificativos “menor” ou “maior” caberiam exclusivamente no plano dos sentimentos, mas não do entendimento, para aludir à questão do juízo de gosto kantiana. Sendo reconhecido como um legítimo Welles, seu *Othello* é uma indiscutível obra de arte, devidamente inserida, pois, no conjunto de sua obra. De um artista que concebe suas realizações tendo como ponto de partida um projeto em que está em jogo o sentido da cultura e as possibilidades de reflexão de temas que acossam o destino humano, não cabe indagar se uma ou outra obra seria “menor” ou “maior”. Esta indagação, para não se cair em ridículo, não se faria sobre “Os girassóis” e “O Semeador” de Van Gogh.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAZIN, André, **Orson Welles**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

GOMES, Paulo Emílio Sales, **O cinema no século**, São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

GREENBLATT, Stephen, **Como Shakespeare se tornou Shakespeare**, São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LEAMING, Barbara, **Orson Welles, uma biografia**, Porto Alegre: L&PM, 1987.

MORAES, Vinícius de, **O cinema de meus olhos**, São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SHAKESPEARE, William, **Otelo**, tradução de Beatriz Viégas-Faria, Porto Alegre: L&PM, 2014 (Coleção L&PM POCKET).



Orson Welles. Fonte: divulgação.

A narrativa sonora potencializada pelas escutas causal e semântica em *A Guerra dos Mundos* de Orson Welles

Gerson Rios Leme

Docente dos cursos de cinema UFPel[1]

Resumo: Ainda que conceitualmente não existissem em 1938, pode-se considerar que, com o intuito de potencializar os efeitos do radiodrama, a produção de *A Guerra dos Mundos* fez uso prático das escutas causal e semântica trazidas por Michel Chion (2011), reforçando o caráter de ineditismo e inovação técnica e dramática da obra dirigida por Orson Welles.

Palavras-chave: Guerra dos mundos, rádio, narrativa sonora, escuta causal e semântica

Abstract: *Even the Chion (2011) concept of causal and semantics listening modes doesn't exists in 1938, it's possible to consider that Orson Welles's* The World of Worlds *used this listening modes to increase radiodrama, introducing technical and dramatic innovation on radio era.*

Keywords: *War of the Worlds, radio, sound narrative, causal and semantics listening modes*

LOCUTOR: *A Columbia Broadcasting System e suas estações afiliadas apresentam Orson Welles e o Mercury Theatre on the Air em A Guerra dos Mundos de H. G.Wells.*[2]

1 griosleme.ufpel@gmail.com

2 Tradução livre do roteiro original: ANNOUNCER: The Columbia Broadcasting System and its affiliated stations present Orson Welles and the Mercury Theatre on the Air in The War of the Worlds by H. G. Wells./ (MUSIC: MERCURY THEATRE MUSICAL THEME) / ANNOUNCER: Ladies and gentlemen: the director of the Mercury Theatre and star of these broadcasts, Orson Welles

*(**MÚSICA:** TEMA MERCURY THEATRE – trecho de 'Piano Concerto No. 1, Op. 23', versão reduzida sem solista – Tchaikovsky)*

***LOCUTOR:** Senhoras e senhores: o director do Mercury Theatre e estrela destas transmissões, Orson Welles...*

Deste modo, no dia 30 de outubro de 1938, nos Estados Unidos, às 20h a rede de rádio Columbia Broadcasting System (CBS) iniciou a transmissão de mais um episódio da série de radiodramas *The Mercury Theatre on the Air* em sua programação intitulado A Guerra dos Mundos (*War of the Worlds*, Orson Welles,1938), uma adaptação da novela sobre a invasão da Terra por alienígenas, publicada em 1898, escrita por Herbert George Wells (1866 – 1946)[3].

Foi ao ar em um momento histórico sensivelmente tenso para o mundo, que caminhava para o início da II Guerra Mundial (1939 – 1945), contexto que potencializou grandemente o impacto do conteúdo para os ouvintes da CBS.

O então jovem Orson Welles (1915 – 1985), com pouco mais de 20 anos, dirigiu e atuou nesta adaptação escrita por Howard E. Koch (1901 – 1995) e produzida por John Houseman (1902 – 1988) na época conhecida como "Era de Ouro" das rádios americanas[4], período situado entre as décadas de 20 e 40, no qual o rádio era, predominantemente, o meio de comunicação de massa que servia para informação imediata e entretenimento variado, abrangendo ampla e heterogênea audiência (FERRARETTO, 2007).

3 Conhecido também como H.G. Wells, Herbert Wells e Herbert G. Wells, é autor de outras significativas obras de ficção-científica como A Máquina do Tempo (The Time Machine), 1895; A Ilha do Dr. Moreau (The Island of Dr. Moreau), 1896; O Homem Invisível (The Invisible Man), 1897; Love and Mr. Lewisham, 1900; The First Men in the Moon (1901); O Alimento dos Deuses (The Food of the Gods), 1904; Kipps, 1905; A Modern Utopia, 1905; Os Dias do Cometa (In The Days of the Comet), 1906; Ann Veronica, 1909; Tono-Bungay, 1909; The History of Mr. Polly, 1910; The New Machiavelli, 1911; Marriage, 1912; The World Set Free, 1914; Men Like Gods, 1923; The World of William Clissold, 1926; Mr Blettsworthy on Rampole Island, 1928; The Shape of Things to Come, 1933.

4 Período bem representado no filme de Woody Allen, A Era do Rádio (Radio Days, 1987)

Para a construção da narrativa puramente sonora, característica intrínseca do rádio, foi elaborada a transposição do conteúdo original para o formato radiofônico, realizada com maestria pela equipe envolvida[5]. Essa equipe partiu do pressuposto de uma nova contextualização, transferindo toda a ação da Europa, mais precisamente de Londres, para uma pacata cidade do interior dos Estados Unidos chamada *Grover's Mill*, incorporando tratamento jornalístico específico da linguagem radiofônica, estruturando a dinâmica do radiodrama pré-gravado com a simulação da transmissão ao vivo, sem intervalos comerciais, com riqueza de material sonoro variado e intervenções de repórteres e de chamadas externas no decorrer do programa, tudo para representar os acontecimentos em tempo real.

Somado a isso, a forte característica de instantaneidade do rádio em 1938, determinada pelo atributo de estrutura tecnológica de emissão e recepção, impôs poderoso condicionante à mensagem por sua fugacidade de conteúdo, com interferência direta de dois aspectos: a **inerência da mensagem radiofônica**, que leva ao consumo da mensagem no momento da sua transmissão, visto que não se usavam gravadores na época para possibilitar o retorno a algum ponto mal compreendido e a **obsolescência da informação**, uma vez que sendo retomado o mesmo assunto, este ganha novos pontos de vista e detalhes. (FERRARETO, 2007)

A Guerra dos Mundos é um evento radiofônico largamente citado em estudos de caso que abrangem histeria coletiva e poder de massificação do rádio, entre outros. Conseguiu ocasionar volumoso e expressivo *feedback* dos ouvintes, congestionando linhas telefônicas, por exemplo, característica até então pouco comum no rádio.

5 Crew (equipe): Orson Welles (producer, director, host, performer: Professor Richard Pierson), Dan Seymour (announcer), Paul Stewart (associate producer, adaptor, performer: Studio announcer, Third Studio Announcer), Frank Readick (Reporter Carl Phillips, Radio operator 2X2L), Kenny Delmar (Policeman at farm, Captain Lansing, Secretary of the Interior, Bayonne radio operator), Ray Collins (Farmer Wilmuth, Harry McDonald the radio VP, Rooftop radio announcer), Carl Frank (Second studio announcer, Fascist stranger), Richard Wilson (Brig. General Montgomery Smith, Officer 22nd Field Artillery, Langham Field), William Alland (Meridian room announcer, Field artillery gunner), Stefan Schnabel (Field artillery observer), William Herz (Newark radio operator, Radio operator 8X3R), Howard Smith (Bomber Lt. Voght), Bernard Herrmann (composer, conductor), John Houseman (producer, adaptor, script editor), Howard Koch (adaptor), Davidson Taylor (production supervisor), Ora Nichols (sound effects), Ray Kremer (sound effects), Jim Rogan (sound effects), John Dietz (sound engineer)

No que diz respeito ao uso do material sonoro, foram utilizadas as camadas[6] de voz – que foi a base da condução de toda a trama –, efeitos sonoros – especificamente sonoplastia com design sonoro peculiar – e música – com caráter mais neutro[7] e com poucas inserções durante a transmissão. Além disso, destaca-se o uso pontual do silêncio ou de interrupção proposital da transmissão para acentuar o caráter de gravidade da situação conforme passa o tempo, aumentando o suspense e a expectativa dos ouvintes.

O rádio é um meio de comunicação essencialmente sonoro e serve-se do som em todas as suas camadas para, entre outras finalidades, estimular e potencializar a percepção e o imaginário do público. De acordo com Ferraretto (2007):

> A música e os efeitos exploram a sugestão, criando imagens na mente do ouvinte. São auxiliados pelo tom e pela flexão da voz do locutor ou apresentador. Assim, os efeitos permitem ao público ver o que está sendo descrito e a música possibilita ao ouvinte sentir o que se transmite. Existem ainda inserções informativas como trechos de entrevistas ou de narrações de documentos ou obras literárias. (FERRARETTO, 2007, p.286)

Percebe-se então que há associação direta entre os sons produzidos e transmitidos com o modo que os conteúdos são recebidos e interpretados na construção da mensagem radiofônica abrangendo diferentes formas estilísticas e narrativas.

6 Categorizo o material sonoro em três grandes camadas, a saber: voz, efeitos sonoros e música. Apesar de não haver consenso de autores e estudiosos nesta classificação, considero-a didaticamente útil como ponto de partida para o entendimento dos diferentes materiais que formam tudo o que escutamos e todo o material sonoro existente. Mais detalhes, vide LEME (2011).

7 A música, pré-existente teve caráter "neutro" e "ameno", utilizada no início da transmissão e deixada de lado na medida em que tudo se tornava mais dramático. Foi conduzida por Bernard Herrmann,que também compôs a música do filme Cidadão Kane (Citizen Kane, Orson Wells, 1941) antes de iniciar sua parceria com o cineasta Alfred Hitchcock.

AS ESCUTAS DE CHION POTENCIALIZANDO O RADIODRAMA

No livro "A Audiovisão" (CHION, 2011), o autor pontua três atitudes de escuta do material sonoro: causal, semântica e reduzida. Neste texto é realizada a aproximação com o rádio das duas primeiras, por considerar que devido a elas, mesmo que não existissem conceitualmente na época, conseguiu-se o efeito além do desejado, pois foram aplicadas na prática em *A Guerra dos Mundos*.

A escuta causal, como o próprio nome aponta, é utilizada de modo a estabelecer ligação direta entre um som e sua causa, sua origem, seja ela visível ou não. Conforme Chion (idem) explica, a escuta causal é a mais comum, que:

> consiste em servirmo-nos do som para nos informarmos, tanto quanto possível, sobre a sua causa. [...] Com efeito, não nos devemos iludir sobre a subtileza e as possibilidades da escuta causal, ou seja, sobre a sua capacidade de nos fornecer, a partir da análise do som, informações seguras e precisas. Na verdade, esta escuta causal, que é a mais comum, é também a mais influenciável...e a mais enganadora. (CHION, 2011, p.27)

Tem-se então o efeito potencializador que este tipo de escuta pode trazer quando se trata de imaginar sons desconhecidos, ainda mais no rádio, que não têm nenhum tipo de apoio visual, associado ainda com uma obra de ficção científica. Pensemos no contexto do ano de 1938. Para as pessoas daquela época, quais tipos de sons emitiriam as naves, armas e indumentárias extra-terrestres? Qual a aparência, magnitude e poder avassalador teriam os objetos que emitiram os sons capturados pelos microfones da CBS naquela transmissão? Estas perguntas foram respondidas do modo possível na época pela equipe de sonoplastia de *A Guerra*

dos Mundos, composta por Ora Daigle Nichols[8], Ray Kremer, Jim Rogan, John Dietz, que foram convincentes com os recursos que tinham marcando cada situação seja com o uso de sirenes, movimentação de pessoas, ruídos das naves e armas, pessoas gritando, representando o lançamento de mísseis (sem o som do impacto final, aliás), avião sobrevoando e caindo na localidade de ataque, pessoas atingidas por bombas de gás (tossindo), som caótico dos *tripods*, transmissão da morte de pessoas em tempo real.

Já a escuta semântica é aquela "que se refere a um código ou a uma linguagem para interpretar uma mensagem" (CHION, idem, p.29), no caso do rádio, dentre as três camadas sonoras utilizadas, considera-se a voz "o elemento sonoro radiofônico por excelência" (GIL, 1994, p.50). Sobre a fala, Ferraretto (op.cit.) destaca que:

> A forma como se fala atribui significado ao texto. Uma mesma frase pode expressar algo do ponto de vista do conteúdo das suas palavras em si ou, por exemplo, com um acento irônico, referir-se justamente ao contrário. As sutilezas e nuanças vocais imprimem, assim, a um mesmo discurso significados diversos. (FERRARETTO, 2001, p. 307)

O tratamento de interpretação jornalística dado à realização de 'A Guerra dos Mundos' fez com que, com pouca alteração timbrística na voz, por exemplo, os ouvintes não reconhecessem Orson Welles no papel do professor Richard Pierson durante a transmissão. Em relação às características de uma apresentação ou locução em rádio, constatam Escobar e Hernández apud Ferraretto (idem):

> O elemento diferencial semântico dentro da palavra é precisamente o fonema, que determina o significado das palavras e tem, portanto, uma importância determinada na comunicação, mas no contexto comunicativo, em que os interlocutores estão imersos na compreensão no sentido das palavras e orações, o elemento expressivo não é menos importante. A realização melódica, a intensidade da voz, o caráter da pronúncia, o colorido emocional, determinam diferenças semânticas de um grau maior de sutileza. (idem, p.307)

Em correlação, Chion (op.cit.) aponta que:

> Um fonema não é ouvido pelo seu valor acústico absoluto, mas sim através de todo um sistema de oposições e de diferenças. [...] as diferenças importantes de pronúncia, logo, de som, poderão não ser notadas se não forem pertinentes no seio de uma língua dada. (idem, p. 29)

Todas estas características foram evidenciadas em *A Guerra dos Mundos*, com as vozes conduzindo as ações de modo a construir o pânico, mudando o tom e interpretação a cada novo depoimento ou participação dos personagens no decorrer da transmissão, bem como suas pausas, interrupções e silêncios carregados de emoção.

As escutas causal e semântica "podem exercer-se paralela e independentemente numa mesma cadeia sonora. Ouvimos simultaneamente aquilo que alguém nos diz e como diz" (CHION, idem, p.29).

É incontestável que *A Guerra dos Mundos* representou um marco importantíssimo na era do rádio e mostrou que o som, quando bem empregado, constitui narrativa capaz de sugestionar imagens aterradoras e potencializar temores em um público que permita ser conduzido por um contexto interpretativo guiado pelas escutas causal e semântica. Mesmo com versões posteriores, a original de 1938 é particularmente interessante como evento inovador, inédito e único, valendo à pena sua apreciação, facilmente encontrada na internet.

O emprego consciente do som em produções artísticas e o poder da narrativa sonora devem ser de interesse de áreas como rádio, teatro,

8 Além de ser uma talentosa engenheira de som, foi a primeira mulher (e única) a estar no comando de equipe de efeitos sonoros em Rádio.

dança, música, audiovisual e em suportes que se utilizam das diferentes camadas sonoras para existir, pois mostra que ainda temos muito o que aprender nesta esfera de conhecimento. Concluo apresentando tradução livre do texto de encerramento de *A Guerra dos Mundos*:

ORSON WELLES: *Aqui é Orson Welles, senhoras e senhores, desligado do seu personagem para assegurar-lhes que 'A Guerra dos Mundos' não teve outro objetivo além de oferecer-lhes um bom divertimento de feriado. É a versão The Mercury Theatre de vestir um lençol, pular de um arbusto e dizer Boo! (...) Nós aniquilamos o mundo diante de seus ouvidos e destruímos completamente a CBS. Espero que estejam aliviados por saberem que não tencionávamos isso e que ambas as instituições ainda estão funcionando normalmente. Assim, adeus a todos e lembrem-se da terrível lição que aprenderam esta noite. Este sorridente, incandescente e globular invasor da sua sala de estar é um habitante do país das abóboras. Se baterem à sua porta e não houver ninguém lá, não é nenhum marciano...É Halloween!*

*(**MÚSICA:** TEMA MERCURY THEATRE COMPLETO, E ABAIXA)*

LOCUTOR: *Esta noite a Columbia Broadcasting System e suas estações filiadas costa-a-costa trouxeram-lhe 'A Guerra dos Mundos', de H. G. Wells, o décimo sétimo episódio da sua série semanal de transmissões dramáticas com Orson Welles e o Mercury Theatre on the Air. Semana que vem apresentaremos a dramatização de três famosas estórias curtas. Esta é a Columbia Broadcasting System.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHION, Michel. **A Audiovisão: som e imagem no cinema**. Texto e grafia, Portugal, 2011.

FERRARETTO, Luiz Artur. **Rádio: o veículo, a história e a técnica**. Porto Alegre. Editora Dora Luzzatto, 2007.

GIL,María Cristina Romo. **Introdución al conocimento y práctica de la radio**. México: Dian, 1994.

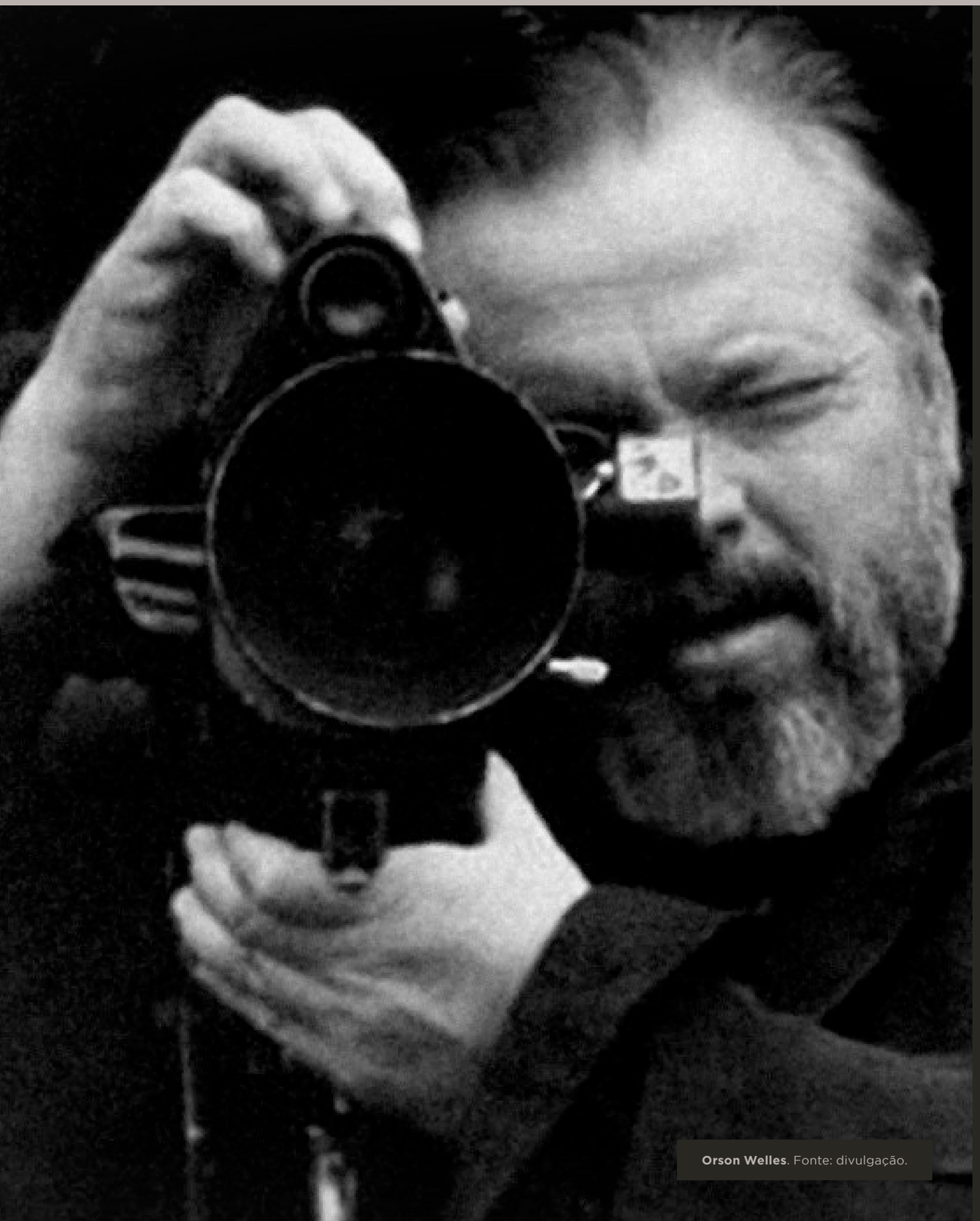
LEME, Gerson Rios. "Pensando a trilha sonora para audiovisual". **Revista ORSON**, Universidade Federal de Pelotas.Disponível em: <http://orson.ufpel.edu.br/content/01/artigos/primeiro_olhar/88-95.pdf >. Acesso em: 06 de abril de 2015.

WELLS, H. G. **Biography**. Disponível em: <http://www.biography.com/people/hg-wells-39224>. Acesso em: 06 de abril de 2015.

Obras audiovisuais

Cidadão Kane. Citizen Kane. Orson Wells, EUA, 1941. Filme 35mm.

Era do Rádio, A. Radio Days. Woody Allen, EUA, 1987. Filme 35mm.



Orson Welles. Fonte: divulgação.

Cem Orson

Ivonete Pinto[1]

Docente nos cursos de Cinema da UFPel, Vice-pres. da Abraccine – Assoc. Brasileira de Críticos de Cinema e coeditora da revista Teorema

Resumo: O artigo, após trazer elementos em torno do centenário de Orson Welles e do documentário *F for Fake*, centra-se na recepção crítica de *Cidadão Kane*, demonstrando porque os franceses, a partir de Bazin, compreenderam Welles antes dos americanos.

Palavras-chave:: Cidadão Kane, crítica francesa, crítica americana

Abstract:: *This article, after bringing elements around the centenary of Orson Welles and the documentary* F for Fake*, focuses on the criticism reception of* Citizen Kane*, demonstrating why the French, from Bazin, had the understanding about Welles before Americans.*

Key-words: *Citizen Kane, French criticism, Americans criticism.*

É uma lástima que o mercado editorial brasileiro tenha deixado passar o centenário de nascimento de Orson Welles sem a tradução para o português de "Orson Welles cinéaste, une caméra visible", de Youssef Ishaghpour. Publicado na França em 2001, é considerado uma das mais completas obras sobre o diretor americano. Ishaghpour, iraniano radicado na França há seis décadas, levou 37 anos para concluir o livro, lançado em três volumes. [2]

Mas não é por falta de informação que os brasileiros vão deixar de ter subsídios para apreciar e refletir sobre os filmes de Welles. No País, ainda a melhor opção para adentrar o universo de Welles e compreender suas opções estéticas e de linguagem é "Orson Welles", de André Bazin. Na internet, naturalmente, há de tudo em todas as línguas. Se o caminho for através das comemorações,

1 ivonetepinto02@gmail.com

2 Na página da editora na internet, além de pequenos resumos dos três volumes, informa-se que a obra recebeu o "Prix du livre Art et Essai Henri Gine, concedido pelo Centre Nacional du Cinéma e o "Prix du meilleur livre français", concedido pelo Syndicat National de la Critique de Cinéma, ambos em 2001.

recomenda-se uma visita ao site do festival de Cannes, que homenageia o centenário de nascimento de Welles, até como uma obrigação. Afinal, a França é o berço de uma admiração ímpar, como exploramos mais adiante. Nesta edição do festival, foram exibidos em versão restaurada em 4K três filmes de Orson Welles: *Cidadão Kane* (Citizen Kane, 1941), *A Dama de Shangai* (The Lady from Shanghai, 1948) e um filme com Welles como ator, *O Terceiro Homem* (The third Man, Carol Reed, 1949). E lançados em *avant-première* dois documentários sobre ele: Autopsie d'une legende, de Elisabeth Kapnist, e *This is Orson Welles*, de Clara et Julia Kuperberg. Como os dois são em metragem não-comercial (56 e 53 minutos respectivamente), estima-se que seu destino seja a televisão.

Outra comemoração, esta menos midiática e mais acadêmica, foi a realizada pela Indiana University Cinema. Nas páginas de divulgação do evento "Orson Welles: A Centennial Celebration and Symposium" pode-se ver especialistas, críticos, diretores, pesquisadores que se reuniram em maio para debater a obra de Welles. Um dos nomes, Jonathan Rosenbaum, também esteve no festival de documentários de São Paulo É Tudo Verdade e sua palestra pode ser conferida na internet (https://www.youtube.com/watch?v=QUoX44_sUwI).

O crítico americano Jonathan Rosenbaum, especialista na obra de Welles e também de diretores tão diferentes quanto Abbas Kiarostami, esteve à frente do Chicago Reader durante duas décadas, foi professor, publicou vários livros e na condição de intelectual respeitado estabeleceu um diálogo com Welles, tendo publicado "Discovering Orson Welles" em 2007 pela University of California Press. Ao ouvi-lo, tem-se a impressão que conhece cada detalhe da vida e da obra de Welles, inclusive falando com propriedade sobre os projetos inacabados, como a adaptação de "Moby Dick" e É Tudo Verdade (It's All True), este rodado no Brasil em 1942 e lançado mesmo incompleto em 1993. São tantos os filmes sobre Orson Welles que seria necessário um artigo só tratando deles. Um filme pelo menos existe a respeito: *L'Affair Dominici* (Christophe Cognet , 2000), um documentário cujo tema é centrado justamente num documentário inacabado de Welles. Também vale mencionar o brasileiro *Nem Tudo é Verdade* (1986), uma homenagem que recupera imagens do original, ao estilo cinema de invenção de Rogério Sganzerla.

A relação de Welles com o gênero documentário foi frutífera, não tanto pelo que conseguiu fazer, mas pelo tanto que tentou e o legado de *F for Fake*, seu último filme (acabado), até hoje é uma referência obrigatória para os estudos do gênero. *F for Fake – Verdades e Mentiras* (*F for Fake*, 1972, ver edição nº 1 da revista Orson) lançou as bases para uma série de discussões sobre a arte como manipulação, sobre autoralidade, sobre verdades e mentiras, sobre, enfim, essa convenção que chamamos de "real".

O programa de rádio de 1938 "A Guerra Mundos" ofereceu rico combustível para o debate ficção X não-ficção, em uma época que a discussão engatinhava. É, no entanto, preciso relativizar o pioneirismo de Welles no cinema como propulsor do debate em torno da mistura criativa de ficção e de não-ficção. De acordo com Rosenbaum, ele conhecia as contribuições de diretores como do francês Jean Renoir e do austríaco Erick von Stroheim. Welles teria sido inclusive amigo de Stroheim e discutido à exaustão este assunto.

Rosenbaum, ainda neste tema, revelou um truque em *F for Fake*, além de todas as "trapaças" do filme. Oja Kodar[3], a esposa de Welles e que faz a personagem de uma modelo, ou algo assim, quando a vemos de corpo inteiro de fato é sua irmã que está lá. Ela, de nome Nina, teria sido dublê , vestida com a mesma roupa de Oja. Por que Welles fez isso? Talvez por contingência de produção, afinal, já faz parte do anedotário do diretor as soluções para contornar problemas de dinheiro, como filmar personagens de costas usando dublês e começar uma cena em um país e acabar em outro (caso da briga em *Othello* que iniciou no Marrocos e Welles acabou de rodá-la na Itália). O que resulta em estilo, pode ter na origem a prosaica dificuldade com a agenda dos atores. Ele mesmo afirmou que "só se pode esperar desembocar na poesia, criando com limitações." (Welles *in:* BAZIN, 2005, p. 144).

A pequena e inocente atitude em *F for Fake* do uso da irmã de Oja Kodar, dá ao filme mais elementos na camada *fake*, que enga-

3 O Brasil fez parte do circuito de homenagens a Welles. Oja Koda, que viveu com Welles por 25 anos e detém os direitos de sua obra, apresentou a mostra Centenário Orson Welles, organizada pelo circuito NET de cinema, no Rio de Janeiro, em maio último.

na o espectador e diz nas entre-linhas a todo momento: mesmo prestando atenção nos truques de um mágico, o público pode ser enganado. Especulativamente, a ideia pode ter sido da própria esposa de Welles, que conforme informa Rosenbaun, contribuiu com palpites ao longo da produção, tendo chegado a dirigir a sequência com Picasso. E mais, foi ela quem teria dado o ambíguo título ao filme (o acréscimo "Verdades e Mentiras" que o documentário ganhou no Brasil deve ser influência do título adotado na França "Verités et Mensonges").

KANE-KAEL

Curioso pensar que Welles deixava-se influenciar e até aceitava a colaboração/interferência na direção. Em *Cidadão kane,* é notório o trabalho do diretor de fotografia Gregg Tolland. Porém quanto ao roteiro de Herman Mankiewicz, Welles nunca aceitou as acusações de Pauline Kael. Aliás, a crítica americana é responsável por um dos melhores textos sobre *Cidadão Kane* ("Criando Kane e outros ensaios"), onde sustenta a tese de que a genialidade do filme deve-se ao mérito de Mankiewicz. Ela o considerava co-autor do filme. Seu texto, publicado no início dos anos 70, fez Welles reagir violentamente, já que ele assina também o roteiro. Kael faz, no extenso artigo para a revista semanal The New Yorker em 1971, que originou o livro, uma análise profunda do filme e aponta como um problema o fato de Welles e Mankiewicz terem deixado submerso o grande tema de *Cidadão Kane*, "a história de como homens brilhantes, que parecem ter todo o necessário para fazer o que querem, acabam derrotados. A história de como heróis viram comediantes e vigaristas." (KAEL, 1996, p. 170).

A mordacidade de Kael pode ser considerada abusiva, justamente porque fácil. Ela pôde pensar o filme por 30 anos, à luz da carreira errática de Welles, um "derrotado" pois que não conseguiu fazer os filmes que queria, como queria. Depois de *Kane*, Welles jamais teve controle total de suas produções. Passou a vida sendo apontando como o único responsável pelos fracassos e culpando-se por isso. Mas diminuir a assinatura de Welles em *Cidadão Kane* para apenas valorizar o roteiro, é fazer pouco do resto. O próprio Welles dá crédito ao parceiro ao admitir que o *insight* "Rosebud" é de Mankiewicz.

O enigma psicanalítico que remete à infância do personagem, porém, é folclórico perto do conjunto de inovações do filme.

Na mesma década do texto de Kael, anos 70, outra análise lança luzes sobre a obra de Welles, pegando o caminho da linguagem. É o ensaio que François Truffaut escreveu para o livro de André Bazin lançado em Nova York em 1978, "Welles e Bazin", que acompanha a edição brasileira (2005) do livro. São bem conhecidas as opiniões de Truffaut sobre *Cidadão Kane* e o impacto que o filme teve na crítica francesa[4].

> Acho que se pode dizer, sem exagero, que a partir de 1940 tudo que conta no cinema foi influenciado por *Cidadão Kane* ou *A Regra do Jogo*, assim como o cinema mudo foi modificado e estimulado por *O Nascimento de uma Nação*, de Griffith, *Loucuras de Mulheres*, de Eric von Stroheim, e os filmes em três rolos de Charles Chaplin (Truffaut In: BAZIN, op.cit., pp.16-17)

A comparação que Truffaut faz de Chaplin com Welles é de ordem temática apenas. Afirma que os dois apresentam uma obra "subterraneamente autobiográfica", que gira em torno da busca pela identidade.

Truffaut também contou com o benefício do distanciamento. Seu prefácio é de 1978 e Bazin escreveu o livro sobre Welles em 1958. Assim, comentando e indo além do que Bazin havia pensado sobre *Cidadão Kane*, Truffaut discorre sobre elementos significativos da linguagem de Welles interpretada por Bazin. Como por exemplo o uso dos tetos no filme, lembrando que Bazin entendia a posição

4 Em "Os Filmes de Minha Vida" (1989), num texto de 1967, Truffaut faz referência a um artigo de Sartre sobre *Cidadão Kane*, visto por ele nos Estados Unidos, e que teria preparado a recepção do filme na França. Truffaut também relata fatos curiosos, como a intervenção de André Bazin e Denis Marion. Foram eles que pediram à distribuidora RKO que colocasse nas cópias exibidas na França a legenda "Rosebud", no exato momento em que o trenó queima no final do filme. Isto porque havia uma confusão quanto ao enigma, sendo que muitos achavam que Rosebud era o globo de vidro cheio de flocos de neve.

da câmera como uma visão do inferno, já que o olhar de baixo para cima parecia vir da terra, enquanto os tetos, "ao não impedir qualquer respiração no cenário, consumam a fatalidade dessa maldição." (TRUFFAUT, idem, p.27). O cineasta-crítico acrescenta a esta interpretação, a hipótese de que o contra-plongée, ângulo favorito de Welles, acaba mostrando os protagonistas como poderiam ser vistos numa peça de teatro, nas primeiras fileiras da plateia. Segundo Truffaut, antes de Welles os diretores não mostravam os tetos dos cenários, sequer se colocavam essa possibilidade. Para ele, essa relação com o teatro foi importante não só porque o espectador ficou na posição do público de uma peça, como fez com que se criassem lentes de foco curto, que ampliam a visão do que está em quadro, modificando a percepção de relevo e espaço.

O uso das lentes grande-angular que marcou o trabalho inventivo de Gregg Toland, que por sua vez atendia a pedidos de alguém que nada entendia de cinema – recordando que era o primeiro filme do imberbe diretor – deformam a perspectiva culminando na profundidade de campo. Bazin não acreditava que Welles tivesse premeditado esse efeito, mas tirado partido dele.

> O esgarçamento da imagem em profundidade, combinado com o foco quase perpetuamente em contra-plongée, cria, em todo o filme, uma impressão de tensão e conflito como se a imagem quase se rasgasse. Ninguém pode negar que haja uma convincente afinidade entre essa física da imagem e a metafisica dramática da história. (BAZIN, 2005, p.86)

As duas páginas amareladas que ilustram nosso artigo representam bem o papel que a França teve na valorização, e em certa medida na ressignificação da obra de Orson Welles. A notícia de sua morte ocupando toda a capa do "Libération" de 11 de outubro de 1985 é emblemática quanto à devoção dos franceses. "O gigante".

Os textos na França, alguns produzidos ainda nos anos 40, demonstram que somente uma cinefilia superior poderia enxergar em Welles no início de sua carreira o grande homem de cinema que foi. Bazin o disse com todas as letras: "'Filme adulto', *Cidadão Kane* mostrou-se decididamente acima da qualidade mental do espectador americano." (idem, p. 74). Mas o que dizer da crítica americana? Certo que críticos da estirpe de Rosenbaum, capaz de se interessar e estudar com afinco cinematografias do Oriente Médio, entre outras, contribuiu em muito para a fortuna crítica dos filmes de Welles. Contudo, isto só aconteceu nos Estados Unidos décadas mais tarde e a partir do olhar francês, que já havia dissecado *Cidadão Kane* e outros filmes de Welles, como *Soberba* ("The Magnificent Ambersons", 1942).


Libération
LE GEANT
PS: comment digérer Rocard
Plongée chez les hooligans du PSG
Orson Welles a été retrouvé mort hier dans sa résidence d'Hollywood.
SUR LA PISTE DU DERNIER DES PYNCHON, ECRIVAIN INVISIBLE


ORSON WELLES, FIN DE L'AVENTURE
Le film de sa vie
THE GOSPEL AT COLONUS
CHATELET

Figura 1: Capa do jornal *Libération* de 11 de outubro de 1985 (arquivo pessoal).

Figura 2: Página interna do jornal *Libération* (arquivo pessoal).

Manny Farber, o crítico que cunhou os termos Filme B e Cinema *underground*, foi pioneiro nos Estados Unidos ao valorizar os filmes menores em detrimento dos filmes pretenciosos, que ele chamava de "elefante branco". Farber fornece algumas hipóteses para a falta de visão dos críticos americanos à época do lançamento de *Cidadão Kane*. Segundo ele, no entorno de Hollywood opinava-se que o filme era demasiado teatral e exibicionista. Para ele, durante a II Guerra os americanos estavam interessados nos filmes policiais e naqueles que tentavam refletir a realidade. Portanto, as produções de ação mais realistas eram melhor aceitas. O próprio Farber parece ter suas reservas ao adjetivar *Cidadão Kane* como "uma excitante, se bem que histriônica película de 1941" (FARBER, 1971, p.35). Diz ainda que Welles chegou

> "(...) a uma Hollywood que havia adquirido peso e fama graças a seu dinâmico cinema de ação, trazendo um filme que se desintegrava em uma sucessão de fragmentos, cada um deles carregado de técnica agressiva e de uma ruidosa e deliberada deformação dos componentes da vida real". (idem, p. 37, tradução nossa).

Tido como iconoclasta, Farber acompanhou o lançamento de *Cidadão Kane* (nasceu em 1917 e morreu em 2008) e pode ser inserido neste contexto americano que ele mesmo explica. Pauline Kael também (1919-2001), com a diferença que ela começou a escrever para o The New York Times só no final dos anos 60 e produziu sua "teoria Mankiewicz" em 1971. Distanciamento crítico não lhe faltou. Não lhe faltava igualmente erudição, sensibilidade e formação como crí-

tica. Suas diatribes são inclusive hilariantes, como comparar a voz do robô Hal em *2001 – Uma odisséia no espaço* (2001 – A space odyssey, 1968), de Stanley Kubrick, a de "um amante homossexual rejeitado" (KAEL, 1994)[5]. Mas só a iconoclastia não explica as reserva de uma crítica tão contundente. Talvez, podemos pensar, a resistência a considerar a genialidade de Orson Welles, como fizeram os franceses, se deva a um sentimento americano mesmo, de que seria impossível perdoar os fracassos de alguém que tanto prometia. Queriam que Welles tivesse feito vários *Cidadão Kane*. Queriam que ele alcançasse bilheterias expressivas sendo num mesmo filme profundo, para ser importante, e raso, para ser compreendido. Esse ressentimento soa como orgulho nacionalista ferido.

Sem vínculos históricos e ideológicos com os Estados Unidos, equipados com domínio teórico e uma grande-angular, os franceses tiveram condições de ver mais e melhor. Para Ishaghpour, Orson Welles inaugura o cinema moderno, uma figura que "sintetizava a América, o Ocidente e o próprio cinema." (*In:* FERNANDEZ, 2003) . Para entender e aceitar essa firmação sem ressalvas, é preciso pensar não só em *Cidadão Kane*, mas em *Soberba,* nas adaptações de Shakespeare, nos filmes inacabados e sobretudo o último que Welles finalizou, *F for Fake.* Cronologicamente, o primeiro e o último filme se fecham não em temática ou estética, mas na proposta de pensar a arte dialeticamente. De 1941 até sua morte em 1985, tudo o que Orson Welles quis foi ser livre para filmar. E a defesa da liberdade é algo que os franceses estampam até na bandeira. Por isso, a capa do diário "Libération" soa tão ilustrativa, não esquecendo, também, que o primeiro editor deste jornal foi ninguém menos que Jean-Paul Sartre.

5 Curioso notar que Stanley Kubrick, ao lado de Orson Welles, dirigiu os filmes mais importantes de todos os tempos, que influenciaram várias gerações. Como Welles, era americano, mas por ter decidido viver na Inglaterra ainda no início dos anos 60, no começo da carreira, poucas vezes é lembrado como tal. E, diferente de Welles, o primeiro filme de Kubrick (*Medo e Desejo*/ Fear and Desire", 1953) foi uma não-acontecimento. Kubrick estreou sem que ninguém o chamasse de gênio, pois que o filme, de fato, é insignificante em sua carreira.

BIBLIOGRAFIA

ANTÔNIO, Lauro. **Temas de Cinema: David Griffith, Orson Welles, Stanley Kubrick**. Lisboa: Dinalivro, 2010.

BAZIN, André. **Orson Welles**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

FARBER, Manny. **Arte Termita Contra a Arte Elefante Blanco**. Barcelona: Anagrama, 1971.

FERNANDEZ, Alexandre Agabiti. "O Fausto que Inventou o Cinema Moderno" (entrevista com Youssef Ishaghpour). **Valor Econômico**. 24 de nov 2003.

ISHAGHPOUR, Youssef . **Orson Welles, cinéaste, une caméra visible I, II, III**. Paris: Éditions de la Différence, 2001.

KAEL, Pauline. **Criando Kane e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. **1001 noites no cinema** (seleção de textos de Sérgio Augusto). São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

LEGRAND, Gérad. "De Xanadu à Ibiza". **Positif.** Paris, mar 1975, nº 167.

TRUFFAUT, François. **Os Filmes de Minha Vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

PRIMEIRO OLHAR



A Liberdade É Azul. Fonte: divulgação.



***Branco Sai, Preto Fica*, de Adirley Queiroz**. Fonte: divulgação.

Adirley Queirós: representação não-terceirizada da periferia

Carlos Eduardo Ribeiro[1]

Bacharel em Cinema e Animação pela UFPel

Resumo: O artigo analisa o contexto de produção de Adirley Queirós, contemporâneo cineasta de Ceilândia/DF, em comparação com a fase moderna do documentário brasileiro, mais especificamente representada através de *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965). O objetivo é perceber as estratégias estéticas e ideológicas que diferenciam os dois contextos no que toca à representação da periferia e das classes populares no cinema brasileiro, levando em conta a noção de *gosto* conforme Pierre Bourdieu.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; Adirley Queirós; periferia; classe popular.

Abstract: *The present article analises the context of Adirley Queirós production, contemporary filmmaker from Ceilândia, in comparison with the modern phase of brazilian documentary, more specifically represented trough* Viramundo *(Geraldo Sarno, 1965). The goal is to realize the aesthetic and ideological strategies that differentiate the two contexts regarding to the representation of the periphery and the lower class in brazilian cinema, taking into account the notion of taste as Pierre Bourdieu.*

Keywords: *Brazilian cinema; Adirley Queirós; periphery; lower class.*

INTRODUÇÃO

Adirley Queirós, 45 anos, é um realizador da Ceilândia, cidade-satélite de Brasília e região administrativa mais populosa do Distrito Federal, caracteristicamente um espaço de marginalização social. Após cumprir carreira como jogador de futebol, passou a frequentar o curso de Cinema na UnB, quando começou a fazer filmes. Formou junto de outros moradores um coletivo de cinema na Ceilândia, o *Ceicine*. Através deste realizou uma série de obras nos últimos anos: *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), *Fora de campo*

1 dudaduba@hotmail.com

(2009), *Dias de Greve* (2012), *A cidade é uma só?* (2012) e *Branco sai. Preto fica* (2014). O presente artigo, interessado na representação das periferias e das classes populares no cinema brasileiro, investiga algumas características do estilo e posições de sujeito do diretor a partir da sua obra.

Ao observar o trabalho de Queirós, e por extensão o momento contemporâneo do cinema brasileiro, levamos em conta as colocações de Henry Jenkins (2008) sobre a crescente cultura de realização midiática entre os mais diversos setores da sociedade, bem como da maior acessibilidade a tecnologias digitais que têm reduzido os custos da realização cinematográfica. Não é o nosso foco a análise de algum dos filmes em específico, mas das estratégias estéticas e ideológicas da obra como um todo. Levaremos em conta também entrevistas e artigos publicados.

Após, faremos um contraponto entre as estratégias estéticas de Adirley e outras presentes no curta-metragem *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), também ligado ao retrato de setores e espaços marginalizados da sociedade brasileira, mas integrante dos fenômenos do Cinema Novo, da fase moderna do documentário brasileiro e mais especificamente da Caravana Farkas. Nesse momento da análise, partimos da hipótese de que Adirley concede maior liberdade e autonomia aos atores sociais devido a uma maior identificação e proximidade de *classe* e *habitus* (BOURDIEU, 2007) com estes, perceptíveis através dos filmes.

Antes disso tudo, entretanto, abordaremos os conceitos de *gosto* e *classe social* através de uma revisão teórica; noções essas centrais no desenvolvimento do trabalho e aqui compreendidas principalmente através de Pierre Bourdieu.

CLASSE SOCIAL E GOSTO

Segundo Bourdieu (2007), a ideia de *classe social* não diz respeito apenas ao acúmulo de capital econômico, mas está também atrelada a formas de viver e perceber o mundo. Dessa maneira, não é suficiente dizer que as classes sociais se diferenciam exclusivamente pela posse de bens materiais ou crédito financeiro, mas também através do *gosto* e do *habitus*. Os diferentes esquemas de *gostos* e *habitus* funcionam como uma segunda natureza dos sujeitos, socialmente apreendida através do convívio social e familiar e que se expressa através das escolhas individuais, mesmo que aparentemente triviais como: o que comer, qual música ouvir, como vestir, onde ir, *et alii*. Essa perspectiva permite observar a sociedade a partir de níveis culturais, de maneira que Bourdieu (2007, p.14) trabalha com a coexistência de três unidades: o legítimo, o médio e o popular.

> Os três sistemas coexistem dentro da mesma sociedade capitalista, porque esta organiza a distribuição (desigual) de todos os bens materiais simbólicos. Tal unidade ou convergência se manifesta no fato, entre outros, de que os mesmos bens são, em muitos casos, consumidos por distintas classes sociais. Então, a diferença se estabelece, mais do que nos bens de que cada classe se apropria, no modo de usá-los (CANCLINI, 2005, p.78).

Grosso modo[2], o *gosto legítimo* ou *dominante*, dedicado à apreciação de obras eruditas, raras e sofisticadas, se refere a uma casta social de vivência privilegiada e/ou natureza aristocrática; "pode implicar, ou não, a intenção consciente de distinguir-se do comum" (BOURDIEU, 2007, p.34) e "implica uma ruptura com a atitude habitual em relação ao mundo" (ibid.). É *dominante* porque estrutura e legitima a partir de si os demais *gostos*. O *gosto médio*, próprio das classes médias e baseado nos valores burgueses, aspira assemelhar-se ao *gosto legítimo* e diferenciar-se do gosto *dominado* ou *popular. Segundo* Canclini, pode ser representado pelas "obras menores das artes maiores" e pelas "obras maiores das artes menores"(2005, p.82). Por último, o *gosto popular* equivale às classes trabalhadoras e está ligado, segundo a visão *dominante*, a tudo o que é "comum", "genérico", "fácil" e "imediatamente acessível" (BOURDIEU, 2007, p.35), ou também, segundo Canclini, a uma estética de "pragmatismo funcional"(2005, p.78).

2 Para uma explicação mais densa do *gosto* enquanto legitimação e reprodução da distinção social ver *A distinção* (BOURDIEU, 2007).

Assim sendo, os diferentes esquemas de *gosto* estão ligados a esquemas equivalentes de *habitus* e, dessa maneira, delimitam as diferentes *classes*. A constante recusa do *gosto popular* praticada pelo *gosto dominante* estrutura e reproduz a distinção social. Entretanto, embora que o "julgamento negativo que [a classe dominante] profere a respeito do gosto 'popular' nunca cessa de assombrar a experiência popular de beleza" (BOURDIEU, 2007, p.35), é bem sabido que na contemporaneidade as classes dominadas têm certa autonomia sobre as próprias escolhas, embora ainda limitadas pelos horizontes do seu *habitus* e pela apreensão relativamente escassa de capitais sociais, culturais, materiais, *et alii*.

Segundo autores como Anderson (1999), em se tratando do momento contemporâneo, as classes sociais não representam mais divisões tão claras no que toca ao gosto e à cultura. De acordo com o autor, tendo as classes e culturas dominantes se diluído no final do séc. XX frente à expansão das fronteiras do capital nesse terceiro estágio do capitalismo, fica favorecida a hibridização entre as tradições *populares* e *eruditas*. Tal noção, conveniente de ser observada, não contraria os objetivos dessa pesquisa, uma vez que a presença de artistas da periferia nos circuitos "legítimos" de cinema, como têm feito os realizadores do *Ceicine*, ilustram o pensamento de Perry Anderson. Destarte, também leva-se em conta que o filme de Geraldo Sarno representante do contexto da Caravana Farkas aqui analisado é fruto de um pensamento essencialmente moderno, dessa maneira anterior e, nesse caso, oposto, ao caso *pós-moderno*.

Dito isso, estando também encerrada a exposição acerca das diferenças entre os *gostos* segundo Bourdieu, é conveniente dedicar atenção às colocações de Jessé de Souza no que diz respeito à transposição dos níveis culturais bourdianos para a análise da sociedade brasileira.

Segundo as pesquisas de Souza no Brasil atual, as classes dominantes no contexto contemporâneo não são equivalentes às originalmente notadas por Bourdieu, sendo o papel de dominação em território nacional exercido pelas classes médias, dentre essas mais especificamente uma minoria privilegiada. Assim, fica evidente uma diferença em relação aos resultados colhidos na França da década de 1970, onde a classe média era a base da sociedade. No Brasil a base da sociedade é a classe popular, que perfaz dois terços da população (SOUZA, 2012, p.360)[3]. Dentro dessa numerosa classe popular o autor propõe ainda outra divisão. Uma parcela mais bem estruturada equivale ao gosto popular como explanado por Bourdieu: são os *batalhadores*, uma classe trabalhadora em versão moderna, suporte da nova forma de capitalismo financeiro e, por tendência, dotada de poucos direitos trabalhistas e alta carga horária[4]. Uma segunda parcela, pior posicionada no espectro social e vítima sistemática de "abandono social e político" (p.25), é designada pelo autor como *ralé*[5], termo chocante escolhido para denotar sua situação de precariedade. Tal parcela da população, sem equivalência na França de Bourdieu, nem sempre está separada da fração mais estável da classe popular no Brasil, dividindo com esta alguns espaços.

Sendo assim, o que se procura evidenciar evocando os estudos de Souza são diferenças na estrutura social brasileira em relação à sociedade analisada por Bourdieu: os espaços populares aqui são ocupados não apenas por classes equivalentes às trabalhadoras, mas também por um numeroso conjunto de indivíduos em situação de maior precariedade social. A existência de tal subclasse representa um perigo latente para os indivíduos da classe trabalhadora, uma vez que correm o risco de rebaixamento a essa condição se não se enquadrarem nos preceitos dominantes[6]. Destarte, as clas-

3 É interessante notar que a constatação de que as classes populares são dois terços da população brasileira também consta na narração de *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1965), filme que, como *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1964) integra a Caravana Farkas. A ocorrência dessa afirmação nos trabalhos de Hirszman e Souza, separados por 50 anos, revela certa constância no quadro social nacional.

4 Dentre outras características. Para uma caracterização mais detalhada, ver *Os batalhadores brasileiros: nova classe média ou nova classe trabalhadora?* (SOUZA, 2012).

5 Ver *A ralé brasileira: quem é e como vive* (SOUZA, 2009) para um olhar mais demorado à respeito.

6 Esse "perigo latente" que emana das classes menos favorecidas também aponta para as classes mais abastadas, como uma ameaça à sua segurança e propriedade. Tal insegurança gerada pela desigualdade social é tema do muito bem recebido longa *O Som ao Redor* (Kléber Mendonça, 2012), onde, para citar apenas um exemplo, moradores de um bairro de classe média têm pesadelos com dezenas de meninos de rua invadindo os seus condomínios.

ses trabalhadoras contemporâneas são transpassadas por maior instabilidade se comparados ao trabalhador fordiano[7] clássico.

A CEILÂNDIA DE ADIRLEY QUEIRÓS

Toda a filmografia de Adirley Queirós se passa na Ceilândia. Dessa forma, o espaço transpassa a trama dos filmes e a experiência das personagens no universo fílmico. Algumas vezes, ainda, a cidade é o tema principal, como no longa *A cidade é uma só?*. Particularmente profícuo para a compreensão da história do lugar, o filme mexe com a memória da "Campanha de Erradicação de Invasões" de Brasília, ou "CEI", sigla que dá nome à cidade[8]. Presidida no início da década de 1970 pela primeira-dama dona Vera de Almeida Silveira, a Campanha visava combater a favelização no Distrito Federal. Na prática, acabou por transferir dezenas de milhares de moradores, ou, segundo a sigla, "invasores", para lotes afastados de Brasília. Tais lotes foram assentados no que veio a ser, desde 27 de março de 1971, a cidade-satélite da Ceilândia; hoje com mais de 400 mil habitantes[9].

Conforme os relatos no filme, a Campanha destruiu as antigas habitações dos erradicados simultaneamente à erradicação. As condições originais da nova habitação eram originalmente precárias, com problemas de saneamento e acesso à energia elétrica; em condições muito aquém (I) das em que essas pessoas moravam anteriormente, ou (II) das promessas dos responsáveis pela CEI. Dessa maneira, a Campanha de Erradicação se mostrou, de acordo com os depoimentos dos atores sociais, antes como uma forma de deslocar os moradores mais pobres da cidade de Brasília para espaços periféricos do que como uma forma de efetivamente combater a pobreza ou a favelização. A história da Ceilândia, praticamente da mesma idade do diretor, está imbricada na ideia originária de seus dois últimos filmes. *A cidade é uma só?* ironiza o refrão do jingle da Campanha de Erradicação das Invasões, canção que visava sensibilizar os erradicados com uma promessa de futuro melhor, colocando-lhe um ponto de interrogação no final. *Branco sai, Preto fica*, filme mais recente e mais bem recebido da carreira de Adirley Queirós, propõe um universo *sci-fi* onde um viajante no tempo vem do ano de 2073 para recolher provas sobre as injustiças feitas pelo Estado aos moradores da comunidade. O filme culmina na explosão de Brasília.

Dias de greve não toca diretamente a história do local. É uma ficção protagonizada por um grupo de serralheiros locais em desacordo com o patrão, onde a narrativa se dá basicamente pelo ponto de vista dos empregados. *Fora de campo* é um documentário em formato de longa, com um grupo de jogadores de futebol em clubes pequenos e condições precárias de trabalho, numa obra que em temática lembra *Subterrâneos do Futebol* (Maurice Copovilla, 1965). *Rap, o canto da Ceilândia*, além de tratar de questões identitárias e discutir a cidade, mostra trechos da vivência dos MC's locais. Enfim, todos os filmes de Adirley giram em torno de problemas vividos por integrantes de certa fração das classes populares brasileiras, bem como são protagonizados por personagens que podem ser identificados como representantes dessa classe; a qual, como apontado na seção anterior, de acordo com Jessé de Souza, grosso modo perfaz a maioria da população nacional.

Os dois últimos longas de Adirley Queirós foram financiados com recursos públicos, são também seus trabalhos mais comentados, tiveram visibilidade em plano internacional e se situam entre a ficção e o documentário. *A cidade é uma só?* recebeu, dentre outros, o prêmio de Crítica em 2012 em Tiradentes. Embora Luís Joaquim tenha afirmado em 2013 que o filme "não soa militante"[10], fica clara a intenção

7 Diferente do regime Fordista como classicamente compreendido, que garantia uma série de direitos ao trabalhador, os trabalhadores do "novo espírito do capitalismo" conforme conceituado por Boltansky e Chiapello, estão ligados a uma ideia de autonomia nos negócios, que, tendencialmente, lhes confere um maior risco, maior carga horária, mais responsabilidades e menos direitos trabalhistas.

8 O sufixo "lândia", derivado do vocábulo *land* em inglês, significando "lugar" ou "terra".

9 De acordo com a "Pesquisa Distrital por Amostra de Domicílios -2010/2011" publicado pela *Companhia de Planejamento do Distrito Federal* em fevereiro de 2011, acessado em 4/4/2015, disponível em <http://goo.gl/TUkczP>. De acordo com o artigo "'Cinema político, mas sem ser militante", por Luiz Joaquim para a Folha de Pernambuco, Ceilândia teria "700 mil habitantes": disponível em <http://goo.gl/a4DT7B>, publicado em 15/7/2013, acessado em 13/4/15.

10 De acordo com o artigo "Cinema político, mas sem ser militante", para a Folha de Pernambuco, disponível em <http://goo.gl/a4DT7B>, acessado em 13/4/15.

política da Ceicine[11], principalmente à luz do recém lançado *Branco sai, Preto Fica* que levou, dentre outros, o prêmio de melhor filme em Tiradentes e Brasília. Através desses longas, moradores da periferia mostram o seu olhar sobre o centro; no caso, Brasília; em movimento contrário ao que habitualmente se faz na cinematografia brasileira[12].

VIRAMUNDO E O RETRATO TERCEIRIZADO DAS CLASSES POPULARES

O documentário curta-metragem *Viramundo*, realizado por Geraldo Sarno em 1965, integra o fenômeno da Caravana Farkas. Thomas Farkas, húngaro naturalizado brasileiro, financiou uma série de filmes com o intuito de exibi-los em televisão, proposta frustrada pelo regime militar instaurado na época, que considerou o conteúdo inadequado para ser televisionado. Esses filmes retratavam as classes populares, muitas vezes exibindo sujeitos em condições precárias ou culminando em filmes com discursos de esquerda, em uma época que as classes marginalizadas não eram uma temática do cinema brasileiro[13]. Tudo isso sob a égide do Cinema Novo e relacionado à ideia glauberiana de *estética da fome*.

11 Determinada consciência e intenção política ficam declaradas diversas vezes pelo Coletivo Ceicine em entrevista ao blog do Coletivo Zagaia, publicada em 6/4/2012, acessada em 15/4/2015 e acessível no link <http://goo.gl/0C6XwX>.

12 O que coloca esses lançamentos na contramão dos filmes da Caravana Farkas, como será observado na sessão seguinte. Ademais, é interessante notar que Adirley usa dinheiro público, enquanto a Caravana Farkas é uma iniciativa privada. Dito isso, e talvez digno de uma nota em separado, é de se notar que a origem periférica coloca Adirley Queirós como radicalmente diferente, também, de algumas propostas brasileiras bem recebidas na década passada como *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007) ou *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2001), que levaram diretores e equipes dos centros urbanos para localidades marginalizadas, imprimindo um olhar próprio das classes médias urbanas sobre alguns setores menos privilegiados. Segundo Ivana Bentes em texto publicado no *Jornal do Brasil*, em 8/7/2001, tal condição resultou numa representação fílmica "pop" e "cosmética" da favela. Segundo Rossini (2007) tais filmes se interessaram pelos "efeitos" da exclusão social sem levar em conta suas "causas". Os filmes de Adirley, acreditamos, carregam em sua origem a preocupação com as "causas" da exclusão, além de uma estética diferente da *pop* ou *(neo-)clássica* dos filmes grandes de favela da década passada, assim rompendo com a forma de fazer desses filmes. Essa comparação, entretanto, não é o foco desse artigo e portanto damos por encerrada a digressão.

13 À exceção de filmes como *Aruanda* (linduarte de Noronha, 1950) e *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), realizados na década imediatamente anterior e que serviram de inspiração para o trabalho de Farkas.

Em *Viramundo* o tema é a migração diária de nordestinos para a cidade de São Paulo em um contexto de crescimento da metrópole e êxodo rural; fenômeno observado por Martín-Barbero (2004, p.286), com a noção de "modernidade periférica". No filme, os migrantes chegavam à cidade em busca de trabalho e melhores condições de vida, mas acabavam empregados na construção civil, indústria ou sem emprego. São apresentadas as trajetórias, rostos e casas de alguns deles. Pela forma com que é conduzido o documentário, fica sugerida no ato final a ideia de que a alienação dessa classe trabalhadora através da religião está relacionada à sua inadequação para a vida moderna/urbana, como aponta a análise de Jean-Claude Bernardet (1985). Interpretativamente podemos dizer que a representação no documentário associa esses trabalhadores à falta de "estratégias familiares" (SOUZA, 2012, p.124) ou "deterioração das condições de vida da maioria" (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.292); noções aqui emprestadas de estudos sociológicos. No último plano do curta assistimos um trem saindo de São Paulo em sentido exatamente contrário ao que abre o filme, indicando, enfim, a volta de alguns desses sujeitos para o lugar de onde vieram e, de forma geral, o fracasso dessa "massa" na empreitada da vida urbana.

O filme, representante de uma fase moderna do documentário brasileiro e, portanto, transpassado por suas estratégias, assume uma postura *sociológica* e por extensão *científica* frente aos fatos retratados. Embora conceda oportunidade de fala aos entrevistados, o diretor conserva para si a autoria das ideias centrais ao longo do documentário, deixando para os atores sociais a função de ilustrar o postulado pela narração. Dessa maneira, a verdade apregoada pelo filme, incompatível à naturalizada pelos nordestinos migrantes, não apenas sobrepõe-se à destes como também usa a narrativa para desconstruí-la[14]. Ademais, é interessante considerar que esse documentário, dentre outros seus contemporâneos, co-

14 Complementarmente a essa ideia, de acordo com Guilherme da Rosa, essa fase do documentário moderno brasileiro, ao buscar aliar o cinema à ciência, envolve o documentarista em um estigma de autoridade "e por consequência de postulação de uma única verdade sobre um determinado contexto"; assim, "há nos filmes identificados com este período uma influência desta postulação de verdade e de um exercício de alteridade que põe o cineasta/diretor/cientista social como alguém plenamente capaz de dar conta desta verdade que não pode pertencer, de maneira alguma, aos atores sociais do documentário" (2012, p.5).

locava os trabalhadores como uma “amostragem social”, ou seja, como representantes de um grupo macro de “outros”. Nunca no curta-metragem é informado o nome dos operários, sequer dois mais importantes, que têm até as casas apresentadas. Bernardet coloca que tal “postura sociológica”

> justifica a exterioridade do locutor em relação à experiência. Justifica, e mais: torna necessária essa exterioridade, já que quem vivencia a experiência só consegue falar de sua superfície. Os migrantes, de que os entrevistados são a amostragem, são o objeto de fala do locutor, que se constitui em sujeito detentor do saber. (1985, p.14)

Essa “exterioridade” favorece, após a exibição, a negação do discurso do filme por parte dos próprios sujeitos retratados. Ao apresentar os trabalhadores como alienados ou como outros a serem analisados, o Cinema Novo, especialmente nessa fase mais jovem, sem perceber isolou-se dos setores populares, muito embora esses mesmos setores fossem seu assunto e, idealmente, seu público. Dessa maneira, embora o movimento tenha conquistado uma posição de pioneirismo ao retratar as classes marginalizadas brasileiras, falhou em conciliar-se com as mesmas e em dar-lhe ouvidos (SIMONARD, 2006, p.42). Detentores dos meios de produção do filme, esses cineastas preferiram assumir uma posição de educadoresdo povo; o que nunca foi possível, devido a esse “problema de comunicação e relacionamento” (ibid.) entre os cineastas e o povo. Não previsto durante a produção desses filmes, o problema é abordado já no primeiro parágrafo de *Cineastas e Imagens do Povo*:

> Para que o povo esteja presente nas telas, não basta que ele exista: é necessário que alguém faça os filmes. As imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas como a sua expressão, e sim como a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo. Esta relação não atua apenas na temática, mas também na linguagem. (BERNARDET, 1865, p.6)

Ou seja: não basta que existam filmes sobre as classes populares se a sua linguagem é estranha a estas classes e se a sua abordagem é incoerente de acordo com a sua ótica. Em suma, se não há uma conciliação entre os *gostos* e verdades dos realizadores e do povo.

Enfim, é evidente no Brasil da década de 1960 a inexistência de núcleos de realização cinematográfica em espaços de exclusão social ou capitaneados pelas próprias classes trabalhadoras, a exemplo do que faz hoje o *Ceicine*. A falta de um retrato audiovisual autônomo dessas classes nesse período, bem como o monopólio de certa classe média sobre os meios de produção audiovisual e o seu pioneirismo inclusive no retrato das classes dominadas, se explicam por uma série de fatores, dentre os quais: (I) os elevados investimentos em *tempo* e *dinheiro* imprescindíveis para a produção de filmes, sendo estes dois capitais mais acessíveis nos setores dominantes da sociedade; (II) a cara tecnologia analógica, única existente na época; (III) a não-difusão dos saberes ligados à realização de cinema entre os setores populares da sociedade brasileira; (IV) a relutância do Estado em difundir a imagem dos brasileiros marginalizados.

UM NOVO PANORAMA

Hoje, 50 anos após essa fase do cinema brasileiro, as circunstâncias evidentemente não são as mesmas. Algumas diferenças que se pode enumerar com facilidade e se relacionam com os tópicos anteriores são: (I) o retrato de classes populares nas mais insalubres condições já foi feito e mais ou menos naturalizado, perdendo o tom de choque e ineditismo; sendo a associação entre *choque* e *pobreza* estratégia usual do Cinema Novo; (II) as tecnologias digitais, mais acessíveis e quotidianas do que nunca, reduzem os investimentos de tempo e dinheiro na realização audiovisual; (III) muitos cursos foram criados no campo da Comunicação, Cinema e outros. Surgiu a *web*, ferramenta de *inteligência coletiva* (JENKINS, 2008), livre expressão e compartilhamento de informação. Também, o ensino fundamental e médio têm sido mais amplamente acessados no Brasil, horizontalizando saberes na sociedade; (IV) a contemporânea *cultura da convergência,* conforme defendida por Henry Jenkins, demonstra a ascendência de “nichos de interesse” na organização da produção e consumo de mídias; dessa

forma, estabilizando, difundindo e legitimando, através das mídias, expressões de gostos não-necessariamente submetidos ao dominante. Também, Jenkins demonstra a crescente produção midiática entre os mais diversos setores sociais, coletivizando esse poder outrora concentrado basicamente nas classes dominantes e corporações de comunicação; (V) O Estado, que outrora coibiu a exibição de produções no tom de *Viramundo*, nos últimos anos sustenta políticas de incentivo à produção, embora resistam problemas de circulação e uma minoria de políticas para solucioná-los. Além desse paralelo social entre os dois contextos, é importante observar o que mudou na linguagem fílmica. Sobre esse tema, Bernardet coloca:

> No nível da linguagem, o que assinala a ruptura entre o "modelo sociológico" e as diversas tendências posteriores? Acredito que três elementos principais: deixar de acreditar no cinema documentário como reprodução do real, tomá-lo como discurso e exarcebá-lo enquanto tal; quebrar o fluxo da montagem audiovisual e desenvolver uma linguagem baseada no fragmento e justaposição; opor-se à univocidade e trabalhar sobre a ambigüidade. Estas transformações destruíram o saber unívoco centralizado e impediram que o tomássemos pelo real. Permitiram que o pluricentrismo se expressasse. Derrubaram o pedestal do documentarista. (1985, p.189)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As classes populares são recorrentemente representadas no cinema brasileiro contemporâneo, o que é de certa forma um reflexo da sua recorrência na estrutura social. Em muitos filmes essas classes constituem um núcleo importante de personagens e/ou as periferias constituem o principal ambiente da *mis en scène*, como no caso do longa brasileiro de maior bilheteria na história[15], *Tropa de Elite 2* (José Padilha, 2010). Outros, de menor sucesso nas salas de cinema, mas com boa carreira com a crítica e festivais, como *O Som ao Redor* (Kléber Mendonça Filho, 2012) e *Casa Grande* (Fellipe Gamarano, 2015), também trazem à tona conflitos de classe e problematizam a estrutura social. O surgimento de filmes a partir das classes populares sobre essas mesmas classes, legitimados através de festivais, crítica especializada ou acesso a salas, entretanto, ainda não é tão comum. Exceções relativas a isso podem ser encontradas na cinematografia de Adirley Queirós e André Novais. Dito isso, não se pode negar a persistência de uma concentração dos meios de produção e legitimação de filmes que exclui a periferia dos centros de visibilidade e realização. Adirley Queirós faz filmes sobre temas que referem diretamente à Ceilândia, sob perspectivas gestadas lá. Em um colóquio realizado em 2014 na UFF[16], ao falar sobre *Branco sai, Preto fica*, o diretor afirma sua intenção de "fugir de um bom gosto". Tal ideia se expressa no filme em questão através de uma série de escolhas estéticas, como a *Dança do Jumento* enquanto trilha sonora[17], a proposta da explosão de Brasília na seqüência final, ou diversas imagens de precariedade arquitetônica e pobreza material que habitam seus filmes e podem desagradar certas expectativas de beleza tradicionais[18]. Se o gosto

15 Mais de 10 milhões de espectadores no Brasil segundo artigo publicado no *G1* da *Globo* em 29/12/2010, acessível em <http://goo.gl/peCwT >, acessado em 9/4/2015.

16 3º Colóquio Cinema, Estética e Política, realizado em abril de 2014 na Universidade Federal Fluminense, Niterói. Trecho com a fala citada disponível pelo link < http://goo.gl/Mm8ywX >, acesso em 1/4/2015.

17 Na escolha das trilhas sonoras fica evidente um contraste estético entre os filmes de Adirley e *Viramundo*. Geraldo Sarno usa uma canção de Gilberto Gil homônima ao seu filme como principal tema. O cantor, assim como os entrevistados, veio do nordeste para o sudeste; sua música misture elementos populares com eruditos, dessa forma remetendo à cultura dos atores sociais, mas sem submeter-se completamente à ela. Por outro lado, os filmes de Adirley Queirós usam como trilha predominantemente músicas produzidas e cantadas pelas próprias personagens, no ambiente da Ceilândia. Tal escolha dispensa o refinamento da arte de Gil e remete à escolhas essencialmente populares, além de não gerar o distanciamento do universo do filme que Viramundo gera com a trilha de Gil. Ou seja, muito embora a canção escolhida por Geraldo Sarno trate diretamente do universo diegético abordado, ela foi produzida em outro contexto; diferente de Adirley, que além de produzir e montar o filme na Ceilândia, também traz de lá quase totalidade das músicas, conferindo a estas usualmente posições de destaque.

18 Conforme depoimento do diretor no 47° Festival de Brasília de Cinema Brasileiro, a cidade da Ceilândia tem um centro que é "classe média" e, em parte, também se desagradou dos retratos de pobreza. Dessa maneira se conclui que a pobreza e precariedade material não é um retrato total e inquestionável daquele espaço, nem o perfaz por completo; esse tipo de retrato é, portanto, uma escolha estética/ideológica dos realizadores. Depoimento acessível em vídeo no link < http://goo.gl/iXEkul >, acessado dia 29/4/2015.

erudito, conforme conceituado por Bourdieu, gera pouca identificação com os protagonistas Maninho em *Fora de Campo,* ou então com Dildu em *A cidade é uma só?*, é porque as classes dominantes legitimam-se pela *recusa* de tudo o que é mundano e simples. A irreverência da obra de Adirley Queirós para com esse "bom gosto", como afirmado pelo próprio diretor, é uma ode à estética popular e se situa "na recusa da recusa que se encontra na própria origem da estética erudita" (BOURDIEU, 2007, p.35).

Dito isso, fica evidente que a obra de Adirley e a de Geraldo Sarno através de *Viramundo*, em extensão a Caravana Farkas e o Cinema Novo, comungam na intenção de *choque* através de imagens que representam situações em desacordo com o gosto dominante, sendo estas imagens retratos de um universo popular. Todas essas imagens são em alguma medida documentais e, tendo em vista uma intenção sociológica nesses filmes, também são em alguma medida auto-retratos da sociedade brasileira. Destarte, percebe-se na obra de Adirley uma maior proximidade com o universo retratado, devido à sua residência em Ceilândia e relação de amizade com os atores/personagens; muito embora os elementos explicitamente ficcionais imbricados nos seus filmes. No caso de Viramundo, embora a intenção estritamente documental, o diretor vive um distanciamento em relação às parcelas da sociedade retratadas e reafirma esse distanciamento pelo tratamento científico/sociológico conferido a estes, conforme demonstrado por Bernardet (1985).

Embora esse choque com um gosto *erudito* (*cf.* BOURDIEU, 2007) em alguma medida presente na obra de Adirley e também nos filmes da Caravana Farkas (*cf.* SIMONARD, 2006), se percebe pela recepção do público e crítica, assim como pela distribuição modesta de todos esses filmes, que não caíram no gosto *popular*[19]. Assim, restaria refletir para qual esquema de gosto foram projetados, ou se foram projetados para algum dos gostos conforme delimitados por Bourdieu (2007). Nessa reflexão seria importante levar em conta as diferenças entre os filmes, já que, como evidenciado no fim da seção anterior, embora *Viramundo* e a obra de Queirós sejam transpassados por temáticas semelhantes, há uma ruptura no nível da linguagem entre o modelo da Caravana Farkas e as tendências posteriores (*cf.* BERNARDET, 1985, p.189). Também, de acordo com Anderson (1999), o capitalismo tardio não é mais tão claramente mediado pelos gostos conforme observados por Bourdieu (2007), estando estes mais inter-relacionados do que no séc. XX. Finalmente, ainda como aporte a essa reflexão, mais especificamente no que toca o trabalho de Adirley e muito da produção nacional contemporânea, é interessante notar o surgimento de "nichos de interesse" (*cf.* JENKINS, 2008), representados de certa forma pelos diversos festivais de cinema que abrigam filmes considerados interessantes pela crítica especializada, mas distanciados da grande parcela do público, culminando no que Jean-Claude Bernardet definiu provocativamente como "cinema irrelevante" (*apud* PINTO, 2012).

Cientes de que não encerramos muitas das questões apresentadas, acreditamos, através dessa pesquisa, ter gerado diretrizes para reflexão acerca da representação das periferias no cinema brasileiro contemporâneo, bem como sobre a participação das mesmas no contexto de produção nacional.

19 É interessante notar nesse sentido que, em entrevista à *TvCarta,* Adirley afirma sonhar em fazer filmes populares. A *TvCarta* é o canal oficial da revista *Carta Capital* no *Youtube*. Entrevista publicada dia 1/12/2014, disponível em: <http://goo.gl/5MSti6>, acesso em 27/3/2015.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre: Zouk, 2007.

CANCLINI, Néstor. **Diferentes, desiguais e desconectados**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo – Travessias latino-americanas da comunicação na cultura.** São Paulo: Edições Loyola, 2004.

PINTO, Ivonete. “Cinema Irrelevante”. *In:* **Revista Teorema** n°21, 2012.

ROSA, Guilherme da. “*Viramundo* e a relação entre sujeito e verdade no documentário brasileiro moderno”. In: **Revista Orson**, nº3, Pelotas/RS, 2012.

SIMONARD, Pedro. **A geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema**. Rio de Janeiro: Mauad X. 2006.

SOUZA, Jessé de. **A ralé brasileira: quem é e como vive**. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

_____. **Os batalhadores brasileiros: nova classe média ou nova classe trabalhadora?** Belo Horizonte: UFMG, 2ªed, 2012.

ROSSINI, Miriam. “O corpo da nação: imagens e imaginários no cinema brasileiro”. *In:* **Revista Famecos**, p.22-28; Porto Alegre, dezembro de 2007.



Jean-Paul Sartre. Fonte: http://images.google.com

Sartre e o cinema

Apresentação: Maria Caú

Formada em Cinema pela Universidade Federal Fluminense, doutoranda em Literatura Comparada na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Tradução: Renato Pardal Capistrano[1]

Doutorando em Teoria Literária na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Sartre era um apaixonado por cinema e é com frequência que sua obra faz alusão ao universo cinematográfico. São poucos, contudo, os textos críticos do filósofo que se debruçam especificamente sobre o tema, dos quais o mais famoso talvez seja um artigo sobre Cidadão Kane, publicado na revista "L´Ecran Français" de outubro de 1945, em que Sartre de certa forma cristaliza o tom de rejeição dos primeiros críticos franceses com relação à obra-prima de Welles – para depois ser refutado por nomes como André Bazin, confesso admirador dos escritos sartrianos. Com este "A arte cinematográfica", estamos diante, no entanto, de um texto anterior ao debate cinematográfico travado no Pós-Guerra, em que a teoria e a crítica cinematográficas começavam enfim a se consolidar como campos de estudo respeitáveis. É preciso notar que o discurso de Sartre data de 1931, sendo uma iniciativa pioneira, ao tratar dessa linguagem até então pouco explorada não apenas pela academia (onde o cinema só entraria oficialmente por volta dos anos 1960), mas pelo próprio meio intelectual, que ainda não havia organizado um fazer crítico minimamente sistemático em torno do novo meio – lembrando que a célebre "Cahiers du Cinéma" foi fundada apenas (longos) vinte anos depois, em 1951.

O título dado a esse discurso confere ao cinema um status que ainda era polêmico e amiúde questionado pela intelectualidade, que

1 pardalcapistrano@gmail.com

não considerava o novo fenômeno popular merecedor da alcunha atribuída às outras artes, milenares, definindo-o como um passatempo banal incomparável à nobreza das artes narrativas que lhe antecederam, em especial a literatura, o grande pilar da intelectualidade francesa da época.

Isso posto, causa surpresa a posição de Sartre exposta nas próximas páginas e o furor com que ele defende aquela que iria vir a ser chamada a sétima entre as artes, talvez por serem os dois (ele e o cinema) ainda bastante jovens, sendo o discurso do filósofo um prenúncio bastante acertado da posição de destaque que ambos iriam adquirir no cenário da intelectualidade francesa dali em diante.

A ARTE CINEMATOGRÁFICA[2]

Jean-Paul Sartre

Folheem as memórias de algum escritor contemporâneo ou morto recentemente: vocês encontrarão com certeza um longo relato enternecido de seu primeiro contato com o teatro.

2 Nota do tradutor: Tradução feita a partir da transcrição do original *L'art cinématographique,* constante no apêndice do volume "Les écrits de Sartre" (pp. 546-52). Trata-se do discurso pronunciado pelo então professor de filosofia, em 12 de julho de 1931, no Liceu do Havre, por ocasião de uma entrega de prêmios, em sessão solene sob a presidência de Albert Dubosc. Décadas adiante, o mesmo texto foi reproduzido com o título *Le Cinéma n'est pas une mauvaise* école na "Gazette du Cinéma" (n. 2, junho de 1950; e n. 3, setembro de 1950). Na bibliografia comentada organizada por Michel Contat e Michel Rybalka (p. 54), a entrada deste discurso vem acompanhada da seguinte nota: "Trata-se de um discurso de distribuição de prêmios pronunciado por Sartre quando ocupava seu primeiro posto de professor de filosofia no liceu do Havre. Esse discurso, cujo interesse é principalmente retrospectivo, dá testemunho da importância que Sartre conferiu desde muito cedo ao cinema. Ele o encara de imediato como a arte que reflete naturalmente a civilização de nosso tempo, numa época em que muitos espíritos cultos, quando não o condenavam categoricamente, consideravam-no com desconfiança, como uma arte menor. Encontramos em As palavras o relato daqueles que foram os primeiros contatos de Sartre com o cinema: 'No desconforto igualitário das salas de bairro, aprendera que a nova arte pertencia a mim, como a todos. Éramos da mesma idade mental: eu tinha sete anos e sabia ler, ela doze, e não sabia falar. Dizia-se que estava em seus primórdios, que havia de progredir; eu pensava que cresceríamos juntos.' [As palavras, tradução de J. Guinsburg]. Aqui, é a seus alunos que, dezenove anos mais tarde, o jovem professor empenha-se em provar que o cinema é, sim, uma arte."

Durante vinte e quatro horas eu fiquei agitado pelo medo e pela esperança, devorado de febre, no aguardo dessa felicidade desconhecida e que algo de súbito podia destruir... Pensei que no dia da encenação o sol nunca iria se por. O jantar, em que eu não comi nem um bocado, pareceu-me interminável, e eu entrava em delírios mortais, preocupado em chegar atrasado... Enfim, chegamos, o funcionário nos levava a um salão todo vermelho... A solenidade dos três avisos arremetidos sobre a cena e seguidos de profundo silêncio me emudeceu. A subida da cortina foi verdadeiramente para mim a passagem de um mundo para outro.

Ora, entre vocês, aqueles que, daqui a uns quarenta anos, escreverão suas memórias terão grandes dificuldades em descobrir em suas juventudes expectativas semelhantes e de tão grande emoção. Isso porque já frequentavam as salas de exibição desde a primeira infância: muitos não tinham sequer cinco anos e já conheciam o cinema, pois é pelo cinema, não pelo teatro, que se debuta hoje em dia. Talvez alguns ainda se lembrarão do primeiro filme a que assistiram, mas essas origens se perdem, em sua maior parte, na bruma das recordações.

Assim esta iniciação solene nos ritos do teatro, esta pompa, esses três avisos que marcavam menos a subida do pano que a passagem da infância para a adolescência, tudo isso não existe mais. Ninguém se veste especificamente para ir ao cinema. Ninguém se preocupa muito com isso. Entra-se lá a qualquer hora: de tarde, de noite. Os parisienses costumam ir até mesmo de manhã. Vocês ignoram a longa espera dentro de um teatro cheio ainda só pela metade e que se enche progressivamente e essa "passagem de um mundo a outro" sobre a qual Anatole France falava.

Vocês, contudo, penetram bruscamente em uma sala escura, errantes nas trevas, o olho fixo na lâmpada elétrica que ziguezagueia na mão do lanterninha. A orquestra já está tocando e, como se supõe, não para por causa de vocês. Já faz um bom tempo que o filme começou, lá estão os heróis, as mãos ou as pernas no ar, pegos em plena ação. Designam-se os seus lugares, vocês se arrastam até eles dando joelhadas e jogam-se nas suas poltronas sem ter a chance de tirar o casaco. Assistem ao fim do filme e, depois de uns quinze minutos de espera, ao seu começo. Vocês não estão

emocionados: sabem que o traidor será punido, que os amantes se casarão. Em seguida, no momento exato em que o herói retoma a posição em que vocês o tinham achado, vocês se levantam, dão encontrões em outros joelhos, e partem sem olhar pra trás, deixando outras mãos ou pernas suspensos, talvez para a eternidade.

Eis uma arte muito conhecida, estreitamente mesclada a nossa vida cotidiana. Entra-se como um vendaval, conversa-se, ri-se, come-se nas salas de projeção: não há respeito para essa arte popular. Ela não se adorna em nada com aquela majestade que valia metade do prazer que a arte teatral rendia a nossos idosos. O cinema é um bom menino, e muito mais próximo de nós.

Perdemos com a mudança? Deve-se lamentar pelas solenidades desaparecidas?

Se pudermos provar que o cinema é realmente uma arte, não teremos que nos alugar com o assunto da transformação dos hábitos. Me parece que o desrespeito total de vocês com a arte cinematográfica, os seus modos cavalheirescos ao desrespeitá-la trazem muito mais proveito que uma mistura de admiração fixa, de confusão dos sentidos e de horror sagrado. Nossos grandes autores clássicos, dizemos muito a vocês, ah!, que eles são artistas. Vocês desconfiam de suas belas frases, pretexto para mil questões insidiosas, mas, sem dúvida, pouco a pouco – apesar de vocês – vocês ganham do comércio com eles um benefício que apreciarão mais tarde. Mas é bom que em certas salas escuras, desconhecidas pelos professores e pelos pais, vocês possam encontrar uma arte discreta, da qual ninguém entupiu os seus ouvidos, a qual ninguém pensou em dizer a vocês que se trata de uma arte, diante da qual, numa palavra, vocês estão largados em estado de inocência. Porque esta arte penetrará em vocês antes que as outras, e é ela que irá lentamente fazê-los passar a amar a beleza em todas as suas formas.

Falta provar que o cinema é realmente uma arte. O mesmo Anatole France que vimos ternamente emocionado na primeira vez em que foi ao teatro, foi sem dúvida afetado de uma maneira diferente quando foi apresentado ao cinema. Na verdade, ele disse: “O cinema materializa o pior ideal popular... Não se trata do fim do mundo, mas do fim da civilização.”

Eis aí grandes palavras: vejamos se são justificadas. Pode ser dito para mim que esta é uma pesquisa inoportuna: se por acaso eu persuadir vocês que existem belos filmes, tal como existem belas epístrofes de Boileau, como existem belas orações fúnebres de Bossuet, vocês nunca mais irão ao cinema. Mas eu estou tranquilo, eu não me dirijo a vocês de outra maneira que não seja a da ficção, porque é uma coisa sem precedentes o fato de vocês ouvirem até o final um discurso entediante. Pode ser que pareça também irônico discutir a beleza da arte muda logo quando nos vêm invadir os filmes falados. Mas não devemos nos preocupar demais com isso. Pirandello dizia, não sem melancolia, que o cinema se parece com o pavão da fábula. Ele exibia em silêncio sua maravilhosa plumagem e cada um o admirava. A raposa invejosa o convence a cantar. Ele abre a boca, solta a voz e faz o berro que vocês conhecem. Mas o que Esopo não diz, nem Pirandello, é que sem dúvida, após essa experiência o pavão retorna, sem que lhe reclamem, para o seu mutismo. Eu penso que o cinema está em vias de ganhar seu direito de permanecer em silêncio.

Eu volto, portanto, à questão: digo que o cinema é uma arte nova, que tem suas leis próprias, seus meios particulares, que não pode ser reduzido ao teatro, que ele deve servir a cultura de vocês do mesmo modo que o grego ou a filosofia.

Numa palavra: o que ele traz de novo?

Vocês sabem que cada instante depende estreitamente daqueles que o precederam, que qualquer estado do universo se explica absolutamente por seus estados anteriores, que não há nada perdido, nada de vão, e que o presente se encaminha rigorosamente rumo ao futuro. Vocês sabem disso porque isso lhes foi ensinado. Mas se vocês olharem em si mesmos, ao redor de vocês, vocês não sentirão nada disso. Vocês veem nascer movimentos que parecem espontâneos, como a agitação súbita da copa de uma árvore; outros movimentos vocês veem morrer, como ondas nas areias, e sua força viva parece morrer com elas. Parece a vocês que um vínculo muito frouxo une o passado ao presente, que tudo se desenvolve ao acaso, em desordem, como cegos tateando.

Ora, essa irreversibilidade do tempo que nos ensina a ciência e cujo sentimento seria insuportável caso acompanhasse todas as

nossas ações, as artes do movimento tem por finalidade representá-la fora de nós, pintando-a nas coisas, terrível ainda, porém bela. Há algo de fatal na melodia. As notas que a compõe se apertam umas contra as outras e se comunicam intimamente. Da mesma forma nossa tragédia aparece como uma marcha destinada à catástrofe. Nada pode fazê-la dar meia volta: cada verso, cada palavra encadeia um pouco mais o seu curso em direção ao abismo. Nada de hesitação ou de atraso: nenhuma frase vã que permita um instante de repouso. Todos os personagens, seja lá o que digam, seja lá o que façam, avançam rumo a seu fim. Assim esses viajantes desgarrados que botam o pé na lama de um pântano têm uma baita luta: cada movimento lhes afunda um pouco mais, até fazê-los desaparecer completamente.

A música, porém, é muito abstrata. Paul Valéry tem razão de não ver nela nada mais que "formas, movimentos que se cambiam". A tragédia, por sua vez, permanece muito intelectualizada: com seus cinco atos, seus versos bem marcados, ela se mantém como um produto da razão, como um número em meio ao todo descontínuo.

No cinema o progresso da ação permanece fatal, mas ele é contínuo. Nenhuma interrupção, o filme é de uma tacada só. Não se trata mais do tempo abstrato e dotado da tragédia, mas se poderia dizer que a duração de todos os dias, essa duração banal da nossa vida de repente baixou suas velas, mostra-se em sua inumana necessidade. Ao mesmo tempo, o cinema é de todas as artes a mais próxima do mundo real: homens de verdade vivem em paisagens de verdade. *La Montagne sacré*[3] é uma montanha de verdade, o mar de *Finis Terrae*[4] é um mar de verdade. Tudo parece natural, menos essa marcha rumo ao fim que não se pode parar.

Quando não havia no cinema nada mais que essa representação da fatalidade, era preciso reservar-lhe um lugar no sistema das Belas Artes. Isso, porém, não é tudo.

Vocês se recordam daquela regra imperativa que domina ainda o teatro. Os românticos a afrouxaram, mas não puderam se desfazer dela: porque é algo de constitutivo da arte dramática. Estou falando da terceira unidade, a unidade de ação. Com certeza, se a tomarem em sua aceitação mais geral, ela é comum a todas as artes: deve-se tratar de seu assunto, nada de se deixar desviar por conta de solicitações exteriores, deve-se resistir ao prazer de aumentar um desenvolvimento por conta de detalhes inúteis, nunca perder de vista o desenho original.

Essa regra, porém, possui um sentido mais estrito que vale apenas para o teatro: nesse sentido, é preciso que a ação seja una, seca, despida de tudo aquilo que nada mais lhe adiciona à intriga senão o pitoresco. Em suma, uma sucessão rigorosa de momentos tão intimamente ligados que cada um deles explica por si o momento que lhe segue. Melhor ainda: uma dedução lógica a partir de alguns princípios que foram estabelecidos no início.

Na música, porém, já é uma outra unidade que se pode encontrar. O compositor constrói na música diversos temas. Ele os expõe a princípio separadamente, ordenando entre eles passagens insensíveis, depois ele os retoma, os desenvolve, os alarga. O compositor funde intimamente todos os seus motivos, representando uns por simples lembretes, conduzindo outros ao ponto de seu desenvolvimento mais perfeito.

Essa unidade que podemos dizer "temática" não seria em nada conveniente ao teatro. É em vão que um romântico alemão tentou introduzi-la. A multiplicidade dos temas obrigaria, de fato, como o *Donogoo* de Jules Romains, a usar quadros rápidos e cortados. Esse procedimento, mostra a experiência, cria um cansaço. Aliás, ainda que possam ser rápidas as cenas que dessa forma se sucedessem, ainda assim elas de nada seriam suficientes: o efeito dos contrastes, das simetrias seria frequentemente perdido, pois não se poderia saltar de uma a outra, indicar uma semelhança e depois retornar à primeira, insistir sobre algum traço, logo em seguida, para pôr em evidência as mais sutis correlações.

Ora, essa é precisamente a maneira do cinema. O universo do filme é temático, porque uma decupagem hábil pode sempre aproximar, entrelaçar as cenas mais diversas. Estamos no campo, e eis que em

3 N.T.: *Der heilige Berg* (1926). Filme de Arnold Fanck.

4 N.T: *Finis terrae* (1929). Filme de Jean Epstein

seguida estamos na cidade. E acreditamos que cada coisa permaneceu em seu lugar. Num instante depois voltamos ao campo. Vocês conhecem tudo de bom que se pode extrair dessa extrema mobilidade. Lembrem-se do *Napoléon*, de Abel Gance,[5] e da tempestade na Convenção que acompanha e sublinha a tempestade sobre o mar Mediterrâneo. Uma onda se enche e se levanta, mas ela não quebra e nós já estamos longe, em terra firme, entre os deputados vociferantes. Robespierre se levanta. Ele vai falar. Mas nós o deixamos, e estamos em pleno mar embalados pelo caixão de Bonaparte. Um punho cerrado. Uma onda que rola. Um rosto que ameaça. Uma tromba d'água. Os dois temas se remetem, se expandem, se fundem por fim.

De um motivo a outro, a transição tanto poderá ser segura, lenta, insensível: eis o que chamamos, em termos técnicos, "a fusão";[6] quanto poderá ser, de acordo com as necessidades, rápida e brutal. Pode ser também que, graças à "sobreimpressão"[7], que se desenvolvam múltiplos temas simultaneamente. Mas, para realizar essa polifonia cinematográfica, há um outro processo bem mais elegante: tome-se dois motivos a serem unidos, e crie-se uma certa situação em que, sem que ela seja de modo algum reduzida exclusivamente a um ou a outro motivo, seja simbolizada pela os dois em simultâneo. Vejam *Rua das lágrimas*[8]esse filme clássico. Nele, Pabst mostra a miséria da população vienense nos dias seguintes à guerra e a vilania.

pachorrenta de alguns aproveitadores. Esses dois temas coexistem por muito tempo, sem se misturarem. Por fim as duas séries de encaminhamento se encontram. De madrugada, um dos aproveitadores percorre de carro a "rua das lágrimas" para encerrar sua noite num cortiço vizinho. Nessa mesma rua, uma multidão de miseráveis faz fila em frente a um açougue. O carro passa rente a essa pobre gente e some. Os dois temas, uma vez reunidos, retomam suas independências. Assim dito, parece que ali não havia nada além do que fosse natural e necessário – um simples encontro. Isso é porque vocês não assistiram ao filme. Os faróis do carro fazem uma varredura lenta na multidão sombria e amedrontada, fazendo sair das sombras uma a uma, silhuetas raivosas. A luz forte e direta, os olhos incomodados piscando, os corpos agasalhados, gastos, o carro possante e suntuoso, as trevas profundas, tudo isso, sem dúvida, é fatal. Tudo, porém, tem seu significado sob um certo aspecto: a sequência, antes de acabar, lança sobre o filme uma viva e breve clareza.

Tais situações, produzidas por um encadeamento necessário, sendo, no entanto ambíguas e carregadas de sentido, não pensem vocês que elas sejam raras no cinema; pelo contrário, elas são uma espécie de meio natural. Vocês encontrarão uma grande quantidade de objetos "portadores de signos", modestos utensílios em que concisamente se inscreve um tema escolhido e que neles é imbuído.

Admirem, portanto, esse encadeamento rigoroso, mas flexível, essas rendas em que se inserem os acontecimentos carregados de sentido, determinados ao mesmo tempo pela natureza e pelo espírito, essa difusão de ações que, de uma vez só, empreende uniões fulgurantes e logo rompidas, essas lembranças breves e fugazes, essas correspondências profundas e secretas de cada objeto com todos os outros: eis o universo do cinema. É claro que são raros os filmes que se encontram nesse nível sem uma falha, mas no fim das contas vocês não verão nada que seja sem beleza.

Ora, o que eu digo é que vocês se reencontrarão muito nesse universo novo. Vocês adquiriram uma habilidade certa para orientá-los em meio ao labirinto de intrigas, símbolos e ritmos. Eu vi homens cultos que fracassam nisso porque não frequentam as salas de projeção. Mas vocês, que frequentam suas penumbras, ainda que, talvez, não possam formar suas impressões ou seus pensamentos, vocês estão à vontade: nada escapa, nem nada desilude vocês.

Seus pais podem estar seguros: o cinema não é uma escola ruim. É uma arte da aparência livre, extremamente difícil em seu bojo e muito enriquecedora se tomada da forma certa, porque o cinema reflete naturalmente a civilização de nosso tempo. Quem vos ensinará a beleza do mundo onde você vivem? A poesia da velocidade, das máquinas, a desumana e esplêndida fatalidade da indústria? Quem, senão a vossa arte, o cinema...

5 N.T.: *Napoléon* (1927). Filme de Abel Gance.

6 N.T.: "Le fondu enchaîné", no original.

7 N.T.: "Surimpression", no original.

8 N.T.: *Die freudlose Gasse* (1925). Filme de Georg Wilhelm Pabst.



Trilogia das Cores de Kieslowski: ***“A Liberdade é Azul”, “A Igualdade é Branca” e “A Fraternidade é Vermelha”***.

Trilogia das cores de Kieslowski

Rodrigo Araújo Magalhães[1]

Sociólogo pela Universidade de Brasília e Professor do ensino médio

Dedico esse texto a minha mãe, por seu esforço sertanejo em separar do cinza o preto e o branco e por entre eles todas as cores.

Resumo: Este artigo, de forma breve, aborda as teorias das cores a partir da provocação da *Trilogia das cores* . Seguindo as reflexões de Goethe, Schopenhauer e Wittgenstein, o autor tenta compreender o fenômeno cromático como elemento estético em si mesmo. Entretanto, a *Trilogia,* ao pretender ser um filme que dialoga com os princípios da Revolução Francesa, se coloca dentro de uma discussão sobre arte e política e sobre a impossibilidade de reduzir os acontecimentos deflagrados em 1789 a um mero simbolismo das cores.

Palavras-chave: Cores, Kieslowski, Goethe, Schopenhauer, Wittgenstein.

Abstract: *This article briefly discusses the theories of colors from the provocation of the* Trilogy of colors. *Following the reflections of Goethe, Schopenhauer and Wittgenstein, the author try to understand the chromatic phenomenon as an aesthetic element in itself. However, the Trilogy, to want to be a film that speaks to the principles of the French Revolution, is placed in a discussion about art and politics and the impossibility of reducing the events unleashed in 1789 at a mere symbolism of colors.*

Keywords: *colors, Kieslowski, Goethe, Schopenhauer, Wittgenstein.*

Como transformar um grande acontecimento épico em um acontecimento dramático? Os ecos da Revolução Francesa representam:

> um conjunto de acontecimentos suficientemente universal em seu impacto para ter transformado o

1 rodrigoamagalhaes@hotmail.com

> mundo permanentemente em importantes aspectos e para introduzir, ou pelo menos nomear, as forças que continuam a transformá-lo (HOBSBAWN, 1996, p. 124).

Assim, a *Trilogia das cores,* criado para o bicentenário da Revolução Francesa e para o surgimento da União Europeia, coloca no mínimo um desafio para se compreender o reducionismo e o perspectivismo proposto por Kieslowski. Uma espécie de *Nove termidor* (revisionismo) cinematográfica diante dos acontecimentos que se iniciam em 1789, se prolongam em todo o século XIX e desembocam na Revolução Russa de 1917. No entanto, essa clara constatação, não impede que Kieslowski tenha proposto um radical subjetivismo e simbolismo das cores para tentar expressar o que só as palavras não conseguem explicar.

Ao invés de refletir sobre os valores civilizatórios da liberdade, igualdade e fraternidade, o filme *Trilogia das cores,* de Kieslowski, de forma curiosa nos desperta para os elementos formais da cor. Mas qual é mesmo a importância das cores? Através das cores podemos ter informações sobre as estações, sobre o ponto ideal de se começar a forjar o aço, sobre o ciclo de amadurecimento de um fruto, sobre os sinais vitais de uma pessoa, sobre a salubridade de uma substância, o realce da cor dos olhos de uma pessoa apaixonada etc. A cor não é um elemento supérfluo, ela agrega uma série de conhecimentos acerca do mundo. E no cinema, a cor se torna uma informação estética que não nos passa despercebida: como assistir ao filme *Sonhos* (Dreams, 1990) de Akira Kurosawa sem se atentar para o policromatismo do seu mundo onírico, como assistir *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) de Glauber Rocha e não se impressionar com a explosão do claro e o escuro na tela, uma espécie de *high key* e *low key* fotográfico.

Todas as polêmicas sobre as cores estão cravadas dentro da teoria do conhecimento. Como ponto de partida, podemos pensar no livro de Goethe "Doutrina das cores" onde ele diz: "As cores são as ações e paixões da luz" (GOETHE, 2011, p. 35). Mas junto com a cor, o olho constrói o mundo com a oposição entre claro e escuro, afinal a cor começa quando o preto se clareia formando o azul e termina com o amarelo antes deste se tornar completo branco. Não bastasse, o fenômeno da cor tem características subjetivas, quando se fala das cores fugidias (cor captada pela visão) e objetivas, quando se fala das cores passageiras ou transitórias (cor-luz) e perenes (cor-pigmento).

De forma sintética a "cor é um fenômeno elementar da natureza para o sentido da visão" (GOETHE, 2011, p. 45) que se apresenta de acordo com a incidência de luz e sombra. Um atalho para a teoria de Goethe é o documentário: *Luz y color*[2]. As cores não só existem pela existência da luz, mas também da escuridão. Essa relação é fundamental para compreender o fenômeno cromático como um todo, pois é no contraste com a escuridão e com a matéria que a luz se apresenta, caso contrário ela permanece invisível. Desta maneira, as polaridades são fundamentais: luz e escuridão, quente e frio, próximo e distante. Em termos gerais, Goethe é o grande provocador de um pensamento sistemático sobre as cores que envolvem a ciência, a poesia e a filosofia. Por isso que a frase que ele cita em seu livro é tão emblemática: "O touro fica furioso ao ver o pano vermelho, mas o filósofo se torna irado tão logo se fale da cor." (GOETHE, 2011, p. 46).

A sequência natural do pensamento de Goethe com certeza é o livro de Arthur Schopenhauer: "Sobre a visão e as cores". Neste pequeno tratado, Schopenhauer radicaliza a subjetividade e valoriza sobremaneira a visão como espaço privilegiado para a formação das cores, o ponto central da sua teoria são as cores fisiológicas. De forma categórica ele inicia seu texto: "Toda visão é intelectual (...)" (SCHOPENHAUER, 2003, p. 29), os sentidos são a ponte entre o ser humano e o mundo e o intelecto é a capacidade de fazer uma conexão entre os sentidos e os conceitos abstratos criados pela razão. É o intelecto que dá significado ao que nos rodeia, caso contrário o estímulo captado pela visão nada seria além de um punhado de elementos embaralhados. Daí o complemento à frase inicial do livro: "a visão é algo intelectual e não meramente sensorial" (SCHOPENHAUER, idem, p. 35).

E é entre a *atividade plena* da retina, representado pela luz ou pelo branco, e a *inatividade* da retina, representada pela escuridão ou pelo preto, que as cores se formam. São as frações entre o preto e o branco que formam as cores, a ponto de o filósofo alemão definir a

2 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=O6eiJ53X6Ss. Acesso: abril de 2015.

cor como: “atividade qualitativamente dividida da retina” (SCHOPENHAUER, idem, p. 67). A cor seria um sombreado da luz em direção à escuridão. A conclusão dessa afirmativa é que, assim como entre dois números existe o infinito, entre o preto e o branco igualmente existem infinitas cores possíveis. Mas esse incontável número de cores sempre são pares cromáticos, não é possível ter número de cor ímpar, pois é importante pensar na cor complementar como o verde e vermelho, azul e laranja, violeta e amarelo, segundo o esquema proposto pelo autor. E a junção de dois pares cromáticos forma o branco. De maneira geral, Schopenhauer vai ao limite na reflexão da cor fisiológica a ponto de se assemelhar a um apóstolo que diz: “A lâmpada do teu corpo é o olho (...)” (LUCAS, 11, 34).

No século XX, um ponto de vista mais contemporâneo são as “Anotações sobre as cores”, de Ludwig Wittgenstein - esboço de uma filosofia das cores. Sua radicalidade se encontra ao querer tratar a cor como um número matemático, como uma forma geométrica e tentar buscar suas qualidades atemporais, não empíricas e internas. O filósofo vive a aflição de buscar um conceito puro e ideal de cor: “59. [/] Na vida cotidiana, estamos circundados quase exclusivamente por cores impuras. Tanto mais notável que tenhamos construído um conceito de cores puras.” (WITTGENSTEIN, 2009, p.85). Esta é a mesma aflição de querer conceituar qualquer outra sensação, e este como em todo: “problema filosófico sério, a incerteza desce às raízes” (idem, ibidem, p. 31).

De acordo com certas convenções, são incoerentes as expressões: *verde avermelhado* e *azul amarelado*. Por outro lado, a clareza dessas incoerências não cria uma teoria da harmonia das cores, esta ainda é um critério criado pela própria experiência do pintor. Porém, mesmo percebendo incongruências o autor se pergunta: “Podem-se imaginar homens com conceitos de cor outros que não os nossos?” (WITTGENSTEIN, 2009, p. 135). Isso significa que o desafio da linguagem é definir o que os sentidos percebem, mesmo sabendo que nunca haverá uma correspondência exata entre essas duas dimensões. Diante desse descompasso entre linguagem e mundo dos sentidos é impossível criar um conceito puro de cor.

Frente a essa discussão, o cineasta Sergei Eisenstein, mesmo antes da invenção do filme colorido já antecipava que:

> O problema não é, nem nunca será, resolvido por um catálogo fixo de símbolos de cor, mas a inteligibilidade emocional e a função da cor surgirão da ordem natural de apresentação da imagem colorida da obra, coincidente com o processo de moldar o movimento vivo de toda a obra (EISENSTEIN, 2002, pp.99-100).

Diante disso, só resta ao espectador desvendar, por ele mesmo, a simbologia das cores na *Trilogia* de Kieslowski: Azul, Branco e Vermelho.

Na primeira parte, *A liberdade é azul* (Trois couleurs: Bleu, 1993, o azul é cor primária tanto em cor-luz como em cor pigmento:

> O azul é a mais profunda das cores – o olhar o penetra sem encontrar obstáculo e se perde no infinito. É a própria cor do infinito e dos mistérios da alma. Devido a afinidades intrínseca, a passagem dos azuis intensos ao preto faz-se de forma quase imperceptível (PEDROSA, 1982, p.114).

Para Goethe o azul pertence à polaridade negativa que significa privação, sombra, fraqueza, escuro, frio, distância, ternura, nostalgia, vazio e tristeza. É justamente assim que o filme começa, com um tom azul que anuncia o preto, a não cor, como quem está vivendo cercado pela lembrança da morte, de luto, ao som de um eterno réquiem. O azul do filme vai em direção ao profundo mistério da existência, como quem preso às profundezas da água se vê obrigado a nadar até alcançar alguma saída, um feixe de luz que lembre o contrário da dor, como o amarelo radiante, a cor complementar do azul. Nesse sentido, a luz branca e amarela simbolizam a leveza e o desejo pela liberdade. E a liberdade do indivíduo é uma difícil solução do paradoxo do escuro iluminado ou do azul amarelado. Sem respeitar qualquer lógica, a vida impõe seus inúmeros enigmas e suas respostas incabíveis.

Na segunda parte da trilogia, *A igualdade é branca* (Trois couleurs: Blanc, 1994), o branco é a não cor que iguala todas as cores ou as cores nada mais são que tons entre o branco e o preto, ou o branco

é resultado de qualquer par cromático? O certo é que o branco é a atividade plena da retina e que por ser uma não cor juntamente com o preto representam o luto de acordo com a cultura oriental e ocidental. E como o branco está ligado à luz ele ganha significado de pureza e paz. Para se alcançar o princípio de igualdade, as diferenças devem ser vistas de forma pacífica, não como afronta de uns povos em relação aos outros, por isso o simbolismo da pomba branca sempre ganha força logo a igualdade de direitos são ameaçadas.

Na última parte da trilogia, *A fraternidade é vermelha* (Trois couleurs: Rouge, 1994), o vermelho é o zênite entre o azul e o amarelo, segundo Goethe, e para Schopenhauer o vermelho é a atividade da retina que forma par complementar harmônico com o verde. Para Israel Pedrosa: "É a única cor que não pode ser clareada sem perder suas características essenciais. Clareado com a mistura de amarelo, produz o laranja e dessaturado pela mistura com o Branco, produz o Rosa, cor eminentemente Alegre e juvenil" (PEDROSA, 1982, p. 107).

Se o vermelho da cor da bandeira francesa é ligado à fraternidade é porque esse ideal busca a harmonia como valor máximo da convivência humana, mas esse conceito puro é encontrado de forma impura na vida real, assim como o conceito puro de vermelho é encontrado impuro no mundo dos sentidos. Toda ideia de fraternidade só pode ser pensada na dinâmica da vida que sempre será um rio em movimento como o sangue que corre pelas veias.

Apesar da grande questão intelectual que as cores sugerem, a proposta de Kieslowiski é perspectiva. Isso não significa que o filme não é fascinante. Porém, ele está na mesma encruzilhada de um poeta lírico que se vê com a missão de escrever um poema épico. Impossível? Não, mas fora de lugar. Como declara Michel Volelle, em "A Revolução Francesa 1789-1799", os contemporâneos da revolução para ilustrar o momento que estavam vivendo diziam: "Abordamos a ilha da liberdade e incendiamos os barcos que nos levaram até ela" (VOLELLE, 2012, p. 76). Nesse caminho sem volta, é impossível pensar esteticamente esse período sem sua dimensão política. Só a subjetividade não dá conta do real que está posto. Afinal, se não existisse a Revolução Francesa, o contemporâneo não existiria, e o individualismo liberal seria ainda um sonho distante.

REFERÊNCIAS

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.

GOETHE, Johan Wolfang von. **Doutrina das cores.** São Paulo: Nova Alexandria, 2011.

HOBSBAWN, Eric J. **Ecos da marselhesa: dois séculos revêem a Revolução Francesa.** SP: Companhia das Letras, 1996.

PEDROSA, Israel. **Da cor** à **cor inexistente.** Rio de Janeiro, Léo Christiano Editorial Ltda., edição especial – 1982, co-editado pela FENAME – Ministério da Educação e Cultura.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Sobre a visão e as cores.** Nova Alexandria, São Paulo, 2003.

VOLELLE, Michel. **A revolução francesa, 1789-1799**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Anotações sobre as cores;** apresentação, estabelecimento do texto, tradução e notas: João Carlos Salles Pires da Silva. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

O PROCESSO



O dia em que meus pais saíram de férias. Fonte: http://images.google.com



Amantes. Fonte: http://images.google.com

O estilo de James Gray e a continuidade intensificada: a encenação no filme *Amantes*[1]

Thiago Rodrigues Silveira[2]

Graduado em Cinema e Audiovisual pela UFPel

Resumo: O presente artigo busca, através do filme *Amantes* (2008), contribuir para a investigação de questões relativas ao estilo cinematográfico. Em um primeiro momento realiza-se uma revisão teórica acerca do estilo cinematográfico, com base no trabalho de David Bordwell (2013). A seguir, partindo da análise de uma cena do filme *Amantes*, questiona-se acerca da maneira com que o cinema de James Gray relaciona-se com as práticas estilísticas da continuidade intensificada.

Palavras-chave: estilo cinematográfico; encenação; James Gray; Amantes.

Abstract: This article seeks, through the film Two Lovers *(2008), to contribute to the research of issues concerning the film style. At first will be made a theoretical review of the concept of film style, based on the work of David Bordwell (2013). Hereafter, having as base a scene analyze from the movie* Two Lovers, *this work will try to establish how the cinema of James Gray is related to the stylistic practices of the intensified continuity.*

Key words: *film style; cinematic staging; James Gray;* Two Lovers.

SOBRE O ESTILO CINEMATOGRÁFICO

A área abrangida pelo estilo cinematográfico é ampla. Isto está evidente na definição de David Bordwell[3], para quem o estilo é a textura tangível das imagens e dos sons do filme, "a superfície perceptual

1 Este texto é parte do trabalho de conclusão do Curso de Cinema e Audiovisual da UFPel, defendido em 2014 com o título de "A *mise en scène* e o estilo de James Gray no cinema hollywoodiano contemporâneo: uma análise da encenação em *Amantes*."

2 thiago.rge@gmail.com

3 Historiador norte-americano do cinema e professor na *University of Wisconsin-Madison*.

com a qual nos deparamos ao escutar e olhar: é a porta de entrada para penetrarmos e nos movermos na trama, no tema, no sentimento – e tudo mais que é importante para nós" (BORDWELL, 2009, p. 58), o que envolve elementos de diferentes domínios como a encenação, o enquadramento e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som[4]. Sendo possível, ainda, se falar de estilos individuais (o estilo de Clint Eastwood ou de John Carpenter) e de estilos grupais (o estilo de fazer filmes da Montagem Soviética ou dos estúdios de Hollwood na década de 30), bem como de propriedades narrativas ou temas recorrentes. A partir disso, analisa-se o filme *Amantes* (Two Lovers, 2008) questionando-se acerca do lugar do estilo do diretor James Gray no cinema *hollywoodiano* contemporâneo.

James Gray faz parte de uma geração de jovens diretores surgidos na década de 90, e pode-se dizer que seus filmes questionam e problematizam o estilo no cinema *hollywoodiano* contemporâneo[5]. Seus três primeiros longas aproximam-se e buscam retrabalhar o gênero policial, sendo eles *Pequena Odessa* (Little Odessa, 1994), *Caminho sem volta* (The Yards, 2000) e *Os donos da noite* (We Own the Night, 2007), tendo realizado ainda o drama *Amantes* (Two Lovers, 2008), que é objeto de estudo aqui, e o melodrama épico *Era uma vez em Nova York* (The Immigrant, 2013). Desse modo, através de uma análise do trabalho do diretor, pretende-se vislumbrar de uma maneira abrangente o tema do estilo, traçando uma relação entre os diferentes padrões de encenação em voga no passado, até os moldes presentes no cinema contemporâneo.

4 Bordwell (2009) define quatro funções principais do estilo: denotar o campo de ações e circunstâncias ficcionais ou não ficcionais (descrever os cenários e personagens, narrar suas motivações e apresentar os diálogos e o movimento), mostrar qualidades expressivas (representar estados emocionais, tais como grandiosidade, vitalidade ou ameaça), produzir significados mais abstratos e conceituais (sugerir significados mais gerais, tais como os aviões "copulando" no início de *Dr. Fantástico* [Dr. Strangelove, 1964], de Stanley Kubrick) e ainda operar por si mesmo (essa pode ser considerada como uma função decorativa em momentos pontuais, na qual o prazer visual pode superar o valor comunicativo do conteúdo, como quando "um movimento de grua tece arabescos em volta de uma ação secundária" [idem, p. 60]).

5 Luiz Carlos Oliveira Jr. chama a atenção para essa interrogação acerca de um lugar enigmático da *mise en scène* na Hollywood atual em sua crítica do filme *Os Donos da* Noite (We Own the Night, 2007) (Contracampo – revista de cinema, edição 89, setembro/outubro de 2007).

A escolha de *Amantes* enquanto objeto vem de sua representatividade na filmografia de James Gray. O mesmo une elementos presentes em todos os seus filmes, como a ambígua relação com o seio familiar, seus conturbados dilemas morais e problemáticos relacionamentos amorosos, podendo ser dito que o filme até mesmo se aprofunda nessas questões, por não estar dependente de certas regras dos filmes policiais como os outros filmes de Gray. Assim, questiona-se acerca da maneira com que o estilo e a encenação do cinema de James Gray relacionam-se com a continuidade intensificada, como definida por Bordwell (2006, 2009), observando o caso do filme *Amantes*.

Nesse trabalho tem-se como referência metodológica o padrão utilizado por Bordwell (2009), onde ele estuda a encenação por sua lógica experimental (o desenho da denotação e da expressão momento a momento), embora aqui, devido ao recorte realizado, também se analisem os aspectos temático-simbólicos advindos da encenação. Essa estratégia destaca cenas particulares, observando como um andamento dramático pode se desenvolver pictoricamente, e embora não contemple a estrutura geral do filme, pode demonstrar como determinada sequência ecoa ou altera sequências anteriores ou posteriores (idem, p. 306). Assim, será eleita uma cena significativa para os fins das questão proposta, justificando sua relevância, apresentando um esqueleto da decupagem da mesma, para analisar e considerar a encenação enquanto a movimentação dos personagens, o comportamente dos olhares, a composição e a movimentação de câmera.

ESQUEMAS DE ENCENAÇÃO E A POÉTICA DA CONTINUIDADE INTENSIFICADA

Ao analisar correntes conceituais que buscam definir um processo histórico evolutivo do cinema através do estilo, Bordwell (2013) nota incongruências dentro das mesmas[6]. Para ele, "não há nenhuma razão para crer que a mudança estilística obedeça a quaisquer leis de

6 Bordwell denomina e define as mais influentes dessas correntes como Versão-padrão (a qual os adeptos viam no cinema mudo, das imagens, a verdadeira maturidade do cinema), programa Dialético (na qual o cinema estaria se desenvolvendo em direção a realismo) e o programa Oposicionista (caracterizado por uma dualidade entre o cinema narrativo e o de vanguarda).

grande escala. Um estilo pode ir do complexo ou da complexidade para a simplicidade" (idem, p. 64). Em virtude disso, Bordwell insere-se em um programa Revisionista calcado em um paradigma de problema/solução, que busca trabalhar através da identificação e análise dos problemas e das soluções concretas encontradas por cineastas em períodos históricos diferentes (com enfoque especial na questão de como dirigir adequadamente a atenção do espectador).

Tendo por base essas questões, Bordwell (2009) analisa períodos específicos da história do cinema, apontando para esquemas de encenação. Ele observa um modo de prática vigente no cinema Hollywoodiano da década de 1930, intitulado de cinema de continuidade clássico, onde os diretores combinavam táticas de montagem fundadas na continuidade com planos alongados nos quais os corpos podiam se mover com alguma liberdade pelo quadro, nos quais os diálogos podiam ser mais longos e os atores podiam reagir tanto por expressões faciais quanto por gestos e posturas.

Bordwell (idem), ao observar o cinema contemporâneo, elabora uma poética denominada pelo próprio como continuidade intensificada, que teria emergido nos anos 1960 e se difundido enormemente nos anos 1980[7]. Nesse contexto, ele percebe o domínio de dois esquemas de encenação, "levanta-e-fala"[8] e "anda-e-fala"[9], os quais revisariam práticas do cinema de continuidade clássico buscando justamente intensificá-las[10]. Dessa forma, esse estilo caracteriza-se por, através da montagem, acelerar o ritmo das cenas, enfatizando cada fala em uma tomada separada e se utilizando de planos únicos que progressivamente aproximam-se com o intuito de concentrar o drama nos rostos, especialmente em olhos e bocas.

O teórico ainda fala de um cinema da *mise en scène,* uma tradição de encenação rica em possibilidades, na qual o diretor busca fixar a câmera e apresentar simultaneamente olhares, gestos e variações de posição, imprimindo um arco dramático a um plano-sequência. Esse modelo de encenação possibilita uma liberdade ao olhar e o desenvolvimento de uma ação secundária, que pode servir como contraponto ou até mesmo rivalizar com a ação principal. Esse esquema não renega necessariamente os recursos de montagem, pois como defende Bordwell (idem), a dicotomia montagem/*mise en scène* é demasiada simplista para ter valor crítico, e pode até mesmo apoiar-se neles para a obtenção de um efeito máximo através da mudança de plano. A partir dessas premissas, busca-se analisar de que maneira o estilo de James Gray relaciona-se com essas práticas, com especial destaque para a continuidade intensificada.

O CINEMA DE JAMES GRAY

É possível dizer que o pulso vital do cinema de James Gray é a dramaturgia[11]. Em seus filmes existe a busca pela imersão dos espectadores nos mesmos. Assim, uma das suas principais características de seu trabalho é a busca, sob certos aspectos, de um guia de transparência. De maneira que nota-se que Gray não busca atrair a atenção para artifícios do cinema, mas sim para o universo do filme. Podem-se trazer

7 Utiliza-se poética aqui no sentido exposto por Bordwell (2008), sendo caracterizada como o estudo do processo de construção de uma obra, do princípio geral de acordo com a qual essa é construída, assim como suas funções, efeitos e usos: "qualquer interrogação ao princípio fundamental na qual uma obra é construída em qualquer meio representacional pode cair dentro do domínio das poéticas" (idem, p. 12, tradução do autor).

8 Para Bordwell (2009) na abordagem "levanta-e-fala" os personagens normalmente tomam posições em um plano-sequência. Através de um eixo de ação que orienta as linhas de olhares dos atores proposto, sucedessem tomadas de vários ângulos, porém do mesmo lado do eixo. Os movimentos dos atores são coordenados pelo corte, e, conforme a cena se desenvolve, a tendência é que os planos aproximem-se dos atores, como que nos conduzindo a essência do drama. Quando esses personagens mudam suas configurações dentro desse espaço surge um novo plano geral para nos informar.

9 Na solução "anda-e-fala" os personagens estão em uma rua ou em um escritório, em um longo corredor, e andam em direção à câmera acompanhados por um *travelling*. Bordwell (idem) acredita que graças as câmeras mais leves e os suportes manuais, os longos *travellings* que companham os personagens começaram a tornar-se praticamente obrigatório nos anos 1980.

10 É importante ressaltar que Bordwell (2006) delimita elementos da continuidade intensificada em diversos campos. Algumas das características ligadas a questões técnico-estilísticas da continuidade intensificada seriam: montagem mais rápida, ações cobertas por múltiplos ângulos, o uso de lentes de distâncias focais variantes, a dependência do uso de *closes* e planos mais próximos dos atores, assim como de movimentos de câmera amplos (uso recorrente de câmera na mão, *traveling* e grua), tal como de filtros e efeitos de foco.

11 Utiliza-se dramaturgia aqui em seu sentido aristotélico, como uma arte de organizar coerentemente determinados atos humanos provocando fortes emoções ou um estado irreprimível de encantamento e maravilhamento.

algumas questões como o uso de *slow motion* em *Os donos da noite*, mas esses artifícios servem menos a uma questão de quebra da relação do espectador com o filme ou de um virtuosismo técnico do que como uma maneira de obtenção de um efeito dramático eficaz. Ou seja, dessa maneira, o cinema de James Gray também não pode ser considerado como um cinema rígido, acadêmico ou estático. Pelo contrário, é um cinema que se problematiza em diversos momentos, dentro de sua própria coesão: a dramaturgia e o envolvimento do espectador. É nesse sentido que Gray (apud MINTZER, 2011) afirma que a arte é o oposto a distância emocional, sendo o que nos possibilita conhecer a nós mesmos em algum tipo de contexto.

Já as temáticas de seus filmes buscam retratar a vida cotidiana sob uma ótica trágica. Ele busca abordar questões imanentes ao ser humano, como as relações familiares e amorosas. Dessa maneira, os filmes de James Gray trabalham através de narrativas conhecidas do grande público, como o retorno do filho à casa (*Pequena Odessa*, *Caminho sem volta*), os irmãos em lados opostos da lei (*Os donos da noite*) e o triângulo amoroso (*Amantes*, e, de certa forma, *Era uma vez em Nova York*). Porém, não é adequado afirmar que seus filmes trabalham confortavelmente dentro das estruturas e gêneros intrínsecos à essas narrativas. Pelo contrário, pode-se notar uma busca por problematizar os mesmos. Para Gray, a estrutura do gênero policial parece servir mais como uma maneira de simplificar – mas também de ampliar – o problema geral da existência social, do que para se filiar ao mesmo. Além disso, seus filmes chamam a atenção por seu trabalho peculiar com a utilização de sombras como elemento dramático, na qual explora de maneira constante o uso de planos sub expostos, compondo constantemente um jogo de luz suave entre áreas claras e escuras: personagens que vão, ou saem, em direção às sombras, rostos e corpos parcialmente iluminados, bem como cenários parcialmente nítidos. Essas são algumas das características que compõem o estilo de Gray e abarcam parte do universo tátil de seus filmes, servindo, assim, para embasar a análise que é feita a seguir.

AMANTES

Amantes é um filme sobre Leonardo (Joaquin Phoenix), um jovem bipolar e solitário, dividido entre a mulher que seus pais gostariam que ele casasse, a despretensiosa e discreta Sandra (Vinessa Shaw), e sua extrovertida e problemática vizinha Michelle (Gwyneth Paltrow). É um filme que permeia a obra do diretor James Gray, desenvolvendo alguns dos temas mais caros ao seu cinema, como as relações familiares e amorosas. Ao analisar uma cena de *Amantes*, bem como o estilo de James Gray, Jean Douchet[12] (2011) defende que o mesmo reduziu seu estilo ao essencial, ao *frame* como pura expressão de seu pensamento. Um estilo, que segundo ele, nasce com Griffith, é desenvolvido por Murnau e finalmente aperfeiçoado por John Ford: "se alguém não está no quadro, não existe. Não há *hors-champ*, nenhum mundo para além dos limites do quadro, e quanto mais ele avança, mais James Gray utiliza a moldura e o quadro somente como uma ferramenta narrativa"[13] (DOUCHET, idem, p. 14). Isto é, para Douchet (idem) esse estilo está particularmente evidente em uma cena de *Amantes*, na qual Sandra está falando com Leonard em seu quarto:

> Inicialmente, ela é enquadrada sob diferentes ângulos, mas durante o momento crucial da cena – onde ele diz a ela sobre a mulher que ele amou mas acabou perdendo – Sandra é vista exatamente no centro do quadro. Para Leonard, isso significa simplesmente que não há como escapar a mulher que tanto seu passado e família vão força-lo a amar, e a *mise en scène* coloca-se nua diante dele. Ela é o alvo dos desejos de qualquer um, mas não dos seus.[14] (DOUCHET, idem, p. 14)

12 Diretor e crítico francês. Importante colaborador da revista *Cahiers du Cinéma*, tendo participado da chamada "fase amarela" da revista, que vai de abril de 1951 a outubro de 1964. Atuou, ainda, como professor no *Institut des Hautes Études Cinématographiques*.

13 Tradução do autor. Texto original: "If one is not in the frame, one does not exist. There is no hors-champ, no world beyond the limits of the frame, and the more he progresses, the more James Gray utilizes the frame and the frame only as a narrative tool" (DOUCHET, idem, p. 14).

14 Tradução do autor. Texto original: "This is particularly apparent in Two Lovers, in the scene where Sandra talks to Leonard in his bedroom. Initially, she's framed at different angles, but during the scene's crucial moment - where he tells her about the wife he once loved but ultimately lost - Sandra is shown exactly at the center of the frame. For Leonard, this means quite simply that there is no escaping the woman that both his past and family will force him to love, and the mise en scène lays her bare before him. She is the target of anyone's desires but his own" (DOUCHET, idem, p. 14).

A cena referida pelo crítico é construída em cima dos padrões da continuidade clássica (apresentação do espaço através de um plano geral, utilização de montagem analítica, campo/contracampo e planos únicos) e se relaciona de maneira específica com a continuidade intensificada. Ao utilizar-se de uma intensificação do uso de campos/contracampos, Gray não busca acelerar a cena, mas sim a prolongar e pontuar pequenos gestos e inflexões (figuras 1, 2, 3 e 4) de cada personagem. Nesse sentido, embora a encenação de fato limite-se aos rostos dos personagens, ainda é possível realizar um questionamento acerca dessa cena: se ambos os personagens estão sentados, o uso de um plano mais aberto com mais movimentação entre os personagens, não poderia distrair o espectador das importantes informações fisionômicas dadas com o intuito de apresentar a personalidade de Sandra e também do que será sua relação com Leonard? Pois, mesmo se utilizando de planos mais fechados, Gray consegue durante a cena, através de uma decupagem coesa, apresentar uma série de elementos significativos do quarto de Leonard.

ANÁLISE DA CENA DO TERRAÇO

Na cena escolhida para a análise de *Amantes*, Leonard encontra-se com Michelle no terraço do prédio onde ambos moram. A mesma é significativa pois serve para delinear os sentimentos de Leonard: mesmo tendo feito sexo com Sandra na cena anterior, declara-se para Michelle. Durante a cena, Michelle quer saber sua opinião sobre seu amante, Ronald Blatt (Elias Koteas), e se Leonard acredita que o mesmo poderia abandonar sua família. Enquanto isso, Blatt espera por Michelle no apartamento da mesma.

Expõe-se aqui, para fins de clareza, um esqueleto dos principais enquadramentos da cena:

A cena é composta por um plano-sequência que dura 2 minutos e 20 segundos, sendo uma das cenas mais estendidas do filme. Aqui, Gray realiza um "balé" coreográfico, inserido na tradição da *mise en scène*, ganhando em uma intensidade dramática que dificilmente poderia ser obtida de outra maneira, pois, durante a discussão de ambos, podemos variar o olhar conforme o nosso



Figura 1: Sandra conta a Leonard, com certo embaraço, que seu filme favorito é *A Noviça Rebelde* (The Sound of Music, 1965), de Robert Wise, devido a sua relação afetiva com o filme: quando o filme passa na TV sua família costuma se reunir e assistir. Ao longo da cena ela relaciona, através de sua fisionomia, sentimentos de alegria e conforto em relação à um ideal de família.
Figura 2: Leonard está buscando algumas de suas fotografias para mostrar a Sandra, de maneira que evita olhar para ela. Entretanto, ao afirmar que *A Noviça Rebelde* é um bom filme, subestimado, ele olha para ela, demonstrando que de certa maneira concorda com Sandra no que diz respeito a um sentimento de conforto em relação ao âmbito familiar.



Figura 3: Leonard mostra-se mais interessado em Sandra a partir do momento em que ela afirma que gostaria de conhecê-lo não pela relação de suas famílias, e começa a olhar diretamente para os olhos de Sandra.
Figura 4: Sandra diz que Leonard chamou sua atenção ao vê-lo pedir para dançar com sua mãe no meio da loja dos pais de Leonard.

interesse, de modo que podemos acompanhar simultaneamente o desdobramento de suas inflexões emocionais sem sermos guiados com esse fim, o que também acaba por, de certa forma, preservar a integralidade moral dos personagens.

A cena ainda pode ser dividida em três enquadramentos principais. O primeiro mostra Leonard aproximando-se de Michelle. Leonard está no plano de fundo enquanto Michelle está de perfil para a câmera (figura 5). Ele se aproxima dela na diagonal, de maneira que a câmera move-se em uma panorâmica para a esquerda até chegar ao enquadramento final (figura 8). A mesma permanece fixa durante o ápice dramático da cena, quando Leonard afirma que não acredita que Ronald Blatt vai abandonar sua família para ficar com Michelle, declarando-se para a mesma em seguida. Michelle afirma que vê Leonard como um irmão e que se ele a conhecesse melhor não afirmaria isso. Assim, Leonard vai embora, e a câmera o acompanha em uma panorâmica semelhante à anterior, dessa vez em direção à esquerda, interrompendo o movimento apenas enquanto Leonard afirma que não se importa com Michelle (figura 10), até retornar ao enquadramento inicial (figura 11). Através desse acompanhamento da câmera, James Gray dá espaço para os atores se moverem com liberdade, trabalhando através de um conceito de gradações, na medida em que, após cada enquadramento dentro do enquadramento, a dramaticidade parece se intensificar e subsequentemente diminuir. De maneira que, o momento mais complexo entre a interação de olhares na cena remete-se a figura 8, quando ambos estão frente a frente, quando ambos evitam constantemente entrecruzarem seus olhares. Como visto anteriormente, enquanto Leonard afirma que Blatt não vai ficar com Michelle, ele está de perfil para a mesma (figura 8), olhando brevemente para ela, mantendo seu foco de visão em um ponto no chão. É difícil precisar se ele realmente acredita nisso, pois está influenciado pelo julgamento daquele que seria seu oponente. Enquanto ouve Leonard, Michelle mantem seu olhar no horizonte. Após isso ele se vira, ficando de costas para o espectador, e diz que certamente deixaria tudo por ela. Ele retorna a ficar de perfil para a câmera e prossegue sem olhar os olhos de Michelle. Ela o rejeita, dizendo que se Leonard a conhecesse melhor não faria isso, enquanto analisa seu rosto e seus olhos. Dessa maneira, Leonard reafirma seu interesse não somente pelo mistério que





Figura 5: Michelle espera por Leonard.
Figura 6: Leonard afirma que não sabe dizer se Blatt abandonaria sua mulher.





Figura 7: Michelle pede para Leonard ser sincero.
Figura 8: Leonard diz que não acredita que ele largaria sua mulher e se declara para Michelle. Ela diz que o vê como um irmão.

cerca Sandra, mas também por preservá-lo, dizendo, olhando em seus olhos, que não se importa com seu passado. Eles mantêm esse olhar recíproco, mas quando Michelle diz que eles são como irmãos, Leonard de imediato vira a cabeça e começa a ir embora. Enquanto vai atrás dele, Michelle o acompanha com o olhar, mas Leonard só volta a olhar em seus olhos ao virar e dizer que não se importa, que ela deve viajar e ficar com Blatt.





Figura 9: Leonard vai embora e Michelle o segue, lhe chamando.
Figura 10: Leonard afirma que não se importa com Michelle e que acha que ambos não deveriam se ver mais.

O ESTILO HÍBRIDO DE JAMES GRAY

Ao adentrar em questões de estilo e sua historiografia e as relacionando para analisar o cinema de James Gray, constata-se que esse se insere de maneira diferenciada nas práticas da continuidade intensificada. Ele busca, através de elementos característicos desse estilo, como a utilização de planos únicos e campo/contracampo, explorar e desenvolver as inflexões pessoais de seus personagens, não as falas e o textual. Através da cena analisada, pode-se afirmar também que seu cinema diferencia-se dos moldes da continuidade intensificada por ocasionalmente retomar a liberdade proporcionada pelos esquemas do cinema da *mise en scène*, elaborando complexas coreografias e construindo a encenação por meio de uma gradação de ênfase, na qual a câmera permite que, simultaneamente, veja-se e se percorra o quadro através dos sentimentos expressos por cada personagem. São poucos os diretores que, hoje em dia, buscam trabalhar sob esse prisma e possibilitam a coexistência entre esses modelos, cineastas que conseguem harmonicamente coordenar ambos. Assim sendo, a cena analisada nesse trabalho, bem como o exame da cena mencionada por Douchet (2011), exemplificam e evidênciam elementos intrínsecos à encenação e ao estilo de Gray, e a maneira característica com que o mesmo se insere dentro de um panorama do cinema contemporâneo e especialmente das práticas da continuidade intensificada.



Figura 11: Leonard sai batendo a porta enquanto Michelle observa.

Em vista disso, ainda é possível dizer que James Gray articula seu pensamento a partir de um cinema considerado clássico – é como se, assim como Hawks na visão de Rivette[15], Gray emprestasse uma consciência clássica, aproximando-se da concepção de cinema daqueles que vieram antes dele, a uma sensibilidade moderna, representada pelas práticas do cinema atual, da continuidade intensificada – embora ele, por vezes, procure readequar essas práticas no sentido de retratar de uma maneira verdadeira os sentimentos de seus personagens, que os tornam singulares, e ajudam, através da encenação, a compor um universo fílmico sólido e complexo. Enquanto uma parte dos cineastas na atualidade utilizam-se das práticas da continuidade intensificada, com o intuito de operarem através de diálogos e falas, Gray busca operar através de expressões e inflexões.

15 *Cahiers du Cinéma,* nº 23, maio de 1953.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORDWELL, David. ***The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies***. Los Angeles: University of California Press, 2006.

_____. ***Poetics of Cinema***. New York: Routledge, 2008.

_____. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. São Paulo: Papirus, 2009.

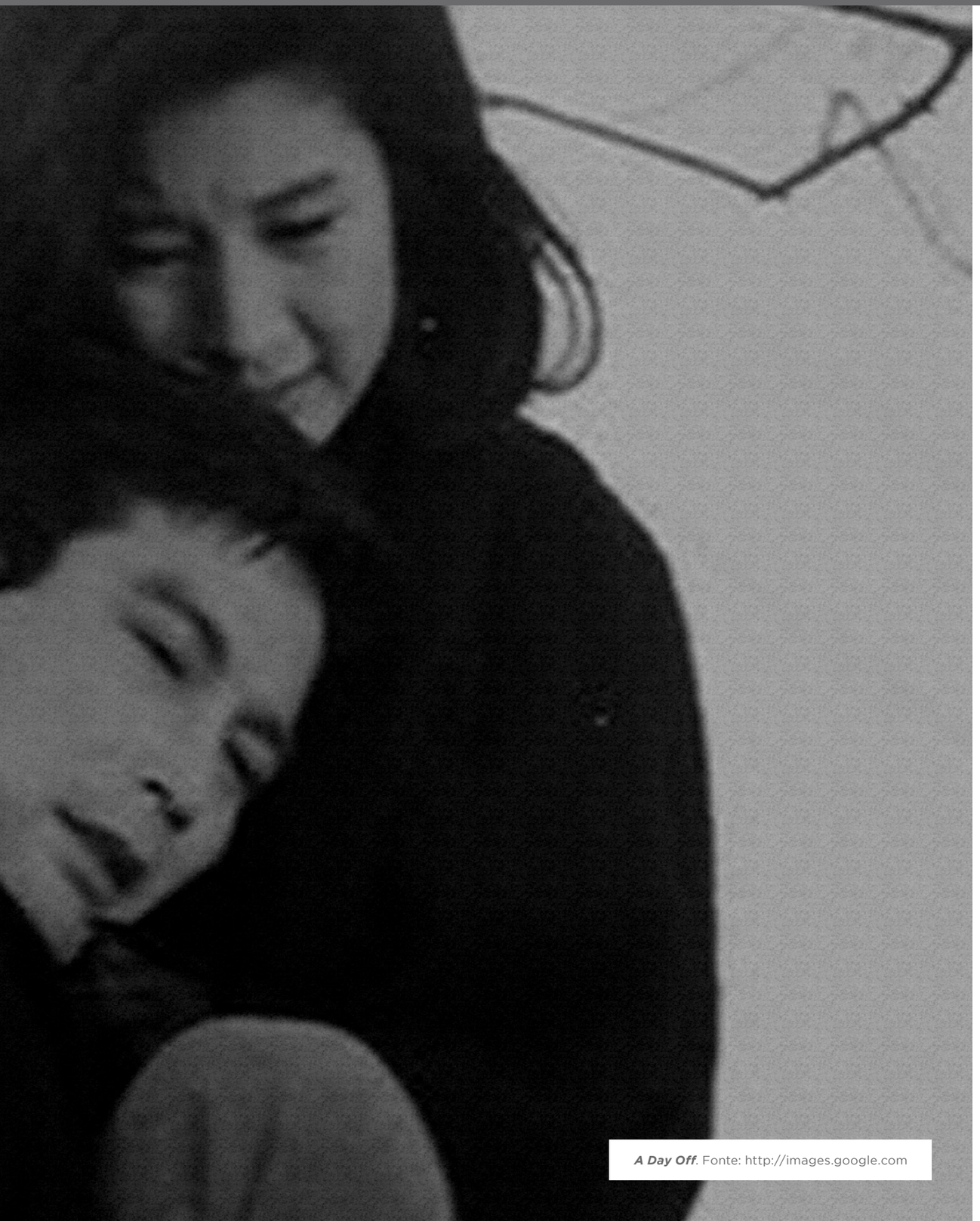
_____. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

DOUCHET, Jean. *The Art of Thought*. In: ***Conversations avec James Gray***. MINTZER, Jordan (org.). Paris: Synecdoche Books, 2011.

MINTZER, Jordan (org.). ***Conversations avec James Gray***. Paris: Synecdoche Books, 2011.

OLIVEIRA JUNIOR., Luiz Carlos Gonçalves de. Os Donos da Noite. **Contracampo – revista de cinema**. 2007. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/89/critdonosdanoite.htm>. Último acesso em: 04/05/2014.

RIVETTE, Jacques. “Génie de Howard Hawks”. ***Cahiers du Cinéma***, nº 23, maio de 1953.



A Day Off. Fonte: http://images.google.com

Reverberações de Lee Man-hee no cinema coreano contemporâneo[1]

Gilson José Fagundes Júnior[2]

Graduado em Cinema e Audiovisual pela UFPel

Resumo: Este trabalho objetiva analisar as influências do diretor Lee Man-hee no cinema coreano contemporâneo, buscando analogias entre aspectos estéticos, temáticos e políticos, de gênero e de linguagem. A pesquisa usa como objeto principal os filmes *A Day Off* (Lee Man Hee, 1968) e *Tale of Cinema* (Hong Sang-soo, 2005), tendo como *corpus* teórico autores como DIFFRIENT (2005) HUH (2005) e MUN (2009).

Palavras-chave: cinema coreano; Lee Man-hee; Hong Sang-soo

Abstract: *This article aims to analyze the influences of the film director Lee Man-hee in the contemporary Korean cinema, seeking similarities between aesthetic aspects, thematics and politics, film genres and film language. This article use as a main object to research the films* A Day Off *(Lee Man Hee, 1968) and* Tale of Cinema *(Hong Sang-soo, 2005), the theoretical corpus is supported by authors as DIFFRIENT (2005) HUH (2005) and MUN (2009).*

Keywords: *korean cinema; Lee Man-hee; Hong Sang-soo*

INTRODUÇÃO

Lee Man-hee[3] é um realizador que atuou durante o início dos anos 60 até metade dos anos 70, dirigindo no total 51 filmes, sendo que destes apenas 23 películas sobreviveram até os dias de hoje.

1 Este texto foi adaptado do trabalho de conclusão do Curso de Cinema e Audiovisual da UFPel, defendido em 2014, com título homônimo.

2 gilsonjrster@gmail.com

3 Para este artigo, optou-se pela transliteração dos nomes e palavras em coreano, utilizando-se o sistema chamado *Romanização revisada da língua coreana*, que a partir dos anos 2000 entrou em vigor substituindo o antigo sistema *McCune-Reischauer*. E respeitando a tradição coreana os sobrenomes precedem o primeiro nome, como no caso de Hong Sang-soo, onde Hong é o sobrenome e o primeiro nome é Sang-soo.

Muitas vezes ele foi chamado de mártir do cinema (MUN, 2009), principalmente por sua paixão pela sétima arte, sua inquietante experimentação na linguagem e principalmente os obstáculos da censura que o diretor teve que lidar, colocando muitas vezes sua carreira e vida em risco (MUN, idem).





O cinema coreano nos anos 60 viveu um grande crescimento quantitativo em sua produção de filmes, por outro lado a autonomia dos diretores foi sufocada em face às restrições impostas pelo governo militar de Park Chung-hee. Lee Man-hee, por exemplo, teve problemas com a censura em três de suas obras e em um destes casos foi preso por 40 dias (KIM, 2011), fato que o deixou tremendamente traumatizado, inspirando futuramente o roteiro do filme *Late Autumn* (1966), que por muitos críticos é considerado sua obra-prima e divisor de águas em sua obra cinematográfica.

Existe uma escassa produção textual sobre o cinema coreano em português, por conta disto, recorreu-se aqui a uma literatura estrangeira e especialmente foram usadas fontes primárias, ou seja, autores da própria Coreia do Sul. Para construir um panorama da época e da vida de Lee Man-hee foram utilizados os extras do DVD que acompanham o "Lee Man-hee Collection"[4] e também o livro Korean Film Directors: Lee Man-hee (MUN, 2009). Para contextualizar sobre o cinema coreano dos anos 60 a base foi o livro South Korean Golden Age Melodrama (MCHUGH, 2005).

Para tratar do cinema coreano contemporâneo foram utilizados os seguintes livros: New Korean Cinema (SHIN; STRINGER, 2005), Virtual hallyu: Korean cinema of the global era (KIM, 2011), The South Korean film renaissance (CHOI, 2010) e Contemporary Korean Cinema: Culture, Identity and Politics (LEE, 2001). A metodologia empregada será a referendada pela bibliografia a partir dos autores citados anteriormente, cuja tradução não existe ainda no Brasil, o que nos permite contribuir para a disseminação das informações nela contida.

4 São os filmes de Lee Man-hee restaurados e recentemente lançados pela Korean Film Archive, que consiste em quatro filmes, *The Marines Who Never Returned* (1963), *Black Hair* (1963), *A Day Off* (1968), *Assassin* (1969) e o documentário *Filmmaker Documentary Series: Lee Man Hee*.

Nesta construção de categorias de estilo, serão analisados temas recorrentes, gêneros cinematográficos e aspectos estéticos (enquadramentos, montagem, *mise-en-scène*, fotografia, som e etc) na obra de Lee Man-hee, tendo como apoio teórico o trabalho de Ramos (2011).



Tale of Cinema foi escolhido por ter um estreitamento estético expressivo com *A Day Off* (1968) de Lee Man-hee. Em ambos, em determinado momento da narrativa temos um personagem *flâneur*. Em *Tale of Cinema* no momento que o personagem anda pela cidade sem rumo, temos em último plano, a Namsan Tower, do mesmo modo em *A Day Off,* os dois filmes enquadrando o personagem e a cidade de forma semelhante. Outro ponto de convergência entre os dois diretores, é o fato dos pais de Hong Sang-soo terem sido donos da produtora chamada *Yeonhap Films,* que atuou nos anos 60 e foi à falência por conta do filme *A Day Off,* que não pode ter sido lançado por causa da censura na época (HUH, 2007).

LEE MAN-HEE

Os filmes de Lee Man-hee podem ser divididos em três fases. A primeira começa com *Kaleidoscope* (1961) e termina em 1966 antes da produção de *Full Autumn,* representando a entrada de Lee Man-hee como diretor e o gradual desenvolvimento como autor, adquirindo domínio da linguagem cinematografia. Esta fase também representa a época de funcionamento da *Lee Man-hee Association*, onde o seu núcleo central é o *1.7 Club* que se formou após o filme *The Marines Who Never Rerturned* em 1963 (MUN, op. cit.).

> O *1.7 Club* é um grupo formado por atores, diretores de fotografia, diretores musicais, técnicos e roteiristas. Este grupo funcionava como um sistema privado para o desenvolvimento de roteiros, trilhas musicais, escalação de atores, etc, tudo com o intuito de produzir os filmes de Lee Man-hee. Todo 17º dia do mês, quando não se estava em filmagem os membros deste grupo se encontram dando assim o nome de *1.7 Club*. Este grupo originou ao que mais tarde veio a chamar a *Lee Man-hee Association*, onde os membros ajudavam e participavam das produções do diretor (MUN, idem, p.20, tradução nossa).

A segunda fase da carreira de Lee Man-hee começa em 1966 com o filme *Full Autumn* e vai até 1970 com a produção do filme *The Bridge on Goboi River* e esta fase representa o amadurecimento do diretor e o momento em que o diretor experimenta mais na linguagem cinematográfica (MUN, idem) e concomitante a isso foi o período em que o diretor dirigiu mais filmes, no total 22 títulos, que incluem os filmes *Full Autumn*, *A Water Mill* (1966), *Homebound* e *A Day Off*.

A terceira fase vai de 1970 até o seu último filme *A Road to Sampo* em 1975 e representa um período de estagnação no cinema coreano como um todo, (JIN, 2006). Lee Man-hee encontrou problemas com os produtores que cada vez mais podavam suas experimentações, e o *1.7 Club* entrou em fricção com o diretor por conta do filme produzido pelo governo *When Wild Flowers Blossom* (1974) (MUN, op. cit.).

Lee Man-hee adotou em seus filmes aspectos únicos na montagem, no som e em seus roteiros. Experimentação é um pilar fundamental na *mise-en-scène* do diretor, onde sua originalidade vem da vontade de sempre filmar de modo diferente dos filmes americanos, diferente dos outros diretores coreanos e diferente dos filmes que ele já assinou, (MUN, idem) fazendo da experimentação um aspecto contínuo em sua obra.

Nos filmes de Lee Man-hee o som é frequentemente colocado com o intuito de buscar sentimentos além do que está sendo representado pela imagem, gerando assim emoções únicas no espectador (MUN, idem) como na sequência do delírio de Capt. Choe em *Homebound*, onde no momento em que sua esposa Ji-yeon começa a ler uma carta de congratulações que seu marido recebe pelos seus feitos durante a guerra, enquanto a carta é lida uma marcha marcial começa a tomar o espaço sonoro da cena. Agora Capt. Choe está portando seu uniforme militar, a câmera é posicionada de forma a não perceber que ele se encontra de cadeira de rodas, a música toma um espaço diegético, e Capt. Choe começa a narrar acontecimentos que vivenciou durante a Guerra da Coreia. Sua esposa Ji-yeon tenta desencorajá-lo a rememorar o passado, mas sem sucesso, quando ele passa a relatar o momento em que seu esquadrão foi dizimado, explosões e tiros sobrepõem-se às vozes





dos personagens e junto da música, confluem tomando gradativamente todo o espaço sonoro. Capt. Choe cai de sua cadeira de rodas e continua a dar ordens aos soldados que apenas ele vê para parar com o delírio de seu marido, Ji-yeon retira a agulha do toca discos e Capt. Choe volta à sanidade.

Esta sequência representa como o diretor Lee Man-hee potencializou o uso da música para dar um peso maior narrativo e ao mesmo tempo apontar os traumas que foram gerados a partir da Guerra da Coreia. O diretor de fotografia Lee Suck-ki, que trabalhou com Lee Man-hee em diversos filmes (*Homebound*, *A Day Off*, *Assassin*, etc.), confirma que Lee Man-hee teve uma grande preocupação com o som e a imagem:

> Em alguns casos, ele coloca a música em maior evidencia que a imagem, em outros casos a música e a imagem estão em sincronia. Na sequência do delírio do Capt. Choe em *Homebound* a música foi decidida antes de iniciar as filmagens. Sendo a música decidida anteriormente, a câmera acaba entrando ou saindo de acordo com a música. Para, cenas mais importantes, ele fazia anotações detalhadas nos storyboards. Esta é a natureza experimental dele. Nos filmes o som consiste em ambiência. música e diálogos. Em seu uso da música, Lee muitas vezes optou pela harmonia entre imagem e som, porém em outros momentos ele escolheu a dissonância[...] (MUN,op. cit., p.31, tradução nossa)

Lee Man-hee explorou com profundidade as possibilidades da *mise-en-scène*, em *Homebound*, por exemplo, usa-se enquadramentos claustrofóbicos para expressar o conflito entre a esposa e seu marido escritor e veterano de guerra que tem dificuldades de locomoção por conta dos ferimentos sofridos anos atrás na Guerra da Coreia (1950-1953). Confinando os dois personagens com mobílias e janelas, Lee Man-hee sugere que os dois personagens vivem aprisionados em uma relação ao mesmo tempo claustrofobia e dividida.

Os personagens em um espaço claustrofóbico visto a partir da janela, simbolicamente, a esposa, Ji-yeon, e seu marido, Capt. Choe, estão aprisionados pelo jugo familiar. A sensação de confinamento é enfatizada pela separação dos dois personagens, na imagem está o Capt. Choe vestindo seu uniforme militar, que representa sua ligação ao passado, a separação entre marido e mulher é evidenciado pela janela que divide a composição. Durante todo o filme o sentimento de confinamento permanece, mesmo em locações externas Lee Man-hee posiciona a câmera de forma a acentuar este sentimento que perpassa por estes personagens.

Em toda a obra de Lee Man-hee seus protagonistas estão presos, no filme *4 o'clock, Nineteen fifty* (1972) presos em trincheiras, em *The Starting Point* (1967) presos nas montanhas, em *Homebound* (1967) presos no jugo familiar, no filme *A Water Mill* (1966) seu protagonista está preso às dívidas e para poder se livrar delas, recorreu-se à sua própria venda como escravo para seu agiota, em *Life* (1969) o protagonista está preso em uma mina de 125 metros por conta de um desmoronamento, em *Full Autumn* (1966) a protagonista está presa e no fim do dia terá de retornar à prisão (HUH, 2005). Estes protagonistas presentes nos filmes de Lee Man-hee estão fadados a ficarem presos em espaços ou situações onde não há saída, contudo desejam a fuga, contudo na maioria das vezes falham.

A busca de Lee Man-hee em suas experimentações na linguagem cinematográfica é motivada pela busca de uma linguagem cinematografia distintamente coreana, como frisa Baek Gyeol um dos roteiristas que trabalhou com Lee Man-hee:

> Para Lee Man-hee e eu, há uma preocupação fundamental em relação à cinematografia. É o fato de que são os Ocidentais que fazem os equipamentos relacionados ao cinema. Se você comparar cinema com a pintura, é um modo Ocidental de pintura. Porem se você tentar fazer uma pintura Oriental com métodos Ocidentais, vários problemas irão aparecer. Nós conversávamos muito em como podíamos representar o pensamento Oriental, a sabedoria coreana, enquanto usamos equipamentos Ocidentais ou métodos ocidentais na pintura. (MUN, op. cit., p.28, tradução nossa)

A pintura, chamada *Sangbak* foi pintada por Kim Hong-ho no final do século XVIII, e ilustra a luta tradicional coreana chamada *Ssireum*, e analisando o ponto de vista da pintura podemos ver que está em um ponto de vista zenital, vendo toda a ação de um ponto de vista que engloba toda a cena.

Lee Man-hee traduziu a mesma intenção em uma cena de ação em seu filme *A Day Off* onde dois homens estão brigando e a câmera está posicionada em um ângulo zenital.

O mesmo enquadramento mais tarde foi executado por outros diretores coreanos como Park Chan-wook em *Mr. Vingança* (*Sympathy for Mr. Vengeance*, 2002), posicionando a câmera em um ângulo superior e também no curta-metragem, *Night Fishing* (2011) que Park Chan-wook dividiu a direção com o seu irmão Park Chan-Kyong.

OS GÊNEROS NA OBRA DE LEE MAN-HEE

Lee Man-hee flertou com diversos gêneros cinematográficos, filmes de guerra, suspense, thrillers, melodramas, ação, noir, comédias, Manchurian Westerns, roadmovies, etc. Diversos filmes de Lee transcenderam os próprios moldes que constituem os gêneros cinematográficos, como por exemplo o filme *The Men of YMS 504* (1963), que é uma comédia, um filme de guerra, musical e melodramático (DIFFRIENT, 2005).

Por toda a história do cinema coreano, o gênero melodramático foi sempre o mais quantitativo em números de produção e o gênero mais popular, independente das mudanças políticas e de produção que ocorreram (LEE, 2001).

> Durante os anos 60 e 70, grande parte dos filmes do gênero melodramático, discursavam sobre a crise da estrutura familiar tradicional e os esforços dos membros destas famílias para resolver esta crise, como resultado o público se comovia chorando ao ver os sacrifícios e esforços feitos por estes personagens" (MUN, op. cit., p.34, tradução nossa).

Contudo, Lee Man-hee em seus melodramas teve uma aproximação diferenciada, tendo como tema principal os breves encontros entre um homem e uma mulher, e a ruptura resultante dos crimes anteriores do homem (MUN, op. cit.).

A obra mais notável de Lee Man-hee foi o melodrama *Full Autumn*, um filme considerado por muitos críticos a sua obra prima (MUN, idem). "Principalmente pelo avanço na linguagem cinematográfica utilizando de silêncios e metáforas visuais, agradando tanto o público quanto a crítica" (MUN, idem, pp.26-27, tradução nossa), mas infelizmente hoje se encontra perdido.

A origem de *Full Autumn* vem da prisão de Lee Man-hee por conta do filme *The Seven Female POWs* (1965), onde foi acusado pela censura de ser pro-comunista, principalmente pelo fato do filme representar os norte coreanos de uma forma humanizada, e foi preso por infringir a Lei de Segurança Nacional (KIM,2011, p.104) sendo solto apenas com a condição de alterar ou tirar as cenas problemáticas, tal situação fez Lee ficar na cadeia por 40 dias[5], fato que deixou Lee Man-hee tremendamente traumatizado.





O filme é uma história de amor entre uma mulher que teve liberdade condicional de três dias por bom comportamento, e um homem que é procurado pela polícia. Esta situação é recorrente na filmografia de Lee Man-hee (MUN, idem, p.44), um homem em fuga por conta de um crime e uma mulher com um tempo fixo por motivo maior, ocorrem em filmes como *Full Autumn* e *A Girl Who Looks Like the Sun* e outros com variações nestas mesmas situações.

Em *Full Autumn* o homem é preso pela polícia e a mulher desconhecida deste fato espera por ele. No filme *A Road to Sampo*, os homens seguem suas viagens e a mulher permanece sozinha na estação sem o conhecimento deles. Esta impossibilidade que estes personagens presenciam nestas narrativas refletem as angustias e descrenças que o próprio diretor vivenciava naquele momento, tendo assim a representação de uma mulher esperando remete aos sentimentos de tristeza e pena no espectador. Lee Man-hee tornou esta temática um estereótipo em sua filmografia, um homem e uma mulher se encontram circunstancialmente sob um limitado tempo e espaço, e então se separam por conta do crime que o homem cometeu no passado (MUN, idem).

Ao contrário dos melodramas lançados na Coreia do Sul durante os anos 60 que os obstáculos para os amantes eram a oposição dos pais, ou as diferenças de classes sociais, no caso de Lee Man-hee o que impede a união dos amantes são os crimes que o homem cometeu no passado (MUN, idem).

Nestes filmes dirigidos por Lee Man-hee, o foco narrativo pende no aprisionamento dos personagens (tanto metafórico quanto físico) que ao invés de impedimentos sociais ou de classe, são em circunstancias pessoais que criam os obstáculos para os personagens em seus melodramas. A geração de cineastas na qual Lee Man-hee se insere, vivenciaram a Guerra da Coreia (1950-1953) em maior ou menor grau e juntos carregaram a missão de reconstruir o cinema coreano, um cinema pós-guerra onde se desenvolveu em meio às incertezas da época e a instabilidade do mercado cinematográfico (MUN, idem).

A guerra não foi diferencialmente representada nos filmes de guerra de Lee Man-hee, onde situados em meio à Guerra da Coreia, estas películas nos mostram a guerra como um espetáculo, onde seus temas principais são os horrores e a oposição à luta por parte dos soldados, trazendo em evidencia o posicionamento humanista do diretor (MUN, idem). Na Coreia do Sul, no período de pós-guerra, a ideologia anticomunista como medida de estado toma sua forma nos filmes de guerra, inclusive o festival Daejong Film Awards e outros grandes festivais concediam um prêmio especial para os melhores filmes anticomunistas (KIM, 2002, p.205).

Existem três fatores que influenciaram os filmes de guerra produzidos na Coreia do Sul durante os anos 60 e 70. Um destes fatores está ligado aos traumas e as consequências que a Guerra da Co-

5 Por fim Lee Man-hee não alterou o filme, e foi solto apenas pela comoção e protestos feitos pelas pessoas ligadas à indústria cinematográfica. Sem o consentimento do diretor o filme foi cortado, e filmado cenas adicionais por outro diretor, e o título do filme foi alterado para *Return Female Soldiers* (1965), e lançado nos cinemas, o filme não fez sucesso pois o público não entendia o filme, naquela época um longa-metragem tinha em média de 10 latas de película, os censores cortaram 4 latas de película do filme (Filmmaker Documentary Series: Lee Man Hee, 2010).

reia gerou na sociedade coreana, o segundo fator envolve o investimento do governo no cinema, patrocinando filmes para propagar a ideologia anticomunista, e o terceiro e último fator está ligado ao sucesso que estes filmes faziam junto ao público (MUN, idem).

A INFLUÊNCIA DE LEE MAN-HEE

Em 2005 houve uma retrospectiva dos filmes de Lee Man-hee no Pusan International Film Festival sob o título *Lee Man-hee: Poet of* Night. O Título *Poeta da Noite* cunhado pelo crítico Huh Moon-young em seu artigo na revista Cine21:

> [...] Truffaunt nomeou Nicholas Ray de *Poeta do Anoitecer*. Eu quero imitá-lo, Lee Man-hee é o *Poeta da Noite.* [...] Podemos chamá-lo também de o Nicholas Ray da Coreia. Ambos diretores trabalharam em diversos gêneros cinematográficos, junto ao sistema de estúdios de suas respectivas épocas, gerando uma tensão cinematográfica em todos os seus filmes. Esta tensão é a metonímia como o crepúsculo ou a escuridão da noite, a violência, a ansiedade, a solidão, e a tensão que percorre o lirismo. Contudo Lee Man-hee é muito mais obscuro que Nicholas Ray, por isso o *Poeta da Noite* (HUH, 2005, tradução nossa).

Nesta retrospectiva foram exibidos 10 filmes de Lee Man-hee, e foi a primeira exibição pública de seus filmes depois de várias décadas, tornando a obra do diretor mais conhecida pelo grande público e crítica internacional.

Um dos filmes que fizeram parte desta retrospectiva foi o redescoberto *A Day Off*, que teve a sua primeira exibição neste festival depois de 37 anos. Na época em que *A Day Off* foi produzido, o Ministério da Cultura e Informação da Coreia pronunciou que somente iria lançar a película, caso fosse alterado o final do filme, adicionando o personagem principal raspando o cabelo e alistando-se ao exército. Lee Man-hee, o roteirista e o produtor se recusaram a atender a demanda do Ministério e o filme nunca foi lançado nos cinemas até então[6]. Outro aspecto que reverbera a obra de Lee Man-hee na contemporaneidade, são as diversas adaptações que o filme *Late Autumn* teve, em um total de 4 remakes: *Promise of the Flesh* (1975) direção de Kim Ki-young, The *Rendezvous* (1972) dirigido pelo japonês Koichi Saito, *Manchu* (1981) direção de Kim Soo-yong e o recente Late Autumn (2010) direção de Kim Tae-yong.

A DAY OFF (1968)

A Day Off retrata a história de um jovem casal em um domingo, e nos mostra a realidade enfrentada por esta juventude coreana durante a década de 60, momento em que o país estava a caminho de uma revisão constitucional imposta pelo Presidente Park Chung-hee para garantir o prolongamento de seu governo ditatorial que pendurou até 1979. A permissão para exibir o filme foi impedida por conta do tom obscuro do filme e Lee Man-hee ao recusar fazer alterações na película o filme entrou em completo esquecimento e nunca foi exibido em sua época, até ser reencontrado em 2005 pela Koren Film Archieve (MUN, 2009).

A narrativa moderna de *A Day Off* transcende a sua época, não apenas pelo fato de sua primeira exibição ocorrer no ano de 2005, mas pelo fato do filme se manter contemporâneo em sua narratividade e temática, a revista de cinema coreana Cine 21 colocou *A Day Off* como o melhor filme coreano de 2005[7]. *A Day* Off é também um filme que está em sintonia com os filmes de vanguarda de sua época, como por exemplo o filme *O Eclipse* (L'Eclipse, Michelangelo Antonioni, 1962), onde os diretores expressaram o distanciamento de um casal, dividindo-os utilizando elementos do espaço fílmico.

Já no filme *Aimless Bullet* (1960) dirigido por Yu Hyun-mok temos também um estreitamento com o filme *A Day* Off, ambas películas retratam as pessoas mais pobres da sociedade coreana e o

6 100 Koreans Films. Korean Film Archieve, 2006. <http://www.koreafilm.org/feature/100_46.asp> Acesso em 20 de novembro de 2014.

7 **100 Koreans Films**. Korean Film Archieve, 2006. Acesso em 18 de novembro de 2014. <http://www.koreafilm.org/feature/100_46.asp>

desamparo e desespero destas pessoas que vivem na turbulência gerada por conta da Guerra da Coreia. Estes filmes utilizam do mesmo desfecho no final: os dois protagonistas estão feridos, em *A Day Off* por conta de uma briga, em *Aimless Bullet* o protagonista arranca os dentes que lhe causavam dor e acaba lhe causando hemorragia, os machucados destes personagens representam a falta de poder que eles sentem e a incapacidade que eles têm para mudar a sua própria realidade (MCHUGH, 2005).

Em *The Sun's Burial* (1960), de Nagisa Oshima, temos um estreitamento pela temática com *A Day Off* onde ambos os filmes retratam a desolação e a decadência da juventude dos anos 60, utilizando-se de planos onde os personagens estão visualmente pequenos, intensificando o vazio que eles carregam.

É possível perceber também que *A Day Off* foi concebido em sintonia com o existencialismo sartreano, em especial o livro *A Idade da Razão* (SARTRE, 1996), onde os protagonistas estão incumbidos de conseguir dinheiro para o aborto de suas mulheres. E parte das narrativas se desenrolam na visita destes protagonistas aos seus amigos e conhecidos para conseguir o dinheiro.

Jean-Paul Sartre foi um filosofo existencialista, e resumidamente sua filosofia acredita que não há significado inerente à vida, portanto fica a cargo de cada indivíduo encontrar sua própria razão de existência. O livro *A Idade da Razão* diz respeito à ideia de que a liberdade é a forma mais plena de existência humana, e junto ao protagonista temos o embate da liberdade relacionando-se com o absurdo do mundo e no pressuposto de que, se Deus não existe, então não há regras de certo ou errado, e é sobre estas realizações individuais que cada indivíduo obtêm a verdadeira liberdade. É neste ponto onde *A Day Off* e *A Idade da Razão* estão em sintonia, trechos do livro e do monólogo no final do filme exemplificam este conceito:

> [...] Não, não é cara ou coroa. O que quer que aconteça, é através de mim que há de acontecer. Ainda que se deixasse levar, desamparado, desesperado, mesmo que se deixasse transportar como um saco de carvão, tinha escolhido a sua perdição. Era livre, livre, para tudo, com liberdade de ser um animal ou uma máquina, de aceitar, de recusar, de hesitar, casar, desaparecer, de se arrastar durante anos com aquela cadeia aos pés. Podia fazer o que quisesse, ninguém tinha o direito de aconselhá-lo. Só havia para ele Bem e Mal se os inventasse. Em volta dele as coisas tinham-se agrupado, esperavam sem um sinal, sem a menor sugestão. Estava só no meio de um silêncio monstruoso, só e livre, sem auxílio nem desculpa, condenado a decidir-se sem apelo possível, condenado à liberdade para sempre (SARTRE, 1996, pp. 180-181).

No monólogo no final do filme *A Day Off* temos o conceito de liberdade defendido por Sartre:

> [...] Seul, Namsan[8], o metrô, o dono do bar, a proprietária, o domingo e tudo... Eu amo tudo e todos. Não existe nada que eu não ame. Agora eu não preciso mais esperar pelos domingos. Eu não tenho que ter mais dinheiro para o café. Em breve será manhã e o alvorecer virá. Devo eu sair pelas ruas e conhecer pessoas? Ou beber um café? Não, eu irei primeiro para o barbeiro, e cortar meu cabelo, vou cortar meu cabelo primeiro (*A Day* Off, 1968, Tradução nossa).

Apesar do tom melancólico do filme, o protagonista faz uso de sua liberdade para poder seguir vivendo, criando a sua própria meta para a sua realização individual que é primariamente cortar o cabelo no dia seguinte.

TALE OF CINEMA (2005)

A relação de Lee Man-hee com Hong Sang-soo (diretor de *Tale of Cinema*) começou há muito tempo. Entre os anos 1964 e 1969 os

8 Namsan é o nome do parque onde o casal Heo Wook e Ji-yeon se encontram, é o ponto mais alto de Seul.

pais de Hong Sang-soo tinham uma produtora chamada Yeonhap Films que produziu no total 76 filmes (HUH, 2007), e destes filmes produzidos 5 foram do Lee Man-hee, dentre estes filmes está *A Day Off* que pelo fato de não poder ser lançado em sua época levou a Yeonhap Films à falência em 1969 (HUH, 2007).

O Filme *Tale of Cinema* é dividido em dois grandes blocos, o primeiro é sobre um curta-metragem que é assistido por Dong-su, a segunda parte é sobre como Dong-su se encontra com a atriz do curta-metragem, Yeong-sil, e eles revisitam as locações, e o diretor do curta-metragem que está doente (HUH, idem).

Um dos pontos em que os dois filmes estão em sintonia é a figura do *flâneur*, em *A Day Off* logo no início do filme antes do encontro com Ji-yeon, Heo Wook anda pela cidade observando e interagindo com as pessoas na rua sem um objetivo claro para o espectador. No filme *Tale of Cinema* temos também o elemento do *flâneur* com o personagem Dong-su que logo depois de sair da sala de cinema (que exibia o filme compôs a primeira parte do filme), caminha pela cidade de Seoul, e revisita as locações do filme que viu anteriormente, e por consequência são as locações que fazem parte do filme *A Day Off*, já que ambos os filmes acontecem na mesma região de Seul. Trazendo à tona um aspecto em comum entre os dois diretores, a representação de Seoul como um personagem em seus filmes, apresentando ao espectador elementos de sua paisagem, como a Nansam Tower e a Seul Station.





CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas últimas décadas presenciamos o renascimento do cinema coreano, sendo um dos poucos que conseguiu reconquistar seu *market share*, passando o patamar de 50% de toda a receita anual. Ao mesmo tempo, obteve a presença constante de filmes coreanos em festivais internacionais, como no Festival de Berlim onde Kim Ki-duk ganhou o prêmio de melhor diretor pelo filme *Samaritan Girl* (2004), também no Festival de Cannes Lee Chang-dong ganhou o prêmio de melhor roteiro pelo filme *Poesia* (2010) e no Festival de Veneza Kim Ki-duk ganhou o Leão de Ouro pelo filme *Pietà* (2012).

Durante a pesquisa, se fez necessário escolher um filme do diretor Lee Man-hee e um filme que representasse o cinema coreano contemporâneo, para a análise em busca de indícios estéticos e temáticos. O filme escolhido para representar o cinema de Lee Man-hee foi *A Day Off*, obra que representa o ápice da experimentação do diretor, flertando com o cinema moderno e com a vertente filosófica existencialista. E para representar o cinema coreano contemporâneo, foi escolhido o filme *Tale of Cinema* do diretor Hong Sang-soo, que apresenta uma aproximação estética com a de Lee Man-hee, e principalmente como ambos retratam a cidade de Seul.

Ao fim deste estudo, destacou-se que o cinema de Lee Man-hee inspirou diversos outros diretores contemporâneos, tanto pela sua ousadia por entrar em conflito com a censura da época, quanto para seu espirito criativo, que produziu dezenas de filmes inventivos em inúmeros aspectos estéticos, almejando sempre se superar e forjar uma linguagem cinematográfica que se aproximasse mais da realidade coreana.

Como registramos no início desse artigo, existe uma escassa produção de textos sobre o cinema coreano no Brasil, fato que nos levou a traduzir inúmeros trabalhos disponíveis em inglês para o português. A partir das traduções, investimos na investigação proposta aqui, que visa confrontar a obra de Lee-Man Hee com diretores atuais da Coreia. A linguagem do cinema, através de aspectos estéticos, foi o que nos chamou mais a atenção desde o começo dos estudos, sendo que ressaltamos também como descoberta o paralelismo que pudemos traçar entre os personagens de filmes de Lee-Man Hee e diretores contemporâneos. Defendemos que o caráter "existencialista" dos personagens pode ser corroborado pela literatura de Jean-Paul Sartre, em especial as novelas A *Idade da Razão* e O *Ser e o Nada*.

Por fim, destacamos que a ideia original de contribuir para a apresentação em língua portuguesa de uma cinematografia tão rica nos oportunizou uma reflexão sobre estética e construção de personagens que, de maneira geral, também contribui para os estudos do cinema brasileiro.

BIBLIOGRAFIA

APRÀ, Ariano. **A la découverte du cinéma coréen**. Paris: Editions du Centre Pompidou, 1993.

CHOI, Jinhee. **The South Korean film renaissance: local hitmakers, global provocators**. Wesleyan University Press, 2010

DIFFRIENT, David Scott. **“Military Enlightenment” for the Masses: Genre and Cultural intermixing in South Kore’s Golden Age War Films.** Cinema Journal 45, No. 1. University of Texas Press, 2005.

HUH, Moon-young. **A Day Off by Director Lee Man-hee: A Masterpiece that Has Arrived like A Case**. Cine21, 14 de setembro de 2005. http://www.cine21.com/news/view/mag_id/33475 Acesso em 14 de novembro de 2014.

_____. **Korean Film Directors: Hong Sang-soo**. Seoul Selection, 2007.

JIN, Dal Yong. **Cultural Politics in Korea’s contemporary films under neoliberal globalization**. Media Culture Society nº28, 2006.

KIM, Hak-su. **Off-Screen: Korean Film History, vol.1**. Inmul gwa sasangsa, Seul,2002.

KIM, Kyung Hyun. **Virtual hallyu: Korean cinema of the global era**. Duke University Press, 2011

Korean Movie Database. Disponível em: <http://www.kmdb.or.kr/eng/vod/mm_basic.asp?person_id=00004904&div=1> Acesso em 13 de setembro de 2014.

LEE, Young-il. **The History of Korean Cinema: Main Current of Korean Cinema**. Trad. Richard Lynn Greever. Seoul: Motion Picture Promotion Corporation, 1988.

LEE, Hyangjin. **Contemporary Korean Cinema: Culture, Identity and Politics**. Manchester University Press, 2001.

MCHUGH, Kathleen. (Org.). **South Korean Golden Age Melodrama: Gender, Genre, and National Cinema.** Wayne State University Press, 2005.

MUN, Gwan-gyu. **Korean Film Directors: Lee Man-hee**. Seoul Selection, 2009

PAQUET, Darcy. **New Korean Cinema: The Korean Film Industry: 1992 to the present**. Edinburgh University Press, 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa. **A Mise-en-scène do Documentário**. Cine Documental nº4, Buenos Aires: 2011.

SARTRE, Jean-Paul. **A Idade da Razão**. Trad. Sérgio Millet. São Paulo: Abril Cultural, 1996.

_____. **O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica**. Trad. P. Perdigão. Petrópolis : Vozes, 2005.

SHIN, Chi-yun; STRINGER, Julian. **New Korean Cinema**. NYC Press, 2005.



Uma longa viagem. Fonte: http://images.google.com

O contemporâneo no filme *Uma longa viagem*

Douglas Ostruka[1]

Discente do curso de Cinema e Audiovisual da UFPel

Resumo: Esse artigo propõe-se a fazer uma análise de como o contemporâneo aparece aplicado ao filme *Uma longa viagem* (Lúcia Murat em 2011). Para isso, o termo contemporâneo será considerado tanto em seu viés temporal quanto em seu aspecto mais profundo dado pelo filósofo Giorgio Agamben.

Palavras-Chave: Cinema Contemporâneo; Uma Longa Viagem; Cinema brasileiro; Agamben.

Abstract: *This article proposes an analysis of the contemporary present in the movie* A long journey *(Lúcia Murat, 2011). The term contemporary will be considered in its view temporal and in another deeper view of Giorgio Agamben.*

Keywords: *Contemporary Cinema; A long journey; Brazilian Cinema; Agamben.*

INTRODUÇÃO

O termo contemporâneo possui dois significados um pouco distintos, sendo que um completa o outro. Em seu primeiro significado, o termo é visto apenas de um viés temporal, considerando contemporâneo algo ou alguém que coexiste em um mesmo tempo (FERREIRA, 2008). Em seu segundo significado é considerado como “verdadeiramente contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente

1 douglas.ostruka@hotmail.com

com aquele [com o seu tempo], nem se adequa a suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual" (AGAMBEN, 2009, p. 58), ou seja, quem está além do seu tempo e, portanto, é capaz de enxergá-lo de uma maneira mais ampla, colocando-o em relação com outros tempos e, assim, criando novas perspectivas que não se encaixam nos padrões do período em que vive. Esse segundo ponto de vista não exclui o primeiro, pois ao analisar algo ou alguém esteticamente contemporâneo é necessário considerar a questão temporal, colocando-o em relação com os seus contemporâneos. Ao aplicar essa ideia de contemporâneo no cinema, temos a noção de um cinema que foge das estruturas e padrões de sua época, estando sempre em busca de novas combinações e novas ideias (FRANÇA, 2005). Dessa forma, é possível fazer alguma relação com o cinema experimental[2], sendo ele uma constante busca pelo novo e pelo diferente é, portanto, também uma busca pelo contemporâneo.

Contextualizado o conceito de aplicação do termo contemporâneo, será feita uma análise em busca da contemporaneidade presente no filme *Uma longa viagem* (Lúcia Murat, 2011), um documentário de caráter autobiográfico, através do qual a diretora busca trazer as memórias de sua experiência e de sua família no período da ditadura militar brasileira, dando ao espectador uma visão ampla sobre esse período. Para isso ela se utiliza de sua própria narração em off, de entrevistas com seu irmão Heitor, das cartas escritas por ele entre 1970 e 1978, de imagens de arquivo e da atuação do ator Caio Blat, que representa Heitor mais jovem. O que serve de base e fio condutor da narrativa são as cartas de Heitor, as quais foram enviadas para os pais depois que eles o mandaram para Londres por medo de que assim como Lúcia, se envolvesse na luta armada da ditadura. Em suas cartas ele conta sobre a viagem ao redor do mundo, omitindo suas experiências com drogas, o que ele conta com detalhes para a irmã Lúcia nas entrevistas realizadas para o filme. A partir disso, o contemporâneo nesse filme será analisado em três diferentes aspectos: em relação à temática, ao gênero cinematográfico e à estética.

2 No livro "Dicionário teórico e crítico de cinema", sobre o termo "cinema experimental" é dito "Deveríamos designar assim todo filme que experimenta, que faz uma experiência em uma área qualquer: narrativa, figurativa, sonora, visual etc." (AUMONT; MARIE, 2012, p.111).

O CONTEMPORÂNEO NA TEMÁTICA

Em *Uma longa viagem* o tema central são as memórias da diretora e de sua família na ditadura militar brasileira, tema ainda presente em nosso momento e, portanto, em um sentido temporal é contemporâneo a nós. Além disso, a maneira como Lúcia aborda esse tema, através da memória e da lembrança, também pode ser vista como esteticamente contemporânea, no sentido de estar além de seu tempo, pois ela usa a memória pessoal como intercessora de informações, fazendo relação desta com o presente, o que se da principalmente através da atuação de Caio Blat que representa o passado dentro desse presente (MARTINS; MACHADO, 2014). Tal forma não é tida como o padrão dos filmes de nosso período, que ao abordarem um tema buscam representá-lo diretamente em imagens, como é o caso de outro filme de Lúcia Murat, *Quase dois irmãos* (2004), um drama de mesma temática, mas que diferente de *Uma longa viagem*, não tem a intercessão direta da memória e da lembrança em sua narrativa, nele a ditadura é apresentada ao espectador através de uma ficção que se passa, em grande parte, nos anos 70.

No filme *Uma longa viagem*, a memória está presente desde o momento de sua concepção, sendo o ponto de partida para a diretora, a morte de seu outro irmão Miguel em 2009, o qual aparece no filme em vários momentos justamente através dessa lembrança de um período onde eles ainda eram três. Partindo disso, a diretora transmite ao espectador três diferentes experiências de resistência à ditadura militar brasileira. Miguel, que era médico, representa a resistência através do trabalho social, Lúcia pelo confronto armado e prisão política e Heitor, pela adesão à contracultura (MARTINS; MACHADO, 2014).

Dessa forma, o filme aplica uma importância política e histórica às memórias pessoais da diretora, pois elas reconstroem um momento histórico, assim o pessoal assume importância geral e social, abordando um tema contemporâneo ao nosso momento, a ditadura militar. Um acontecimento recente e ainda muito discutido, presente, mesmo que na memória, na vida de muitas pessoas. Vale ainda citar brevemente como exemplo da contemporaneidade do tema as manifestações de 2015, realizadas por grupos conservadores de direita, que pediam pela volta da ditadura militar no Brasil.

O CONTEMPORÂNEO NO GÊNERO CINEMATOGRÁFICO

Em relação ao gênero cinematográfico, o filme *Uma longa viagem*, cabe na classificação de documentário de Bill Nichols (2001). Sendo considerado um documentário performático, que conforme o autor aborda questões subjetivas de conhecimento de mundo dos indivíduos, trabalhando, muitas vezes, através da memória, valores e crenças pessoais. Dessa forma, unindo o particular ao geral, o individual ao coletivo e o pessoal ao político, tendo um enfoque mais emocional e subjetivo, tendendo ao autobiográfico, pois o que ele impõe é "Nós falamos de nós mesmos para você", abordando um determinado momento histórico através da experiência pessoal. Além disso, esse modo de documentário tem uma maior abertura narrativa e estética, o que é também uma das propostas desse filme da diretora, expor e relembrar a memória de um tempo através de uma experiência visual e narrativa diferentes do padrão de uma época.

Há ainda outra maneira de enxergar o filme de Lúcia, sendo que ele pode também ser considerado um ensaio, que seria aquilo que não é bem definido, que possui uma forma híbrida e incerta, buscando levar o pessoal para o coletivo (SCAMPARINI, 2013). Do ponto de vista de Arlindo Machado (2003) o ensaio busca uma reflexão acerca do mundo, havendo uma exposição de quem fala, além disso, há uma negação da dicotomia, por isso o ensaio vai além do documentário, desconsiderando o que é "real" ou ficcional, trabalhando com todos os tipos de imagens e conteúdos. Sendo assim, de um ponto de vista ensaístico, as cartas de Heitor assumem relevância central por serem consideradas objeto de reflexão de um momento, as quais unidas com outros elementos como a narração em off da própria diretora e as imagens de arquivo, caracterizam o filme em questão como um ensaio sobre a memória e o momento histórico da ditadura militar brasileira.

Ambas as classificações consideram a linha entre ficção e documentário como tênue, a qual pode ser ultrapassada a qualquer momento. No filme *Uma longa Viagem* a ultrapassagem dessa linha se dá principalmente pelo uso da atuação de Caio Blat, que representa Heitor ainda jovem na época em que viajava pelo mundo, dessa forma trazendo fisicamente o passado para o presente. Em sua atuação o ator traz reflexões diretas sobre o texto das cartas escritas por Heitor, típico do ensaio, isso ainda é combinado no decorrer do filme, com entrevistas do verdadeiro Heitor, criando um jogo entre real e falso, documentário e ficção, questão essa muito presente em filmes contemporâneos do nosso tempo (MARZOCHI, 2012).

O CONTEMPORÂNEO NA ESTÉTICA

Analisando a estética[3] visual e narrativa do filme *Uma longa viagem* nota-se uma mistura de linguagem mais tradicional de documentário, como as entrevistas de Heitor e a narração em *off* de Lúcia, com elementos de uma linguagem mais inovadora e atual, como a atuação do ator Caio Blat em um cenário com projeção frontal, por vezes, sobre o próprio corpo do ator. Entre essas imagens projetadas estão imagens de arquivo em diferentes formatos e suportes, partes de filmes, videoarte, fotografias e letras de cartas. Esse turbilhão de informações converge em um único ponto, a intenção de dar ao espectador uma melhor relação com a memória, a qual é atualizada para o presente, paralelamente a isso essa escolha estética também contribui para a criação de um ambiente psicodélico, com uma plasticidade peculiar que tem efeitos diretos na experiência momentânea do espectador (MARTINS; MACHADO, p.cit.).

O contemporâneo aqui se dá não pela projeção em si, mas pela forma como ela é usada em relação às entrevistas e a atuação, contribuindo para o resgate da memória e para a criação de um cenário psicodélico, o qual estabelece ligação narrativa com as experiências que Heitor teve com as drogas durante suas viagens. Além disso, a projeção e seu conteúdo podem ser considerados uma experiência em vídeo[4] no decorrer do filme, ocorrendo, portanto uma mistura entre cinema e vídeo, muito comum nas experi-

3 Palavra definida no livro "Dicionário teórico e crítico de cinema" (op.cit.)como " Inventada (por volta de 1750) para designar uma 'ciência dos sentimentos', depois uma 'ciência do belo', a palavra é empregada hoje, igualmente no plural, para se referir às diversas concepções do belo e da arte"(AUMONT; MARIE, 2012, p.108). Nesse caso, a melhor definição seria o viés da palavra ligado às sensações, ao sentimento.

4 Para uma perspectiva mais profunda do vídeo e suas especificidades olhar o livro "Cinema, vídeo, Godard" de Philippe Dubois.

ências contemporâneas. O vídeo nesse caso é o que permite a assimilação das outras imagens pelo cinema e, além disso, o uso de outros suportes como é o caso da própria projeção (Peixoto apud GUIMARÃES, 2005, p.13). Outra experiência estética também presente no filme é a linguagem televisiva, evidente nos momentos em que o ator faz contato direto com a câmera, quebrando a quarta parede e expondo a questão de que o filme é um filme.

O aspecto de vídeo do filme *Uma longa viagem,* abre caminhos para outras análises mais profundas como a metalinguagem, os diferentes formatos e suportes das imagens, o questionamento sobre a veracidade ou não das imagens de arquivo, entre outros.

CONCLUSÃO

Considerando o termo contemporâneo em ambos os sentidos, tanto temporal quanto estético, conclui-se que o filme *Uma longa viagem* pode ser tido como contemporâneo em termos de tema, gênero cinematográfico e também de estética. No tema devido ao reavivamento das memórias pessoais da diretora sobre a época da ditadura militar, dando ao espectador sua experiência familiar do período. No gênero pela exploração de uma linha tênue entre documentário e ficção, o que o aproxima tanto do modo de documentário performático quanto do filme ensaio. E, por fim, esteticamente devido à forma como esse tema é retratado, dando novos significados aos materiais de arquivo através do uso do vídeo projetado, o que contribui também para a atmosfera psicodélica do filme, dando uma diferente experiência estética ao espectador. Dessa forma, pode-se dizer que ao realizar o filme *Uma longa viagem,* Lúcia Murat esteve à frente de seu tempo, fazendo relações do momento atual de sua vida com as memórias de outro período, misturando recursos de uma linguagem comum com outra inovadora, ainda não assimilada pelos padrões de filmes do atual período.

FILMOGRAFIA

QUASE dois irmãos. Direção: Lúcia Murat. Rio de Janeiro: Taiga filmes; Ceneca Producciones; TS Productions, 2044. 1 DVD (102 min), color.

UMA longa viagem. Direção: Lúcia Murat. Rio de Janeiro: Taiga filmes, 2011. 1 DVD (95min), color.

BIBLIOGRAFIA

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. 5ª ed. - Campinas, SP: Papirus, 2012.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard.** Tradução de Mateus Araújo Silva. 2ª ed. - São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FRANÇA, Andrea. Foucault e o cinema contemporâneo. **Alceu**, Rio de Janeiro, v.5, n. 10, jan./jun. p.30-39. 2005. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=176&sid=22>. Acesso em: 21/04/2015.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 55-77.

GUIMARÃES, Denize Azevedo Duarte. O hibridismo do cinema contemporâneo. **Contracampo**, Rio de Janeiro, n. 13, dez. p. 7-24. 2005. Disponível em: <http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/view/449>. Acesso em: 21/04/2015.

MACHADO, Arlindo. O Filme-Ensaio. In: **Congresso Anual em Ciência da Comunicação**, 26., 2003, Belo Horizonte, Anais... Belo Horizonte, 2003. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/186845087736174809005389071183623255 1.pdf>. Acesso em 21/04/2015.

MARTINS, Andrea França; MACHADO, Patricia. Imagem-performada e imagem-atestação: o documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da ditadura. **Galáxia**, São Paulo, n. 28, dez. p. 70-82. 2014. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/16497>. Acesso em: 21/04/2015.

MARZOCHI, Ilana Feldman. **Jogos de Cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. 2012. 162 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: < http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-22052013-110822/pt-br.php >. Acesso em 21/04/2015.

NICHOLS, Bill. **Introduction to Documentary**. Bloomington: Indiana University Press, 2001. p. 99-138.

SCAMPARINI, Julia. Presença do autor: autoficções de ricardo lísias e de lúcia murat. **Itinerários,** Araraquara, n. 36, Jan./Jun. p.277-286. 2013. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/5694>. Acesso em: 21/04/2015.



Viajo porque preciso, volto porque te amo. Fonte: http://images.google.com

A aplicação do “eu-câmera” em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*

Por Mateus Neiss[1]

Discente do curso de Cinema e Audiovisual - UFPel

Resumo: O artigo versa sobre a possibilidade de uma câmera-sujeito ou câmera-corpo a partir do longa-metragem *Viajo porque preciso, volto porque te amo.* O filme é observado, brevemente, através do cruzamento entre Jacques Aumont (1993) e Phillipe Dubois (2004).

Palavras-chave: ficção, dispositivo, filme-ensaio

Abstract: *The article reflects on the possibility of a subject-camera or camera-body as presented on the* film Viajo porque preciso, volto Porque te amo*. The feature is briefly observed taking a cross between Jacques Aumont (1993) and Phillipe Dubois (2004) as a starting point.*

Keywords: *fiction, device, movie-essay*

Existe uma tendência no cinema nacional independente de um hibridismo narrativo entre ficção e documentário. Este fenômeno se dá de inúmeras formas, desde a exposição de personas reais em meio a situações fictícias (caso de *Nova Dubai*, de Gustavo Vinagre, 2014 e *Branco sai, preto fica* de Adirley Queirós, 2014), ou a inserção da linguagem documental em momentos de redução da *mise-en-scène* (*Ventos de agosto*, Gabriel Mascaro, 2014) e até mesmo a apropriação de imagens de arquivos para compor narrativas ocasionais em nome do surgimento de um novo universo. É justamente nessa terceira vertente que se faz presente o filme dirigido por Karim Aïnouz (*Praia do futuro*, 2014) e Marcelo Gomes (*O homem das multidões*, 2013).

O projeto inicial de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009) acabou sendo modificado – a princípio sendo um curta-metragem

1 neiss.mateus@gmail.com

documental sobre o sertão nordestino, chamado *Sertão acrílico azul piscina* – e as imagens que até então haviam sido gravadas foram remanejadas para o surgimento do longa (*road movie* que tem por volta de uma hora e quinze minutos) explorando, além do hibridismo já comentado, uma aproximação com o universo da *vídeo-arte,* semelhante a trabalhos nacionais como *Rua de mão dupla* (Cao Guimarães, 2004) onde o manipulador da câmera se impõe como construtor da narrativa sem obrigatoriamente se apresentar diante dela. Em *Rua de mão dupla*, os personagens estabelecem uma relação genuína de pertencimento à imagem através da manipulação direta e inúmeras inserções próprias em frente ao dispositivo, de forma intima e solitária. Em *Viajo porque preciso...* o que acontece é a sobreposição sonora de uma voz-over – interpretada por Irandhir Santos – enquanto as imagens de arquivos são apresentadas e associadas ao que é dito. Ambos os filmes mesmo tratando-se de gêneros diferentes, um é documental e o outro ficção, compartilham da mesma sintonia artística ao propor a imagem como experiência sensitiva ou, como alguns teóricos preferem chamar: o "eu-câmera/câmera-experiência". Este artigo visa analisar as aplicações empíricas destes artifícios narrativos e estéticos presentes no filme de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes.

EMPREGANDO O "EU-CÂMERA-EXPERIÊNCIA"

O "eu-câmera/câmera-experiência" consiste na participação imediata do dispositivo dentro do filme; o espectador percebe a manipulação da imagem, mas ainda assim compreende a extensão do universo apresentado partilhando da oportunidade de submersão, assim como depreende o dispositivo em si como portador de uma atmosfera além da cinematográfica. Cezar Migliorin discorre sobre através de um artigo no livro "Estudos de cinema SOCINE VII" (2006), denominado "Imagem-experiência: 1949/2003, Jonas Mekas e Agnes Varda":

> Este realizador-câmera ou a esta câmera-experiência não é mais o que faz a imagem - não só - mas o que impetra um movimento às coisas o que intensifica um movimento do realizador. A câmera age, cria, não há dúvidas, mas o que é documentado/filmado é a experiência de tê-la junto ao corpo, de perceber o mundo com essa medição, de perceber o próprio sujeito que filma como um entre-objetos, que ora se aproxima de si reflexivamente, ora se distancia e entrega ao outro a fala. (...) A câmera não é uma forma de intervenção e ação sobre o mundo apenas, ela é a própria forma de estar no mundo: esteja a câmera ligada ou não. A câmera-experiência, câmera-processo, não interrompe sua ação, não produz planos, mas processos e fluxos. (MIGLIORIN, 2005 p. 259, online).

Cezar Migliorin articula sobre a mediação do dispositivo como uma forma de estar no mundo, uma influência direta do diretor na representatividade do agora, do presente. A câmera não capta apenas imagens, mas também fluxos de pensamentos pertencentes ao diretor/personagem.

No filme de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes é proporcionado um enquadramento centrípeto, onde o olhar é direcionado para o interior da tela, com isso acompanhamos o *road movie* do protagonista e ao mesmo tempo que contemplamos as paisagens que o solitário viajante passa, percebendo que seu universo vai muito além da imagem em quadro. Sua voz (artifício necessário para a percepção do protagonista como eu-câmera) nos remete às "lembranças" de uma vida que é refletida com os cenários e pessoas que são apresentados durante este percurso, pessoas e cenários reais associados a lembranças fatídicas irreais - ainda assim verossímeis. Através de sua voz o mesmo reitera sua presença nas imagens de arquivo, se impõe como extensão da imagem apresentada, imprime seus desconfortos e associa suas lembranças ao presente que está sendo captado. A não diegese das imagens com o som desconstrói uma percepção de tempo e narrativa linear, para enaltecer o uso da(s) câmera(s) não só como registro, mas também como o meio de transporte nessa viagem. A câmera é o coadjuvante da história.

CARACTERIZAÇÃO COMO FILME-ENSAIO

A compreensão de tempo neste filme-ensaio não é datal, imagens captadas com intervalos de anos quando postas lado-a-lado soam

como representação de um mesmo período, isso porque as mesmas mantêm uma sincronicidade atmosférica devida a imposição física (voz) do protagonista na leitura de semiose permitida, análise inclusive apresentada por Jacques Aumont em seu livro “A Imagem”: “A dimensão temporal do dispositivo é o estabelecimento da relação dessa imagem, definida de forma variável no tempo, com um sujeito espectador que também existe no tempo.” (AUMONT, 1990 p. 162). Afirma-se da temporalidade uma construção conjunta entre dispositivo-personagem-espectador.

Mais um artifício da “câmera-experiência” permitido no longa, são as diferentes texturas e diferentes dispositivos utilizados para captação das imagens, remetentes diretamente ao estado de espirito daquele que as “capta”. Trechos feitos com Super 8 são automaticamente associados às partes mais bucólicas e sensitivas do personagem, a granulação da tela é um dos fatores que permite essa transição romântica na narrativa. Os trechos de apresentação de personas e cenários é feito ou com fotografias, ou com câmeras atuais, com o intuito de estabelecer uma linguagem mais documental e retratista. Conforme a qualidade de captação dessas imagens decai, mais obscuras e depreciativas se tornam as narrações atribuídas, os ruídos visuais geralmente seguem acompanhados de ruídos sonoros e descompassados. Por vários momentos, inclusive, Marcelo e Karim têm a iniciativa de dilatar os limites impostos entre fotografia e vídeo e através de um trabalho de finalização criam a ilusão de que algumas fotos tratam-se de filmagens, assim como algumas filmagens soam como nuances fotográficas. Destaque para a sequência em que nos é introduzido uma série de fotografias de prostitutas onde a última delas, ao contrário das outras, surge em um plano encarando a câmera parada. Percebemos que é filmagem apenas quando essa pisca seus olhos, sem perder sua postura contemplativa.

Outra característica do filme trata-se do caráter primitivo que o mesmo possui, as imagens vistas nos remetem a um processo diferente do cinema tradicional, ao invés de um planejamento prévio e sectário, o longa nasce do uso do dispositivo (no individualismo próprio do vídeo) atribuído às reflexões do personagem. Como se tudo surgira ao mesmo tempo e nunca fora uma construção aderente, em partes. Uma espécie de flerte com o conceito de “vídeo-roteiro” trazido por Philippe Dubois no livro “Cinema, vídeo, Gordard” (2004):

> Algo da ordem do rascunho, dos diários de trabalho, da confissão, da reflexão do filósofo, das notas do pesquisador. Dito de outro modo, nesses vídeos batizados de “roteiros” (embora não se caracterizem como o que chamamos habitualmente de roteiro, e nunca apareçam como prefiguração ou “programa” do filme, que bastaria executar em seguida), nesses vídeo-roteiros é bem a maneira que se expõe. Se os filmes brincam com ela, os vídeos, por sua vez, mostram-na. (DUBOIS, 2004, p. 161)

Percebe-se *Viajo porque preciso, volto porque te amo* como um debate romântico sobre os limites do cinema-dispositivo, ao mesmo tempo em que se compreende uma reflexão sobre a câmera como extensão corporal. É um minimalismo extremista remetente ao cinema árido de Glauber Rocha, mas que ainda assim soa atual e, da forma mais pragmática possível, universal para quem se dispõe a viajar junto com o protagonista.

REFERÊNCIAS

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

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. São Paulo: Papirus, 1993.

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

MIGLIORIN, Cezar. Imagem-experiência: 1949/2003, Jonas Mekas e Agnes Varda. In: CORRÊA, Luciana. et al. **Estudos de cinema e audiovisual Socine**. São Paulo: Socine, 2006. http://goo.gl/fBXng0, acesso 23/04/2015.



O ano em que meus pais saíram de férias. Fonte: http://images.google.com

A ditadura civil-militar sob o olhar de uma criança

Laudia de Oliveira Bolzan[1]

Jornalista, radialista e estudante do curso de especialização em Cinema pelo Centro Universitário Franciscano

Resumo: Este artigo procurou sinalizar o período da ditadura civil-militar brasileira sob o ponto de vista de uma criança, através do filme *O ano em que meus pais saíram de férias*, de Cao Hamburger. A resposta buscada era como o regime se fazia presente para o pequeno protagonista e a maneira que o período foi retratado. O estudo ainda salientou a importância do cinema enquanto elemento capaz de informar, divulgar e resgatar momentos da história.

Palavras-chave: cinema-história; ditadura militar; O ano em que meus pais saíram de férias.

***Abstract**: This article attempted to bespeak the Brazilian civic-military dictatorship from the point of view of a child, through the movie* The Year My Parents Went On Vacation*, by Cao Hamburger. The searched response was how the regime showed itself to the little leading character and how this period was portrayed. The study also highlighted the cinema significance as an informative element capable to disclose and rescue the historical movements.*

***Key-words:** Cinema history; military dictatorship; The Year My Parents Went On Vacation*

O ANO EM QUE MEUS PAIS SAÍRAM DE FÉRIAS

O término do regime civil-militar[2] brasileiro foi um marco na história recente do País e os cineastas julgaram importante fazer com que este período fosse relembrado pelas gerações que viveram a época e mostrado aos mais jovens. Desta forma, no final da década de 90 e início dos anos 2000, teve-se uma boa safra de filmes que relataram a ditadura que assombrou o país de 1964 até 1985.

1 laubolzan@gmail.com

2 “o golpe militar de 1964 teve o apoio de lideranças civis, inclusive empresariais e religiosas, numa conjugação de ambições, intolerância e também de ignorância, que muitas vezes se confunde com a ingenuidade”. (CONTREIRAS, 2005, p. 10)

Este artigo tem como tema a representação da ditadura aos olhos de uma criança. Assim, seu objetivo é analisar de que maneira o personagem principal entra em confronto com o regime e quais as formas usadas para "informar" uma criança sobre a realidade em que se vivia. Para isto, foi analisado *O ano em que meus pais saíram de férias,* visto que é o único filme em que este ponto de vista é colocado em primeiro plano.

Para que os objetivos fossem atingidos, usou-se do recurso da análise fílmica. Assim, considera-se a metodologia como o processo de interpretação dos significados de imagem e linguagem através da desconstrução da película escolhida. Sendo assim, analisar

> é despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente "a olho nu", uma vez que o filme é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para "desconstruí-lo" e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. Através dessa etapa, o analista adquire um certo distanciamento do filme. Essa desconstrução pode naturalmente ser mais ou menos aprofundada, mais ou menos seletiva segundo os desígnios da análise. (GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 1994, p.15)

Feita a desconstrução, é preciso "estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir todo um significante". Esta associação de fragmentos é de responsabilidade do pesquisador, que deve respeitar o objeto de estudo. Desta maneira, foram elencados parâmetros para a análise do filme, como a representação da década de 70 através do tempo e dos elementos cênicos, bem como o confronto do protagonista mirim com o regime. No entanto, teve-se que fazer um apanhado de como o cinema e a história se fazem presentes um ao outro, bem como um resgate do período vivido durante a ditadura. (AUMONT; MARIE, 1993, p.52-53)

CINEMA E HISTÓRIA: UM NOVO OLHAR

Cinema e História nem sempre trilharam o mesmo caminho. Os dois campos tiveram uma primeira aproximação no início do século XX, com a busca de novos argumentos para as telas, por parte dos cineastas. Assim, períodos importantes vividos pela sociedade mundial ganharam espaço na grande tela, o que levou aos espectadores as reconstituições de momentos importantes já vividos. Desta maneira, a sétima arte buscou roteiros para seus diretores na historiografia mundial.

A partir da década de 60, foi estabelecida a segunda relação cinema e história, que fez com que se mudassem os paradigmas da pesquisa. Agora, os pesquisadores buscam novas fontes para recontar a história, e tem a cultura como uma nova fonte de pesquisa.

Deve-se levar em consideração o fato de que a história não é contada exclusivamente a partir de documentos escritos, mas também pela via oral. A memória coletiva das pessoas que viveram o período ditatorial serve como base para a investigação de fatos que, muitas vezes, escapam aos documentos oficiais. (NÓVOA, 2008, p.15)

O passado da história da humanidade é reproduzido nas telas através dos cineastas. Reconstruir os fatos ocorridos no nosso passado com o auxílio de imagens em movimento, som e fotografia é uma forma de conceder verossimilhança para a produção cinematográfica. A mescla de acontecimentos reais com ficção cria uma base para desenrolar a trama, o que permite ao público se identificar com o tema e, assim, transporta-o para o passado. Este tipo de filme é chamado por Robert Rosenstone de "filme histórico". Ele considera este cinema como uma forma de aprendizagem e quebra da lógica de que não há como o indivíduo interagir com o passado. As películas fazem com que o espectador veja, ouça e sinta as emoções e tramas vividas pelas personagens expostas. Fato este que leva, geralmente, a debates e questionamentos sobre o passado. (ROSENSTONE, 2001, p.33)

Ao tomar o cinema, a televisão e a internet como base, os alunos experimentam novas formas de aprendizagem de conteúdo exposto em sala de aula. Assim, os recursos audiovisuais tornam-se

fundamentais no ensino, visto que facilitam a vida do estudante ao dar movimento às histórias dos livros. Desta maneira, o que se descobre é retratado através de imagens em movimento. O historiador Marc Ferro chama esta realidade de “escola paralela”.

> Entre os povos ex-colonizados, especialmente entre aqueles que não têm uma tradição histórica escrita, o conhecimento histórico se encontra, ainda mais do que em outras sociedades, sob dependência das mídias, mesmo no caso em que uma forte tradição oral sobreviva (FERRO, 2010, p.181).

Rosenstone vai de encontro a Ferro e acredita que o cinema não é uma boa escola. O canadense acredita que os dados contidos nos livros são muito mais concisos do que as imagens em uma tela. Ele complementa que o enredo da película é apenas um comentário a respeito de uma passagem e isto não pode ser comparado ao conteúdo dos livros. Rosenstone julga que o cinema é apenas a transmissão de uma época pelo olhar de um cineasta, e não um livro. “Talvez história seja a palavra errada. Talvez devêssemos escolher outra palavra para a tentativa de representar e dar significado ao passado em um filme dramático”. (ROSENSTONE, 2001, p. 105)

Rosenstone destaca que o espectador deve se reportar ao passado e pensar com a mentalidade da época em que o filme se passa para que possa entender o que ocorre com o indivíduo na tela. Ele salienta que as películas estão cheias de ideologias de seus criadores e que a visão do cineasta prevalece e seu ponto de vista é colocado sobre os reais acontecimentos.

A investigação sobre o período é essencial para saber como se deram os fatos. Embora um filme retrate um momento vivido, ele é construído tendo o presente como base. Entretanto, a visão do cineasta não deve se sobrepor ao acontecido. Para Marc Ferro, o cinema histórico só será fiel a partir do momento em que os diretores e roteiristas se desprenderem de suas ideologias. Ele ainda defende a ideia que a película não deve expor os diversos pontos de um mesmo período, mas sim escolher somente um lado para retratar. Ele complementa: “o historiador também seleciona: mas a sua prescrição deve satisfazer muito mais à razão do que aos sentidos ou sentimentos. É raro que uma análise propriamente científica possa transfigurar em obra cinematográfica”. (FERRO, op. cit, p. 203)

Assim como os cineastas, os chefes de Estado também perceberam o poder que o cinema gerava sobre as pessoas e usaram dele para imprimir seus ideais durante as décadas de 20 e 30. Até o momento, a arte era vista como entretenimento e não levava em consideração investigadores e historiadores como fonte de pesquisa.

O governo soviético foi o pioneiro a utilizar este recurso com os filmes *O Encouraçado Potemkin* (Bronenosets Potyomkin, 1925) e *Outubro* (Oktyabr, 1927), de Sergei Eisenstein. Ambos tinham com a temática a Revolução Russa de 1917. Anos mais tarde, os alemães usaram a grande tela para divulgar conceitos nazistas. Goebbels, ministro da propaganda de Hitler, lançou plataformas nazistas através de cartilhas, livros, rádio, teatro e cinema. Filmes, como *O Triunfo da Vontade* (Triumph des Willens, 1935), de Leni Riefenstahl e *O Eterno Judeu* (Der ewige Jude, 1940), de Fritz Hippler, descreviam os seguidores desta religião como seres inferiores.

O governo italiano também se valeu as sétima arte para controlar a população. A partir de 1923, a produção da península começa a fornecer dados à população sobre o sucesso do governo fascista. Esta relação durou até 1938, como forma de garantir que as ideias contra Mussolini não fossem parar nas telas. Eles tinham um objetivo: mostrar a perfeição do Estado e fazer com que os cidadãos acreditassem na derrota do inimigo.

Os argentinos, que viviam uma política de incentivo ao cinema, também usaram da sétima arte para influenciar as massas. Na década de 30, suas produções representavam o cotidiano da população, o que fez o cinema nacional não suportar a competição com as produções de Hollywood. Em 1846, com o mandato de Juan Perón, a Argentina passou a ter uma produção cinematográfica mais cuidadosa, que visava atender o entretenimento da população sem afetar os interesses ditatoriais.

No Brasil, Getúlio Vargas também buscou suporte na sétima arte. Durante o Estado Novo até o seu suicídio, a produção cinemato-

gráfica foi controlada pelo governo. O tema que tinha destaque era a valorização do nacional. Neste período, surgiram as primeiras chanchadas[3], que foram liberadas por não colocar em cheque a credibilidade de Vargas. A relação entre o cinema e o governo também foram vistas durante o período do regime civil-militar, assim como abordado no próximo subtítulo.

O REGIME MILITAR BRASILEIRO E O CINEMA

O Brasil vivia o Cinema Novo[4] quando, em 1964, o engajamento da população através da arte foi banido pela ditadura civil-militar que se instaurou no país. Novos movimentos foram freados pela prisão e exílio de artistas. Em meio ao governo Médici, a televisão, manipulada pelas regras ditatoriais, "informava" a população. Desta forma, era preciso reinventar a sétima arte, com um personagem urbano, que acompanhasse o desenvolvimento pelo qual a nação passava.

No entanto, as produções de cunho histórico foram incentivadas pelo governo, como uma maneira da população se orgulhar de ser brasileiro. Poucos foram os filmes rodados nesta época, em que curtas e propagandas a favor do regime eram expostos nas salas de cinema. Esta era uma forma do governo tornar pública a imagem de "Ordem e Progresso". Para isso, foram criados o Instituto Nacional de Cinema e a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), que tinham como objetivo produzir e distribuir as produções cinematográficas.

> A aparente contradição de um governo que, por um lado censura o cinema, por outro o produz, é facilmente esclarecida se pensarmos na estratégia de política externa montada pelos militares, onde, nosso cinema, detentor de reconhecimento e prestígio internacional, principalmente europeu, serviria - acreditavam os militares - para conferir ao Brasil no exterior, uma fachada de normalidade institucional, lembrando que as decisões de censura eram válidas apenas para o território nacional e que, para o exterior era necessário tão somente o carimbo Boa Qualidade, acompanhado do Livre para Exportação. Certificados especiais para participação em festivais eram expedidos sem problemas e sem cortes, mesmo para filmes já interditados para o mercado interno. (PINTO, 2015, p. 12)

Desta forma, os filmes produzidos eram engavetados para análise, o que poderia levar anos, garantia do governo de que a película não seria veiculada. Durante o período de abertura política do país, foram realizadas produções contra a ditadura ainda com o regime em vigor, como, por exemplo, *O Bom Burguês* (1979), de Oswaldo Caldeira, baseado na vida de Jorge Medeiros Valle, bancário que desviou dinheiro para financiar a luta armada; *Eles não usam Black-tie* (1981), de Leon Hirszman, rodado em meio ao movimento grevista de operários do ABC paulista. Nesta década, foram produzidos também *Pra frente, Brasil* (1982), de Roberto Farias e *Nunca Fomos Tão Felizes* (1984), de Murilo Salles. Contudo, a censura não diminuiu com o início da abertura política do país. Em 1975, os filmes sofriam vários cortes. Já para as películas com exibição nacional, através da televisão, as proibições eram maiores, pois o veículo midiático atingia a massa da população. Tal censura bloqueava a liberdade de expressão dos cineastas e a falta de informações, o que comprometia a qualidade das produções.

Assim, nota-se que a história sempre esteve presente, de uma forma ou de outra, em todas as produções cinematográficas do período ditatorial e ainda hoje se faz presente. Se no regime civil-militar a verossimilhança não foi o principal objetivo dos diretores, hoje os produtores procuram retratar o passado com a maior verossimilhança possível. "Os filmes históricos, mesmo quando sabemos que são representações fantasiosas ou ideológicas, afetam a maneira como vemos o passado". (ROSENSTONE, op.cit., p. 18)

Desta forma, os cineastas almejam expressar o que aconteceu no passado através de sua arte, que é uma forma de contar a História

3 Filmes musicais que remetiam ao Carnaval e satirizavam as produções hollywoodianas.

4 Movimento cinematográfico que tinha como influência o Neorrealismo italiano e a Nouvelle Vague francesa. Refletia nas telas a realidade social vivida no país, através do uso de linguagem coloquial, as luzes estouradas, a estética da fome (crítica política e social), das gravações em externas e câmeras subjetivas.

para mantê-la presente na memória da sociedade contemporânea. Assim, tornou-se necessário a esta pesquisa um resgate do período do regime militar no país, que será abordado no próximo subtítulo.

A DITADURA BRASILEIRA

Os primeiros sinais da ditadura civil-militar brasileira começaram antes da posse de João Goulart, em 1961, que assumiu a presidência após a renúncia de Jânio Quadros. Os militares, por sua vez, tentaram impedir a sua posse, mas estas manobras foram impedidas por movimentos populares. Contudo, Câmara e Senado decidiram instaurar um regime parlamentarista no país. Dessa forma, as decisões ficariam a cargo do Congresso Nacional e dos Ministros. O presidente tentou manter o governo de forma equilibrada para impedir o avanço dos militantes de direita. No entanto, a inflação de 74% e a falta de apoio dos Estados Unidos fizeram com que aumentasse a crise brasileira. (ARNS, 2009, pp. 55-56)

A partir do dia 1º de abril de 1964, o Brasil iniciaria um dos períodos mais difíceis da história da sua política. O país teria a economia monopolizada e seria implantado um novo modelo econômico, que reduziria os salários e concentraria a renda, mudanças que atraíram os investidores do exterior.

O primeiro presidente foi Castello Branco. Quando o general assumiu a presidência, a economia estava ameaçada, a produção estagnada, havia desordem político-social e crise de pagamentos. Este primeiro governo foi marcado pela promulgação de quatro Atos Institucionais[5]. Através destes, o regime limitou a liberdade e a cidadania. Além disto, usou de força para reprimir os atos revolucionários, manipulou a opinião pública, censurou, exilou, assassinou pessoas consideradas perigosas e estabeleceu uma legislação autoritária.

O segundo mandato foi do general Costa e Silva, que assumiu a presidência com mãos de ferro. Ao mesmo tempo, as manifestações estudantis que surgiam na Europa tomavam conta do Brasil, que colocava em risco a revolução. Receoso, o então chefe do governo confiou ao seu vice, Pedro Aleixo, a elaboração de uma nova constituição, em 1969. Contudo, o maior legado de seu mandato foi o AI-5[6].

O governo de Médici foi marcado por conquistas no meio esportivo, o que trouxe aparente calmaria. Assim, ele atingiu alto grau de popularidade, e alcançou o chamado Milagre Econômico, no qual teve grande captação de recursos e investimentos externos. Contudo, o fenômeno do terceiro governo não chegou a todas as classes da população, que enfrentavam problemas como arrocho salarial e contrastavam com a minoria brasileira que concentrava renda. O Milagre Econômico ainda escondia a violência instituída com o AI-5, que aumentou consideravelmente o número de exilados, prisões, torturas e desaparecimentos de cidadãos. (ARNS, idem, p. 62).

Nos últimos dois governos, chefiados por Ernesto Geisel e João Baptista Figueiredo, respectivamente, deu-se a abertura política lenta, gradual e segura do país. Geisel estabeleceu relações diplomáticas com a China, foi criada a Lei Falcão, que dividiu o tempo em partes iguais para ARENA e MDB nas campanhas eleitorais, o Plano Nacional de Desenvolvimento[7] e o Pacote Abril[8]. No final de seu mandato, foram criados novos partidos políticos, bem como o aumento dos poderes do Executivo e Judiciário. (ARNS, idem, p. 62)

5 O AI-1, além de cassar os direitos políticos, eliminou o surgimento de uma possível oposição que viesse a fazer frente ao regime civil-militar. Através deste Ato, a ditadura ganhou a Legitimidade Democrática, já que os presidentes seriam eleitos por um colégio eleitoral, formado de representantes da população. O AI-1 foi abolido no final do mandato de Castello Branco decorrente da invasão da polícia na Faculdade de Medicina da antiga Universidade do Brasil (atual Universidade Federal do Rio de Janeiro). O AI-2 extinguia os partidos políticos, que foram substituídos por dois grupos governistas: a Aliança Renovadora Nacional (ARENA) e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB). O AI-3 deixou a cargo da Assembleia Legislativa as eleições indiretas e o AI-4 convocou o Congresso para a elaboração de uma nova constituição nacional.

6 O AI-5 suspendeu o estado de direito democrático, impondo uma rígida censura à imprensa, repressão aos estudantes contrários ao regime, intensificação da prática da tortura e desaparecimento de cidadãos perseguidos. Esse Ato levou à falta de incentivo a atividades políticas, ao uso de escutas telefônicas para vigiar civis e militares (o que levou ao fim da autonomia do poder Judiciário), à adoção de métodos antiéticos em nome da Segurança Nacional, ao desperdício de dinheiro com obras faraônicas, à prática do suborno e à punição aos veículos de comunicação.

7 Plano econômico desenvolvido do governo de Ernesto Geisel.

8 Medidas decretadas por Geisel, que viabilizavam a maioria governista no Senado Federal.

> O regime estava exaurido e a sociedade não suportava mais o arbítrio, como ficaria claro nas eleições de 1982, quando a oposição fez vários governadores, e, depois, nos Comícios Pró-Diretas, em 1984. Mas a resistência ao fim do Ato logo pode ser sentida em Brasília. Já no início do governo Figueiredo os radicais comentavam que o país não poderia abrir mão de "um instrumento capaz de garantir salvaguardas ao Estado". (CONTREIRAS, 2005, p. 227)

Figueiredo assinou a Lei de Anistia, em agosto de 1979, que permitiu aos exilados retornar ao país e perdoou os crimes políticos. Contudo, esta também privilegiou os militares que estavam envolvidos em ações repressivas.

Ao final do regime, a resistência pertencia apenas a grupos isolados. A população foi às ruas pedir eleições diretas para o próximo presidente. Entretanto, os militares barraram a Lei Dante de Oliveira[9] e o sucessor de João Baptista Figueiredo, Tancredo Neves, ainda foi apontado pelo Colégio Eleitoral.

No entanto, o período que mais se destacou foi a década de 70. Foram os anos mais hostis, o que acarretou em uma censura rígida e muitos artistas e militantes partiram para o exílio. O filme *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006) mostra exatamente como foi a vida para os que ficaram no Brasil, visto pelo olhar de uma criança.

O ANO EM QUE MEUS PAIS SAÍRAM SE

O ano em que meus pais saíram de férias é um filme de Cao Hamburger produzido no Brasil e lançado em novembro de 2006. O longa-metragem levou quase 190 mil[10] espectadores às salas de cinema. O filme retrata um dos piores momentos da recente história brasileira: a ditadura civil-militar. Nos últimos anos, esta temática ganhou as telas, reproduziu o passado às novas gerações. Esta foi uma época sem liberdade, que não preservava os direitos dos cidadãos e que julgavam os fatos em nome de um Estado de Direito. Os cidadãos tinham que escolher: ficar no país sem aderir à luta e serem consideradas alienadas politicamente ou juntar-se aos movimentos militantes, e correr o risco de serem presos, torturados e exilados.

O filme é ambientado na década de 70. O longa narra a história de Mauro, interpretado por Michel Joelsas. O menino tem aproximadamente 11 anos e quer ser goleiro. Inclusive, o título inicial do filme seria "vida de goleiro", uma analogia para a vida solitária do atleta. Além disto, remeteria ao futebol, já que o filme se passa em um ano de Copa do Mundo. No entanto, os produtores acharam que o eufemismo poderia afastar o público feminino[11].

Ao sentir a necessidade de sumir por uns tempos, ao serem perseguidos pelo regime, os pais de Mauro o deixam com o avô paterno, interpretado por Paulo Autran, e partem para o exílio. Contudo, ele havia falecido no mesmo dia em que o menino chega a sua casa. O local é localizado no bairro do Bom Retiro, em São Paulo, de maioria judia. Sem ninguém, Mauro acaba sob os cuidados do judeu Shlomo, interpretado por Germano Haiut, que vive o dilema de ajudar ou não o menino, pelo fato dele não ser da mesma religião.

O choque cultural e religioso faz com que a interação entre os dois seja mais complicada. Além disto, Mauro passa os dias esperando um possível telefonema de seus pais, que prometeram voltar a tempo da Copa. Com o passar dos dias, ele faz amizade com Hanna (Daniela Piepszyk) e outros meninos da vizinhança. Aos poucos, ele se aproxima de Shlomo e conhece Ítalo, um amigo de seu pai (fig. 1). Ítalo (Caio Blat) representa o militante político no filme, bem como os seus companheiros de diretório. No decorrer da trama, Mauro percebe que seus pais não chegam a tempo da Copa e ele acaba por abrigar Ítalo, que começa a ser perseguido.



Fig. 1: Mauro é levado por Shlomo ao Diretório, onde o garoto assiste ao jogo ao lado de Ítalo e outros militantes.

9 Proposta do deputado federal que deu nome à Lei, que previa reinstalar as eleições diretas para o cargo de presidente da república.

10 Números do site Adoro Cinema (http://www.adorocinema.com/filmes/filme-128289/). Acesso em 11/01/2015.

11 Informação da crítica de Marcelo Hessel no site Omelete. Disponível em <http://bit.ly/1zMPMsd>. Acesso em 11/01/2015.

Para a análise do filme, foram elencadas as representações da década de 70, através do tempo e dos elementos cênicos e o confronto de Mauro com o regime, vistos no subtítulo seguinte.

REPRESENTAÇÕES DA DÉCADA DE 70

Este subtítulo pretende elencar itens que nos remetam ao período mostrado na tela. Para analisar as representações da época em que se passa o filme, optou-se por dividir em dois grupos: o tempo cinematográfico e figurino e os elementos cênicos utilizados na película. Foram analisadas as cenas consideradas com maior impacto ou momentos de intensidade do personagem Mauro pela pesquisadora.

O tempo no cinema é trabalhado de quatro maneiras: condensado, alternado, cronológico e *flashback*. No início do filme, o diretor usa do tempo para contar ao espectador que o avô de Mauro havia morrido naquele mesmo dia.

Um elemento que chama a atenção são os comentários feitos pelos repórteres que falam ao rádio. O fato de Tostão e Pelé não poderem jogar no mesmo time nos remete ao período em que estes atletas ainda estavam em atividade. E, obviamente, defendendo, juntos, a seleção brasileira de futebol.

Os costumes judaicos também eram mais rígidos. Nota-se pela reação de Shlomo ao saber que Mauro era *gói*[12], ao notar a ausência de circuncisão. Outro elemento que merece destaque é o Bairro do Bom Retiro, que, na época, era habitado, em sua grande maioria, por judeus, tendo no comércio têxtil o seu sustento.

A rivalidade entre o comunismo e o capitalismo também é colocada dentro de campo. Em determinada cena, que se passa no diretório estudantil, é falado pelos personagens que um gol da Tchecoslováquia poderia ser considerado uma vitória do socialismo para o período.

12 Denominação dada a não judeus.

Outra maneira usada pelo diretor para fazer a passagem de tempo do filme com elementos cênicos foi através da utilização das datas dos jogos da seleção brasileira de futebol. Tem-se a representação da estreia do time na Copa de 70, mostrada através do Jornal Imprensa Paulistana, datado do dia três de junho de 1970, assim como a data da final, no dia 22 de junho do mesmo ano. Na ocasião, o Brasil seria tricampeão mundial em cima da seleção italiana.

As roupas usadas pela figurinista Cristina Camargo também chamaram a atenção. Os anos 70 foram marcados por uma moda mais despojada. As peças eram feitas de algodão, as calças eram “boca de sino” e o jeans ganhava um novo tratamento e era usado para criar um visual esportivo. No figurino masculino, havia o predomínio de camisas sociais claras, preferencialmente com riscas verticais (fig. 2).



Fig. 2: no diretório acadêmico é possível notar os parâmetros do figurino usados no filme e as referências da década de 70.

ELEMENTOS CÊNICOS

Os elementos cênicos são as ferramentas usadas pelo diretor para contextualizar o período que está sendo retratado. Essa contextualização pode ser feita através de ambientes criados dentro dos cenários determinados em cada locação. Neste tópico, serão abordados elementos como automóveis, móveis e elementos que caracterizam a década de 70.

Logo no início do filme, quando ele ainda se passa em Belo Horizonte, tem-se uma cena em que é aparece um aparelho de telefone usado na época. Neste período, eles eram feitos com um círculo que deveria ser girado e não com teclas como é nos dias de hoje. Ainda nota-se uma mobília caracterizada por traços mais arredondados e um estilo mais clássico. As malas também ganham destaque. Elas possuíam formato quadrado e tinham cores nos tons de marrom e bege, bem diferente dos dias de hoje, no qual existem os mais diversos formatos e cores (fig. 3). Outro ponto que ganha destaque são as placas amarelas dos carros. Neste período, elas tinham esta coloração, sendo, nos anos 90, substituídas por placas com o fundo cinza. Logo, as placas dos veículos nos remetem a um filme que não se passa nos tempos atuais (fig. 4). O caminhão do exército nas ruas também remete ai período do governo civil-militar, visto que nos dias atuais veículos como estes não são encontrados em circulação nas ruas.



Fig. 3: elementos como o telefone e a mala usados nas décadas passadas.



Fig. 4: através da imagem pode-se notar as placas amarelas usadas nos carro. Entre os veículos, tem-se a predominância do Fusca, que surgiu no Brasil durante a década de 60 e virou fenômeno nacional nos anos seguintes.

Já em São Paulo, tem-se a representação de elevadores com grades, algo comum nos modelos mais antigos. Outro fator é muito bem representado no filme, é o álbum de figurinhas da Copa do Mundo (costume que, nos dias de hoje, não tem mesma importância dada naquele período). No apartamento de Shlomo, ainda tem uma geladeira com formas arredondadas, o leite depositado em garrafas, vitrola, relógio de parede e despertador de corda.

Outro momento em que se nota o período retratado é quando aparecem as bandeiras do país penduradas nas janelas. O que evidencia, de certa forma, a alienação civil perante o momento mais duro do regime militar. As informações eram distorcidas, priorizavam a campanha do Brasil no campeonato, para tirar o foco da repressão, que era mais dura neste momento.

O CONFRONTO DE MAURO COM O REGIME

A representação do regime começa com o abandono dele pelos pais. A fuga, neste filme, pode ser visto como um ato de amor. A fim de proteger o filho, os pais optam por deixá-lo com o avô e partem sozinhos para o exílio ou clandestinidade, o que não fica claro no longa.

A pichação de “abaixo a ditadura” em um muro perto do prédio onde Mauro morava também chama a atenção. Para o menino, o período é descrito através de eufemismos. Em uma fala de Ítalo percebe-se a época retratada: “tem um monte de gente que tá de férias, como seus pais. Eu também vou ter que tirar umas férias”. Ficava claro que ali se tratavam de militantes que eram contra o regime imposto no país e, por isso, eram perseguidos. Daí a necessidade de “tirar férias”, metáfora usada para esconderijo, exílio, ir para a clandestinidade, práticas muito comuns nos anos mais rígidos do período.

Pode-se dizer que o principal encontro de Mauro com o regime foi durante a invasão do diretório pela polícia montada (fig. 5). Na cena, muitos militantes são presos e agredidos. Mauro observa tudo atentamente até ser retirado do local por um conhecido que admirava muito, por ser goleiro em um time de futebol do bairro.



Fig. 5: policiais tratam civis com violência.

Naquele momento, o menino esteve frente à frente com a repressão. No entanto, Mauro ainda iria se envolver mais. Na volta para casa, ele encontra Ítalo escondido no prédio. O militante havia sido agredido na cena do diretório, mas conseguiu fugir. O garoto dá abrigo para ele. Os dois estabelecem uma relação mais íntima e Mauro mostra que absorveu muitos dos costumes de Shlomo.

Nota-se que durante todo o filme, as pessoas tentam disfarçar a sua indignação com o período pelo qual o país passa, além de esconder de Mauro a violência característica da época. Isto fica claro quando a sua mãe, Bia, vivida por Simone Spoladore, retorna. No seu encontro com Mauro, usam novamente da metáfora para falarem do regime. A questão do pai, Daniel (Eduardo Moreira) estar “atrasado” dá sinais de que ele não teve como voltar para ver o filho, seja por ainda estar exilado, clandestino ou por ter sido pego pelos militares.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo teve como objetivo analisar de que maneira o filme *O ano em que meus pais saíram de férias*, de Cao Hamburger, traz a visão do regime civil-militar brasileiro através do olhar de uma criança. Assim, foram necessárias outras pesquisas para complementar o estudo aqui apresentado.

No estudo, foi usada como metodologia a análise fílmica. Através desta análise percebem-se as representações usadas para a representação da década de 70, através do tempo cinematográfico e dos elementos cênicos, assim como a análise do confronto da criança, Mauro, com o regime civil-militar.

Inicialmente, foi feito um apanhado da relação entre cinema e história. Fica evidenciada a importância da sétima arte na política, pois auxilia na propagação da palavra dos líderes, assim como as ideologias impostas por estes. A partir deste ponto, percebe-se a necessidade que os cineastas sentiram em retratar este momento para as pessoas que não tiveram contato com o regime, ou retratar aquelas que passaram pelo período de repressão. Além disto, o cinema tornou-se uma maneira de mostrar o passado de uma forma diferente da encontrada nos livros didáticos.

Desta forma, entende-se que a ditadura, mesmo que indiretamente, também teve seus efeitos sobre as crianças. No caso de Mauro, pela ausência dos pais e por ele não ter a quem recorrer. Os roteiristas optaram por não explicitar o regime nas torturas, nas repressões, nos militares, nem nos quartéis, mas na desorganização da vida do garoto, imerso em um mundo desconhecido, sem a certeza de quando seus pais voltariam. A falta de notícias reais sobre o que se passava, fez com que a identidade nacional fosse alterada. O filme não fala diretamente de política nem da revolução, mas faz com que os pequenos silêncios, o uso de metáforas e a desorganização na vida do menino sejam a representação da ditadura vigente.

Assim, acredita-se que esta pesquisa fornece subsídios para futuros trabalhos no campo do cinema. Afinal, este é um ramo que possui inúmeros pontos a serem questionados, sendo um deles o confronto da ditadura civil-militar brasileira e um menino de aproximadamente 11 anos. Este artigo, através da desconstrução, procurou tirar o foco do adulto como protagonista para uma criança como figura principal.

Assim, pontua-se que esta pesquisa não encerra os questionamentos sobre a visão de uma criança sobre o período retratado, mas faz uso de novos elementos e cria uma nova perspectiva sobre a temática, tão importante para a memória da população.

REFERÊNCIAS

ARNS, D P. E. **Brasil Nunca Mais**. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Análisis del film.** Paris: Éditions Nathan, 1993.

CONTREIRAS, H. **AI-5: A opressão no Brasil.** Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.

FERRO, M. **Cinema e história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

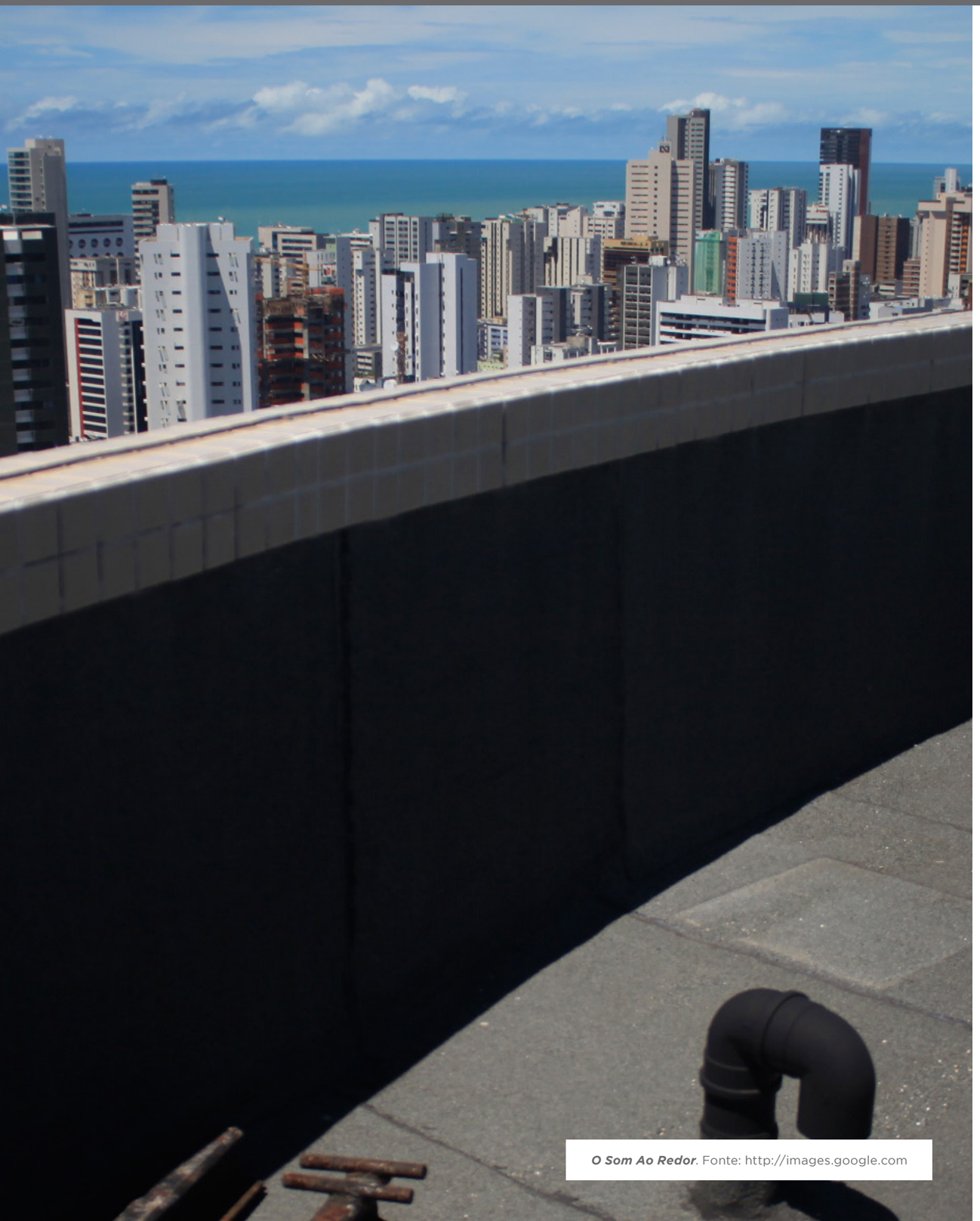
GOLIOT-LÉTÉ, Anne; VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica.** Campinas: Papirus, 1994.

HESSEL, Marcelo. O ano em que meus pais saíram de férias. **Omelete**. Disponível em <http://omelete.uol.com.br/cinema/o-ano-em-que-meus-pais-sairam-de-ferias/#.Ulh4SdJwpRx>. Acesso em 11 de janeiro de 2015.

NÓVOA, J.; BARROS, J. D. (org.). **Cinema-História – Teoria e representações sociais no cinema.** Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

PINTO, Leonor E. Souza. **O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988**. Disponível em: < http://www.memoriacinebr.com.br/ >. Acessado em 15/03/15.

ROSENSTONE, Robert. **A história** nos filmes, os filmes na história. São Paulo: Paz e Terra, 2001.



O Som Ao Redor. Fonte: http://images.google.com

Em torno do ruído no cinema: *O som ao redor* e a ideia cinematográfica

Laís Ferreira Oliveira[1]

Graduanda em Comunicação Social pela UFMG

Resumo: O conceito de *ideia cinematográfica*, apresentado por Gilles Delleuze, em 1987, o termo *valor agregado,* publicado na obra de Michel Chion, em 1990, e o conceito *paisagem sonora,* discutido por R. Murray Scharfer, permitem compreender a importância do som no cinema com. A partir desses conceitos, pretende-se investigar a configuração do som e do ruído em *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012).

Palavras chaves: Ideia cinematográfica, valor agregado, ruído, som..

Abstract: *The concept of* cinematographic idea*, present by Gilles Delleuze in 1987, and the term added value, written by Michel Chion in 1990, and the concept soundscape, discussed by R. Murray Scharfer, made possible to understand the importance of the sound in the cinema. Those concepts are use used to investigate the configuration of the sound and noise in* Neighbouring Sounds *(Kleber Mendonça Filho, 2012).*

Keywords: *Cinematographic idea; added value; noise, sound.*

Em *O que é o ato de criação,* escrito em 1987, Gilles Delleuze afirma:

> existem ideias no cinema que só podem ser cinematográficas.(...) Uma idéia cinematográfica é, por exemplo, a famosa dissociação entre o ver e o falar no cinema relativamente recente (...), mas assegurar a disjunção entre ver e falar, entre o visual e o sonoro, é uma ideia tão cinematográfica que isso responderia à questão de saber em que consiste, por exemplo, uma ideia em cinema. (DELLEUZE, 2012.p.181)

1 lais.ferreira@gmail.com

A relevância agregada ao som como aspecto fundamental para se determinar e justificar o emprego da linguagem cinematográfica abordada por Delleuze nesse excerto foi, ao longo da história do cinema, um elemento recorrente no trabalho daqueles que se propuseram a compreender essa arte. No desenvolvimento da teoria de Sergei Eisenstein, por exemplo, a busca por sistematizar as relações entre imagem e som conduziram-no, segundo Ivanov[2] (2009), a recorrer aos estudos de biologia evolutiva, nos quais investiga as origens entre as percepções visuais e sonoras. De acordo com Ivanov, Eisenstein teria se dedicado ao período quando não havia olhos na constituição do cinema. Inserido em um contexto semelhante e pertencente à mesma escola que Eisenstein, Dziga Vertov trabalhou, em obras como *Entusiasmo, Sinfonia do Donbass*[3], o som de forma consciente e utilizou esse elemento da linguagem cinematográfica como recurso na construção de um cinema em que a ilusão de realidade fosse rompida. Esse potencial do som de alterar o filme foi nomeado por Michel Chion de *valor agregado*, que corresponde a capacidade do som de agregar emoção e alterar a maneira como o espectador recebe a imagem.

Ao se analisar a obra *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012) o emprego dos conceitos desses autores sobre o som auxilia a se distanciar do roteiro da obra e a se aproximar da proposta plástica e estética do pernambucano. Conforme afirma Vanoye:

> Analisar um filme não é mais vê-lo, é revê-lo e, mais ainda, examiná-lo tecnicamente. Trata-se de uma outra atitude com relação ao objeto-filme, que, aliás, pode trazer prazeres específicos: desmontar um filme é, de fato, estender seu registro perceptivo e, com isso, se o filme for realmente rico, usufruí-lo melhor (VANOYE, 2008, p.12).

2 IVÁNOV, V. V. *Dos diários de Serguei Eisenstein e outros ensaios.* São Paulo: Edusp, 2009.

3 ENTUSIASMO: Simfonia do Donbass**.** Direção: Dziga Vertov. Rússia. 1931. 67 min. Son, preto e branco.

É curioso, porém, que, ao se tomar como partida o som como elemento fílmico colocado em primeiro plano de importância por Mendonça Filho e utilizá-lo para compreender o sentido e o significado das tomadas do cineasta, não se atinja a fruição proposta por Vanoye. Ao contrário, cansa-se ao perceber que Mendonça utiliza, repetitivamente, uma estrutura de sons, conjugada aos mesmos enquadramentos e movimentos de câmera ao longo do filme. Em contrapartida, percebe-se, na obra de Mendonça, a inserção de cenas em que as relações de poder e desmantelamento dos indivíduos tornam-se os fatores responsáveis por dar ritmo ao filme. Seja na histeria de Bia, no autoritarismo de José com os empregados e com a família ou na efemeridade das relações de João, é na história e no enredo que o diretor expressa o que pensa sobre aqueles sujeitos. Por outro lado, a capacidade expressiva que se poderia trabalhar como o som é enfraquecida, na medida em que, conquanto o filme seja dividido em quatro partes, são os mesmos recursos que o constroem. Nesse sentido, ao invés de trabalhar com uma linguagem que, conforme Delleuze, seria essencialmente cinematográfica, Mendonça cria um filme narrativo cuja estrutura e tema poderiam ser trabalhados com intensidade similares – ou mesmo maiores – pelo teatro e pela literatura.

PAISAGEM SONORA E RUÍDO

Em "A afinação do mundo: uma história pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora", R. Murray Scharfer analisa relações possíveis entre a configuração do som em determinados ambientes e dinâmicas sociais a fim de compreender elementos sensíveis dessas sociedades. Nesse sentido, o autor investiga desde sons relacionados ao ambiente natural àqueles produzidos pelo homem. Alguns dos conceitos chaves para a compreensão da teoria de Scharfer são os referentes à paisagem sonora – e suas categorização entre *lo fi* e *hi fi* – e ao ruído.

De acordo com Scharfer, "A paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como paisagens sonoras".(SCHARFER, 2001, p.23). O conceito ori-

ginal, *soundscape*, referencia-se ao substantivo para paisagem em inglês, *landscape,* e tenta configurar formas de se compreender as formas acústicas como propulsoras de reconhecimento e representação do mundo a partir da experiência sensível. O conceito de paisagem sonora é importante para ampliar o entendimento da realidade dos indivíduos e, também, auxiliar o estudo do som em obras audiovisuais. De acordo com Costa:

> A ideia evidente em torno da discussão sobre algo como uma paisagem sonora é o entendimento do também do óbvio fato de que perceber as paisagens nas quais vivemos, e às quais representamos quando produzimos uma obra acústica na qual elas estejam retratadas, tem peculiaridades não apenas imagéticas, como vê o olho e representou historicamente a pintura, mas também sonoras, assinaturas acústicas pertencentes a cada lugar, também percebidas sensivelmente e passíveis de reconhecimento e representação por meios sonoros e audiovisuais. (COSTA, 2008, p. 95).

A compreensão da paisagem sonora como espaço de dinâmicas sociais é detalhada por Scharfer em duas subcategorias principais: *hi fi* e *lo fi*, as quais auxiliam na distinção entre a paisagem urbana e a rural. A primeira refere-se ao ambiente

> em que os sons separados podem ser claramente ouvidos em razão do baixo nível de ruído ambiental (...). Na paisagem sonora hi-fi, os sons se sobrepõe menos frequentamente; há perspectiva-figura e fundo" (SCHARFER, 2001, p.71).

Esse tipo de paisagem é mais comumente encontrado nas regiões rurais e de campo e permite a quem a escuta distinguir, à distância, os sons que a constituem. Por outro lado, a paisagem *lo fi* é mais comumente encontrada no espaço urbano. Scharfer caracteriza-a como consequência do processo de modernização e urbanização decorrente da Revolução Industrial. Nessa categoria, torna-se mais difícil distinguir as origens e as características singulares que constituem determinada paisagem sonora.

A proliferação das paisagens *lo fi,* segundo Scharfer, criou condições favoráveis à existência do imperialismo sonoro. O autor afirma que "Quando o poder do som é suficiente para criar um amplo perfil acústico, também podemos considerá-lo imperialista" (SCHARFER, 2001, p.115). A dinâmica da vida dos núcleos urbanos produz diversos sons que podem alterar o estado físico e a saúde daqueles que os habitam, além de condicioná-los a determinadas normas sociais. No caso da Revolução Industrial, por exemplo, Scharfer defende que, caso as máquinas fossem menos ruidosas, o controle do trabalhador – também feito por meio do seu desgaste físico – não aconteceria com tanta intensidade e facilidade. De forma metafórica, o autor afirma que "se os canhões fossem silenciosos, nunca teriam sido utilizados na guerra" (SCHARFER, 2001, p.115). Para Costa, esse imperialismo "consiste no fato de que quanto maior ruído produzido pela maquinaria presente nos espaços urbanos, mais o poder simbolizado por tal massa sonora ajuda a cristalizar uma relação de dominação" (COSTA,2010, p.100)

Uma dos elementos que distinguem as categorias *lo fi* e *hi fi* e caracteriza as paisagens sonoras é o ruído. Nas paisagens *lo fi,* a intensidade do ruído costuma ser maior. Segundo Scharfer, "Ruídos são os sons que aprendemos a ignorar"(SCHARFER, 2001, p.18). A não percepção dos sons não é, entretanto, algo comum àqueles que estudam as paisagens sonoras, os quais, além de buscarem referências simbólicas para esses sons, podem classificá-los. Segundo Alves (2013), é possível organizar os ruídos existentes em três categorias principais: ruídos de ambiente; ruídos de efeito e ruídos de sala. A primeira refere-se aos sons oriundos de fontes naturais, pela geografia ou pelo clima; a segunda refere-se a ruídos criados por equipamentos específicos; e a terceira à criação de ruídos de estúdio. No caso do cinema, os ruídos constituem elementos importantes para a trilha sonora do filme e se situam, principalmente, no campo do som diegético. De acordo com Barbosa, o som diegético é composto por

> sonoridades objetivas; todo o universo sonoro que é perceptível pelos personagens em cena, tais como a

> paisagem sonora (o som dos carros numa cidade, o ruído de uma multidão, os pássaros no campo, a música num bar, etc), ou o diálogo entre personagens. Os sons diegéticos podem decorrer dentro do enquadramento visual da cena ou não (on screen / off screen). (BARBOSA, 2001, p.2).

Em *O som ao redor*, é possível pensar que há o uso intensificado do ruído para representar a intensidade das paisagens sonoras *lo fi* e exacerbar o imperialismo a elas associado, além de construir uma sensação de aprisionamento no espaço urbano. Nas cenas iniciais, o emprego do som como instrumento para representar o confinamento do indivíduo contemporâneo e as disputas por poder e por espaço é mais trabalhado**.** Durante os créditos de abertura, por exemplo, a maneira pela qual os ruídos inseridos na trilha já apresentam as perspectivas e o pensamento de Mendonça sobre os contextos sócio histórico que serão apresentados ao longo do filme corresponde ao emprego do som como *valor agregado* proposto por Chion. Nesse sentido, destaca-se a dicotomia entre os *frames* inicias em que se vê a dedicatória do filme e as entidades que o apoiaram daqueles relacionados aos patrocinadores e as instâncias de produção. Nos primeiros *frames*, é como se a ternura e o afeto para Mendonça correspondessem ao silêncio, ao passo que, quando se inicia o trabalho – representado, aqui, pelo fazer cinematográfico -, não há mais espaço para de desvencilhar e não ser afetado pelo som: há apenas a marcha que lembra o trabalho, cujo compasso e ritmo repetitivos sinalizam, para a instância de trabalho, a impossibilidade de mudanças quando se está imerso no som. Como os nomes que vemos nesses letreiros, mas não sabemos de sua face e da sua identidade, assim se comportarão os personagens do filme de Mendonça: imersos em ruídos de um sistema de trabalho e circunstâncias que os guiam, mas desprovidos de identidade e ferramentas fortes o suficiente para voltarem ao silêncio e as instâncias de afeto existentes no início da narrativa.

O SOM, O CONFINAMENTO E A LUTA DE CLASSES

Ao longo de *O som ao redor*, o emprego do som como recurso de expressão do confinamento e esfacelamento da subjetividade e autonomia do sujeito contemporâneo perdem a sua capacidade expressiva e se esvazia ao longo do filme. Isso é perceptível, por exemplo, na constante repetição do ruído de uma máquina de solda, que, em *O som ao redor,* simboliza o trabalho das camadas subalternas nas classes médias e o uso crescente de artifícios para se proteger contra os perigos do mundo moderno – ou, na perspectiva de Mendonça, pela incapacidade de enfrentar os próprios medos. Logo na primeira sequência, o som da máquina de solda acompanha a cena em que vemos crianças de classe média sendo acompanhadas por babás. Esse ruído está presente, também, quando se vê um letreiro “Te Amo Lívia” no chão e mesmo nas cenas em que Mendonça utiliza *contra-plongées* para mostrar arranha-céus que parecem maiores e oprimirem os espectadores. Em ambas as cenas não há, como na sequência inicial em que vemos um homem soldando uma grande em uma janela, a materialidade do confinamento, mas há o ruído que, para Mendonça, simboliza o isolamento dos sujeitos contemporâneos. Seja pelo desespero e a despersonalização dos sujeitos que não conseguem declarar amores presencialmente, mas precisam recorrer ao espaço público e a histeria para falar do que sentem, seja na opressão dos arranha-céus que dividiram o espaço cercado pelo ruído, ali está o repetido ruído da máquina de solda, como se, no imenso universo de trabalho e cerceamento contemporâneo, não houvesse outro símbolo que pudesse ser utilizado.

Por meio dessas duas cenas, podem-se perceber, também, elementos de linguagem que são correntemente usados por Mendonça ao longo do filme: o uso do *plongé* para mostrar situações de inferioridade e o uso do *contra-plongée* para engrandecer os sujeitos ou situações. Isso é recorrente em vários momentos. Quando se vê, por exemplo, o casal de namorados adolescentes que se beija nos corredores da garagem ou quando um garoto joga bola no térreo de um prédio em que uma senhora olha as condições de um apartamento vendido por João, ambos são filmados com câmera alta, o que parece demonstrar a ideia de Mendonça sobre o confinamento dos sujeitos e a opressão dele diante da dinâmica das cidades contemporâneas. Ao escolher pela repetição de uma linguagem tradicional na linguagem e história cinematográfica, não investindo em recursos que, a exemplo de Vertov, aproveitassem o som para uma nova ressignificação imagética, o diretor contribui negativamente para o filme. A repetição desses mesmos recursos

simbólicos e fotográficos acaba tornando a linguagem do filme de fácil assimilação pelo espectador, o qual deve, apenas, seguir uma narrativa de compreensão fácil e linear. Nesse sentido, conquanto haja certa tentativa de se sofisticar a obra por meio da montagem dividia em capítulos e pelo uso de montagem alternada, a linguagem do filme é óbvia como a constante repetição da imagem de uma das grades para mostrar como todos estão confinados. Contando com um objeto e matéria prima passível de se explorado por diversas maneiras, Mendonça não consegue usar o ruído de forma que aqueles que vivem em paisagens *lo fi* se desloquem da percepção cotidiana e critiquem os ruídos naturalizados na vida diária como normais. A narrativa do filme e as críticas sociais por ela feitas acabam se sustentando na imagem fílmica, em detrimento das potencialidades do som. Como afirma Marcel Martin (2004) em *A Linguagem Cinematográfica*: "A imagem fílmica suscita, portanto, no espectador certos casos o suficientemente forte para provocar a crença na existência objetiva do que aparece na tela". (MARTIN, 1999, p.27). Os recursos imagéticos de Mendonça correspondem a teoria levantada por Martin, na medida em que repetem sempre os mesmos referencias simbólicos ao longo do filme.

O mérito de Mendonça reside em alguns planos que possibilitam sintetizar grande parte da narrativa desenvolvida ao decorrer do filme por meio do uso do espaço e da direção de arte. Em uma das cenas finais do filme, quando todos almoçam na fazenda de José por exemplo, o recorte do quadro em quatro espaços principais - a sala em que todos almoçam a antessala cuja parede vemos à esquerda do quadro e o pedaço de campo localizado ao fundo - diz de todos os conflitos que se passam no filme: a divisão do espaço, o campo com espaço distante e em que ainda há conflitos, e a memória e a permanência de relações e contextos sociais representados pelas fotos na parede. Como nos créditos iniciais de *O som ao redor*, em que vemos uma sequência de fotos em preto e branco sobre conflitos sociais que ocorreram ao longo da história do Brasil, nesse plano também estão simbolizadas questões antigas que permanecem reverberando. Como se percebe no retrato da menina dependurada na parede que não ocupa a parede central, mas uma das paredes laterais, continuam existindo dificuldades para as mulheres atingirem pontos centrais na sociedade ou para o rompimento de tradições familiares rígidas. É uma pena, porém, que Kleber Mendonça, em seu primeiro longa-metragem, não tenha investido mais nesses detalhes ao longo do filme e preferindo investir nos conflitos do roteiro – guarda-costas e violência; Bia e cachorros; João, Bia e as relações frágeis; contrate entre funcionários e patrões – ao invés de explorar o filme de uma maneira em que o som e os espaços fílmicos realmente criassem uma atmosfera em que o espectador pudesse está imerso – e, assim, ter o som ao seu entorno, e não como guia narrativa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Bernardo Marquez. Trilha sonora: o cinema e seus sons. In: **Revista Novos Olhares: Revista de Estudos Sobre Práticas de Recepção a Produtos Midiáticos**. São Paulo. Vol 1, Nº2. 2013.

ALVIM, Luíza Beatriz A. M. **Paisagens sonoras de Robert Bresson: Uma análise a partir dos conceitos de Murray Schafer.** Ciber Legenda, Rio de Janeiro, 2011.

BARBOSA, Álvaro. **O som em ficção cinematográfica: análise de pressupostos na criação de componentes sonoras para obras cinematográficas/videográficas de ficção**. Porto. Escola das Artes, Som e Imagem, 2001.

BAPTISTA, André. **Funções da Música no Cinema: Contribuições para a elaboração de estratégias composicionais**. Minas Gerais, 2007. In http://www.musica.ufmg.br/sfreire/depot/DISSANDREBAPT.pdf. Acesso em 17 de setembro de 2013.

CHION, M. **Audio-vision.** New York: Columbia University Press, 1990

COSTA, Fernando Morais da. Pode o cinema contemporáneo pensar sonoro em que vivemos? In: **Logos 32 – Comunicação e Audiovisual**. Rio de Janeiro. Ano 17, Nº1, 2010. P.94-106

DELEUZE, G. **O que é o ato de criação?** *In:* GOUGAIN, Ernesto et al In: GOUGAIN, Ernesto et al (orgs). Straub-Huillet, São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012.

IVÁNOV, V. V. **Dos diários de Serguei Eisenstein e outros ensaios**. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini e Noé Silva. São Paulo: Edusp, 2009.

JORGE, Rui Pereira . **Edição de Som**: Algumas Perspectivas. In CALEIDOSCÓPIO, Revista de Comunicação e Cultura, nº 2, 1º semestre 2002, Lisboa. Ed. Universitárias Lusófonas, 2002.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Laura Antônio e Maria Eduardo Colares. Lisboa, Portugal. Dinalivro. 2005.

PAIVA, Cristina. Além da teoria da montagem de Eisenstein: princípios gerais da construção de obras de arte. In **Tessituras & Criação, Revista de criação em arte, comunicação, e ciência da PUC SP**. Disponível em: http://revistas.pucsp.br/index.php/tessituras/article/view/8017. Acesso em 17 de setembro de 2013.

SACIC, Rodrigo Maia. **A pista sonora não existe**. Disponível em: http://www.proppi.uff.br/ciberlegenda/%E2%80%9C-pista-sonora-n%C3%A3o-existe%E2%80%9D. Acesso em 17 de setembro de 2013.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo: uma história pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora**. Tradução Marisa Trench Fonterrada – São Paulo. Editora UNESP,2001.

VANNOYE, Francis. GOLLOT-LETTÉ , **Anne. Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, 2008..



Spring Breakers. Fonte: http://images.google.com

Spring Breakers, de Harmony Korine: um retrato da geração dos anos 2010

Bettina Wieth Gonçalves[1]

Mestranda em Artes Visuais - PPGAV/UFPel e Bacharel em Cinema e Audiovisual - UFPel

Resumo: O texto analisa o filme *Spring Breakers* (2012), de Harmony Korine, associando aspectos da carreira do diretor com a evidente influência da cultura *pop* – desde a cena *underground* do *rap* americano até estrelas da *Music Television* (MTV) - sobre a geração apresentada no filme.

Palavras-chave: *Spring Breakers*, Harmony Korine, cultura *pop*, geração de 2010.

Abstract: *This essay analyzes the movie* Spring Breakers, *by Harmony Korine, combining aspects of the director's career with the evident influence of pop culture - from the underground scene of american rap to stars of the channel Music Television (MTV) - on the generation presented in the movie.*

Keywords: Spring Breakers, *Harmony Korine, pop culture, 2010' generation.*

Miley Cyrus é eleita a artista do ano de 2013 pela MTV americana. No mesmo intervalo de tempo, *Spring Breakers – Garotas perigosas* (Spring Breakers, Harmony Korine, EUA, 2012) é lançado no Brasil, muito aguardado por espectadores da MTV e demais consumidores de cultura *pop* do mundo. O filme traz atrizes amplamente conhecidas por seu trabalho em canais como *Disney Channel* e *ABC Family*, que, assim como Miley Cyrus, tem um grupo de fãs, em sua maioria, de idades entre 11 e 18 anos. Porém, em *Spring Breakers*, esta não é a única ligação com a cultura *teen*, já que a estética e identidade visual do filme são inteiramente compostas por elementos característicos deste público.

Com cores de algodão-doce, músicas da Britney Spears e um episódio de *My little pony* (James Wootton, Jayson Thiessen, EUA, 2010) sendo assistido pelas protagonistas Vanessa Hudgens e

1 bettinawieth@hotmail.com

Selena Gomez, é fácil perceber o motivo pelo qual a ideia inicial de *Spring Breakers* agradaria tanto os fãs. Entretanto, como logo se nota na cena de abertura, um contraste violentamente óbvio é proposto pelo diretor, em uma longa sequência de uma típica festa americana recheadas de drogas, *topless*, música eletrônica, praia e vodca em pistolas de brinquedo.

A trama do filme se desenrola a partir do momento em que as quatro amigas, Faith (Selena Gomez), Cotty (Rachel Korine), Candy (Vanessa Hudgens) e Brit (Ashley Benson) decidem fazer uma viagem para St. Petersburg, na Florida, no período do famoso recesso de primavera. Imersas no tédio de seus dormitórios da faculdade e sem dinheiro suficiente para realizar a viagem, as amigas resolvem assaltar um restaurante, revelando assim ao espectador até onde estão dispostas a ir para aproveitar ao máximo as tão esperadas férias. Logo no início de sua viagem, as meninas se envolvem em confusões e acabam sendo presas. Assim, conhecem Alien (James Franco), um *rapper*, também traficante e *gangster*, famoso na localidade, que as tira da prisão e as hospeda em sua mansão, mudando completamente o rumo da viagem.

Em *Spring Breakers*, as lentes de Harmony Korine transitam entre a nitidez precisa e o fora-de-foco intencional. Porém, sua visão sempre é objetiva ao retratar as celebridades *teen* americanas em biquínis *neon*, que são o principal foco da publicidade do longa-metragem, valorizando exacerbadamente a juventude e sensualidade. Contudo, na verdade, há muito mais. De maneira extremamente direta e incisiva, pode-se dividir as expectativas e reações do público em dois campos, sendo o primeiro formado por espectadores já familiarizados, cultural e artisticamente, com o trabalho de Korine, e o segundo, por pessoas que procuram por lançamentos estrelados por seus ídolos *pop* favoritos. O primeiro campo tem por resultado um filme extraordinariamente irônico, desafiador e culturalmente relevante, já o segundo campo certamente considera *Spring Breakers* apenas um dos vários dramas adolescentes com requintes de exagero e crueldade. A divisão tão extrema de opiniões também pode ser resultado de um *marketing* confuso, que mesmo divulgando o filme sem muito sensacionalismo, foi mal interpretado devido à identidade visual exagerada e aos rostos das atrizes já estigmatizadas por suas carreiras.

A CULTURA POP E OS ANOS 2010

Como um diretor de filmes que certamente seriam considerados obscuros pela cultura popular, tais como *Gummo – Vidas sem destino* (Gummo, EUA, 1997), *Trash humpers* (EUA, 2009) e *Mister lonely* (EUA, 2007), Harmony Korine decide tomar uma abordagem diferente e trazer à tona a questão da contraditória geração dos anos 2010. Lidando de maneira precoce e cotidiana com a violência, o sexo e o uso de drogas, esta geração acaba vivendo em um eterno conflito comportamental ao demonstrar, por outro lado, a extrema imaturidade e inconsequência inerentes a sua mentalidade infantil.

Mais *Assassinos por natureza* (Natural Born Killers, Oliver Stone, EUA, 1994) do que *Crossroads – Amigas para sempre* (Crossroads, Tamra Davis, EUA, 2002), o filme de Korine se destaca ao apresentar, de maneira inovadora, uma reflexão sobre a cultura jovem americana, amplamente disseminada no mundo inteiro. Os personagens principais do filme são de uma natureza excessivamente superficial e fútil, preocupando-se somente com a diversão e com o ego, muitas vezes ultrapassando o limite. O tédio e o sentimento de vazio são encarados de uma maneira extrema, inseridos no contexto do imediatismo dos jovens desta geração e de sua constante busca por novas sensações e experiências. Ainda que no roteiro ficcional de Korine este aspecto do comportamento dos jovens tenha sido levado ao extremo, diversas características desta geração que vive sua juventude nos anos 2010 são facilmente identificáveis na personalidade de cada personagem em *Spring Breakers*. Segundo dados obtidos através de pesquisas realizadas pelo *Pew Research Center,* nos Estados Unidos, a faixa etária deste grupo de jovens fica entre os 18 e os 25 anos, e a grande maioria afirma ter como objetivo, em primeiro lugar, a riqueza, e em segundo, a fama.

Com maior disponibilidade de informação e acesso a vários tipos de tecnologias, a geração dos anos 2010 cresceu com seus celulares, computadores, e, com grande influência da *internet*, se adaptou confortavelmente a um mundo de mudanças rápidas. Tendo isso em vista, é fácil compreender que estes jovens desfrutam de uma liberdade de expressão muito maior do que as gerações anteriores. Estas questões, que refletem diretamente no comportamento e no estilo de vida destas pessoas, também desempenham um importan-

te papel no que diz respeito a temas como identidade, exibicionismo, autoestima, relacionamentos e sexo. Em *Spring Breakers*, além de incorporar estas características na construção psicológica dos personagens, o diretor também fez questão de evidenciá-las visualmente, através de tatuagens, *piercings*, cabelos coloridos, roupas e acessórios que seguem uma tendência usual entre os jovens americanos. Além da *internet*, a mídia televisiva e o jornalismo também são responsáveis pela forte disseminação da cultura *pop* americana, exaltando a todo o momento os privilégios e benefícios da fama na vida das celebridades. A evidente e constante influência de artistas *pop* como modelo comportamental para jovens dessa geração se mostra perigosa e abrangente, ao passo em que é comum que as notícias mostrem estas celebridades envolvidas em escândalos como os vividos pelas quatro amigas de *Spring Breakers*.

De modo semelhante, pode-se fazer a mesma analogia no contexto do recente *Bling ring – A gangue de Hollywood* (*The Bling Ring*, Sofia Coppola, EUA, 2013), que choca ao mostrar a história real de uma gangue de adolescentes que invadiam as casas de famosos por diversão. E, ao mesmo tempo, o filme exibe a despreocupação desses jovens ao relacionarem atividades ilegais com a elevação de seu *status* no círculo social em que estão inseridos. Para a jornalista Nancy Jo Sales (2013), a temática da fama está profundamente enraizada na cultura americana. A autora ressalta que "não é de surpreender que o notável crescimento do complexo industrial em torno da noção de celebridade tenha acabado por afetar crianças e jovens. Pode-se dizer que garotos de hoje em dia estão, sem exagero, obcecados pela fama" (SALES, 2013, p. 43). Além disso, a supervalorização da futilidade e do consumismo, também presente em ambos os filmes, traz um questionamento atual sobre os diversos fatores que constroem a força da superficialidade. Com isso, presume-se que tanto Harmony Korine quanto Sofia Coppola acertaram nas datas de lançamento de seus filmes, encaixando-os em um contexto absurdamente propício e contemporâneo.

A TRAJETÓRIA DE KORINE

Apoiando-se em um orçamento mais amplo do que os de seus projetos anteriores, Harmony Korine utilizou do apelo comercial para ganhar mais visibilidade e conquistar um público diverso, conseguindo assim estabelecer da melhor maneira possível o diálogo que propõe. Todavia, quem conhece sua obra, percebe claramente a imparcialidade do diretor, que em nenhum momento pretende criticar ou julgar as ações de seus personagens, mas sim apresentar situações desconfortáveis e deixar que o espectador decida sobre qual seria a interpretação mais adequada.

Tanto em *Gummo* e *Trash humpers* quanto em *Julien donkey-boy* (EUA, 1999), Korine consegue criar um grande grau de afastamento do público com as desconhecidas e incômodas realidades representadas em uma singular estética VHS, que englobam o universo de personagens incomuns, vivendo um bizarro cotidiano. Já em *Spring Breakers*, com cores saturadas e sons vibrantes, o diretor dificulta este grau de distanciamento por escancarar aquilo que o espectador já se encontra familiarizado, um estilo de vida que é considerado relativamente comum. Os únicos momentos da narrativa que se aproximam de uma crítica mais explícita são as sequências em que as quatro meninas ligam para suas respectivas famílias e definem a viagem como uma experiência espiritual e marcante, relevante o suficiente para mudar suas percepções de vida, relatos impossíveis de serem levados a sério pelo espectador, fortalecendo assim sua desaprovação sobre aquele universo.

Fazendo uso de uma narrativa líquida, o roteiro de *Spring Breakers*, escrito por Harmony Korine, foi usado como um rascunho ao longo de sua execução, se moldando de acordo com a atmosfera das cenas, além de contar com o uso de improvisação por parte dos atores, como declarado pelo diretor em entrevista ao programa americano *Beyond the Trailer*, em 2012. A linguagem usada por Korine é dinâmica, o que propicia um ritmo acelerado, impressão que é fortalecida também pela estética do filme, que abusa de iluminação artificial e filtros coloridos, usados com muita frequência ao longo das principais cenas. Como uma influência para a narrativa de *Spring Breakers*, pode-se citar o roteiro de *Kids* (Larry Clark, EUA, 1995), escrito por Korine aos 19 anos, que explora muito a questão da adolescência em seus aspectos mais conturbados, mostrando de uma maneira intensa a geração dos anos 1990.

Desde muito cedo em sua vida, Harmony Korine esteve em contato com os temas que aborda em seus roteiros. Nascido em Bo-

linas, California, logo se mudou para Nashville, Tennessee, cidade em que viveu sua infância e parte da adolescência. Quando jovem, morava em um bairro de Nashville onde a cultura do *rap* e do *gangster* era predominante, tendo uma notável influência em seu trabalho mais tarde. Em entrevista ao site americano *Pitchfork*, o diretor declarou que "[...] quando eu era um menino, via aqueles caras passeando por aí em seus carros rebaixados, tocando música alta. Eu lembro de sentir aquele som no meu estômago. Era como bombas explodindo". Dessa forma, se torna fácil perceber sua visão sobre a cultura *underground* do *rap*, muito presente em seu gosto pessoal, o que o levou a convidar o *rapper* Gucci Mane para interpretar o papel do *gangster* Archie, rival de Alien em *Spring Breakers*. Outras referências que refletem seu grande interesse no tema são seus, curta-metragem de ficção *Umshini wami* (EUA, 2011), que conta com a atuação de Ninja e Yo-Landi, integrantes do grupo de *rap* sul-africano Die Antwoord, e também seu videoclipe de *Living proof* (EUA, 2006) para a cantora Cat Power, em que utiliza uma estética completamente relacionada ao universo do *rap underground* norte-americano.

Como um diretor que realizou algumas experimentações em videoclipes - são sete, no total - Harmony Korine levou muito desta linguagem característica para a execução de *Spring Breakers*. Suas longas sequências que apresentam as festas universitárias funcionam como um fluxo de imagens contínuo que acentuam um certo simbolismo videográfico, impressão reforçada também pelo ritmo sincronizado entre a montagem e a trilha sonora. Além disso, os efeitos em *slow motion* e as cores saturadas de *Spring Breakers* têm uma forte conexão com o videoclipe de *Sunday* (EUA, 2004), da banda Sonic Youth, também realizado por Korine, que dispõe dos mesmos recursos.

A LINGUAGEM FÍLMICA DE SPRING BREAKERS

Em sincronia com o progresso do filme, a trilha sonora atua também como um personagem, sendo responsável por várias sensações propostas pelo diretor e servindo como um apoio para a narrativa. Exemplificando, na cena-chave em que Candy, Cotty e Brit estão a caminho do restaurante em que irão realizar um assalto, alternadamente, acontecem *flashbacks* dos momentos anteriores em que elas planejam e tomam coragem para agir. Nesses instantes, a voz *off* de Candy repete quase como um mantra: "Finja que está num filme, ou algo assim. Finja que é um videogame! Não podemos ter medo de nada.", dando espaço para Korine e Randall Poster, seu supervisor musical, realizarem a oportuna escolha da música de Cliff Martinez, *Pretend it's like a videogame*, composta especialmente para o filme em uma versão *8-bit*, que musicalmente remete ao som de um *videogame*.

Estrategicamente, quase não há momentos sem música em *Spring Breakers*. Segundo o diretor, a escolha de Skrillex, músico californiano que é referência no gênero *dubstep*, como trilha central do filme, serve como um componente físico e representante da transcendente experiência com o uso de drogas continuamente retratada no filme, além de compor a criação dessa narrativa líquida por ser um músico também inserido nessa cultura. São várias as sequências em que Korine faz uso da música de Skrillex, nas quais percebe-se evidentemente uma montagem muito rítmica, quase musical, em que as imagens se fundem tanto com a trilha sonora que acabam virando refrões e *riffs*. A decisão de utilizar o *dubstep* de Skrillex foi concretizada após a experiência que o diretor teve ao assistir um show do músico, que descreveu em um trecho de sua entrevista ao site *Pitchfork* como "[...] é o que eu estava tentando traduzir para o filme - essa sensação física, visceral. Eu queria que a sala de cinema tremesse [...]". A performance ao vivo do músico pode ser definida como uma experiência altamente enérgica e vibrante, provocando diversas sensações com sua música eletrônica, características próprias do que desejam os jovens da geração de 2010.

Outro forte elemento da trilha sonora de *Spring Breakers* é a cantora norte americana Britney Spears, inserida como uma das principais referências dessa "insanidade *pop*", expressão usada por Harmony Korine, por ser considerada o símbolo de uma cultura mais intensa nos anos 2000, mas que permanece com força até hoje. Para o diretor, a música de Britney Spears transpõe uma energia que tem uma tendência romântica e até um pouco hipnótica, desempenhando tanto um papel de principal representante da música *pop*, quanto uma contradição da letra e melodia de sua

música. Em uma das cenas mais marcantes do filme, Alien, juntamente com Brit, Candy e Cotty, cantam a música *Everytime*, de Spears, à beira da piscina do *gangster*, que toca a melodia em um piano branco enquanto as três meninas dançam com fuzis e metralhadoras. Durante a música, cenas de assaltos violentos cometidos pelos quatro são mostradas intermitentemente, em câmera lenta, técnica que permite uma maior aproximação ao ritmo da música, além de exprimir a obviedade da contradição ali representada. Desse modo, o diretor deixa explícita uma sensibilidade não esperada por parte do personagem de James Franco, que inclusive define a cantora como "uma das melhores cantoras de todos os tempos, e um anjo como nenhum outro na Terra", também demonstrando que *Everytime* serve como uma declaração de Alien para Brit, Candy e Cotty.

Ao longo da narrativa, as personagens Cotty, Brit e Candy são construídas como três elementos que formam uma única personalidade, sendo difícil de identificar traços de individualidade entre elas, tanto por serem amigas de infância e passarem muito tempo juntas, quanto por realmente terem muito em comum. Como Faith, Selena Gomez interpreta a menina religiosa e também mais consciente do grupo, que em meio a sua vontade de se divertir e aproveitar as férias demonstra uma preocupação maior com sua segurança e parece não aprovar algumas atitudes das amigas. Ao conhecer Alien e, com ele, uma realidade mais obscura do *spring break*, Faith começa a questionar o rumo que a viagem tomou e desconfia desse novo ambiente, pressionando as amigas para irem embora. Em um dos diálogos das quatro meninas, após serem presas, a personagem de Selena Gomez reforça diversas vezes seu desconforto, "não é para isso que viemos. Isso não está certo! Eu só quero ir para casa". Porém, para suas amigas, as novas mudanças parecem estar incluídas na diversão, o que faz com que Faith seja a primeira a retornar para Kentucky. No desenrolar da trama, a personagem de Rachel Korine acaba sendo a segunda a voltar para casa, demonstrando o mesmo sentimento de Faith, pois foi baleada em um dos conflitos de Alien com seu inimigo Archie. É assim que o espectador consegue realmente notar o verdadeiro caráter das personagens de Vanessa Hudgens e Ashley Benson, que assumem em definitivo o quanto se identificam com o mundo de assaltos, homicídios, drogas e dinheiro, não temendo nenhum tipo de consequência.

James Franco interpreta um personagem que tem uma envolvente conexão com as meninas, e se torna uma espécie de "príncipe encantado" repulsivo. Com o cabelo trançado, diversos *piercings*, tatuagens e um sotaque sulista carregado, o *rapper* se torna muito presente no cotidiano das amigas ao introduzi-las completamente em seu universo, fazendo com que enxerguem todas as facilidades e benefícios daquele estilo de vida, o que acaba criando uma imediata cumplicidade entre Alien e as personagens de Hudgens, Benson e Korine. Tendo fortes influências de *rappers* da cultura *underground* americana, a construção do personagem de Franco foi repleta de referências vindas do *trap rap*, vertente musical originada do *rap* que é muito associada com o mundo violento de gangues envolvidas no tráfico de drogas, com artistas como RiFF RAFF e Dangeruss, entre outros. Entretanto, durante as filmagens, enquanto James Franco se inspira em diversas personalidades para compor seu *white-rapper*, Gucci Mane interpreta a si mesmo com o personagem Archie, que é apresentado como o maior rival de Alien, pois possui toda a glória de uma espécie de "rei das ruas" de St. Petersburg, título que o personagem de Franco mais deseja. Conforme a trama avança, vários conflitos entre Alien e Archie acontecem, com muitas discussões, brigas e ameaças, o que leva os personagens a um confronto final definitivo, arquitetado por Alien, Brit e Candy, sendo uma situação que marca o inesperado desfecho do filme.

Pontuando estrategicamente os momentos fundamentais do longa-metragem com filtros de cores vivas e altos contrastes, a fotografia de Benoît Debie, que também realizou a mesma função em *Enter the void – Viagem alucinante* (Soudain Le Vide, Gaspar Noé, França, 2009), se utiliza de uma estética que valoriza muito a iluminação artificial e abusa de tons quentes e cítricos. Ao emular o que visualmente remete a uma alucinação causada pelo uso de drogas, o diretor de fotografia consegue criar com precisão uma atmosfera doce e ao mesmo tempo caótica, impressão reforçada principalmente pelo uso de luzes fosforescentes e pelo domínio de cores primárias em variadas escalas de intensidade. O jogo de cores é usado com exatidão para ressaltar a beleza dos diferentes tipos de pôr-do-sol presentes no filme, além de evidenciar visualmente a mudança de narrativa ao empregar uma temperatura de cor fria nos corredores acinzentados da universidade de Kentucky e, mais tarde, suavemente introduzir a mais variada paleta de *candy colors* com a chegada das meninas no litoral da Florida.

Acompanhando o ritmo da direção de fotografia, a figurinista Heidi Bivens desenvolve um trabalho notável e atento nos mínimos detalhes, que funciona em completa sintonia com a direção de arte de Almitra Corey. A sequência em que as meninas passeiam por St. Petersburg em suas motonetas consegue resumir visualmente o clima que perdura as férias de Faith, Brit, Candy e Cotty. Tanto no que diz respeito aos tons de pele alaranjados que remetem diretamente a essência do s*pring break*, quanto na preocupação em combinar os biquínis das quatro meninas com a cor de suas motonetas. A paleta de cores é definida nos vários tons de rosa, amarelo e azul para as amigas, enquanto foca bastante no verde, branco, preto e vermelho para o traficante Alien. A escolha de Heidi Bivens para o figurino do personagem de James Franco foi bastante precisa, pois acabou conseguindo compor perfeitamente o estilo do *rapper*, que vai desde o uso de *grillz*, muitas joias de ouro e acessórios *gangster* intimidadores até algumas camisas exageradamente coloridas, lenços e bonés estampados que o deixam com uma aparência abertamente cafona e um pouco infantil, características que se encaixam muito bem em sua personalidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De todo modo, não restam dúvidas sobre o fato de *Spring Breakers* divergir dos demais filmes que compõem a obra de Harmony Korine, seja por sua proposta irreverente ou pelo elenco de celebridades. Porém, com um olhar mais atento, percebe-se claramente que todos os elementos que caracterizam a assinatura do diretor estão presentes, não perdendo, em essência, sua maneira despretensiosa, crua e singular de dirigir um filme. Ao ser questionado, em entrevista ao site australiano SBS Film, sobre as críticas, reações e expectativas do público com relação a sua mais recente realização, Korine comenta:

> Eu jamais poderei ser capaz de fazer filmes para todos. Faço um tipo muito específico de filmes. Ao mesmo tempo que este filme diz muito, ele não diz nada. Eu não tenho nada a provar e o filme também não. Se ele irrita alguém, tudo bem, e se as pessoas o amam, também. [...] eu tento fazer filmes que são sólidos e bonitos, e que afetem as pessoas. E espero que eles funcionem desta forma (BARLOW, s/d, online)

Assim, é possível observar que a proposta de *Spring Breakers* cumpre seu papel ao representar com clareza a geração dos anos 2010, pois envolve o espectador em uma realidade que não consegue rejeitar e nem evitar que o entretenha.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEYOND THE TRAILER. **Harmony Korine Interview by Grace Randolph**. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=y4zbBNz3OtU> Acesso em: 26 jun. 2014.

PEW RESEARCH CENTER. **How young people view their lives, future and politics.** Disponível em: < http://pewsocialtrends.org/files/2010/10/300.pdf> Acesso em: 26 jun. 2014.

PITCHFORK. **Interview with Harmony Korine by Carrie Battan.** Disponível em: <http://pitchfork.com/features/interviews/9088-spring-breakers/1/> Acesso em: 26 jun. 2014.

SALES, Nancy Jo. **Bling Ring. A gangue de Hollywood.** São Paulo: Intrínseca, 2013.

SBS FILM. **Harmony Korine and James Franco interview by Helen Barlow.** Disponível em: <http://www.sbs.com.au/films/movie-news/906068/spring-breakers-harmony-korine-and-james-franco-interview> Acesso em: 26 jun. 2014.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

ASSASSINOS POR NATUREZA. (Natural Born Killers). Direção de Oliver Stone. Estados Unidos, 1994. 118 min.

BLING RING - A GANGUE DE HOLLYWOOD. (The Bling Ring). Direção de Sofia Coppola. Estados Unidos, 2013. 90 min.

CROSSROADS – AMIGAS PARA SEMPRE. (Crossroads). Direção de Tamra Davis. Estados Unidos, 2002. 93 min

ENTER THE VOID – VIAGEM ALUCINANTE. (Soudain Le Vide) Direção de Gaspar Noé. França, 2009. 161 min.

GUMMO – VIDAS SEM DESTINO. (Gummo). Direção de Harmony Korine. Estados Unidos, 1997. 89 min.

JULIEN DONKEY-BOY. Direção de Harmony Korine. Estados Unidos, 1999. 97 min.

KIDS. Direção de Larry Clark. Estados Unidos, 1995. 91 min.

LIVING PROOF. Cat Power. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=-qQyWdJp1Eg> Acesso em: 26 jun. 2014.

MISTER LONELY. Direção de Harmony Korine. Estados Unidos, 2007. 112 min.

MY LITTLE PONY. Direção de James Wootton e Jayson Thiessen. Estados Unidos, 2010. 23 min.

SPRING BREAKERS – GAROTAS PERIGOSAS. (Spring Breakers). Direção de Harmony Korine. Estados Unidos, 2012. 93 min.

SUNDAY. Sonic Youth. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=2CXD8PK6Djc> Acesso em: 26 jun. 2014.

TRASH HUMPERS. Direção de Harmony Korine. Estados Unidos, 2009. 75 min.

UMSHINI WAMI. Direção de Harmony Korine. Estados Unidos, 2011. 16 min.



Rolo de filme. Fonte: http://images.google.com

Sétima arte, um patrimônio cultural

Bruna Facchinello[1]

Bacharel em Cinema e Animação - UFPel e Mestranda do curso de Memória Social e Patrimônio Cultural - UFPel

Resumo: O presente artigo tem como objetivo traçar um panorama de como vem sendo trabalhado e discutido o patrimônio audiovisual. Trata-se de suas formas de conservação, restauração, exibição à sociedade e a valorização que este patrimônio adquire por seu potencial em manter vivas a memória da sociedade.

Palavras-chave: Cinema; Memória; Patrimônio.

Abstract: *This article aims to give an overview of how has being worked on and discussed the audiovisual heritage. It is about their forms of conservation, restoration and exhibition the society and the appreciation that this heritage has acquired for their potential in keeping alive the memories of mankind.*

Keywords: *Cinema; Memory; Heritage.*

Estudar cinema permite muitas abordagens e uma grande diversidade de relações com os demais campos do saber. “O cinema é aquilo que se decide que ele seja numa sociedade, num determinado período histórico, num certo estágio de seu desenvolvimento, numa determinada conjuntura político-cultural ou num determinado grupo social” (COSTA, 2003, p. 29).

Por se tratar de um conjunto complexo, com suas imagens carregadas de signos e sentidos, por transparecer o passado, trazê-lo aos olhos do espectador e despertar suas memórias, o filme torna-se algo maior do que se propunha. Se for capaz de imortalizar imagens do passado em suas películas, imagens de lugares que há muito se modificaram, de povos que já foram aniquilados, de costumes que já caíram por terra. Se, além disso, é capaz de transmitir essas imagens a quem precise recordar, a quem não possa

1 brunacine@yahoo.com.br - Bolsista Capes

esquecer, a quem precise delas para identificar-se. Então por isso o cinema é considerado um patrimônio e deve ser protegido.

Poulot (2009) coloca que o patrimônio não é passado já que, sua finalidade consiste em certificar a identidade e em afirmar valores. Para o autor, a noção de patrimônio depende de uma verdade erudita e da vontade política. O patrimônio se constrói a partir da necessidade da transmissão.

Enquanto, Hernández (2007) defende que a noção de patrimônio está associada à ideia do passar do tempo. No ato de tornar patrimônio se pensa na necessidade do elemento que é "patrimonizado" no futuro e para o futuro. O autor recorda que a palavra patrimônio tem origem dos bens materiais que eram passados dos pais para os filhos, heranças. Hoje, o patrimônio pertence à sociedade como um todo e é determinado a partir das formas com as quais a sociedade se apropria dele.

Para Prats (1998), o patrimônio está relacionado à modernidade. É constituído pelo discurso e pelo desejo do social. O autor também entende a identidade como uma construção social. Desta forma, os bens patrimoniais são representações simbólicas da identidade.

Chuva (2012) integra esta discussão das noções de patrimônio ao colocar que é um conceito historicamente constituído e tem se transformado no tempo. A autora destaca que o patrimônio é hoje dividido em duas categorias, que para ela, são ilusórias, pois há uma aparente unanimidade: material e imaterial.

O patrimônio material é definido pela UNESCO (1972) como os bens físicos da humanidade tais como monumentos, estruturas, grupos de edifícios ou sítios que tenham valor histórico, estético, arqueológico, científico, etnológico ou antropológico. Englobam-se nesta categoria também os patrimônios culturais subaquáticos (2001) e o patrimônio natural. Já o patrimônio cultural intangível ou imaterial é defendido pela UNESCO desde 2003 como sendo as práticas, tradições, representações, expressões, conhecimentos, técnicas assim como os artefatos, instrumentos, e objetos pertencentes a tais culturas. O patrimônio imaterial é todo aquele que é essencial à identidade de um povo e que se constitui na forma do fazer. Sendo assim, pode ser patrimônio imaterial a dança, canto, arte e ofícios, cantigas e demais costumes.

Ainda segundo a Constituição Federal Brasileira, artigo 216: Constitui patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, no quais se incluem:

I. As formas de expressão;

II. Os modos de criar, fazer e viver;

III. As criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV. As obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V. Os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

Partindo destes conceitos se discutirá patrimônio audiovisual, tema central deste artigo. É possível compreender o posicionamento de Chuva (2012), quando esta exprime que as categorias nas quais se divide o patrimônio na verdade não existem ao classificar o cinema enquanto bem patrimonial. O filme é patrimônio material por seu suporte em si, a película que assegura a existência das imagens.

> Devemos agir agora para assegurar que as futuras gerações possam desfrutar do patrimônio audiovisual da humanidade. É essencial compartilhar esse patrimônio, que contém lições, informações e conhecimento. Esse é o motivo pelo qual os arquivos são tão importantes, funcionando como guardiões de nossa memória coletiva e garantindo o direito à verdade, assim como o "direito ao saber". (BOKOVA, online)

A declaração acima foi dada pela atual diretora da UNESCO, Irina Bokova no dia 27 de outubro de 2014, data recomendada pela

21° Conferência Geral da UNESCO (1980) em Belgrado como Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual. A Conferência foi o primeiro passo pela salvaguarda dos acervos fílmicos da humanidade, dando importância histórica e cultural a estes materiais e buscando trazer os olhares da sociedade para a relevância de se preservar os filmes, documentários, áudios de rádio, matérias jornalísticas e produtos televisivos, vendo neles documentos das histórias e culturas da humanidade.

Assim, em 2005, na 33° Conferência Geral da Unesco, a Organização das Nações Unidas retomou o assunto e proclamou a data de 27 de outubro como *Word Day of Audiovisual Heritage* (Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual).

Bokova também expressou na última comemoração pela salvaguarda do audiovisual através do site da UNESCO na internet que documentos audiovisuais, como filmes e programas de rádio e televisão, proporcionam registros importantes dos séculos XX e XXI, auxiliando a manter a memória comum de toda a humanidade.

Embora o patrimônio audiovisual seja classificado pela UNESCO como patrimônio material ele é também imaterial se analisado pelo ponto de vista da própria organização. Já fora exposto acima, que o patrimônio imaterial engloba “as formas de expressão” e “os modos de criar, fazer e viver”. Desta forma, o cinema enquanto arte e os modos de fazer cinema se enquadram no patrimônio imaterial.

Salvaguardar o audiovisual possibilita o resguardo do Cinema Impressionista Francês[2], ou cinema de vanguarda, do Expressionismo Alemão[3], do Cinema Surrealista Espanhol[4], do Cinema Russo de



Figura 1 - imagem de divulgação do Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual publicada pela UNESCO nas redes sociais.

2 Filmes como *Napoleon*, *J’Accuse* (1938) e *House of Usher* (1928).

3 Filmes como *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), *Nosferatu* (1922) e *Metrópolis* (1927).

4 Filmes como *Un Perro andaluz* (1928) filme de Buñuel que é peça chave para exemplificar o cinema surrealista.

Serguei Eisenstein[5], do Cinema de Chanchadas Brasileiro[6], entre outros modos de fazer cinema, criados através das apropriações que diferentes sociedades fizeram da técnica.

Estes registros estão sendo ameaçados a virarem pó pelas grandes modificações sofridas pelo processo de informação e gerenciamento desta informação. Bokova diz que devemos reconhecer estes desafios e que é nesta circunstância que a importância do Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual é revelada. Segundo a UNESCO é necessário desenvolver novas abordagens para programas de arquivamento e habilitar arquivistas a fim de adaptarem-se a um ambiente político, tecnológico e cultural em transformação. Estes profissionais habilitados deverão receber todo o apoio para salvaguardar o patrimônio audiovisual da humanidade.



Figura 2 - Imagem de Arquivos em risco. Fonte: CCAAA imagens de acervo

Anterior à preocupação da UNESCO com a salvaguarda do patrimônio audiovisual, a FIAF (Federação Internacional de Arquivos de Filmes) vem trabalhando na área há setenta e seis anos tendo sido reconhecida pela primeira citada em 1979.

A FIAF foi fundada em 1938 em Paris e perdura até hoje. Consiste em uma associação colaborativa que hoje reúne várias afiliadas pelo mundo e cujo objetivo é de criar arquivos de filmes e garantir a conservação e exibição destes. Hoje, já são mais de cento e cinquenta arquivos de filmes em mais de setenta e sete países. As obras coletadas são restauradas e contemplam toda a história do cinema. A FIAF tem feito resgate e conservação de filmes em seu formato original - a película - e vem desenvolvendo técnicas de preservação para os filmes que se encontram em outros formatos, como o digital.

Entre os argumentos levantados pela FIAF para a conservação dos filmes encontramos:

5 Criou a técnica de montagem intelectual e tem como destaque histórico o filme *O Couraçado Potemkin* (1925).

6 Filmes como *Carnaval no Fogo* (1949) e *O Ébrio* (1946) de gênero comédia produzidos a partir de 1940 que estabeleciam fácil ligação com o público.

Um filme é uma obra de ficção criada por um diretor, ou representa o registro de um momento histórico capturado por uma câmera. Ambos são potencialmente importantes e constituem parte da herança cultural mundial. O filme é uma entidade tangível, pode ser lido pelo olho humano e precisa ser tratado com muito cuidado, tal como outros objetos históricos e museológicos.

Embora os filmes sejam física e quimicamente frágeis, representam um material estável que pode sobreviver por séculos, se guardado e cuidado adequadamente. Sua expectativa de vida já demonstrou ser muito mais longa do que a de outros suportes de imagem em movimento como, por exemplo, as fitas de vídeo, que surgiram muito depois do filme. A informação digital só tem valor se puder ser interpretada, e os suportes de informação digital são também vulneráveis à deterioração física e química. Além disso, os elementos de hardware e software necessários à interpretação estão sujeitos à obsolescência.

Filmes continuam sendo o melhor meio de armazenagem de imagens em movimento. É um dos produtos disponíveis mais padronizados internacionalmente, e continua sendo uma mídia com potencial de alta resolução. Os dados contidos nos filmes não necessitam de migração constante e os equipamentos cinematográficos não precisam de atualização frequente.

Os elementos fílmicos mantidos em depósitos são os materiais originais dos quais todas as cópias são derivadas. Pode-se determinar, a partir deles, se uma cópia está completa ou não.

Quanto mais a tecnologia digital se desenvolve, mais fácil é mudar ou até alterar arbitrariamente o conteúdo da obra. Alterações ou distorções injustificadas, no entanto, podem sempre ser detectadas por comparação com os filmes originais, desde que tenham sido armazenados de forma correta. Nunca jogue filmes fora, mesmo que você esteja convencido de que algo melhor virá. Não importa quais tecnologias possam emergir para a imagem em movimento no futuro: as cópias de filmes existentes nos conectam às realizações e certezas do passado. As cópias de filme sobreviverão - não jogue filmes fora. (Manifesto do 70º Aniversário da FIAF. Online)

A FIAF tem como afiliados no Brasil o Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro, e a Cinemateca Brasileira, em São Paulo. Segundo o domínio do Arquivo Nacional na Internet, os arquivos de vídeo resguardados pela mesma podem ser acessados através do endereço pertencente à Zappiens Experimental[7]. São 4.900 vídeos dispostos para exibição que contemplam variados temas como agricultura, indústria, datas festivas, atualidades, vídeos do *Brasil Hoje* e do *Cine Jornal*, entre outros.

Todos estes arquivos juntos totalizam mais de 875 horas de vídeo que revelam trechos da história do país. Um dos vídeos mais antigos que se pode encontrar no arquivo, data de 1940 e retrata alunos do Colégio Militar do Rio de Janeiro e alunas do Colégio Normal se encaminhando à sede do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), no palácio Tiradentes, aonde assistem ao discurso do ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema.

Já na página da Cinemateca Brasileira (na internet) é possível encontrar logo ao primeiro olhar o seguinte texto:

A Cinemateca Brasileira possui o maior acervo de imagens em movimento da América Latina. Ele é formado por cerca de 200 mil rolos de filmes, que correspondem a 30 mil títulos. São obras de ficção, documentários, cinejornais, filmes publicitários e registros familiares, nacionais e estrangeiros, produzidos desde 1895. (Cinemateca Brasileira, 2014).

7 Disponível em http://www.zappiens.br. Acesso em 10 nov. 2014

Este texto revela não somente um dos principais objetivos da Cinemateca, mas também a eficácia de seu trabalho dado ao número expressivo de seu acervo. Os filmes podem ser incorporados à Cinemateca através de doação ou depósito legal. A Cinemateca também disponibiliza em sua página o Manifesto do 70° Aniversário da FIAF – Não jogue filmes fora, acentuando a parceria com a organização.

Além do Arquivo Nacional e da Cinemateca Brasileira, outras organizações brasileiras menores vem dando importância à salvaguarda do patrimônio audiovisual. Os círculos regionais de produtores, críticos e pesquisadores de cinema, preocupam-se em salvaguardar os filmes de suas localidades e aproveitam mostras e encontros nacionais para discutir o tema.

O Encontro de arquivistas, técnicos e pesquisadores que ocorreu durante a 5ª Mostra de Cinema de Ouro Preto, em 2010, possibilitou a elaboração de um documento (Carta de Ouro Preto) com o intuito de fazer um panorama da atual situação e desenvolver meios para a preservação da história do cinema brasileiro.

Pode ser constatado neste encontro que aproximadamente 35% dos filmes brasileiros produzidos até 2010, já haviam sido perdidos, ou por não existir uma cópia conhecida ou porque as cópias existentes estão muito deterioradas e não há mais como realizar o restauro. Das filmografias que compõem a era do cinema mudo brasileiro, apenas 7% estão inventariadas.

A Carta de Ouro Preto considera:

> Os avanços dos trabalhos desenvolvidos no exercício 2009/2010, que deram início ao processo de institucionalização da ABPA; Que se mantém a necessidade de reconhecimento do Patrimônio Audiovisual Brasileiro como instrumento estratégico do desenvolvimento da sociedade brasileira; A existência de um sério risco de desaparecimento desse patrimônio e o desequilíbrio na distribuição dos investimentos; A importância da participação das televisões brasileiras na preservação e difusão do conteúdo audiovisual; A necessidade da formação e capacitação dos profissionais da área do audiovisual quanto à salvaguarda deste patrimônio; Os desafios impostos pelas novas tecnológicas; Reafirmam seu compromisso em: Dar continuidade aos debates de construção do instrumento regulatório denominado - Estatuto da ABPA; Promover a valorização, o aperfeiçoamento e a difusão do trabalho de preservação audiovisual; Cooperar com órgãos governamentais, entidades nacionais e internacionais, públicas e privadas estabelecendo e mantendo intercâmbios de conhecimento e experiências relacionadas ao setor; Estimular as ações que visem a salvaguarda do patrimônio audiovisual;Reiteram seu compromisso em aprofundar as questões relativas ao campo da preservação audiovisual no Brasil, por meio do aprofundamento e da consolidação de seu estatuto. (Carta de Ouro Preto, 5°CineOP, 2010. Online)

Gustavo Dahl, falecido em em 2011, foi o homenageado da 8ªCineOP que ocorreu em 2013, declarou na edição do evento anterior que a sociedade ainda não se deu conta da importância fundamental dessa memória coletiva preservada pelos suportes audiovisuais.

No fervor do Encontro Nacional de Arquivos de Imagens em Movimento do CineOP foi criada a ABPA (Associação Brasileira de Preservação Audiovisual) que tem como objetivo fazer refletir e fazer a sociedade agir em prol da preservação do patrimônio audiovisual brasileiro. Além disso, a ABPA vem atuando em conjunto com demais organizações pela implementação de políticas públicas específicas para o audiovisual. As ações da FIAF, assim como do Arquivo Nacional, da Cinemateca Brasileira e do Encontro de Arquivos do CineOP e demais organizações, revelam a necessidade de preocupação com a salvaguarda dos registros audiovisuais. Embora já esteja sendo realizada, ainda há muitos filmes que não estão no acervo e muito provavelmente nunca farão parte dele, devido à ausência de cópias ou grave estado de deterioração dos materiais.

Neste contexto, é reclamada a criação do Plano Nacional de Preservação com o fundamental objetivo de discutir políticas públicas para a preservação do patrimônio audiovisual. Dentre os fatores que colaboraram com o desaparecimento de vários dos filmes,

destaco que o cinema não nasceu com o esplendor que tem hoje, mas sim como uma moda passageira, o que fortaleceu para que não houvesse grandes preocupações em resguardar os primeiros filmes, primeiros inventos, primeiras câmeras. Com o avanço e a transformação do cinema em arte, começaram a despertar para os estudos neste campo e, assim criaram-se escolas de cinema, estudos críticos e teóricos. A inserção do estudo fílmico na academia permitiu o surgimento de maiores discussões e, sobretudo fez surgir interesse em compreender o que há além do campo de imagem das grandes telas. Assim o cinema passou a ser encarado como uma ferramenta para a conservação da história e das memórias. Sua capacidade de registro vai além de qualquer outra ferramenta.

> Por su capacidad de trascender las fronteras lingüísticas y culturales, atraer inmediatamente la vista y el oído, a las personas alfabetizadas y a las analfabetas, los documentos audiovisuales han transformado la sociedad al convertirse en un complemento permanente de los registros escritos tradicionales. (UNESCO, Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual, 2014. Online)

Com as línguas, o cinema registra os sotaques, as gírias, os termos formais e as situações em que se utilizavam determinadas palavras. Com os acontecimentos históricos possibilita novos olhares, novas pistas, novas verdades. Registra as vestes, os costumes, os discursos, os produtos de consumo e quem os podia consumir. Por tudo isto e muito mais, a salvaguarda dos bens audiovisuais se faz de extrema importância e vê-se que isto não se resume apenas ao resguardo da história do cinema, mas também das representações históricas no cinema e das memórias dos cineastas que os produziram.

SOARES (2011) pensa que "o cinema é uma arte morta e inútil se os filmes não forem exibidos". Há preocupação também por parte das organizações que estão conservando e inventariando os filmes em exibi-los à sociedade para manter este patrimônio vivo, no seu devido lugar: a tela de cinema. Pensando em tornar o acervo audiovisual vivo, a UNESCO sugeriu que este ano, nas comemorações do Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual as pessoas levassem suas preciosidades fílmicas para o compartilhamento público em exibições locais. No Brasil, a Associação Brasileira de Preservação Audiovisual criou eventos com mesas redondas, palestras e exibições de filmes em diferentes estados como Bahia, Pará e Rio de Janeiro.

O tema do Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual de 2014 protagoniza o fechamento deste trabalho, *Arquivos em Risco: Muito mais para fazer*. Este slogan revela a preocupação das Nações Unidas com a perda do acervo audiovisual para o tempo, para a má conservação, para a destruição de forma geral. Reconhece que este é um patrimônio em perigo e que é necessário tomar medidas para encorajar sua conservação em todo o mundo.

De 2005, data de regulamentação do Patrimônio Audiovisual, até hoje, a salvaguarda dos bens audiovisuais já obteve consideráveis avanços, entre eles destaca-se a tomada de consciência da sociedade mundial de sua relevância. No entanto, este artigo mostra que, assim como no Brasil já se perdeu 35% do acervo fílmico, em países que ainda não despertaram para o seu patrimônio audiovisual, as perdas poderão ser ainda maiores.

A UNESCO está com o Patrimônio Audiovisual em pauta e este fator já é suficiente para fazer crer que o tema receberá atenção e que poderá ser normatizado, garantindo a sobrevivência dos filmes produzidos pela humanidade e, sobretudo assegurando que as presentes e futuras gerações desfrutem das maravilhas que nosso universo audiovisual compartilha.

REFERÊNCIAS

BERNADET, J.C.; RAMOS, A. F. **Cinema e História do Brasil**. São Paulo: Contexto, 1994.

CHUVA, M. **Por Uma História Da Noção De Patrimônio Cultural No Brasil**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**.** N. 34, 2012.

COSTA, A. **Compreender o Cinema**. São Paulo: Globo, 2003.

FINLEY, M. I. **Uso e abuso da História**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FONSECA, M.C.L **O Patrimônio em Processo: trajetória da política federal de preservação do Brasil**. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; MinC – Iphan, 2005.

HERNÁNDEZ, Josep Ballart; TRESSERAS, Jordi Juan i. **Gestión Del Patrimônio Cultural**. 3ª ed. Barcelona: Editorial Ariel, 2007.

POULOT, D. **Uma História Do Patrimônio No Ocidente, Séculos XVIII – XXI: Do Monumento Aos Valores**. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

PRATS, L. **O Conceito De Patrimônio Cultural.** Politica y Sociedad: Madrid, 1998.

RODRIGUES, J. H. **A pesquisa histórica no Brasil**. 4. ed. São Paulo: Nacional,1982.

SOARES, R.G.Q. **Cinema, Memória e Patrimônio.** Anais do XXVI Simpósio Nacional de História, São Paulo, 2011.

Arquivo Nacional. Disponível em: <http://www.arquivonacional.gov.br>. Acesso em: 10 nov. 2014.

Cinemateca Brasileira. Disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br>. Acesso em: 10 nov. 2014.

Cineop. Disponível em: <http://www.cineop.com.br>. Acesso em: 10 nov. 2014.

Unesco. Disponível em: <http://www.unesco.org/new/en/unesco/events/prizes-and-celebrations/celebrations/international-days/world-day-for-audiovisual-heritage-2014>. Acesso em: 27 nov. 2014.

Co-ordinating Council of Audiovisual Archives Associations. Disponível em: http://www.ccaaa.org>. Acesso em: 27 nov. 2014.

Archives at Risk. Disponível em <http://archives.pia.gov.ph/wdavh/?m=home>. Acesso em: 27 nov. 2014.



Cartaz de *House Of Cards*. Fonte: divulgação.

One nation, Underwood: Netflix e a vanguarda da nova televisão

Karen K. Kremer[1]

Acadêmica de História - Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG) e
Roteirista de cinema, membro da International Screenwriters' Association (ISA)

Resumo: Quando os diretores norte-americanos Steven Spielberg e George Lucas afirmaram em 2013 que o futuro do cinema seria a televisão por internet, muitos acreditaram ser uma falácia dos cineastas da velha geração. Porém, a chegada da Netflix provou que as palavras dos diretores foram corretas. Neste artigo objetivo mostrar como a Netflix e sua primeira produção original, a série *House of Cards* (2013), revolucionaram a televisão.

Palavras-chave: cinema, televisão, internet, Netflix, House of Cards

Abstract: *When American directors Steven Spielberg and George Lucas said in 2013 that the future of cinema would be the TV via internet, many believed to be a fallacy of the older generation of filmmakers. However, the arrival of Netflix proved that the words of the directors were correct. This article aims to show how Netflix and its first original production, the series* House of Cards *(2013) revolutionized television.*

Keywords: *cinema, television, internet, Netflix, House of Cards*

UMA MORDIDA POR VEZ NO GRANDE PEIXE

A televisão sempre reinou absoluta no gosto do público desde seu *boom* em 1950. Mesmo com o rádio, o jornal, a revista e a internet, a televisão se manteve presente, não apenas superficialmente, mas com uma grande força na indústria do entretenimento. As tendências tecnológicas iam e vinham no decorrer dos anos, mas a televisão continuava ali: intacta, funcional, no centro das casas e objeto de entretenimento de milhões de pessoas. Porém, ela não contava com a astúcia da revolução digital e a invasão da televisão pela internet.

1 karenkkremes@hotmail.com

Esta nova forma de ver televisão tem como representante máxima a empresa norte-americana Netflix. O serviço criado por Reed Hastings[2] em 1997, começou como uma locadora de DVDs nos Estados Unidos, porém, em 2007 se converteu em um serviço de *streaming*[3] de filmes e séries - mais recentemente incorporando também animes[4] e doramas[5]. A ideia de uma televisão sem interrupções comerciais, com aplicativos, séries, filmes, *sites* e de um número infinito de conteúdo *online* disponível 24 horas por dia não demorou para cair no gosto do público. Porém, foi com a sua primeira produção original, a série de drama político *House of Cards* (House of Cards, Beau Willimon, 2013) que a Netflix entrou em cena e passou a ser o símbolo desta nova era da televisão digital: o sistema de *Video on Demand (VoD)*, tecnologia banda larga que permite ao assinante receber filmes, séries, animes ou doramas em formato digital e com qualidade igual ou superior ao Blu-ray em qualquer lugar e a qualquer hora. Consiste nesta televisão via internet a "fórmula mágica" do Netflix, que transformou a televisão tradicional, pensada em uma coletividade para uma televisão que pensa no âmbito individual, uma individualização do público segundo suas próprias preferências. Quais os atrativos desta nova forma de televisão? Como as emissoras de TV aberta e operadoras de TV por assinatura estão reagindo a situação? Qual o impacto de *House of Cards* na própria Netflix e como a série e seu protagonista, Francis Underwood, interpretado pelo ator norte-americano Kevin Spacey, se converteram no rosto da empresa de Hastings? No referente trabalho procurarei responder e dialogar com estas e outras questões, ao utilizar como base teórica os escritos de Sigmund Freud[6], Gustave Le Bon[7] e Pierre Bourdieu[8].

2 Fundador e criador do Netflix. Graduado em Ciência da Computação na Stanford University.

3 Distribuição de conteúdo através da internet.

4 Desenho animado japonês.

5 Série de televisão oriental.

6 Pensador do Império Austríaco criador da Psicanálise.

7 Cientista social francês.

8 Sociólogo francês.

ÊXODO: DO CINEMA PARA A TELEVISÃO

> Haverá grandes filmes na tela grande, e isso vai custar-lhes muito dinheiro. Todo o resto será na tela pequena. É quase assim agora. *Lincoln* e *Esquadrão Red Tails* mal conseguiram chegar aos cinemas. Você está falando de Steven Spielberg e George Lucas não poderem ter seus filmes nos cinemas (LUCAS, 2013, ONLINE)[9]

O futuro cenário do cinema é pessimista, segundo os diretores de cinema norte-americanos Steven Spielberg e George Lucas. Em entrevista à revista sobre Sétima Arte, *Variety*, a dupla de cineastas compartilhou seus pensamentos sobre o futuro da indústria cinematográfica e revelou acreditarem na falência de Hollywood e uma migração em massa para a televisão de *Video on Demand*, tanto de atores, atrizes, diretores e produção como o próprio público.



Figura 1 – Kevin Spacey e Robin Wright, casal protagonista de *House of Cards*. Fonte: Divulgação Netflix.

A entrevista, que causou polêmica para os profissionais e entusiastas do cinema, foi dada em 2013, período da estreia da série via *streaming* da Netflix, *House of Cards*. Coincidência? Acredito que não.

House of Cards mostrou o potencial da televisão via internet. A qualidade técnica da série equivalente ao cinema, a equipe de produção oriunda da própria indústria cinematográfica e um elenco encabeçado por um ganhador de dois Oscar, Spielberg e Lucas tinham certeza de suas afirmações e a Netflix apenas confirmou este novo rumo da indústria de entretenimento. Rumo que privilegia os espectadores, mas assusta as emissoras tradicionais.

Ainda partindo das palavras de Steven Spielberg e George Lucas, os diretores acreditam que os atuais *blockbusters*[10] do cinema

9 No original: "There'll be big movies on a big screen, and it'll cost them a lot of money. Everything else will be on a small screen. It's almost that way now. 'Lincoln' and 'Red Tails' barely got into theaters. You're talking about Steven Spielberg and George Lucas can't get their movies into theaters".

10 Filmes com alto custo de produção que possuem um grande retorno financeiro, sucessos de bilheteria.

cansarão o público com “mais do mesmo” e, consequentemente, quando uma destas franquias fracassar nas bilheterias, levará toda a indústria cinematográfica consigo. Causando uma reação em cadeia no mercado financeiro do cinema e gerando um colapso desta indústria, o que fará com que os profissionais e o público do cinema migrem para a televisão via internet. Porém, por que Spielberg e Lucas apostam na televisão via internet, não a televisão tradicional? Por que o público está mudando para o sistema *Video on Demand* e deixando as emissoras? O que a Netflix e outras empresas do segmento oferecem que a TV comum não tem capacidade?

FLORES PARA AS EMISSORAS

As emissoras têm cavado a própria cova há anos e agora o Netflix e seu sistema *Video on Demand* chegou para enterrá-las. O velho esquema de uma programação de horário definido e com filmes, séries, novelas, programas e *reality shows* definidos pelo próprio canal chegou ao auge do tédio dos espectadores.

Apesar das tentativas de integrar a televisão aberta à internet com conteúdos extras via Youtube, Twitter, Facebook e outras redes sociais e aplicativos *online*, a oferta das emissoras ainda é muito pequena e limitada frente a infinidade de conteúdo do Netflix e outras empresas do segmento, como Crackle, Youtube, Google Play, Popcorn Time e Crunchyroll.

Outro fator que contribui para esta revolução digital é a mudança no perfil de público, que busca cada vez mais a conectividade, rapidez, diversidade e qualidade de conteúdo. Algo difícil de se obter no tradicional sistema de televisão, que mesmo com a chegada do sinal digital, muitas emissoras estão a passos lentos desta implantação ou sofrem com a indisponibilidade do espectador em ter uma televisão com sinal digital ou adaptador para o mesmo. Fator este desprezível ao Netflix, uma vez que o serviço em *streaming* disponibiliza seus conteúdos com o máximo em qualidade de resolução e *pixels*.

> As verdadeiras alterações históricas não são as que nos espantam pela grandeza e violência. As únicas transformações decisivas, as que conduzem à renovação das civilizações, efetuam-se nas opiniões, nas concepções e nas crenças. Os acontecimentos memoráveis são os efeitos visíveis de transformações invisíveis nos sentimentos dos homens. (LE BON, 1980, p. 04)

O processo de mudança da televisão tradicional para a televisão via internet aconteceu de forma lenta e gradual, tal como designa Le Bon, invisível. Inicialmente encarado como mais um passo rumo ao progresso da TV, as emissoras não perceberam o inimigo chegar camuflado e discretamente. Porém, foi somente com o sucesso mundial da série *House of Cards* que todas as atenções voltaram-se para a Netflix.

Estagnadas em seu próprio mundo com uma programação decadente e inútil, como novelas, *reality shows* e telejornais sensacionalistas. Programas estes nulos em questionamentos sociais e conhecimento intelectual, mas apenas o repetitivo “pão e circo” tradicional para um público não criterioso. As TVs abertas foram massacradas pelo furacão chamado Netflix.

Não apenas isto, as operadoras de TV à cabo também foram afetadas. Apesar de usufruírem de uma programação mais personalizada e especializada, voltada a grupos seletos de espectadores e com recursos mais avançados quanto a experiência de assistir televisão. O sistema tradicional de uma programação fechada e pré-definida, bem como comerciais, são seu ponto fraco. Também não sendo párea para a revolução digital da televisão.

O serviço de *streaming* Netflix trouxe consigo uma gama de filmes e séries não usuais, polêmicos, questionadores da ordem social, inteligentes e incentivadores de uma nova visão de mundo por parte de seus espectadores. O que gerou um público mais exigente e crítico que fizeram da televisão tradicional seu alvo. Davi encontrou Golias e está pronto para derrubá-lo e decapitá-lo.

> Dois fatores essenciais estão na base dessa transformação. O primeiro é a destruição das crenças religiosas,

> políticas e sociais de onde derivam todos os elementos da nossa civilização. O segundo é a criação de condições de existência e de pensamento inteiramente novas, originadas pelas modernas descobertas da ciência e da indústria. (LE BON, idem, p. 04)

A sociedade do século XXI sofreu grandes mudanças de mentalidades, quebrou paradigmas religiosos, políticos e sociais. Com isto, uma nova concepção de mundo se estabeleceu e, dentre esta concepção, a ideia do *Video on Demand*. Uma nova forma de entretenimento para um novo mundo, um novo público.

A Netflix contribuiu de forma vital para a criação de um novo pensamento contemporâneo baseada nos progressos tecnológicos. Ao criar um primeiro produto original focado na história de um protagonista que é um anti-herói, ou melhor, um vilão, a Netflix trouxe através de *House of Cards* tudo o que a empresa representa: inovação e ousadia. A coragem de se fazer o necessário.

A transformação estava às portas e a Netflix virou a maçaneta para entrar em uma nova era de mentalidades e tecnologias. Com *House of Cards* a empresa entrou no mapa das grandes companhias de entretenimento e também tornou-se um símbolo da nova televisão. De um novo público que almejava por essa diversidade e provocação ao próprio pensamento.

> Nesse universo que se caracteriza por um alto grau de cinismo, fala-se muito de moral. Como sociólogo, sei que a moral só é eficaz caso se apóie em estruturas, em mecanismos que façam com que as pessoas tenham interesse na moral. E para algo como uma preocupação moral surgisse, seria preciso que ela encontrasse suportes e reforços, recompensas, nessa estrutura. Essas recompensas poderiam vir também do público (se ele fosse mais esclarecido e mais consciente das manipulações que sofre). (BOURDIEU, 1997, p. 80)

House of Cards não foi apenas a série que marcou uma nova geração da TV, mas a produção que tornou-se o símbolo da Netflix. Fazendo com que seja quase impossível falar em Netflix sem falar de *House of Cards* ou falar de *House of Cards* sem mencionar a Netflix. As duas palavras são praticamente sinônimas.



Figura 2 – *House of Cards*, símbolo do sucesso da Netflix. Fonte: Divulgação Netflix.

O protagonista, um político cruel e inescrupuloso em busca de vingança e poder virou a própria personificação da Netflix, tamanha força do elemento simbólico presente no personagem. Francis Underwood é a própria Netflix.

DEMOCRACIA UNDERWOOD

Francis Underwood representa a força e o poder da Netflix, bem como a ousadia e uma nova forma de pensar e agir. Forma esta individualista e pessoal, a imagem não apenas do novo público, mas da sociedade contemporânea.

Nas palavras do próprio criador da Netflix: “Em vez de termos uma emissora que cubra uma cidade ou um país, por exemplo, teremos um canal para cada pessoa” (HASTINGS, Reed, 2015, p. 43). Esta é a nova concepção de entretenimento vigente, passamos de uma televisão voltada à coletividade para o particular e pessoal. As pessoas querem algo que se adeque a seu gosto particular, não de uma coletividade de um país, estado ou cidade. Individualidade é a palavra do século XXI. Poder e independência, isto é o que a Netflix e Francis Underwood representam.

Um pensamento que vai ao encontro a tradicional psicologia das massas, a ideia de coletividade: “A psicologia de massas trata o ser individual como membro de uma tribo, um povo, uma casta, uma classe, uma instituição, ou como parte de uma aglomeração que se organiza como massa em determinado momento, para um certo fim”. (FREUD, 2011. p. 11).

O que a Netflix faz é exatamente o oposto do pensamento de Freud. É tratar a coletividade através de cada indivíduo, prestar atenção as preferências de cada pessoa. Individualizar o público.

Com mais de 50 milhões de assinantes, a Netflix considera cada uma dessas pessoas um canal, com sua própria programação. Baseada em mecanismos eletrônicos que registram as preferências do indivíduo quando este usa o serviço de *streaming*, a Netflix torna realidade o conceito de televisão individual e realça o aspecto independente deste novo tipo de TV.

Enquanto a televisão tradicional desenvolve uma programação repetitiva e voltada para um coletivo cansado das emissoras. A Netflix adentra um novo campo da tecnologia: a individualização do entretenimento.

Se contrapondo ao pensamento de Le Bon, Freud afirma "Em Le Bon, tudo o que há de estranho nos fenômenos sociais é reduzido a dois fatores, a mútua sugestão dos indivíduos e o prestígio do líder" (FREUD, idem, p. 30). Ou seja, para o cientista social francês as massas são guiadas pela preferência de um líder ou a sugestão mútua dos integrantes da tribo social, o que nos leva ao conceito de massa de manobra. Por esta razão é tão empregada a ideia de que as massas são facilmente influenciadas, como cada indivíduo reprime seu desejo pessoal e segue a opinião da maioria, a tendência é permanecerem juntos, mesmo quando não há unanimidade de pensamento.

Ao nos voltarmos para a concepção de *House of Cards* e seu protagonista Francis Underwood como a cara da Netflix, podemos entender melhor esse processo de individualização da televisão. Algo que pode ser encarado como positivo ou negativo dependendo do lugar social de quem observa o fenômeno, embora, certamente as emissoras devem optar pela depreciação do conceito individual de TV.

Mesmo que os executivos de emissoras se pronunciem propagando um discurso de que a televisão continua vital no lar das pessoas, não precisa analisar muito para perceber que eles estão apenas "tapando o sol com a peneira", não querendo ver a real situação ou recusando-se a darem-se por vencidos frente um público que ainda espera alguma inovação na TV.

No entanto, é inegável as mudanças do tempo presente. A Netflix está na vanguarda de uma nova forma de televisão e *House of Cards* é o símbolo deste novo período. Um tempo de ousadia, individualidade e poder, tal como Francis Underwood.

A situação e representação ideológica do político à Netflix remete a um conceito maquiavélico:

> Deve-se considerar não haver coisa mais difícil para cuidar, nem mais duvidosa a conseguir, nem mais perigosa de manejar, que tornar-se chefe e introduzir novas ordens. Isso porque o introdutor tem por inimigos todos aqueles que obtinham vantagens com as velhas instituições e encontra fracos defensores daqueles que das novas ordens se beneficiam. (MAQUIAVEL, 2005, p. 37)

Francis Underwood pode ser considerado uma analogia à Netflix, a situação relatada por Maquiavel remonta à situação de Underwood em *House of Cards* e da própria Netflix na indústria do entretenimento. Líderes de uma nova geração da televisão, Francis Underwood ou Netflix, enfrentam o desafio de estabelecer uma nova ordem em um sistema cuja fórmula tradicional já dura mais de 60 anos. Quem será o vencedor? Parece que o Underwood já está há vários passos à frente.



Figura 3 – Kevin Spacey como Francis Underwood, a imagem do poder e sofisticação da Netflix. Fonte: Divulgação Netflix.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como diria Francis Underwood "É como se devoraria uma baleia, Doug. Uma mordida por vez" (*House of Cards*, 2013). Esta é a definição perfeita para o avanço do serviço de *streaming* no tempo presente, em especial a Netflix.

O serviço veio conquistando discretamente, mas hoje é uma das maiores apostas da indústria do entretenimento, chegando a mudar até mesmo a forma do cinema atual.

Através de uma fórmula ousada e diferenciada, a Netflix e *House of Cards* mudaram para sempre o jeito de se assistir televisão e estão na vanguarda desta nova era digital.

Com um conceito de individualização e maior atenção ao público, acredito que logo a frase “não se pode agradar a todos” deixará de existir, ou ao menos não se aplicará à Netflix, afinal, em breve será possível agradar a todos através do *Video on Demand*.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a Televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1997.

COHEN, David S. **George Lucas & Steven Spielberg: Studios Will Implode; VOD Is the Future**. Disponível em: <http://variety.com/2013/digital/news/lucas-spielberg-on-future-of-entertainment-1200496241/>. Acesso em: 05 de abril de 2015.

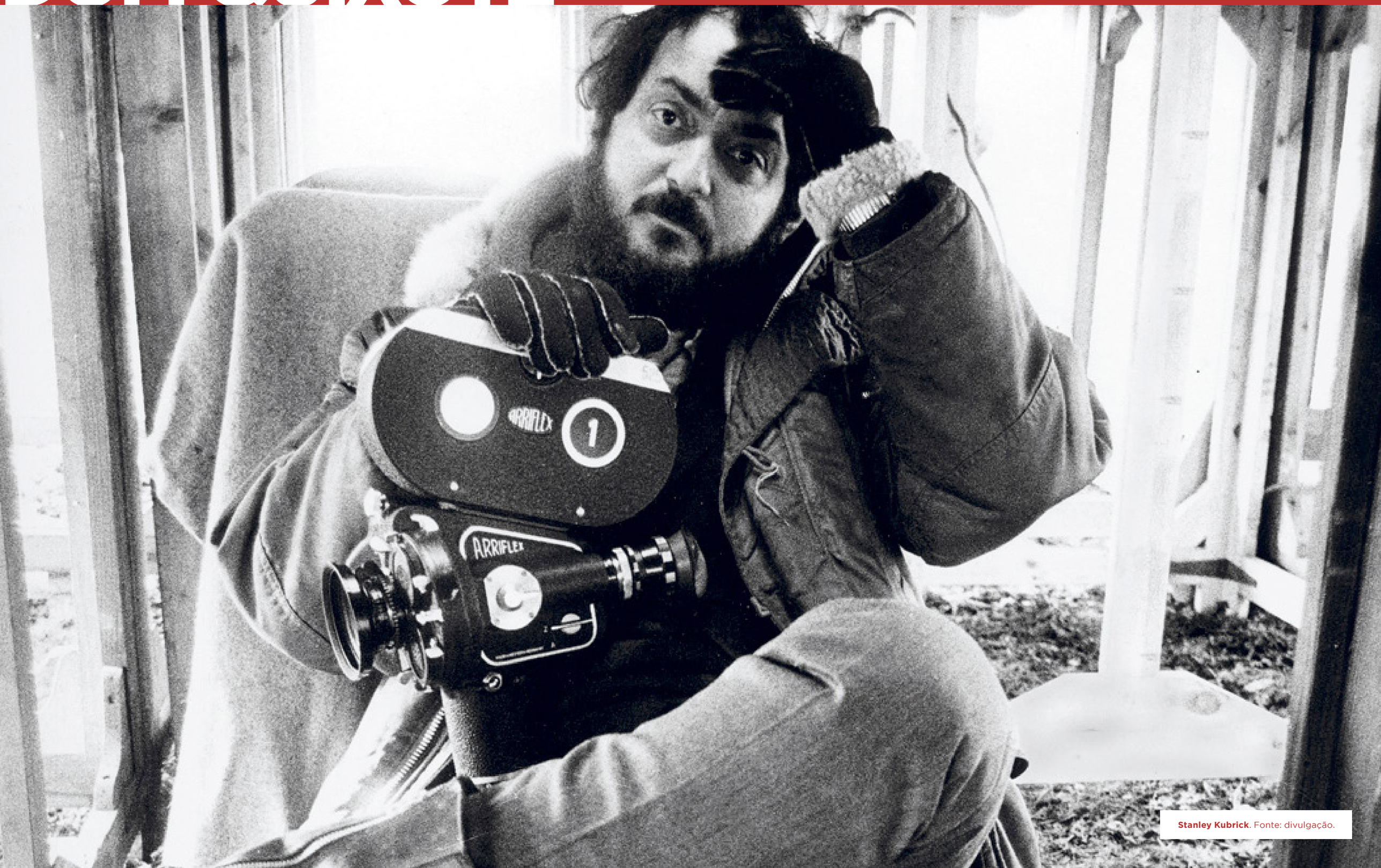
HOUSE OF CARDS. Beau Willimon. EUA. 2013. Kevin Spacey, Robin Wright, Michael Kelly. Netflix.

LE BON, Gustave. **Psicologia das Multidões**. Lisboa, Portugal: Edições Roger Delraux, 1980.

MAQUIAVEL, Nicolau. **O Príncipe**. Digital: Ridendo Castigat Mores, 2005.

TEIXEIRA JR., Sérgio. “Quem tem medo do Netflix?” **Exame**, Ed. 1085, n. 05, março de 2015.

DOM QUIXOTE



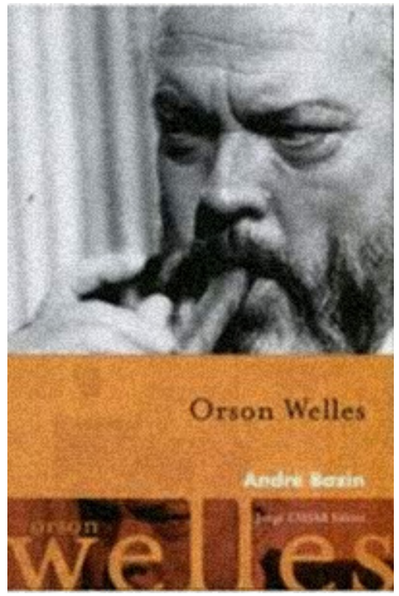
Stanley Kubrick. Fonte: divulgação.

Welles, por Bazin

Ivonete Pinto[1]

Crítica de cinema e professora dos cursos de Cinema da UFPel

A crítica francesa foi responsável por valorizar o western como gênero alguns realizadores americanos como sendo muito mais do que meros. Os críticos da *Cahiers du Cinéma* iluminaram a obra de diretores como Alfred Hitchcock, Charles Chaplin e Orson Welles, de modo que seus filmes podem hoje ser apreciados sob a perspectiva que merecem. “Orson Welles”, é assinado por André Bazin, um dos fundadores da Cahiers, uma publicação indispensável para quem gosta de Welles e para quem gosta de crítica. Bazin era um jovem crítico quando *Cidadão Kane* foi lançado na França, em 1946, e seu entusiasmado pela estreia do diretor americano era contagiante. Chamava de “renascimento” e de “revolução da arte hollywoodiana”. Quem viu de perto esse entusiasmo foi François Truffaut, que escreve a apresentação da edição traduzida para o português, num texto de 1978. Ou seja, com o devido distanciamento crítico passados mais de 30 anos, Truffaut analisa a relação Welles-Bazin, acrescentando sua própria impressão dos filmes do americano. Informações biográficas, sobretudo do trabalho de Welles no teatro, inserem nosso olhar na obra deste gigante falecido em 1985, aos 70 anos. E se *Cidadão Kane* foi superficialmente compreendido pelos americanos em sua época, quando não ignorado, é porque a crítica (americana) não tinha as ferramentas, o conhecimento para adentrar obra tão fenomenal. A crítica francesa, Bazin em especial, com vasto conhecimento da linguagem cinematográfica, pode enxergar o quão revolucionário era esse filme feito em 1941, por alguém de apenas 25 anos.



Welles
André Bazin
Ed. Jorge Zahar, 2005

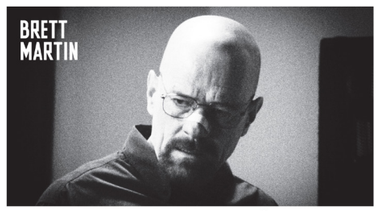
1 ivonetepinto02@gmail.com

Homens difíceis: nos bastidores das séries norte-americanas

Cíntia Langie[1]

Cineasta e professora assistente dos cursos de Cinema da UFPel

Com o *boom* da criação para a TV no Brasil, provocado principalmente pela aprovação da Lei 12.485 / 2011 (lei da TV paga), muitos roteiristas têm se lançado no desafio de criar histórias seriadas, pensando nessa janela. Uma leitura interessante para quem está caminhando por esta direção é "Homens Difíceis", de Brett Martin, lançado em 2014 pela Aleph.



O autor se dedica a refletir sobre processos e histórias de bastidores das séries, com foco em um período intitulado como a 3ª Era de Ouro da televisão norte-americana. O período inicia-se no final da década de 1990 e é analisado no livro a partir de exemplares de séries como *Família Soprano* (The Sopranos, David Chase, 1999), *Mad Man* (Matthew Weiner, 2007) e *Breaking Bad* (Vince Gilligan, 2008). O que caracteriza essa era, para o autor, é uma revolução temática e uma alteração no modo de trabalho dos profissionais da TV.

A revolução temática diz respeito a uma abertura e uma liberação para tratar assuntos até então evitados na televisão: violência, sexo, corrupção. Tudo de forma explícita. E os temas passaram a ser abordados a partir de um foco em personagem também inovadores: os anti-heróis, personagens complexos, com defeitos e falhas de carácter. Personagens com duplas personalidades, como Walter White em *Breaking Bad*: professor de física, pai de família e, ao mesmo tempo, traficante fora da lei. A TV, que até então transmitia principalmente uma programação mais "limpa", com temas amenos, focados em dramas e comédias, com conflitos amorosos e pessoais, personagens antagônicos entre os maus e bons, passou a se abrir para outras formas de narrar, podendo, inclusive "matar" personagens importantes para a trama, coisa impensável antes da revolução.

Brett Martin é bastante conhecedor do tema e fala com muita propriedade sobre personagens da tela e também personagens dos bastidores desse processo. É colaborador de diversas revistas e jornais e, para realizar o livro, entrevistou criadores das séries, roteiristas, elenco, equipes de filmagem e executivos, dando origem a uma obra que analisa de forma ampla o universo da televisão norte-americana.

Para Martin, antes do período da revolução, a TV era vista unicamente como um meio maldito imbecilizante. Já em 1980 inicia-se o processo revolucionário, com a proliferação das TVs a cabo. Esse fato fez com que o público buscasse tipos diferenciados de programação. É aí que as emissoras tornam-se mais livres para criação. O autor aponta como facilitadores da revolução, o nível mais elevado de instrução em geral das plateias, o barateamento do processo com o advento das tecnologias digitais (também a qualidade dos novos aparelhos de TV) e o surgimento de uma nova classe consumidora. Além disso, com maior presença da internet nos lares, surgiu uma leva de fãs-críticos participativos, conectados nas séries.

De acordo com o livro, os homens difíceis são tanto os personagens criados para dar vida às histórias, como os novos roteiristas da TV: criadores independentes e ousados, artistas obstinados pela qualidade e bom gosto. Geração de criatividade fecunda, que acompanhou uma transformação comercial e tecnológica, e que não tinha medo de errar, pois estava fazendo algo novo. Segundo Martin, são profissionais que tiveram a oportunidade de produzir arte em um meio comercial até então mal-afamado, como a TV.

Martin esclarece termos contemporâneos, como *Showrunner* e *Whriters Room*, importantes para compreender esse novo período da TV. O *showrunner* é a figura do roteirista-chefe, responsável pela série, criador e também produtor executivo. É o verdadeiro autor da obra: "na TV, o autor *é rei,* acostumado ao poder e à influência inédita numa indústria cinematográfica dominada pelos diretores." (2014, p. 25).

1 cintialangie@gmail.com

O autor descreve, ainda, as *Whriters Room,* ou salas dos roteiristas – ambientes com quadros brancos nas paredes, muitas anotações e um grupo de roteiristas dando palpites de forma oral sobre as histórias, até chegar à divisão de trabalho e à escrita colaborativa por etapas.

O livro é interessante para quem aprecia como mero espectador as novas séries, e também para quem quer se aventurar na escrita de narrativas seriados no Brasil, sabendo sempre que há muitas diferenças entre mercado nacional e o norte-americano descrito no livro.

Homens difíceis: os bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias

Brett Martin

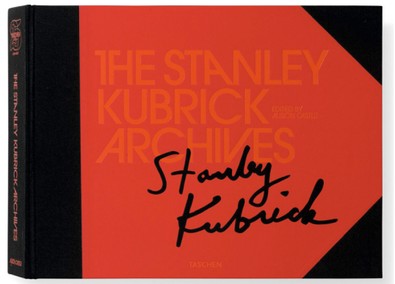
Aleph, 2014

Abrindo os armários de Stanley Kubrick

Renato Cabral de Oliveira[1]

Discente do curso de Cinema e Animação da UFPel

É um trabalho complicado condensar uma filmografia tão densa e profunda como a de Stanley Kubrick em um volume de 550 páginas. Precisa coragem e muita dedicação. Em "The Stanley Kubrick Archives", da editora Taschen, a jovem editora Alison Castle surpreende e reúne uma série de materiais que engloba todo o processo de produção das obras do realizador de forma visualmente bela e em termos de conteúdo informativo é, no mínimo, instigante e esclarecedora.



Castle divide o livro em dois grandes capítulos. O primeiro é "Os Filmes", no qual cada uma das produções de Kubrick é desconstruída através de frames relevantes de cada uma de suas produções para o cinema. É um capítulo em que não se lê com letras, sílabas e palavras, mas sim através de planos, enquadramentos... imagens. A linguagem cinematográfica de Kubrick. Um material belíssimo em que cada foto, colocada lado a lado, dá ao leitor a oportunidade de compreender a marca do realizador norte-americano. A sua simetria constante, a profundidade de seus quadros e a importância quase gráfica da linha em seus planos, entre outros tantos detalhes.

Já no segundo capítulo, o enfoque de Castle é o resultado de sua pesquisa e editoria: o processo criativo do diretor. Com o aval de Cristiane Kubrick, viúva do diretor, Castle traz nas páginas um detalhismo precioso. São trechos dos roteiros, cronograma das filmagens, design de set, croquis, storyboards, anotações do diretor, curiosidades das produções e um ensaio de algum teórico para cada um de seus filmes. Em alguns momentos o próprio Kubrick ganha voz e dá voz às suas realizações através de uma seleção de trechos de suas melhores entrevistas.

A editora não esqueceu de destacar aquele que seria, talvez, o projeto mais ambicioso da carreira do diretor, mas que acabou engavetado pela MGM: a cinebiografia de Napoleão Bonaparte. Conhecido como o épico nunca realizado, Castle abre os arquivos da produção e da longa e minuciosa pesquisa que Kubrick havia realizado e catalogado, uma rotina que mantinha com todos os filmes que pretendia realizar. São citadas ainda as produções de *A.I. – Inteligência Artificial*, idealizada pelo diretor e que acabou filmada por Steven Spielberg em 2001, e da produção também engavetada de Wartime Lies, baseada no livro de Louis Begley, sobre o holocausto. Finalizando o livro que possui um peso de quase 5 quilos, uma série de apêndices trazem uma linha cronológica dos eventos da carreira do diretor e um ensaio de Michael Herr, roteirista de *Nascido para Matar* (Full metal jacket, 1987).

Mesmo sem tradução e edição brasileira, o livro foi importado para o País e vale a aquisição. Em capa dura com uma encadernação de qualidade, é um livro que traz o equilíbrio visual e também a profundidade de informação. Algo muito similar e próximo das obras-primas de Stanley Kubrick.

The Stanley Kubrick Archives

Alison Castle (org.)

Taschen, 2005

1 reenaaato@gmail.com

Manual do Direito do Entretenimento

Liângela Xavier[1]

Docente dos Cursos de Cinema da UFPEL

Grande parte dos realizadores/produtores culturais realizam seus projetos com dois fantasmas chamados direito autoral e patrimônio intelectual. As dúvidas que dizem respeito aos direitos sobre a obra de quem realiza, ou seja, o autor, assim como o que pode ou não ser citado, referenciado por este autor em um projeto, são constantes e muitas vezes questionáveis.



No livro "Manual do Direito do Entretenimento: guia de produção cultural", organizado por Andrea Francez, Jose Carlos Costa Netto e Sérgio Famá DÁntino, lançado pela editoria Senac São Paulo em 2009, podemos encontrar uma síntese, objetiva e de fácil entendimento sobre os direitos e deveres dos autores de produtos de entretenimento, como obras literárias, produção de espetáculo cênico, produção de obras musicais, de obras audiovisuais, televisão, novas tecnologias e gestão coletiva de direitos autorais. Também contempla capítulos específicos sobre tributação, incentivos fiscais à cultura no Brasil, assim como dicas sobre como defender os interesses do projeto, medidas judiciais e aspectos penais.

O capítulo dedicado à produção de obras audiovisuais é de autoria do bacharel em Direito pela USP,Gilberto Falcão de Andrade. Nele o autor esclarece e define alguns pontos essenciais para quem trabalha no mercado audiovisual. A começar pela definição sobre a autoria de um produto audiovisual segundo a legislação brasileira. Gilberto esclarece que uma obra desta natureza possui autor(es) que detém o direito autoral, e também autor(es) detentores do direitos morais sobre a obra. Para efeitos autorais, a obra audiovisual pode ser considerada coletiva, onde uma pessoa física ou jurídica , frequentemente representado pelo produtora, publica sob seu nome ou marca e que é constituída pela participação de diferentes autores, cujas contribuições se fundem numa criação autônoma. Já sobre o direito moral, o autor esclarece que exclusivamente são pertencentes ao diretor. Ao organizador ou produtor, cabe somente os direitos patrimoniais.

A relação contratual entre o produtor audiovisual e o diretor também é abordado neste capítulo, esclarecendo que o direito de uso de um argumento ou roteiro possui Leis específicas (Lei nº9.610/98 e nº6.533/78) que regulamentam esta relação, protegendo os direitos de ambas partes. Já ao diretor cinematográfico cabe os direitos morais do autor sobre sua criação, que por sua vez não são passíveis de qualquer tipo de negociação ou transferência, a não ser seus herdeiros e sucessores.

E por fim, Gilberto nos coloca dados fundamentais para os realizadores audiovisuais sobre o uso de trilhas sonoras já existentes ou criadas para o filme, sobre a participação de menores de idade na obra, aspectos legais sobre co-produção internacional, seguros e registro de marca. Apresenta reflexões acerca dos contratos de distribuição, sobre o *making of* como uma obra nova, independente da obra retratada, com diretor, equipe e orçamento próprios.

Por ter uma característica de manual, este livro veio cobrir uma lacuna no entendimento desta relação entre os produtores cultuais e os direitos e deveres do autor. Interpreta nossa legislação de uma forma que leigos no assunto tenham acesso às informações básicas necessárias à produção de uma obra de entretenimento. Mas é claro que uma assistência jurídica não pode nem deve ser dispensada em qualquer segmento de produção audiovisual.

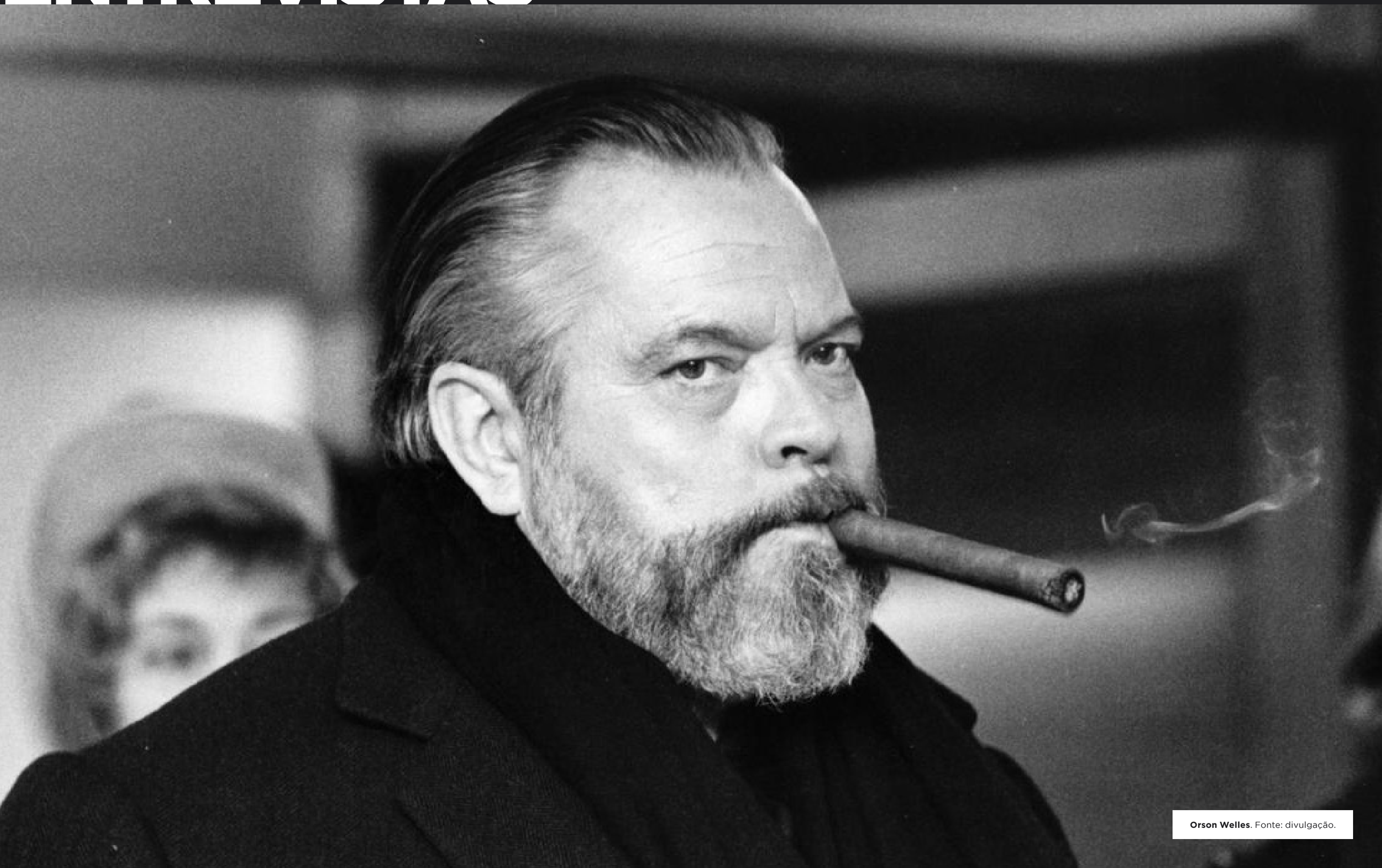
Manual do Direito do Entretenimento: guia de produção cultural.
Andrea Francez

Jose Carlos Costa Netto, Sérgio Famá DÁntino (orgs.)

SENAC São Paulo, 2009

1 lanzacx@gmail.com

ENTREVISTAS



Orson Welles. Fonte: divulgação.



Rodrigo Grota. Fonte: divulgação.

ENTREVISTA: Rodrigo Grota

Diretor, roteirista e produtor, Rodrigo Grota é paulista, mas mora em Londrina, Paraná, desde adolescente. Aos 35 anos acumula prêmios por filmes como *Satori Uso* (2007) *Booker Pittman* (2008) e *Haruo Ohara* (2010). Os curtas formam a trilogia do esquecimento, lançada em caixas em DVD e Blu-Ray. Somente estes títulos conquistaram mais de 40 prêmios entre festivais nacionais e internacionais (só em Gramado foram 13 kikitos). Em maio último, a trilogia foi exibida em sessão especial na Cinemateca Francesa, em Paris.

A seguir, Grota, que finaliza seu primeiro longa *Leste, Oeste* (2015), fala de sua relação com Orson Welles, chamando a atenção para o perfil ilusionista do diretor.

1) De que forma você se relaciona com Orson Welles? Considerando-o um gênio ou apenas um diretor temperamental que não conseguiu terminar muitos de seus filmes? Um gênio, sem dúvida. Um homem que revolucionou no mínimo três mídias: o rádio, o teatro e o cinema, e tudo isso em menos de 10 anos. O que nos impressiona no caso de Welles é essa intensidade logo no início da sua trajetória: como ele mesmo diz, ele começou no topo e depois só foi descendo ladeira abaixo. Outra característica que me impressiona é a capacidade de se reinventar de um filme para o outro - *Citizen Kane* tem uma pegada, que é completamente diferente do filme seguinte, *Soberba*, e o oposto daquele que seria o seu 3º filme: *It's All True*. Acredito cada vez mais que não podemos apenas avaliar um cineasta a partir dos seus projetos finalizados - Welles é um bom exemplo para essa teoria - os seus "fracassos" são tão sedutores quanto os seus "acertos". Você encontra pesquisas de linguagem, vestígios, experimentos nesses filmes "menores" que depois iriam potencializar filmes de outros cineastas como também filmes do próprio Welles.

2) O Orson Welles ator, o que acha? Qual filme você acha que ele apresenta uma performance especial? O cinema quando não é poesia é um documento - essa avaliação, que não é minha, e sim de

um cineasta do qual não me recordo agora, aponta para essa dualidade presente em toda e qualquer perfomance de um ator diante de uma câmera - há o visível e o invisível, aquilo que sentimos e aquilo que o ator interpreta. Welles é um talento acostumado a notas altas, ao gesto expressivo, a melodias dissonantes. Sutileza certamente não é uma das suas qualidades como ator. Ele se aproxima de uma abordagem barroca do personagem, extremada, explosiva, intensa, passional, explícita, quase absoluta. O seu maior pecado é ser dotado de tanto talento, poder criativo, e não conseguir dar uma certa unidade a esse universo interior. Welles é sempre Welles em qualquer filme em que atua - vemos o ator e não o personagem. Mas como ele é múltiplo, misterioso, fabular e sempre um nostálgico, sua presença costuma nos seduzir de formas variadas. Há vários homens em um só Welles. Confesso que a perfomance que mais me seduz é a de *O Terceiro Homem*, filme dirigido por Carol Reed. Dificilmente você encontrará uma persona tão charmosa.

3) Você atribui a força de Cidadão Kane aos atores que vieram do teatro? Não somente a isso. Muitos atores oriundos do teatro americano estavam em outros filmes nessa época - era um momento de transição. O que diferencia *Kane* dos demais filmes é um raro poder de síntese que encontramos nessa obra - a uma só vez ela resume diversas conquistas de linguagem acumuladas nos anos 1930 por homens como John Ford e Jean Renoir. A luz de Toland é a luz expressionista, a mesma que ele já utilizara para Ford. A trilha de Herrmann é a mesma dos programas de rádio que Welles conduzia nos anos 1930: volumosa, incessante, quase promíscua. O roteiro é fragmentado: já não sabemos tudo sobre esse universo ficcional - nem o diretor Welles talvez saiba: Rosebud é o início do cinema moderno. As interpretações dos atores ainda estão a um meio tom entre o teatral e aquilo que seria um estilo mais cinematográfico. Welles não gosta da linguagem realista - ou, se você preferir, o realismo em Welles é muito mais profundo, traz em si outras camadas, perspectivas: explora preferencialmente aquilo que não sabemos dos personagens, seus desejos. Há também o uso consciente da profundidade de campo e do plano-sequência: Welles liberta o espectador, potencializa a montagem dentro do quadro, nos aproxima da trama de uma forma especulativa, sem afirmações definitivas. O cinema passa a ser uma dúvida e não uma certeza. Só esse avanço na linguagem já vale uma vida!!

4) Você viu Othello, filme em que ele pintou-se de preto para fazer o protagonista? Este tipo de representação teria algum sentido no cinema de hoje? Sim, assisti a mais de uma vez. E claro: teria sentido hoje em dia se você estivesse em uma obra não-naturalista, ou adaptada de Shakespeare, como é o caso de *Othello*. A chave, talvez, para se aproximar de Welles é compreender que quando ele apresenta uma trama, um universo ficcional, um personagem, ele está sempre tentando nos iludir, nos conduzir para uma paisagem distante, possivelmente inexistente, dentro de nós mesmos. Por isso a relação tão forte com Shakespeare, Kafka, e tantos outros escritores que ele admirava. Welles é essencialmente um ilusionista: a sua verdade é a sua capacidade de criar ficção a partir de si mesmo. Do ponto de vista psicanalítico, poderíamos dizer que é o pobre menino Welles tentando chamar a atenção da sua mãe pianista, que faleceu quando ele era ainda muito novo. Do ponto de vista cinematográfico, Bergman foi mais preciso: estamos sempre fazendo o mesmo filme. Só há uma história a contar. E geralmente ela deriva de uma incapacidade. Você está condenado a povoar esse universo sentimental dentro de você mesmo - e eis o que é a obra de um cineasta. Seus sentimentos e sua vontade de esquecê-los.

5) Qual seu Orson Welles preferido? *A Marca da Maldade*. Um filme barroco, excessivo, inclassificável. Você pode considerá-lo um policial noir, ou simplesmente uma obra policial. Para mim, sempre será algo tão vultuoso quanto uma peça de Shakespeare: é o homem preso em sua única condição possível - a luta contra a sua verdade. Quinlan, o personagem interpretado por Welles, atinge a verdade por meios ilícitos. Vargas, interpretado por Charlton Heston, é um policial honesto: nunca prende um só bandido. Essa oposição entre um certo maquiavelismo e uma contínua inocência iluminista dá o tempero para um embate não só físico como de ideias. O homem moral, nesse caso, Vargas, sucumbe pois não consegue habitar um mundo sem verdades. Já Quinlan, o imoral por excelência, não pode ser destruído pois ele caminha naturalmente entre as trevas. Mas além de todo esse conflito entre extremos ainda há uma construção visual primorosa, uma trilha sufocante, e atores maravilhosos, como Dietrich e Janet Leigh, e outros secundários. É um filme supra-sumo, daqueles que serão referenciados ao longo de toda a história do cinema. Uma típica fábula de Welles: todos estamos condenados. A diferença é que alguns sofrem com isso... Outros não!!



Ivo Müller. Fonte: divulgação.

Entrevista: Ivo Müller

Ivo Müller é ator de cinema e teatro. Catarinense morando em São Paulo, atuou em filmes como *Tabu* (Miguel Gomes, 2012, prêmio Fipresci Festival de Berlim), *Dicionário* (Ricardo Weschenfelder, 2012, curta) e no inédito *Meu Amigo Hindu* (Héctor Babenco, 2015, que também tem no elenco Willem Dafoe).

A seguir, o ator fala à Orson sobre sua relação com os filmes de Orson Welles:

1) De que forma você se relaciona com Orson Welles? Considerando-o um gênio ou apenas um diretor temperamental que não conseguiu terminar muitos de seus filmes? É uma das minhas maiores referências como realizador que veio do teatro, que também foi ator. Era um gênio porque trabalhava muito, era obcecado pelo trabalho, um perfeccionista, um detalhista. Isso explica o fato de não ter terminado algumas obras.

2) O Orson Welles ator, o que acha? Qual filme você acha que ele apresenta uma performance especial? A pergunta me remete a uma frase do Nelson Rodrigues: *"A verdadeira vocação dramática não é o grande ator ou a grande atriz. É, ao contrário, o canastrão, e quanto mais límpido, líquido e ululante, melhor".* Orson Welles tinha essa canastrice, que fazia sua interpretação ultrapassar o limite da realidade. Além disso, atuava se equilibrando na corda bamba e com uma navalha perto dos pulsos. Acho seu trabalho em *A Dama de Shangai* brilhante.

3) Você atribui a força de Cidadão Kane aos atores que vieram do teatro? A força do filme vem da direção, é um filme de autor. Mas se formos falar dos atores, sem dúvida. Sem eles Orson Welles não teria conseguido revolucionar a maneira de contar histórias no cinema. O tipo de enquadramento precisava de atores que sabiam usar o corpo como expressão. Se nos planos fechados lemos seus pensamentos através do olhar, nos abertos, a história é contada por tudo que está no quadro, principalmente o corpo do ator.

4) Você viu Othello, filme em que ele pintou-se de preto para fazer o protagonista? Este tipo de representação teria algum sentido no cinema de hoje? É um momento interessante para responder a pergunta, já que uma peça de teatro foi cancelada em São Paulo, por ter atores brancos pintados de preto. O problema é proibir e censurar, no teatro, no cinema, em qualquer manifestação artística. Se eu quiser me pintar de preto para fazer Othello, posso usar isso como provocação para uma discussão mais profunda sobre racismo e intolerância.

5) Qual seu Orson Welles preferido? Tenho *O Processo* e *A Dama de Shangai* na cabeça, citaria um deles para não cair no lugar comum, mas *Cidadão Kane* é o meu favorito. Só de falar nele, tenho vontade de ver mais uma vez, o filme é uma obra prima, tem muitos filmes dentro de *Cidadão Kane*, além de continuar atualíssimo.

NORMAS PARA PUBLICAÇÃO

Para submeter artigos e resenhos para a revista, envie para **revistaorson@gmail.com**

Data de fechamento da próxima edição: **12 de outubro de 2015**.

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).

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 em arquivo separado do texto, em formato JPEG.

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 (português) e "Abstract" (inglês), bem como Palavras-chave (máximo de 5 palavras) e Keywords (máximo de 5 palavras).

FORMAS DE CITAÇÃO

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

JUNHO/2015