ORSON

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



#10

ORSON #10

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: Ivonete Pinto e Renato Cabral
Projeto gráfico e edição de imagens: Renato Cabral
Diagramação e arte: Lucas Pereira

CONSELHO EDITORIAL

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

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

André Macedo, André Villa, Bruno Leites, Bruno Polidoro, Camila Vieira da Silva, Cícero Pedro Leão de Almeida Oliveira, Diêgo Rodrigues da Silva Sousa, Gerson Rios Leme, Guilherme Carvalho da Rosa, Ivonete Pinto, Jahangir Mammadov, Josias Pereira, Nísio Antônio Teixeira Ferreira, Karen K. Kremer, Laís Ferreira Oliveira, Renata Pinheiro Souto, Renato Cabral, Victor Henrique de Souza Ortolan, Victória Ester Tavares da Costa e Yasmin Pires.

CAPA



Emmanuelle Riva e Eiji Okada em *Hiroshima, meu amor* (Alain Resnais, 1959).

REALIZAÇÃO

CENTRO DE ARTES
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

UFPEL

SITE
orson.ufpel.edu.br

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

A Orson é composta pela família tipográfica Gotham.

EDITORIAL

ORSON #10 – POR QUE LER

Chegamos à 10ª edição, ressaltando, como sempre, a diversidade de interesses dos pesquisadores na área do cinema e audiovisual. A Orson, qualificada como B3 no sistema Qualis – um desafio para publicações no âmbito das graduações – traz neste número artigos que, mesmo tendo diferentes filmes como objeto de análise, dialogam entre si. Destaque, neste sentido, para as investigação envolvendo o brasileiro *Praia do Futuro* e o azerbaijano (ou azeri) *Nabat*; na problematização do que seja um "filme de festival", ou na irônica denominação de "international style". Já as concepções sonoras cruzam duas seções: *Primeiro Olhar* e *O Processo*, dando visibilidade a diferentes abordagens. As resenhas exemplificam quão distintas, mas intercambiáveis, podem ser nossos interesses de leitura: design gráfico e cinema norte-coreano. E, por fim, na seção de Entrevistas viajamos muitos quilômetros: ouvimos o jovem diretor de fotografia gaúcho, Bruno Polidoro, e Jahangir Mammadov, chefe do setor de Cinema no Ministério da Cultura do Azerbaijão.

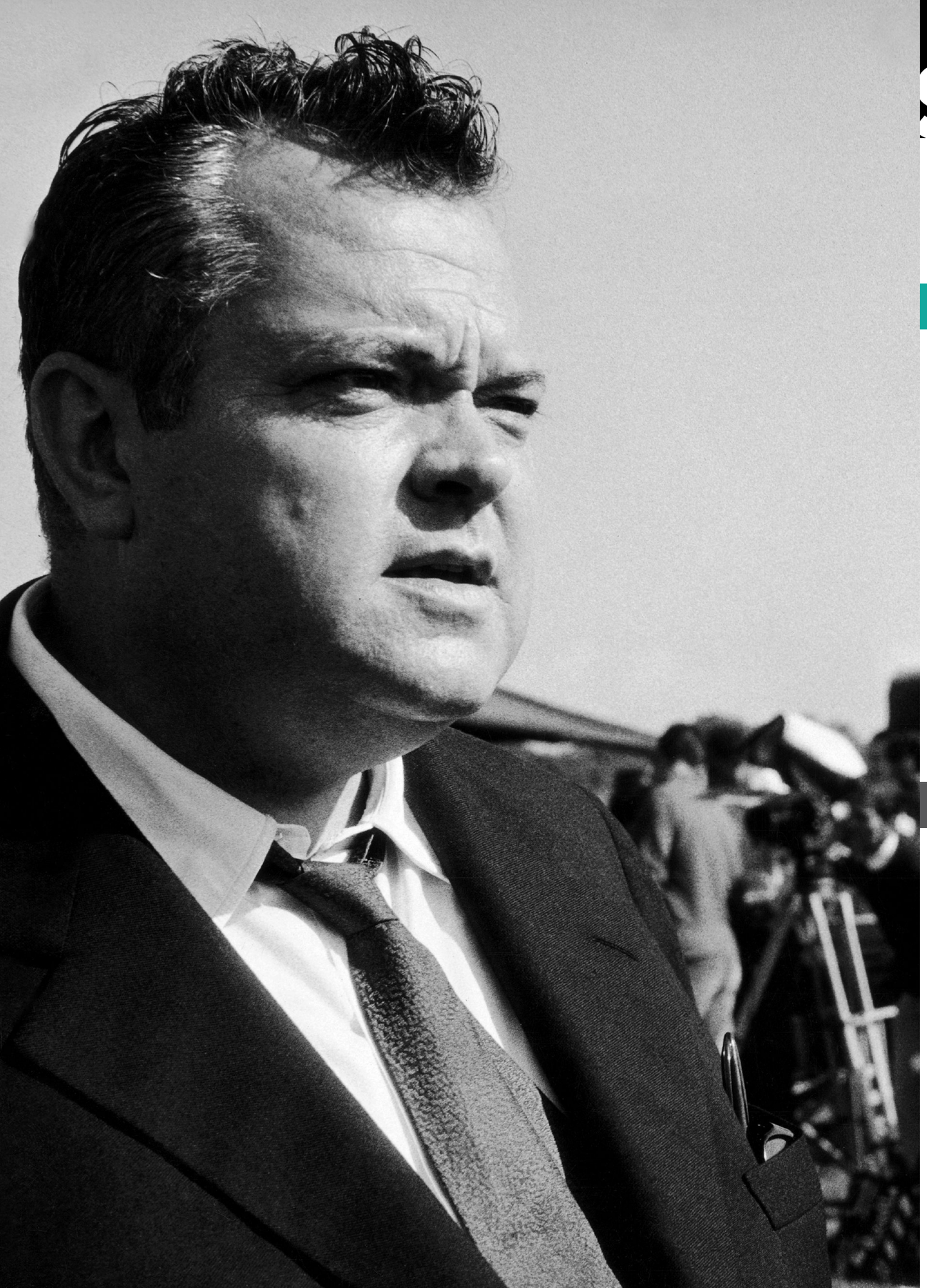
A tira de André Macedo segue fazendo humor com os dramas acadêmicos.

Para a próxima edição, fica anunciado o dossiê "Cinematografias periféricas". A Orson 11, com prazo para submissão até 15 de outubro, lança o dossiê que propõe reunir textos sobre filmes fora do eixo hegemônico de produção e distribuição Estados Unidos-Europa. Análises de filmes e análises conjecturais sobre cinematografias periféricas devem obedecer as normas da revista. Artigos envolvendo outras questões em torno do audiovisual também serão aceitos para submissão às sessões fixas da Orson.

Boa leitura!

Ivonete Pinto
Editora





SUMÁRIO

EXPEDIENTE 2
EDITORIAL 3

SEÇÃO PRIMEIRO OLHAR

Sair de si mesmo – imagens extáticas no cinema brasileiro do início dos anos 2000
Bruno Leites 9

Abertura de novelas: apropriações artísticas contemporâneas
Victória Ester Tavares da Costa 21

***Young Animator Training Project* e a identidade nacional japonesa no processo técnico do anime**
Karen K. Kremer 33

Concepções sonoras criativas para audiovisual: aprendendo a escutar para saber o que ouvir
Gerson Rios Leme 47

A metáfora na lógica da representação em *Praia do futuro*
Camila Vieira da Silva 55

As cinematografias periféricas e o *international style*
Ivonete Pinto 67

O Percurso Gerativo de Sentido e a prática cinematográfica
Josias Pereira 75

SEÇÃO O PROCESSO

***Hiroshima mon amour*: A representação da história e da memória sob a perspectiva de Andreas Huyssen**
Renata Pinheiro Souto 91

A imagem da palavra e a palavra do vídeo: relações possíveis entre a videoarte e a poesia concreta
Laís Ferreira Oliveira 109

Orson Welles sob a luz de Shakespeare
Cícero Pedro Leão de Almeida Oliveira
Nísio Antônio Teixeira Ferreira 129

***Elena*: a identidade contemporânea no filme de Petra Costa**
Rebeca Ferreira 147

Um breve olhar sobre a relação entre o pensamento imagético e o conceitual
Victor Henrique de Souza Ortolan 155

***O Regresso* e o nascimento de uma nação**
Diêgo Rodrigues da Silva Sousa 163

Som e silêncio nas telas e salas de cinema
Yasmin Pires
André Villa 175

SEÇÃO DOM QUIXOTE

Tipos na tela e em movimento
Guilherme Carvalho da Rosa 194

O incrível cinema norte-coreano
Ivonete Pinto 198

ENTREVISTAS

Entrevista: Bruno Polidoro
Renato Cabral 203

Entrevista: Jahangir Mammadov
Ivonete Pinto 215

PRIMEIRO OLHAR



Praia do Futuro. Fonte: divulgação.



Cronicamente Inviável (Sérgio Bianchi, 2000). Fonte: divulgação.

Sair de si mesmo – imagens extáticas no cinema brasileiro do início dos anos 2000[1]

Bruno Leites[2]

Doutorando em Comunicação e Informação na UFRGS.
Professor substituto dos cursos de cinema da UFPel.

Resumo: Este trabalho analisa a aparição de imagens extáticas no cinema brasileiro do início anos 2000. Êxtase, na obra de Sergei Eisenstein, refere-se a "sair de si mesmo" e pode adquirir uma ampla gama de utilizações estéticas e políticas. No que tange ao presente trabalho, serão analisadas imagens extáticas em *Cronicamente inviável* (Sérgio Bianchi, 2000) e *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2003). O objetivo é mostrar suas singularidades e diferenças, mas realçar também um projeto partilhado. As aparições extáticas, nesse contexto, tendem a ser o resultado de uma impotência, de uma impossibilidade de agir.

Palavras-chave: Êxtase; Imagem; Sérgio Bianchi; Cláudio Assis; Sergei Eisenstein.

Abstract: *In this article, it is studied the emergence of ecstatic images in early 2000s Brazilian Cinema. In the work of Sergei Eisenstein, ecstasy means "being beside oneself" and can be seen in a variety of aesthetical and political situations. The focus here are ecstatic imagens in* Chronically unfeasible *(Sérgio Bianchi, 2000) and* Mango Yellow *(Cláudio Assis, 2003). The objective is understanding singularities and differences, but it is also emphasizing a shared aesthetics. The ecstatic images, in this context, tend to be the result of an impotence, an impossibility of acting.*

Keywords: *Ecstasy; Image; Sérgio Bianchi; Cláudio Assis; Sergei Eisenstein.*

INTRODUÇÃO

Na primeira parte do texto, apresentarei o arcabouço geral da pesquisa que venho desenvolvendo e depois passarei à reflexão

1 Trabalho realizado com o apoio da CAPES.

2 bleites2003@hotmail.com

específica deste texto, sobre imagens extáticas no cinema brasileiro do início dos anos 2000. O artigo, advindo de apresentações realizadas em dois colóquios[3], manterá um certo tom de oralidade, próximo ao das apresentações para as quais ele foi primeiramente desenvolvido. No cinema brasileiro do início dos anos 2000 era comum observar imagens como estas:



Figura 1: estados de descontrole em *Amarelo Manga* e *O invasor.* Fontes: (*Amarelo Manga*, 2003; *O invasor*, 2001)

Este fenômeno já foi notado por Fernão Ramos, que o definiu como um "naturalismo cruel":

> Dentro de sua gama diversa, este "naturalismo cruel" pode ser definido pelo prazer que toma a narrativa em se deter na imagem da exasperação ou da agonia. São constantes os longos planos dedicados para a representação de berros ou momentos de crise existencial. A exasperação dramática é mostrada em detalhe e exagerada ao extremo, para além da motivação realista. O deboche, os personagens sórdidos, os risos histéricos são representados em destaque, de modo lento e prolongado. A imagem da miséria, da sujeira, a ação dramática em ambientes fechados e abafados (como prisões ou favelas), surge de modo recorrente. Mortes, sangue, ações com requintes cruéis de violência são exibidas em toda sua crueza. Esta imagem constitui-se dentro de uma estratégia que eleva a intensidade ao limite da agressão ao espectador (RAMOS, 2004, pp.106-107)

A minha pesquisa é sobre uma determinada estética produzida e partilhada no cinema brasileiro do início dos anos 2000, que alguns autores analisaram do ponto de vista das suas distopias (NAGIB, 2006), da sua má-consciência e narcisismo às avessas (RAMOS, 2004), e de resquícios do ressentimento que teria caracterizado o cinema brasileiro dos anos 1990 (XAVIER, 2007). No universo da minha pesquisa, articulando as imagens e as discursividades que as cercaram, eu venho propondo que esta estética se configura como uma grande sintomatologia. Nesse sentido, os diretores concebem essas imagens como sintomas, porque se conectam com aquilo que existe de doente em espaços geográficos muito precisos e pretendem que suas imagens se imponham como um sintoma produzido a partir do contato direto com essas doenças de mundo. Eu falo de filmes como *Cronicamente inviável* (Sérgio Bianchi, 2000), *Quanto vale ou é por quilo?* (Sérgio Bianchi, 2005), *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002), *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2006), *O invasor* (Beto Brant, 2001), *O cheiro do ralo* (Heitor Dhalia, 2006) e *Contra todos* (Roberto Moreira, 2004), entre outros.

Quando observamos os filmes e o contexto em que estavam sendo feitos, encontramos uma série de referências a este vocabulário que gira em torno das patologias. Eu vou mostrar, primeiramente, um pouco do universo discursivo em que estavam imersas essas imagens e como os realizadores viam a si próprios nessa época. Por exemplo, Beto Brant fez uma análise retrospectiva de sua carreira, afirmando que *O invasor* (Beto Brant, 2001) e os seus filmes anteriores, *Os matadores* (Beto Brant, 1997) e *Ação entre amigos* (Beto Brant, 1998), mostravam um tema tão patológico que ele próprio vinha se contaminando e reduzindo a sua própria intensidade vital. É por isso que ele fala em reinvenção e, se nós formos analisar o seu filme seguinte, que é *Crime Delicado* (Beto Brant, 2005), existe ali de fato uma mudança radical pelo enfrentamento desta tendência de submissão às patologias.

> Então *há ao mesmo tempo um desencanto*. Desencanto dessa descoberta. De que *essas relações estão aí, patológicas na sociedade*. Pra você não começar a apagar a tua luz, você precisa se reinventar (BRANT, 2009, grifos meus)

Talvez o mais evidente no que tange à exposição discursiva da sintomatologia da qual eu venho falando seja Cláudio Assis. Ele tinha claramente nessa época a postura de figurar essas doenças, e, além disso, de se apresentar como alguém habilitado a fazer esta figuração. Em outros termos, em suas performances discursivas ele construía a nobreza daquilo que ele realizava.

3 A(na)rqueologia das Mídias, na Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (UFRGS) e 4º Seminário Nacional Cinema em Perspectiva, no curso de Cinema e Vídeo (UNESPAR), ambos em 2015.

> Mostrar que tá no canavial mas tá fodido. 500 anos de cultura da cana. É a merda, é o câncer. *Esse câncer impregna nas pessoas também*. A escolha da Zona da Mata: isso foi fundamental, ver as condições que eles tinham lá, por isso não foram ao sertão, que apesar de tudo tinha melhores condições. (ASSIS, 2011, grifos meus)

Esta afirmação, que eu escolhi entre tantas que ele mencionou na época de *Amarelo Manga* e do *Baixio das Bestas*, mostra o objetivo de figurar o que está podre. Ele inclusive nomeia: é a merda, é o câncer. E aqui ele não deixa dúvida do objetivo que ele tem e daquela abordagem que eu mencionei anteriormente, de construir a nobreza do seu próprio lugar de fala. Ele faz isso por ser alguém habilitado a mostrar essas doenças tão presentes mas também tão subterrâneas. "Estou mostrando pra você tomar atitude. Estou te mostrando, está aqui. Você que deve tomar a sua atitude. Forte, necessário, botar pra foder. Violência é outra coisa. (ASSIS, 2011)" Até agora expus elementos discursivos, contudo a sintomatologia dessas imagens se traduz em estratégias recorrentes no âmbito das próprias imagens. Como exemplo, destaco os fetichismos e as deformações, além dos estados de descontrole, os quais constituem o foco do presente texto.



Figura 2: fetichismos em *Cheiro do ralo* e *Amarelo Manga.* Fontes: (*Cheiro do ralo*, Heitor Dhalia, 2006; *Amarelo Manga*, Cláudio Assis, 2003)

IMAGENS EXTÁTICAS

Para falar desses estados de descontrole eu vou precisar expor brevemente um conceito fundamental, que é o de êxtase, do modo como foi trabalhado por Sergei Eisenstein, sobretudo na obra *A natureza não-indiferente*. Entre o final dos anos 1930 e durante toda a década de 1940, até a sua morte em 1948, Eisenstein trabalhava em reflexões de modo relativamente concomitante, as quais no entanto ficaram inacabadas. Destacam-se: *Montagem*, *Método*, *História geral do cinema* e *A natureza não-indiferente*[4].

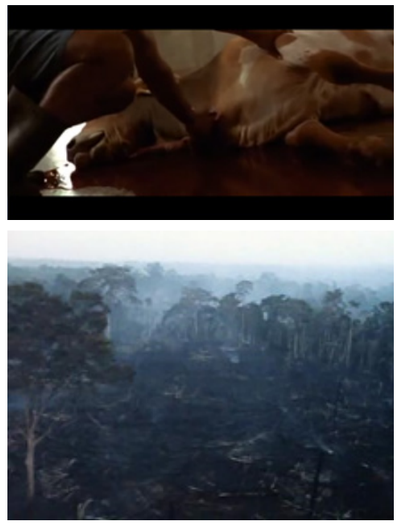


Figura 3: deformações em *Amarelo Manga* e *Cronicamente inviável.* Fontes: (*Amarelo Manga*, Cláudio Assis, 2003; *Cronicamente inviável*, Sérgio Bianchi, 2000).

4 Apesar de não finalizados pelo autor, os textos dessas reflexões têm sido publicados: *Montagem* e *A natureza não-indiferente* possuem versões em línguas ocidentais, como inglês, francês e italiano. *Método* está ainda em processo de tradução em diferentes línguas ocidentais. *História geral do cinema* foi publicado como *Notas para uma história geral do cinema*, inclusive no Brasil (EISENSTEIN, 2014).

O êxtase aparece em Eisenstein como uma "saída de si mesmo". Ele escreve assim para destacar a composição da palavra, no sentido da origem grega, de *ex* = fora e *stasis* = estar parado. Então, seria algo como "fora de estar parado", "fora da estabilidade".

> Utilizando termos mais nobres, nós poderíamos dizer que a ação do patético de uma obra consiste em conduzir o espectador ao êxtase. Uma fórmula como essa não acrescentaria nada, porque três linhas acima nós dissemos exatamente a mesma coisa, já que *ex-tasis* significa literalmente a mesma coisa que o nosso "sair de si mesmo", "estar fora de si" ou "sair do estado habitual" (EISENSTEIN, 1976, p.79, tradução minha)[5]

Êxtase em Eisenstein está diretamente ligado ao *pathos*, que vem da origem grega, mas que no russo, segundo os tradutores franceses de *A natureza não-indiferente*, jamais adquiriu a conotação pejorativa das línguas latinas (EISENSTEIN, 1976, pp.425-426). *Pathos* significa justamente "ardor passional". O fato é que Eisenstein acreditava poder construir uma obra patética, potente para produzir este encontro com o espectador e obrigá-lo a entrar em êxtase, ou seja, a sair de si, a entrar em um estado de mobilidade. Acontece que para chegar nesta concepção de um êxtase político e revolucionário, Eisenstein estudou vários tipos de êxtase, em diferentes situações. Ele pensa por exemplo no êxtase religioso. Eu refiro duas cenas de *O velho e o novo* (1929), que Eisenstein monta em sequência no filme, sendo a primeira dedicada ao êxtase religioso, e a outra dedicada ao êxtase revolucionário. Ele faz análises dessa sequência em *A natureza não-indiferente* (EISENSTEIN, 1976, pp.122-130).

Um outro tipo de êxtase está presente no espetáculo das touradas. Para Eisenstein, a situação-tourada era enigmática porque o espe-

5 No original: "En usant de termes plus nobles, nous pourrions dire que l'action du pathétique d'une ouvre consiste à amener le spectateur à l'extase. Une telle formulation a dit exactement la même chose, car *ex-stasis* signifie littéralement la même chose que notre 'sortir de soi-même', être hors de soi' ou 'sortir de l'état habituel'".

táculo fazia todos os envolvidos saírem de si mesmo. Havia ali um engajamento passional que para ele era um tipo de êxtase. As séries de desenhos sobre as touradas investigam essas regiões em que adentram touro e toureiro no processo de saída de si mesmo. Neste desenho, por exemplo, aflora a dimensão sexual que Eisenstein via nas touradas, tanto quanto misturam-se os papeis de dominação entre humanos e animais como resultado do processo de tourada.

Finalmente, dentre todos os tipos de êxtase que Eisenstein pesquisa, eu destaco que ele fala de um êxtase trágico. Basicamente, o êxtase trágico é aquele próprio a grandes artistas, que conheciam e desenvolviam a potência passional da obra, mas que por outro lado não tinham esperança de utilizá-la a favor da criação de um mundo novo.

> E então no lugar da coesão e da harmonia interior, nós estamos em presença deste mesmo *patético trágico* do dualismo interior que, em diversos períodos da história, impregna om temperamento dos grandes criadores, condenados a viver em épocas e em condições sociais que não permitem a coesão e a harmonia. Pode parecer inesperado colocar numa mesma lista as figuras de Michelangelo, Wagner, Victor Hugo. Mas, de fato, nós descobrimos em todos essa mesma contradição interior. (EISENSTEIN, 1978, p.295, tradução minha)[6]

Penso que é neste patético trágico que apreendemos os estados de descontrole no cinema brasileiro dos anos 2000, do ponto de vista da manipulação da passionalidade, mas como fruto de uma doença de mundo, longe, portanto, da crença política em um mundo renovado.



Figura 4: Desenho da série *Síntese e perdão*, de Eisenstein. Fonte: (SOMAINI, 2011, caderno de imagens).

6 No original: “Et voici qu’au lieu de la cohésion et de l’harmonie intérieure, nous sommes en présence de ce même *pathétique tragique* du dualisme intérieur qui, aux diverses périodes de l’histoire, empreinte le tempérament des grandes créateurs, condamnés à vivre à des époques et dans des conditions sociales qui ne permettent pas la cohésion et l’harmonie. Il peut paraître inattendu de places sur un même rang le figures de Michel-Ange, Wagner, Victor Hugo. Mais, en fait, on découvre partout cette même contradiction intérieure”.

ESTADOS DE DESCONTROLE EM DOIS FILMES BRASILEIROS

a) Cronicamente inviável

Observarei duas aparições de estados de descontrole no cinema brasileiro dos anos 2000, tecendo observações sobre suas singularidades. Não se trata de algo definitivo, mas de uma análise que ainda está em andamento no contexto da pesquisa cujas linhas gerais delimitei na primeira parte deste texto.

A primeira cena é de *Cronicamente inviável*. Enquanto uma personagem observa e produz discurso, através da superposição de uma voz over, outras personagens saem de si após receberem um conjunto de brinquedos. Durante a explosão do êxtase, ambos os personagens não dividem o quadro, o que produz uma separação sensível entre aquele que produz discurso e aqueles que sofrem de descontrole extático.

O estado de descontrole nesta cena refere-se a apenas uma parte específica da imagem, que é esse grupo de personagens, de crianças de rua. De saída, nós podemos descartar portanto a existência de um descontrole na imagem como um todo. A segunda observação necessária é a seguinte: o êxtase refere-se a um objeto sendo observado. Se olharmos a construção da cena, veremos que há uma espécie de construção em campo e contracampo, onde o êxtase é restrito a apenas um dos lados. Então, existe um lado que olha e produz discurso, e outro que sofre de descontrole extático, que sofre sua paixão descontrolada.

De um lado, temos o olhar e o discurso; de outro, temos o ser visto e o ser analisado. O extático é portanto um objeto a ser analisado.

É relevante que a mesma estratégia observacional se repita em outras partes do filme. Aqui, por exemplo, a imagem é produzida num plano de conjunto observacional da briga que acontece.

Eu proponho que possamos chamar esse tipo de aparição de êxtase distanciado, em que as estratégias na imagem estabelecem uma distância entre o estado de descontrole e o discurso que se





Figura 5: Oposição entre o extático e o discursivo. Fonte: (*Cronicamente inviável*, 2000)





Figura 6: êxtase observado através plano de conjunto. Fonte: (*Cronicamente inviável*, Sérgio Bianchi, 2000)

sobrepõem. O que parece existir sempre neste êxtase distanciado de *Cronicamente inviável* é uma contraposição do discurso sobre os excessos da imagem, porque o êxtase, que é o descontrole, está submetido ao discursivo e ao observacional.

b) Amarelo Manga

Neste outro trecho, de *Amarelo Manga*, a personagem descontrola-se ao flagrar a traição do marido. A construção extática nesta segunda cena é bem diferente. Por diferenciação à anterior, podemos ver que não existe um regime discursivo que se sobreponha ao êxtase. Também não existe a trilha sonora no momento do descontrole, o que faz com que os berros possam atingir um nível central na construção da cena. Quer dizer, a ambientação sonora que existe no início da cena se interrompe no momento da briga. Os berros então se impõem em sua materialidade, ou, se impõem em sua presença, para utilizar um termo em voga no momento.

Também é claro que a mordida, o berro e o sangue são elementos centrais que a câmera faz questão de enquadrar em primeiro plano. Eu quero dizer que a câmera não se distancia, pelo contrário, ela se mantém próxima do objeto, quase dentro da cena. Isso evidentemente contribui para evitar uma distância analítica, uma distância observacional.

Ao longo da cena existe uma alteração na estratégia de construção da própria cena. Se olharmos o início, ela é toda orquestrada. Por exemplo: começa o lento movimento de câmera para a esquerda, que dura quase toda a cena; o personagem entra no plano de fundo do quadro (Canibal); no meio do movimento vemos uma alteração focal; e então, um outro personagem é enquadrado (Kika), no primeiro plano do quadro; a câmera continua o movimento que começou no início do plano; a personagem se vira e caminha lentamente, para acompanhar o movimento da câmera; finalmente, a câmera enquadra novamente dois personagens ao fundo (Canibal e a amante) e Kika em primeiro plano; o movimento de câmera é interrompido e por duas vezes ocorre uma alteração focal, entre o primeiro plano e o plano de fundo na imagem, para alternar o destaque entre um e outro foco no quadro.



Figura 7: a encenação ordenada que antecede o êxtase. Fonte: (*Amarelo Manga*, Cláudio Assis, 2003)

Depois dessa primeira parte da cena, a estratégia se altera para produzir o estado de descontrole: temos então uma câmera que treme e que produz descontinuidades. A câmera, que antes descreveu um movimento contínuo agora passa a ser uma câmera que treme, que se aproxima e se afasta do objeto filmado, que alterna abruptamente sua velocidade. Além disso, sobressaem inúmeros *jump-cuts* na cena, os cortes se sobrepõem sem preocupação com a organicidade. E, quando chega na parte do berro, os cortes ficam ainda mais evidentes: eles não apenas capturam este berro, mas eles cortam e sobrepõem trechos do berro, fazendo aumentar a sua potência do ponto de vista expressivo.

Daí a consideração de que nesta cena todos os elementos se pretendem a serviço do êxtase. Não existe distanciamento, mas uma sobreposição de recursos utilizados para fazer com que a figura extática seja também um êxtase vivenciado através da materialidade da imagem.





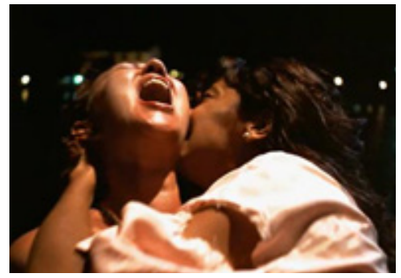


Figura 8: berro, mordida e a imposição do estado de descontrole. Fonte: (*Amarelo Manga*, Cláudio Assis, 2003).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estado de descontrole em *Amarelo Manga* é mais próximo do êxtase como utilizado por Eisenstein, em que a imagem extática se afirma por si mesma, sem a interposição discursiva, como é o caso da cena de *Cronicamente inviável*. Poderíamos dizer, portanto, que cenas como esta criam pontos atracionais (GUNNING, 2006) em *Amarelo Manga*, criam momentos em que a situação sensível se impõe sobre o regime discursivo.

De todo modo, seria ainda desejável analisar como no próprio *Amarelo Manga* as discursividades se recompõem no entorno da situação extática materializada na cena analisada, ou seja, conhecer como o surto de *pathos*, de paixão, se articula ou rearticula com a ação, tanto das cenas anteriores quanto das cenas seguintes.

Eu considero que ambas as cenas revelam indícios da aparição e da utilização do estado de descontrole no contexto de uma grande sintomatologia das imagens. Evidentemente, elas não esgotam o universo da sua utilização, mas fornecem indícios imprescindíveis no enfrentamento da questão fundamental de saber como esses

estados de descontrole se compõem com, digamos, os estados de controle, ou, em outros tempos, como (e se) a situação extática devém pensamento e ação.

REFERÊNCIAS

AÇÃO entre amigos. Direção: Beto Brant. Produção: Dezenove som e imagens, 1998.

AMARELO Manga. Direção: Cláudio Assis. Produção: Cláudio Assis e Paulo Sacramento. Olhos de cão produções, 2003.

ASSIS, Cláudio. Entrevista. **Sala de cinema – SESC TV.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=27Zz0P8q2RA>. Acesso em 18 ago 2015. Entrevista concedida a Miguel de Almeida em 2011.

BAIXIO das bestas. Direção: Cláudio Assis. Produção: Parabólica Brasil, Quanta Centro de Produções Cinematográficas, Rec Produtores Associados Ltda, 2006.

BRANT, Beto. Entrevista. **Sala de cinema – SESC TV.** Disponível em: <http://contraplano.sesctv.org.br/entrevista/beto-brant/>. Acesso em 15 fev 2015. Entrevista concedida a Miguel de Almeida em 2009.

CONTRA todos. Direção: Roberto Moreira. Produção: Fernando Meirelles, Roberto Moreira, Geórgia Costa Araújo, Andréa Barata Ribeiro e Bel Berlinck. Coração da Selva, O2 filmes, 2004.

CRIME delicado. Direção: Beto Brant. Produção: Drama Filmes, Lumière, MG Ricca, MegaColor, 2005.

CRONICAMENTE inviável. Direção: Sérgio Bianchi. Produção: Sérgio Bianchi, Gustavo Steinberg e Alvarina Souza e Silva, 2000.

EISENSTEIN, Sergei. **La non-indifférente nature / 1**. Paris: Union Générale d'Éditions, 1976.

_____. **La non-indifférente nature / 2**. Paris: Union Générale d'Éditions, 1978.

_____ . **Notas para uma história geral do cinema**. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

GUNNING, Tom. Attractions: How They Came into the World. **In**: STRAUVEN, Wanda (org.). **The cinema of attractions reloaded.** Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. pp.31-39

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro** – matrizes, nostalgias, distopias. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

O CHEIRO do ralo. Direção: Heitor Dhalia. Produção: Primo Filmes, Branca Filmes, Geração Conteúdo, RT Features, Tristero Filmes, 2006.

O INVASOR. Direção: Beto Brant. Produção: Renato Ciasca e Bianca Villar. Pandora filmes, 2002. 1 DVD.

O VELHO e o novo. Direção: Sergei Eisenstein. Produção: Sovkino, 1929.

OS MATADORES. Direção: Beto Brant. Produção: Beto Brant e Renato Bulcão, 1997.

QUANTO vale ou é por quilo? Direção: Sérgio Bianchi: Produção: Agravo Produções Cinematográficas, 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa. Má-consciência, crueldade e "narcisismo às avessas" no cinema brasileiro contemporâneo. **Revista Crítica Marxista**, Rio de Janeiro, v.19, p.104-113, 2004.

SOMAINI, Antonio. **Ejzenštejn – il cinema, le arti, il montaggio**. Torino: Giulio Einaudi editore, 2011.

XAVIER, Ismail. Humanizadores do inevitável. **Alceu**, v.8, n.15, p. 256-270, jul./dez. 2007.



Abertura de *Velho Chico* (2016, Benedito Ruy Barbosa). Fonte: captura de tela.

Abertura de novelas: apropriações artísticas contemporâneas

Victória Ester Tavares da Costa[1]

Bacharel em Cinema e Audiovisual, Universidade Federal do Pará.

Resumo: Novelas brasileiras têm extensa e renomada produção, alcançando, inclusive, versões no exterior. As aberturas têm, então, o papel de atrair o telespectador, envolvendo-o na trama e, por vezes, indicando características estéticas. Este breve estudo busca analisar alguns destes produtos audiovisuais que recorreram a outras formas de arte enquanto diferencial para atrair o público.

Palavras-chave: Abertura de novela, Arte, Interartes, Intertextos, Intermídias.

Abstract: *Brazilian soap operas have extensive and renowned production, reaching even versions abroad. The openings have the role to attract the viewer, involving it in the history and sometimes indicating aesthetic characteristics. This brief study analyze some of these audiovisual products that use other forms of art as a differential to attract the public.*

Keywords: *Novel Opening, Art, Interart, Intertexts, Intermedias.*

INTRODUÇÃO

As novelas, enquanto produto de entretenimento televisivo, têm no Brasil extensa e renomada produção. Reconhecidas mundialmente por seus enredos, atores e qualidade de produção as telenovelas brasileiras exibidas nos canais abertos de maior alcance são reflexo de costumes e características brasileiros bem como influenciam moda, fala entre outras peculiaridades. Ao mesmo tempo que a evolução das tecnologias abre portas para outras possibilidades de criação, os hábitos de consumo vêm sendo modificados na contemporaneidade. O público acessa suas programações televisivas de diferentes formas, seja pela gravação através da TV

1 victoriaetcosta@gmail.com

à cabo, ou *smart TVs*, seja acessando um programa perdido ao visualizar na internet. Desta forma, cabe aos produtores repensar modos de manter os telespectadores ligados à programação proposta. A abertura é um modo de introduzir a trama principal da novela a partir de elementos que sustentem o enredo, sem que o revele, e é um produto audiovisual que faz parte desta reconfiguração para atrair/manter o público. Claus Clüver discute "interartes", "intertextos" e intermídias", cada vez mais presentes em nossa cotidianidade, seja por formas de facilitar as atividades do dia a dia, como em sites interativos e eventos sociais, seja por entretenimento, como televisão, videogames, dentre outros exemplos. Estes conceitos serão utilizados neste breve estudo para pontuar esta relação presente nas aberturas de novela, especificamente as contemporâneas, cujos produtores vêm explorando os avanços dos recursos digitais para engendrar pelos caminhos das demais artes e trazendo para a televisão as experiências e particularidades de cada uma, alcançando resultados múltiplos e repassando-os para o consumo dos telespectadores. Indicativo também do discutido conceito de hibridismo, utilizado por Néstor García-Canclini (ANO) para falar destas mesclas que ocorrem na contemporaneidade, com cada vez mais naturalidade e rapidez.

INTERAÇÕES E NOVELAS

"A verdade é que o mundo inteiro é uma formação mista" (SHOHAT, STAM, 2006, p. 40)

Sucessora dos folhetins dos jornais, as telenovelas surgiram em 1951, ano em que foi ao ar *Sua vida me pertence*, de Walter Foster, na TV Tupi. No Brasil, a Rede Globo de Televisão é a empresa que produz e exibe as novelas de maior sucesso nacional e internacional, algumas com premiações mundiais importantes como o Emmy (como *Império* e *Lado a lado*, que serão citadas logo mais) e outras tantas que ganharam versão no exterior[2]. Pela experiência frente a telenovelas, seu reconhecimento e por tratar-se da maior empresa nacional deste âmbito, suas obras estarão no foco deste estudo, dado o aprimoramento e utilização de técnicas que serão posteriormente discutidos.

Claus Clüver, em "Inter Textus / Inter Artes / Inter Media", de 2006, discute sobre o conceito de "interartes" e "intermidialidade", nas quais considera-se não somente a arte em questão (como dança, pintura, música, etc) mas seus "textos", o conteúdo de cada um deles e suas interações.

> O repertório que utilizamos no momento da construção ou da interpretação textual compõe-se de elementos textuais de diversas mídias, bem como, freqüentemente, também de textos multimídias, influenciam também o repertório textual e o horizonte de expectativa. Mas o repertório é, em última análise, parte dos contextos culturais nos quais se realizam a produção e a recepção textual. (CLÜVER, 2006, pg. 15)

A partir da observação de alguns produtos audiovisuais da contemporaneidade, a abertura de novelas chama atenção pela apropriação de diversas expressões artísticas. Clüver utiliza a expressão "míxmídias" para citar os produtos que envolvem "signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou auto-suficiência fora daquele contexto" (CLÜVER, 2006, pg. 19), aplicando ao objeto aqui analisado, em que existem combinações com o objetivo de compôr um video com fim específico. Deste modo, o desenvolvimento deste artigo debruçar-se-à sobre as particularidades das interartes aplicadas às aberturas de novelas, ao elencar elementos e exemplos desta troca/apropriação em algumas telenovelas brasileiras.

2 Do Brasil para o mundo! Saiba quais são as novelas brasileiras mais vendidas no exterior http://www.revistapixel.com.br/do-brasil-para-o-mundo-saiba-quais-sao-as-novelas-brasileiras-mais-vendidas-no-exterior/ Acesso em 10 de maio de 2016.

ABERTURA DE NOVELAS

Criado com o objetivo de apresentar os participantes da novela (seus atores, roteirista(s), diretor, equipe técnica, etc), o vídeo de abertura também é uma forma de apresentar uma noção sobre o enredo principal ou ao que se refere a trama. Também criado para ser exibido do último ao primeiro capítulo, desta forma, não pode/deve ser um produto audiovisual que revele partes essenciais da trama (ainda por se desenvolver) ou que se desatualize no decorrer da novela. No entanto, algumas exceções podem ser citadas, como a modificação no vídeo de abertura da novela *Babilônia*[3] que, com uma tentativa de agradar seu público, mudou seus tons mais escuros e avermelhados para um amarelado, deixando-a com um ar um pouco mais leve e menos agressivo como a anterior, que remetia ao enredo pesado da novela.

O processo de desenvolvimento das aberturas tem ganhado profundidade nos últimos tempos. A transposição de diversos tipos de expressões artísticas para o audiovisual nos leva à discussão das fronteiras fluidas da contemporaneidade, nas quais estes elementos dialogam entre si, contribuindo para uma maior heterogeneidade de criações, aumentando as possibilidades a partir de diferentes linguagens. Este processo configura o que Canclini chama de hibridação:

> entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras (CANCLINI, 2003 p. XIX)

3 Modificações na abertura da novela *Babilônia* < http://blogtelevisual.com/abertura-babilonia/>

IMAGEM

Com o passar dos anos, as formas de inovar na criação destes produtos audiovisuais têm se mesclado com outras artes. A escolha da linguagem utilizada em cada abertura, além de dialogar com a trama, também é direcionada aos telespectadores, para que seja mais um atrativo. As artes visuais, por exemplo, têm sido aliadas dos criadores de aberturas. *Alto Astral* (2014) teve a abertura feita com aquarela, composta por tons claros e rosados, que termina com o encontro de um casal[4], indicativo do enredo. O artista plástico Vik Muniz, conhecido por suas esculturas feitas com comidas, pedras preciosas e lixo, elaborou três instalações a partir de fotografias de um casal se beijando, a pedido da diretora Denise Saraceni para *Passione* (2010)[5], fazendo referencia a um dos núcleos da novela.

Na abertura de *A indomada*[6], uma mulher correndo e passando por vários obstáculos faz referência ao título. Nas novelas mais atuais, os personagens e elementos presentes fazem maior referência ao enredo em si, como em *Império* (2014)[7], na qual diamantes eram os personagens principais. O título que se parte ao final sinaliza também a quebra, o rompimento do "império", que acontece no desenvolvimento da história, remetendo à rigidez do material que, no entanto, é quebrado.

A animação é outro artifício também já utilizado, como na novela *Cheias de Charme* (2012) que, pelo horário de exibição, atraía um público mais jovem, logo, utilizou-se também de uma linguagem que interagia com os mesmos. Juntamente com a música *Ex my love*, da cantora Gaby Amarantos, o vídeo[8] apresenta as três pro-

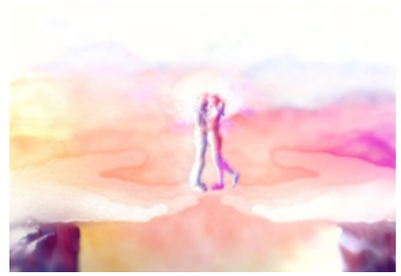




Figura 1 / Figura 2: Aquarela na abertura de *Alto astral* e instalação com lixo na novela *Passione*

4 Abertura *Alto Astral* <http://globotv.globo.com/rede-globo/alto-astral/v/veja-a-abertura-de-alto-astral/3740328/>

5 Abertura da novela *Passione* <https://www.youtube.com/watch?v=AjGZw_DqpQw>

6 Abertura *A indomada* < https://www.youtube.com/watch?v=VPbTOrTtU48 >

7 Abertura *Império* <http://globotv.globo.com/rede-globo/imperio/v/abertura-de-imperio-tem-versao-de-lucy-in-the-sky-with-diamonds-dos-beatles/3512700/ >

8 Abertura da novela *Cheias de charme* <http://globotv.globo.com/rede-globo/cheias-de-charme/v/confira-a-abertura-de-cheias-de-charme/1906669/ >

tagonistas, que são cantoras e empregadas domésticas, utilizando muitas cores que variam de acordo com os quadros e o recurso 3D, para remeter às diferentes fases das personagens. Destaca-se neste caso a narratividade do vídeo, que apresenta a trajetória das cantoras com um início, meio e fim.

Nas novelas com enredo histórico (conhecidas como "novelas de época") a exploração da direção de arte que remeta ao período em questão é reforçada, como na novela *Lado a lado* (2012)[9]. O uso de cores, cenários, figurinos e objetos de cena remetiam aos tempos de escravidão, temática principal da novela, em detalhes e câmera lenta que marcam os contrastes entre a riqueza e a pobreza. Outro exemplo de direção de arte que se destaca por fugir do "comum" é a novela *Caminho das índias* (2009)[10], cujo vídeo inicial é composto por diversos elementos indianos, desde a presença ativa do dourado, seus cenários até danças e vestimentas da cultura local, acompanhados pela música *Beedi*, de Sukhwinder Singh e Sunidhi Chauhan, na língua nativa. A abertura já adentra o universo que será desvelado no decorrer dos meses da obra no ar, ao mesmo tempo que dá indicativos histórico-culturais.



Figura 3.1 / Figura 3.2: Abertura de *Cheias de charme.*

SOM

Recentemente, algumas novelas globais têm adotado o frequente uso de versões de músicas antigas e/ou de sucesso não somente em seu vídeo inicial como também na trilha da novela. No caso da abertura de *Império*, já mencionada, com uma versão de *Lucy In The Sky With Diamonds*, canção originalmente lançada em 1967, da banda *The Beatles*, regravada por Dan Torres e utilizada na abertura da novela. Em *Alto Astral*, a música *Alma* de Zélia Duncan, lançada em 2001, está presente, como um destes resgates a



Figura 4 / Figura 5: Abertura de *Lado a lado* e de *Caminho das índias* com direções de arte que remetem ao enredo

9 Abertura da novela *Lado a lado* <http://globotv.globo.com/rede-globo/lado-a-lado/v/confira-a-abertura-de-lado-a-lado/2132263/ >

10 Abertura da novela *Caminho das índias* <https://www.youtube.com/watch?v=hJiUtWdCzcw >

músicas já conhecidas pelo público. *What a wonderful world*, de Louis Armstrong, tema da abertura de *Sete Vidas*[11], também é uma regravação, agora na voz de Tiago Iorc, que busca um ar melancólico, saudosista, também representado pelos ambientes e ações das imagens captadas, com a utilização de filtros para remeter à memória, ponto forte na trama, relacionado com os contatos e encontros familiares.

Assim como as imagens, algumas músicas também já foram trocadas nos vídeos de abertura. Na novela *América* (2005), por exemplo, a música *Órfãos do paraíso*, de Milton Nascimento, não agradava os telespectadores e foi trocada por *Soy loco por ti America*, na voz de Ivete Sangalo, assim como as imagens, também na tentativa de aumentar a audiência, desafio para o canal, dado o sucesso da novela anterior, *Senhora do Destino*. Afirmando, mais uma vez, o poder de decisão do público sobre as telenovelas, que as moldam a partir do seu gosto.

Em *Avenida Brasil* (2012) o ritmo *kuduro*, vindo da Angola, foi explorado na abertura, com muitas pessoas dançando, ambientadas em uma festa, na qual seus movimentos eram destacados pelas cores fortes e quentes do fundo, dialogando com a movimentação das silhuetas. A faixa ficou conhecida no país, que começou a ouvir a música e reproduzir a dança.

Já no remake de *Meu pedacinho de chão* (2014), nota-se o diálogo da música sinfônica da abertura[12], composta pelo Maestro Tim Rescala, com o universo lúdico criado e reproduzido por uma animação, com o objetivo de remeter ao olhar infantil. Dirigida por Luiz Fernando Carvalho, renomado pelo singular cuidado estético em seus trabalhos, a trilha sonora da novela também conta com mais de 20 outras canções sinfônicas do mesmo compositor [13].

11 Abertura da novela *Sete vidas* <http://gshow.globo.com/novelas/sete-vidas/extras/noticia/2015/03/abertura-de-sete-vidas-traz-pequenas-cenas-que-remetem-a-nossa-memoria-afetiva.html >

12 Abertura de *Meu pedacinho de chão* <https://globoplay.globo.com/v/3265812/ >

13 Trilha da novela *Meu pedacinho de chão* <http://www.guiadasemana.com.br/em-casa/noticia/conheca-as-musicas-da-novela-meu-pedacinho-de-chao >



Figura 6.1 / Figura 6.2 / Figura 6.3: Aberturas de *América*, primeira, segunda e terceira versão, respectivamente.



Figura 7.1 / Figura 7.2: Abertura de *Meu pedacinho de chão*, com seu universo lúdico.

A abertura da novela *Velho Chico* (2016)[14] é um outro exemplo de apelo musical e visual, também com direção artística de Luiz Fernando Carvalho e roteiro de Benedito Ruy Barbosa, no vídeo foram utilizadas técnicas de gravura e ilustração, criadas respectivamente pelos artistas plásticos Samuel Casal e Mello Menezes, que conjugaram seus trabalhos em uma só peça, explorada pela câmera com seus focos e desfoques, movimentos, cortes e edição. Na trilha, a produção resgata *Tropicália*, de Caetano Veloso. Reúne audiovisualmente a trajetória do Rio São Francisco (representado por uma tinta azul, que perpassa a obra), do Brasil e desse Nordeste representado na trama da novela, igualmente carregada de uma direção de arte bem trabalhada em seus planos cotidianos.

MESCLA

Por tratar-se de um objeto audiovisual, apesar de apresentados separadamente os aspectos imagético e sonoro, fica claro que não seguem independentes, apenas referem-se a diferentes abordagens dependendo do exemplo em questão. A partir deste ponto, temos também a união definitiva dos demais textos artísticos no produto audiovisual, tornam-se intrínsecos, não mais separáveis. Ao serem agregados à produção para que empreste sua particularidade, esta torna-se parte do produto final, possibilitando diversas trocas e formas de criação e, configurando o que Clüver chama de "mixmídia".

Tratando-se das telenovelas, temos estas novas experiências com um alcance potencializado, visto que o público que consome novelas no Brasil hoje segue sendo extenso. Os novos modos de consumo e de produção possibilitam o acesso às interartes com maior frequência na contemporaneidade. Logo, estas novas possibilidades de criação de aberturas de telenovelas vem possibilitar não somente a atenção mais duradoura ou contida do telespectador, massa oferece o consumo de outros tipos de artes, uma mescla que se transforma em um produto só.

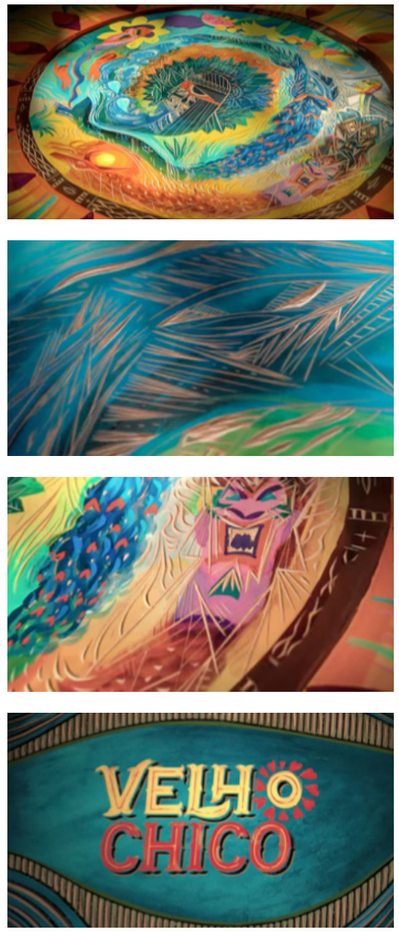


Figura 8: Abertura de *Velho Chico*, com as técnicas de gravura e ilustração unidas.

14 Abertura de *Velho Chico* < https://www.youtube.com/watch?v=be8eSSiZrhM >

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abertura da novela A Indomada (1997). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HnjMxKJaxLY>. Acesso em 12 de abril de 2015.

Abertura de "Império"tem versão de "Lucy in the sky with Diamonds" dos Beatles. Disponível em <http://globotv.globo.com/rede-globo/imperio/v/abertura-de-imperio-tem-versao-de-lucy-in-the-sky-with-diamonds-dos-beatles/3512700/ >. Acesso em 10 de abril de 2015.

Abertura de Sete Vidas traz pequenas cenas que remetem a nossa memória afetiva. Disponível em <http://gshow.globo.com/novelas/sete-vidas/extras/noticia/2015/03/abertura-de-sete-vidas-traz-pequenas-cenas-que-remetem-a-nossa-memoria-afetiva.html >. Acesso em 10 de abril de 2015.

Abertura – Passione. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=AjGZw_DqpQw> Acesso em 12 de abril de 2015.

Caminho das Índias: abertura da novela da Globo; assista. Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=6YVjYQ1xg-M > Acesso em 12 de abril de 2015.

CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4ª ed. São Paulo: Edusp, 2003.

CLÜVER, Claus. Inter Textus / Inter Artes / Inter Media. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/poslit> Acesso em: 15 de abril de 2015.

Confira a abertura de Cheias de charme <http://globotv.globo.com/rede-globo/cheias-de-charme/v/confira-a-abertura-de-cheias-de-charme/1906669/

Confira a abertura de Meu pedacinho de chão. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/3265812/ > Acesso em 12 de abril de 2015.

Confira a abertura de Lado a lado <http://globotv.globo.com/rede-globo/lado-a-lado/v/confira-a-abertura-de-lado-a-lado/2132263/>

Conheça As Músicas Da Novela ‘Meu Pedacinho De Chão. Disponível em <http://www.guiadasemana.com.br/em-casa/noticia/conheca-as-musicas-da-novela-meu-pedacinho-de-chao> Acesso em 20 de abril de 2015.

Do Brasil para o mundo! Saiba quais são as novelas brasileiras mais vendidas no exterior. Disponível em < http://www.revistapixel.com.br/do-brasil-para-o-mundo-saiba-quais-sao-as-novelas-brasileiras-mais-vendidas-no-exterior/ >. Acesso em 10 de maio de 2016.

GRAZZI KESKE, H., SCHERER, M.. **A telenovela brasileira e a cultura de massa**: Uma relação muito além do zapping. POLÊM!CA. <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/polemica/article/view/6424/4853 > Acesso em: 30 de abril de 2015.

Modificações na abertura da novella *Babilônia*. Disponível em < http://blogtelevisual.com/abertura-babilonia/>. Acesso em 10 de abril de 2015.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica.** São Paulo. Cosac Naifi, 2006.

Site Rede Globo. Disponível em <http://globotv.globo.com/rede-globo>. Acesso em 15 de abril de 2015.

Veja a abertura de Alto Astral. Disponível em <http://globotv.globo.com/rede-globo/alto-astral/v/veja-a-abertura-de-alto-astral/3740328/> Acesso em 10 de abril de 2015.

Velho Chico: abertura da novela da Globo das nove; assista. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=be8eSSiZrhM>. Acessado em 10 de maio de 2016.

Vik Muniz cria abertura de “Passione” e se diz ‘filho da cultura de massa’. Disponível em

<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/05/vik-muniz-cria-abertura-de-passione-e-se-diz-filho-da-cultura-de-massa.html >. Acesso em 30 de abril de 2015.



Death Parade (Yuzuru Tachikawa, 2015). Fonte: divulgação.

Young Animator Training Project e a identidade nacional japonesa no processo técnico do anime

Karen K. Kremer[1]

Bacharel em História pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG);
Cineasta, filiada à International Screenwriters' Association (ISA)

Resumo: O governo japonês instituiu desde 2010 o Young Animator Training Project (若手アニメーター育成プロジェクト), a fim de incentivar novos animadores no mercado cinematográfico do Japão. A partir disto, o presente trabalho tem como objetivo discutir o papel inovador do projeto do governo nipônico em instrumentalizar os profissionais do próprio país no intuito de formar animadores especializados na área.

Palavras-chave: Cinema; Animação; Anime; Japão; Identidade

Abstract: *The Japanese government instituted since 2010 the Young Animator Training Project (若手アニメーター育成プロジェクト) to encourage new animators in Japan's film market. From this, the present work aims to discuss the innovative role of the Nipponese government project to equip professionals of their own country in order to train specialized animators in area.*

Keywords: *Cinema; Animation; Anime; Japan; Identity*

JANICA E O *YOUNG ANIMATOR TRAINING PROJECT*

O mangá – tradicional história em quadrinhos japonesa desenhada em preto e branco, com leitura da direita para esquerda – e o anime – animação gráfica japonesa –é muito popular no Japão desde que teve seu termo cunhado pelo artista Katsushika Housai, criador do Hokusai Manga, uma coleção de livros em 15 volumes de 1814 a 1878 (VASCONCELLOS, 2006). Mangás são vendidos em di-

1 bat.karen@hotmail.com

versos pontos comerciais do país e fazem parte da leitura do povo japonês tanto quanto o jornal se faz presente na cultura ocidental.

O anime tornou-se, mais recentemente, numa quase extensão obrigatória da obra original literária – como Naruto (ナルト, Studio Pierrot, 2002) e Ataque dos Titãs (進撃の巨, Wit Studio, Production I.G, 2013) –, ou mesmo, há histórias que começam como animes e posteriormente são transformadas em mangás – como Psycho-Pass (サイコパス, Production I.G, 2012) e Sword Art Online (ソードアート・オンライン, A-1 Pictures, 2012).

O processo de adaptação de mangá para anime é o mais recorrente, porém, o contrário também existe e mostra uma parcela dos animes que apostam no mangá como um complemento a história mostrada nas telas, um meio de comunicação capaz de disseminar a mensagem da obra audiovisual animada (CAVALLARO, 2010). Na contemporaneidade, mangás e animes caminham juntos. Porém, a questão não está no trabalho literário e artístico, mas sim, como afirma Craig Norris[2] (2009) de que o anime e o mangá são sinônimos da cultura visual japonesa. Deste modo, com um maior consumo deste segmento também surge um crescimento do número de profissionais da animação interessados em ingressar neste nicho, culminando em uma terceirização de trabalho que desfavorece o mercado nacional japonês, que se vê em competição com outros países na produção de suas animações.

A partir dos anos 90, os dois elementos da cultura pop nipônica, anime e mangá, passaram a chegar com mais frequência aos países ocidentais. Obras literárias e audiovisuais como Cavaleiros do Zodíaco (聖闘士星矢, Toei Animation, 1986), Dragon Ball (ドラゴンボール, Toei Animation, 1984) e Pokémon (ポケモン, OLM Inc., 1997) foram, e continuam sendo, fenômenos de venda e símbolos da cultura geek ocidental ou, arriscaria dizer, global.

Com esta produção em massa desta tradição japonesa em animação, o processo se tornou mais mecânico e de multiplicidade étnica. Estúdios de animação internacionais, bem como profissionais das mais diversas nacionalidades tem produzido animes de grande orçamento e qualidade técnica. A exemplo, o anime do Emirados Árabes Unidos intitulado Torkaizer (Torkaizer, Alter Ego, 2013) e o estadunidense Avatar: A Lenda de Aang (Avatar: The Last Airbender, Nickelodeon Animation Studios, 2005). Produções que contam um grande marketing de promoção em seus respectivos países e possuem uma qualidade visual com uma estética japonesa, criadas a partir de tecnologias ocidentais de animação. Prática que compete diretamente com o pioneiro e tradicional mercado japonês.



Figura 1 - Avatar: A Lenda de Aang, anime norte-americano do canal Nickelodeon. Fonte: IMDb.

Percebendo o constante declínio técnico dentro do país[3], a Agência de Assuntos Culturais do Japão, em parceria com o Japan Animation Creators Association (JAniCA), grupo de diretores, animadores e outros profissionais da animação japonesa fundado em 2007, criaram em 2010 o Young Animator Training Project (若手アニメーター育成プロジェクト). Em sua quinta edição, esta iniciativa visa treinar jovens animadores japoneses através de um concurso de curtas-metragens anual. Patrocinado e integrado por grandes estúdios de animação japonesa, como J.C. Staff, Toho Animation e Tezuka Productions.

A partir deste novo cenário da internacionalização do anime, bem como uma busca pela identidade nacional do mesmo pelo Japão, o estudo do presente trabalho almeja refletir e discutir o incentivo à animação japonesa em um mundo cada vez mais globalizado, tomando por base os escritos de Walter Benjamin[4], Susan J. Napier[5], Theodor W. Adorno[6] e Eric Hobsbawm[7].

2 Prof. Doutor da Universidade da Tasmânia especializado em Mídia, Cultura Pop e Globalização com foco em estudos sobre Japão e Austrália.

3 Disponível em: http://www.animenewsnetwork.com/news/2008-06-06/japan-animator-labor-group-legally-incorporates.

4 Teólogo, crítico literário, filósofo e sociólogo judeu alemão.

5 PhD pela Harvard e professora de Estudos Japoneses na Universidade Tufts.

6 Sociólogo e filósofo alemão.

7 Historiador marxista britânico com foco no estudo do desenvolvimento das tradições.

DE *PROJECT* A À *ANIME MIRAI*

"Para a maioria dos consumidores japoneses de anime, sua cultura não é mais puramente japonesa" [8] (NAPIER, 2001, p. 22). Este é o cerne da criação do Young Animator Training Project pelo governo japonês. A ideia de criar um programa governamental que oferece treinamento a jovens animadores japoneses surgiu da preocupação dos estúdios de animação nipônicos – representados pelo JAniCA –, com a internacionalização de sua arte e, consequente, concorrência pelo domínio técnico e cultural do anime.

O processo técnico do anime possui características únicas que o fazem um dos símbolos da cultura japonesa, singularidades estas que se fazem presentes devido a conexão profunda entre o anime e o mangá. A citar, a principal delas: o aspecto visual. Os traços, movimentos e expressão dos personagens de anime diferem de forma evidente dos tradicionais desenhos animados ocidentais. No entanto, isto não incapacita profissionais de outros países a produzirem animes ou desenharem mangás, porém, esta constante exposição da cultura de animação japonesa no ocidente, segundo os japoneses, tem tirado a originalidade e identidade nipônica do anime (NAPIER, 2001).

Então, almejando parar este êxodo técnico do anime para fora do Japão, em 2011, o Young Animator Training Project lançou o Project A (プロジェクト・エ) onde quatro curtas-metragens, feitos com orçamento do governo japonês para os estúdios selecionados, tiveram suas obras audiovisuais exibidas nos cinemas e na televisão japonesa, bem como lançamento físico em DVD. Este era o início dos resultados do Young Animator Training Project, bem como de um processo crescente de valorização da produção técnica nacional japonesa.

Não obstante, através da análise audiovisual, nota-se o teor dos animes escolhidos pelo Project A: essencialmente disseminadores da cultura japonesa tradicional, torneio de artes marciais, vilarejos feudais, monstrinhos de estimação e outros elementos dão



Figura 2 – DVD dos curtas-metragens do Project A. Fonte: Anime Here.

8 Tradução nossa. Do original: "*For most Japanese consumers of anime, their culture is no longer a purely Japanese one*".

o toque nipônico ao quarteto de curtas-metragens vencedores. Todavia, isso significa uma retomada da identidade nacional do Japão pelo meio do anime? Ou melhor, isto faz destes filmes representantes autênticos do tradicionalismo japonês na animação? Segundo Theodor W. Adorno, não.

> A posição da arte actual perante a tradição, que se lhe reprova de muitos modos como perda de tradição, é condicionada pela mudança interna da própria tradição. Numa sociedade essencialmente não-tradicionalista, a tradição estética é a priori suspeita (ADORNO, 2006, p. 33.).

De acordo com o sociólogo alemão, não existem tradições estáticas, no contínuo processo de longa-duração da arte do anime, a técnica tradicional japonesa sofreu mudanças ao longo dos anos e, por mais que os animadores do Japão almejem um retorno a "origem" do anime isto não é possível.

As técnicas em animação 2D evoluem a cada momento e, mesmo que os japoneses tenham um modo próprio de produzir animes, isto não os isenta de modificar a própria tradição. Vale ressaltar que estas mudanças na tradicional animação japonesa é um processo contínuo, anteriormente adeptos de um modo de produção analógico, o mercado japonês incorporou os recursos digitais na produção de animes a partir dos anos de 1990.

> Com a queda do mercado americano de consoles de games7, aliado ao barateamento a nível mundial do custo dos computadores, esses fatores contribuíram para a ascensão da indústria japonesa de jogos e o desenvolvimento tecnológico dos recursos digitais que eram utilizados em sua produção. Integrantes da equipe de produção desses games, principalmente do gênero erótico, eram originalmente artistas que produziam animês. A partir desta conexão entre artistas de animês com o universo tecnológico dos games, alguns diretores, como

> por exemplo Osamu Dezaki, Shoji Lawamori, Shinichiro Watanabe e Mamoru Oshii, perceberam que os recursos digitais utilizados na produção dos games japoneses poderiam ser implementados nos animes para encurtar sua produção. Assim, em meados do ano de 1995, foi lançado o primeiro filme 2D com o uso de recursos digitais, chamado Ghost in the Shell (Kokaku Kidotai, Mamoru Oshii, Japão), originando mudanças tanto na forma como as imagens animadas eram produzidas, quanto diretamente na narrativa e linguagem visual do produto final, que não seriam viáveis na animação analógica (PAULA, 2014, p.5).

Contudo, isto não torna o processo técnico do anime em algo mais ou menos tradicional, a tradição perdura justamente devido aos seus diálogos e adaptação as técnicas pós-modernas. Pensando nisto, a JAniCA lançou o Anime Mirai (アニメミライ) em 2012.

Buscando inovação em conformidade com um limite de orçamento, o Young Animator Training Project mudou o discurso do ano seguinte e com o lançamento do Anime Mirai, que literalmente traduzido significa “Animação do Futuro”, remodelou o propósito do projeto para jovens animadores japoneses.

O Anime Mirai substituiu o Project A, todavia, esta mudança de nome significa muito mais do que um título bonito, mas uma mudança discursiva dos organizadores do projeto nacional japonês. Agora o foco não é mais manter o tradicionalismo técnico da animação japonesa, mas incorporar o desenvolvimento mecanicista da indústria da animação dentro do anime.

Jovens animadores japoneses foram desafiados a adequar a arte tradicional do anime às novas técnicas de animação da indústria, o que culminou em uma qualidade de animação e arte gráfica superiores. A mudança para Anime Mirai resultou na premiação do projeto no 17th Seoul International Cartoon & Animation Festival (SICAF 2013)[9], a nova e repaginada edição de 2012 do Young Animator Training Project ganhou o Grande Prêmio na categoria Longas-Metragens.

Com o sucesso da primeira edição do Anime Mirai, dentro e fora do Japão, mais estúdios de animação japoneses passaram a apoiar o projeto e, em 2013, surgia o curta-metragem que posteriormente tornar-se-ia um anime regular: Death Billiards (デス・ビリヤード, Madhouse, 2013).

YUZURU TACHIKAWA: DE *DEATH BILLIARDS* À *DEATH PARADE*

Desmistificando o ideal de tradição imutável, a terceira edição do Young Animator Training Project, através do projeto Anime Mirai de 2013, revelou o curta-metragem que se tornaria o símbolo da releitura da identidade nacional japonesa na animação.

O animador e diretor japonês Yuzuru Tachikawa foi um dos contemplados da então recente edição do Anime Mirai, com seu curta-metragem Death Billiards, que conta a história sobre um bar pós-morte chamado Quindecim e seu bartender Decim.

O trabalho audiovisual feito pela Madhouse, estúdio de animação japonesa conhecido por seus animes de temática sombria, realçou a característica da própria marca da companhia e lançou o animador Yuzuru Tachikawa para a fama. A aceitação dos fãs ao trabalho de Tachikawa e da Madhouse resultou na confirmação – no ano seguinte – de um anime regular, ou seja, um anime composto de vários episódios que integram uma temporada completa do programa televisivo. Então, posteriormente, Death Billiards passou a se chamar Death Parade (デス・パレード, Madhouse, 2015).

Mais do que um sucesso entre os fãs do segmento, a nova obra audiovisual foi o resultado direto do investimento do governo federal japonês em seus profissionais da animação. Isso reforça o discurso de “Animação do Futuro” que o Anime Mirai veio a representar no Japão. O tom de um futuro do anime no país, se refere a sobrevivência dos artistas japoneses em produzir o anime em meio as novas técnicas e profissionais oriundos da globalização. O projeto

9 Festival de animação internacional realizado na Coreia do Sul.

é uma iniciativa de fomento a capacitação do animador japonês, para que este continue a tradição japonesa do anime nas novas gerações de anos vindouros.

Através do anime o povo japonês se sente representado, é uma arte que os simboliza e por isso o trato e cuidado no desenvolvimento deste processo técnico visando o Japão como o mercado da animação futura deste gênero cinematográfico. Por mais que na pós-modernidade exista diversas técnicas de animação que passam pela representação bidimensional (2D) e tridimensional (3D), a preocupação com a permanência deste domínio técnico do anime pelos japoneses é uma forma de ver a animação japonesa como um patrimônio que deve ser preservado e difundido para as novas gerações nipônicas.

A concepção de patrimônio neste sentido caracteriza-se pelo seu valor imaterial, pois a técnica japonesa de animação é algo próprio de sua cultura, suas nuances e singularidades a identificam como tal. O anime é um elemento de identificação do povo japonês, por isto, a iniciativa governamental em não deixar esta cultura morrer ou ser descaracterizada pela globalização do mercado de animação.

Quando o Anime Mirai se diz “Animação do Futuro”, por mais positivista que tal discurso pareça ser, não é este seu objetivo, mas sim a manutenção, permanência e desenvolvimento da técnica de animação japonesa sem descaracterizá-la, de maneira que seja difundida como representante da identidade nacional.

Identidade nacional esta que sê vê ameaçada diante a era da globalização ou que caminha rumo a um sincretismo mundial, segundo Hobsbawm (2013):

> Costuma-se supor que a globalização envolve a assimilação pelo mundo de um simples modelo dominante, na prática um modelo ocidental, ou, mais precisamente, americano. Isso talvez seja verdade no que se refere ao lado da vida tecnologicamente governado — aeroportos, escritórios modernos, estádios de futebol. Mas já se pode determinar que culturalmente ela conduz a um mundo heterogêneo de confusão e coexistência cultural, ou, talvez, a um mundo de sincretismos. (HOBSBAWM, 2013, p.51)

Nas palavras deste historiador britânico, a globalização e, neste caso, a consequente internacionalização e homogeneidade de técnicas de animação, possui um determinismo quase apocalíptico que culminará ou no aculturamento do anime ou em um sincretismo desgovernado cujos valores tradicionais se mesclam a valores pós-modernos.

O curta-metragem Death Billiards, por exemplo, evoluiu graficamente quando se tornou o anime Death Parade. Na figura 3 é possível notar com clareza os aspectos estéticos diferenciados, fruto de uma internacionalização das técnicas de animação.

A finalização e refinamento da arte de Death Parade é perceptível, bem como um ponto aparentemente simples, mas que revela algo muito importante: o título do anime em inglês. Para fins de esclarecimento e maior didática, o nome Death Billiards é usado neste artigo, no entanto, originalmente, o curta-metragem não possuía um título em inglês, algo que foi posteriormente incorporado pelo público de língua inglesa, em especial os EUA, no intuito de tradução para estes países.

Porém, o que a inclusão do título em inglês significa? Por mais que o JAniCA almeje fazer do projeto audiovisual um incentivo à produção nacional, ao mesmo tempo em que o Anime Mirai promove o desenvolvimento dos animadores japoneses, ele também busca um público internacional para seus animes. O título em inglês facilita e torna reconhecível o anime para o público fora do Japão (CLEMENTS; MCCARTHY, 2006).

Contudo, esta demanda por internacionalização não gera um paradoxo nos ideais do projeto, ao contrário, reafirma as palavras de Hobsbawm (2013) de um sincretismo global. Sincretismo este que não geraria a homogeneidade cultural, mas mostra a capacidade de adaptação de culturas periféricas ao cenário mundial, do mesmo modo que mantém sua tradição local (ANJOS, 2005).



Figura 3 – Comparativo visual entre Death Billiards e Death Parade.
Fonte: Divulgação Madhouse.

ANIMAÇÃO JAPONESA NA CONTEMPORANEIDADE

Ao seguirmos a linha de pensamento de Walter Benjamin (2000), podemos entender a nova era da reprodutibilidade técnica japonesa: "A autenticidade não é reprodutível, o desenvolvimento intensivo de determinados processos de reprodução todos técnicos – forneceu o meio para a diferenciação" (BENJAMIN, 2000, p. 223). De acordo com o autor, no desenvolvimento da arte também se forma sua diferenciação e, por mais que uma reprodução da mesma seja parecida, a obra original jamais perderá sua autenticidade.

Neste sentido, o sincretismo é um diálogo entre diversas culturas que culmina em aspectos culturais homogêneos dentro de uma cultura mundial. É o processo do particular para o geral.

A dinâmica do Anime Mirai, promovido pela Young Animator Training Project e seus grupos idealizadores estimula a produção técnica do anime nacional e, ao mesmo tempo, divulga as obras audiovisuais para um público internacional.

É preciso diferenciar os conceitos de identidade nacional e sincretismo técnico, pois é possível manter a representatividade e patrimônio imaterial do Japão no anime em conjunto com um sincretismo técnico que auxilia, desenvolve e sugere novas possibilidades no processo de animação.

Segundo Benjamin (idem), a autenticidade de um produto ou, alargando o conceito, patrimônio, não é ameaçada frente sua reprodutibilidade, pois as características e valores da produção original jamais será substituível ou imitada em sua perfeita clareza. Deste modo, a iniciativa do governo japonês em aliar preservação da cultura nacional com um sincretismo técnico, visando uma maior qualidade tecnológica e atenção da indústria do audiovisual para o anime, cumpre seu objetivo de um diálogo com a animação pós-moderna e conserva os traços da arte tradicional do anime.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 2006.

ANIME NEWS NETWORK. **Anime Mirai 2012 Wins Seoul Int'l Cartoon & Animation Fest Grand Prize**. Disponível em: <http://www.animenewsnetwork.com/news/2013-08-02/anime-mirai-2012-wins-seoul-intl-cartoon-and-animation-fest-grand-prize/>. Acesso em: 16 de agosto de 2015.

_____. **Anime Mirai Short Death Billiards Gets TV Anime**. Disponível em: <http://www.animenewsnetwork.com/news/2014-10-31/anime-mirai-short-death-billiards-gets-tv-anime/.80532>. Acesso em: 16 de agosto de 2015.

_____. **Japan's Animator Labor Group Legally Incorporates**. Disponível em: <http://www.animenewsnetwork.com/news/2008-06-06/japan-animator-labor-group-legally-incorporates>. Acesso em: 12 de abril de 2016.

_____. **Japan to Spend 214.5 Million Yen to Train Animators**. Disponível em: <http://www.animenewsnetwork.com/news/2010-05-04/japan-to-spend-214.5-million-yen-to-train-animators>. Acesso em: 15 de agosto de 2015.

ANIME HERE. **Young Animator Training Project 2011**. Disponível em: <http://www.animehere.com/anime/young-animator-training-project-2011.html>. Acesso em: 16 de agosto de 2015.

ANJOS, Moacir dos. **Local/Global**: Arte em Trânsito. Rio de Janeiro: Arte + Jorge Zahar Editor, 2005.

ATAQUE DOS TITÃS. **Tetsuro Araki**. 2013. Wit Studio; Production I.G.

AVATAR: A LENDA DE AANG. **Giancarlo Volpe**. 2005. Nickelodeon Animation Studios.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO et al. **Teoria da Cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

CAVALLARO, Dani. **Anime and the Art of Adaptation**: Eight Famous Works from Page to Screen. Jefferson: McFarland & Company, 2010.

CAVALEIROS DO ZODÍACO. Kozo Morishita, Kazuhito Kikuchi. Japão. 1986. Toei Animation.

CLEMENTS, Jonathan. MCCARTHY, Helen. The Anime Encyclopedia: A Guide to Japanese Animation Since 1917. Stone Bridge Press: United States of America, 2006.

DEATH BILLIARDS. Yuzuru Tachikawa. Japão. 2013. Madhouse.

DEATH PARADE. Yuzuru Tachikawa. Japão. 2015. Madhouse.

DRAGON BALL. Minoru Okazaki, Daisuke Nishio. Japão. 1984. Toei Animation.

HOBSBAWM, Eric. Tempos Fraturados: cultura e sociedade no século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

IMDB. Avatar - A Lenda de Aang. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0417299/>. Acesso em: 10 de abril de 2016.

JANICA. Project A. Disponível em: <http://janica.jp/pja/main.html>. Acesso em: 16 de agosto de 2015.

NAPIER, Susan J. Anime: from Akira to Princess Mononoke. USA: Palgrave, 2001.

NARUTO. Hayato Date. Japão. 2002. Pierrot.

NORRIS, Craig. Manga, anime and visual art culture In: **The Cambridge Companion to Modern Japanese Culture**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

PAULA, Bruna Thaís de. **O Cinema de Animação Japonês e os Recursos Digitais a Partir de 1983**. 2014. 24 f. Monografia (Bacharelado em Cinema de Animação). Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2014.

POKÉMON. Kunihiko Yuyama. Japão. 1997. OLM Inc.

PSYCHO-PASS. Katsuyuki Motohiro. Japão. 2012. Production I.G.

SWORD ART ONLINE. Tomohiko Ito. Japão. 2012. A-1 Pictures.

TORKAIZER. Ahmed Al Mutawa. 2013. Alter Ego.

VASCONCELLOS, Pedro Vicente Figueiredo. **Mangá-Dô**: Os Caminhos das Histórias em Quadrinhos Japonesas. 2006. 220f. Dissertação (Mestrado em Artes e Design). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.



Concepções sonoras criativas para audiovisual: aprendendo a escutar para saber o que ouvir

Gerson Rios Leme[1]

Professor dos cursos de cinema UFPel

Resumo: O audiovisual contemporâneo aceita vasta experimentação na área do som / áudio. Para ampliar a capacidade criativa neste campo de atuação, este artigo defende a volta ao básico como ponto inicial, sugerindo que é essencial aprender a escutar para, então, saber o que se quer ouvir como resultado final nas produções audiovisuais, concordando com os estudos de Schafer (1991).

Palavras-chave: criatividade sonora; audiovisual; escutar, ouvir.

Abstract: *The contemporary audiovisual allows large experimentation in sound / audio. To expand the creative capacity in this field , this article defends back to basics as a starting point, suggesting that it's essential to learn to listen to then know what to hear as the final result in audiovisual productions, agreeing with the studies of Murray Schafer (1991).*

Keywords: *sound criativity; audiovisual; to listen, to hear.*

Podemos tratar o audiovisual contemporâneo, em quaisquer das suas possíveis vertentes e gêneros, como amplo campo de experimentação estética, conceitual e investigativa, associado a outros meios e suportes ou como repetição de formas já estabelecidas de produção. Pode-se, portanto, manter modos de criação e realização ou investigar e pesquisar novos *modi operandi* audiovisuais.

É notório que o produto audiovisual é consequência direta das escolhas referentes a cada variável que o compõe, bem como do maior ou menor grau de sucesso em viabilizar tecnicamente e artisticamente a sua realização. Porém, em seu estágio inicial de concepção, a possibilidade de combinação e decisões criati-

1 griosleme.ufpel@gmail.com

vas que permeiam cada área é consideravelmente ampla e oferece vasta probabilidade de associação, bem como de desenvolvimento, proporcional à atenção que lhe é dedicada.

Abordando especificamente o uso do som em audiovisual, um dos principais aspectos determinantes a considerar para as condições de produção, bem como as relações e o(s) tipo(s) de experiência(s) idealizada(s) entre som e imagem, é o recorte conceitual prévio estabelecido para a construção da identidade almejada do produto fílmico final.

Estudos teóricos de Carrasco (2003), Manzano (2003), Berchmans (2006), Rodríguez (2006), Chion (2011) e Flôres (2013)[2], permeiam problematizações acerca das diferentes camadas de som para produtos audiovisuais e estão disponíveis, na atualidade, como parte do rico repertório de aportes conceituais que ampliam a compreensão dos vínculos e funções que estreitam a relação som + imagem, porém, ainda que as pesquisas empírica e científica estejam avançando consideravelmente na seara do som/áudio, especificamente ligado ao vídeo, não é evidente em larga escala o tratamento ou abordagem não usual de som nas produções audiovisuais contemporâneas.

Assim, percebe-se como dominante a perspectiva do som como reforço do visual e a serviço deste, destacando-se eventualmente e pontualmente, inserções alternativas, criativas e até inversões na dinâmica usual de produção do material sonoro ligado ao visual.

Não obstante, podem-se criar, para uma obra cinematográfica, desde atmosferas sonoras que representem exatamente o que se vê, utilizando o som como legitimador direto do visual; até o oposto disso, desconectando som e imagem ao ponto de evitar propositalmente a associação circunstancial entre ambos; além de, evidentemente, contemplar uma quantidade considerável de possibilidades intermediárias a estas.

2 Citando apenas alguns dos importantes estudos sobre som para cinema, escritos em português ou traduzidos para português.

Partindo deste pressuposto podemos considerar com relevante importância o pensamento de Schafer (1991), com origem no campo da música e focado na área de composição, porém, facilmente adaptado ao contexto sonoro geral[3], que atenta para a necessidade da sensibilização auditiva objetivando o despertar da consciência sonora a partir da 'limpeza de ouvidos', propondo que notemos sons que nunca percebemos, ouçamos os sons dos ambientes e os que nós mesmos injetamos nestes ambientes. Tal abordagem é sugerida com o objetivo de aprimorar, de modo indispensável, tanto a compreensão como a percepção do som, necessárias para a lida com o material sonoro de modo efetivo, crítico e abrangente.

Para isso, o autor diferencia o sentido auditivo do visual apontando que "os olhos podem focalizar e apontar a nossa vontade, enquanto os ouvidos captam todos os sons do horizonte acústico, em todas as direções". (SCHAFER, 1991, p.67)

A 'limpeza de ouvidos' proposta pelo pesquisador tem como meta o entendimento da 'Paisagem Sonoro-Musical' constituída a partir das variáveis ruído, silêncio, som, timbre, amplitude, melodia, textura e ritmo.

Aproximando as áreas da música e do audiovisual, a questão que emerge é a relatividade de aplicação que cada uma destas variáveis pode assumir na construção de uma narrativa fílmica, de acordo com os aspectos considerados pelo autor.

Podemos relacioná-las, do seguinte modo:

3 Pesquisa que gerou valiosas reflexões de Murray Schafer nos estudos acerca da paisagem sonora.

variável	característica e exemplo de uso
ruído	o ruído considerado indesejável pode se tornar a assinatura única de um ambiente ou personagem, dependendo apenas do modo como a relação entre os sons é organizada. Ex: som do motor desregulado de um carro de modelo específico, ruído de maquinário ou objeto peculiar.
silêncio	torna-se extremamente sonoro se comparado a outro silêncio mais profundo, podendo ser mensurado em mais ou menos silêncio. Ex: uma rua silenciosa, o silêncio no espaço, ver uma explosão sem escutar o seu som.
som	pode ser definido como o preenchimento do silêncio e agrega os aspectos do ambiente em que é emitido, como reflexos sonoros do tipo eco, reverberação e ressonância, afetando diretamente as suas características. Ex: uma mesma pessoa cantar em um ginásio vazio, em um banheiro ou em um estúdio de gravação. O som pode ser alterado com o acréscimo de efeitos como saturação e *phaser*, entre outros.
timbre	a cor do som, a individualidade que confere características únicas de identidade de um som, que torna diferente os aspectos de cada fonte sonora, ainda que similares. Ex: violinos de marcas diferentes em uma orquestra, voz de um personagem não compatível com sua característica física.

variável	característica e exemplo de uso
amplitude	perspectiva do som, do forte ao fraco e suas variações, intensidade e dinâmica. O que torna o som mais ou menos evidente em relação a outros sons, porém, varia conforme a posição do receptor em relação à fonte emissora de som. Ex: em uma ampla sala de aula, os alunos próximos ao professor o escutam com mais clareza do que outros posicionados mais ao fundo da sala.
melodia	está relacionada à frequência, é o movimento do som em diferentes alturas, graves, médias e agudas. Ex: o desenho melódico da fala de um personagem pode torna-la mais dinâmica ou monótona.
textura	interação de movimento entre duas ou mais linhas melódicas. Mais ou menos densa conforme a quantidade de linhas melódicas simultâneas, refletindo-se em maior ou menor acuidade/clareza. Contraponto. Ex: dois personagens dialogando com contornos melódicos similares ou completamente diferentes.
ritmo	duração. divide o todo em partes, articula um percurso ou qualquer outra divisão arbitrária do percurso. É ‘forma moldada no tempo’. Pode ser regular ou não e admite variação e sobreposição. Ex: *slow motion* em uma cena, é a variação dinâmica intencional de ritmo com o objetivo de ressaltar algum elemento narrativo que não seria tão evidente sem a alteração.

Relacionar possibilidades ligadas às variáveis apresentadas, como as sugeridas nos exemplos, pode gerar novas alternativas que, somadas, criam caminhos não usuais na relação entre som e imagem, ampliada conforme se dá o aprofundamento da pesquisa criativa e combinatória entre os elementos escolhidos.

Deste modo, perceber com atenção e elencar as características dos materiais que compõem o ambiente sonoro no qual estamos imersos se reflete, supostamente, em riqueza de concepção e precisão de detalhes quanto às particularidades sonoras desejadas em um produto audiovisual.

Assim, ao escrever um roteiro, emergirão naturalmente os atributos sonoros particulares ligados às variáveis apresentadas para cada cena, personagem, ambiente e objetos que serão utilizados, estimulando a criatividade com o emprego do sonoro aliado ao visual simultaneamente, despertando ponderações relativas aos tipos de ruído, silêncio, som, timbre, amplitude, melodia, textura ou ritmo usar ou não.

Entende-se que é subjetivo e tênue o uso excessivo ou a carência de sons em uma cena, uma vez que não há uma fórmula única que indique o número adequado ou exato do material sonoro para cada situação, portanto, aprender a escutar e apreciar os sons contribui para o entendimento de que, do ponto de vista artístico, não há sons certos ou errados, mas sim, sons necessários ou não à narrativa objetivada. Além disso, admite a possibilidade de livre experimentação autoral do material sonoro em busca da coerência intrínseca a cada produto audiovisual. Ou seja, aprender a escutar resulta em planejar quantos e quais sons são necessários em um filme, potencializando a produção.

BIBLIOGRAFIA

BERCHMANS, Tony. **A música do filme: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema.** São Paulo : Escrituras Editora, 2006.

CARRASCO, Ney. **Sygkhronos: a formação da poética musical do cinema**. São Paulo. Via Lettera: Fapesp, 2003.

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

FLÔRES, Virgínia. **O cinema: uma arte sonora.** São Paulo : Annablume, 2013.

MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes. **Som-imagem no cinema: a experiência alemã de Fritz Lang.** São Paulo : Perspectiva : FAPESP, 2003.

RODRÍGUEZ. Ángel. **A dimensão sonora da linguagem audiovisual.** Tradução de Rosângela Dantas. São Paulo : Editora Senac São Paulo, 2006.

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante.** Tradução Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Editora UNESP, 1991.



Praia do Futuro (Karim Aïnouz, 2014). Fonte: divulgação.

A metáfora na lógica da representação em *Praia do futuro*[1]

Camila Vieira da Silva[2]

Doutoranda em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ);
Crítica de cinema filiada à Assoc. Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine)

Resumo: Este artigo procura compreender de que modo o longa-metragem *Praia do futuro* (2013), do cineasta Karim Aïnouz, se ancora a uma lógica da representação, em que a metáfora é o princípio normativo da produção das imagens; e a um regime ético, que regula o funcionamento e a crença no poder destas imagens, de acordo com os efeitos que elas induzem.

Palavras-chave: metáfora; imagem; representação; cinema contemporâneo

Abstract: *This article seeks to understand how feature* Praia do futuro *(2013), by brazilian filmmaker Karim Aïnouz, is anchored to a logic of representation, in which the metaphor is the normative principle of images production; and to an ethical regime, that regulates the functioning and the belief in the power of those images, according to the effects they induce.*

Keywords: *metaphor; image; representation; contemporary cinema*

O mar é simples metáfora em *Praia do futuro* (Karim Aïnouz, 2014). O mar jamais é tratado como superfície. Ele é a profundidade de uma dicotomia simbólica: de um lado, o perigo, o abismo, o afogamento e a morte; do outro, a aventura, o deslocamento, a travessia, a mudança e a concretização de uma utopia ou futuro. Tudo no filme parece orbitar em torno destes polos metafóricos, que a imagem do mar representa. A paisagem é menos uma concretude sensível e mais uma muleta representativa que serve à trajetória dos personagens e que se aplica à narrativa do filme.

1 Bolsa Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), dentro do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

2 camilavieirajornal@gmail.com

Se a lógica da representação tem relevo em *Praia do futuro*, ele pode ser identificado com o que Jacques Rancière chama de regime representativo das artes. Trata-se de um regime herdeiro da tradição aristotélica da *mimesis*, com seu privilégio à "fabricação de uma intriga que orquestra ações representando homens agindo, que importa, em detrimento do ser da imagem" (RANCIÈRE, 2005, p. 30). Quando as imagens se colocam no limite das escolhas do representável e são regidas por tal princípio normativo que define seus modos de fazer, ver e julgar, a imagem está atrelada à representação. Segundo Rancière, a lógica da representação

> entra numa relação de analogia global com uma hierarquia global das ocupações políticas e sociais: o primado representativo da ação sobre os caracteres, ou da narração sobre a descrição, a hierarquia dos gêneros segundo a dignidade dos seus temas, e o próprio primado da arte da palavra, da palavra em ato, entram em analogia com toda uma visão hierárquica da comunidade (RANCIÈRE, idem, p. 32).

Em *Praia do futuro*, é possível perceber o primado da narração sobre a descrição, bem como da palavra em ato – menos da palavra como imagem e mais como instrumento narrativo. A estrutura do filme é dividida em três capítulos ou atos: "O abraço do afogado", "O herói partido ao meio" e "O fantasma que falava alemão".

Na primeira parte – "O abraço do afogado" –, a questão central do filme é apresentada: o encontro entre o salva-vidas cearense Donato e o estrangeiro alemão Konrad. O encontro é fruto de um acidente e de uma perda: o amigo de Konrad se afoga no mar da Praia do Futuro e Donato não consegue salvá-lo. O corpo do amigo desaparece e, a partir da dor desta ausência, nasce a relação amorosa entre Donato e Konrad. A paisagem de Fortaleza é a metáfora do perigo e do risco que anuncia outros encontros e a possibilidade de outros modos de vida.

A segunda parte – "O herói partido ao meio" – desenvolve o relacionamento entre Donato e Konrad, desta vez na Alemanha. Donato fica dividido entre permanecer em Berlim por amor a Konrad ou voltar para sua família e sua rotina como salva-vidas em Fortaleza. A paisagem de Berlim é a metáfora de um lugar estranho, frio, do não-pertencimento, onde as relações entre as pessoas são difíceis de se estabelecer. Basta lembrar a reação do funcionário da escola que vê Donato na sala de aula e diz que ele não pode estar ali.

Na terceira parte – "O fantasma que falava alemão" –, Donato já se domesticou ao modo de vida em Berlim. Muitos anos já se passaram e ele já nem está mais com Konrad. O irmão Ayrton chega à cidade alemã para procurá-lo, depois da morte da mãe. O encontro entre Donato e Ayrton é um confronto com seu passado e uma interrogação sobre o futuro.

Ainda que as elipses espaciais e temporais entre as três partes do filme possam indicar passagens e pontuações por pausas, o modo como elas estão dispostas no filme não garantem a sobreposição de tempos e simultaneidade de lugares. Não estamos diante da operação da imagem-cristal que, de acordo com Deleuze, desestabiliza o encadeamento das imagens pela sucessão em uma lógica do tempo linear. Na imagem-cristal, o passado não antecede ao presente, nem este ao futuro. Não há um antes nem depois, mas a coexistência de imagens-tempo heterogêneas.

> O que o cristal revela ou faz ver é o fundamento oculto do tempo, quer dizer, sua diferenciação em dois jorros, o dos presentes que passam e o dos passados que se conservam. De uma só vez o tempo faz passar o presente e conserva em si o passado. Há portanto duas imagens-tempo possíveis, uma fundada no passado, outra no presente. Ambas são complexas e valem para o conjunto do tempo (DELEUZE, 1990, p. 121).

Diferente de *O ano passado em Marienbad* (L'année dernière à Marienbad, Alain Resnais, 1961), em que as passagens de tempo são incomensuráveis – o que torna possível múltiplos tempos conviverem no filme –, *Praia do futuro* delimita as franjas do tempo pelo artifício narrativo de uma divisão em partes que cumpre um es-

quema hierárquico de encadeamento das imagens: apresentação do problema, desenvolvimento e desfecho. Ou seja, uma história com início, meio e fim. Por outro lado, há uma recusa da narrativa de *Praia do futuro* em intensificar o caráter nômade dos personagens – elemento caro aos filmes anteriores de Karim Aïnouz[3]. O que existe no filme com maior ênfase é a vontade de delinear os movimentos internos aos seus personagens. As imagens no filme estão ali à disposição para o aprofundamento dos dramas de Donato, Konrad e Ayrton[4]. Todos os elementos do filme – a iluminação, a movimentação da câmera, o enquadramento, a montagem, os diálogos – sublinham a narrativa, ainda que ela aparente ser diluída e os personagens pouco falem. O subtexto em *Praia do futuro* é a própria metáfora, que busca uma significação escondida tanto no que é visível quanto no que é dito. É como se um referente estivesse por trás do que se vê e do que se diz.

Há vários momentos do filme em que a metáfora se impõe. Mas duas sequências complementares enfatizam este tipo de construção: a conversa entre Donato e Konrad em praia aterrada de Fortaleza – seria Praia de Iracema? –, como se estivessem dentro de um mar que já não está mais ali; e o diálogo entre Donato e Ayrton em praia alemã, como se caminhassem dentro de um mar que também não está lá. Em Fortaleza ou Berlim, praia sem água é símbolo de desaparecimento: a princípio, mar soterrado é indício de morte; em seguida, mar deslocado é indício de transitoriedade. Conclui-se então que Donato não morre, ele apenas se transforma.

"Escrevo para dizer que eu não morri. Eu só voltei para casa", reforça a voz *off* epistolar de Donato endereçada a Ayrton, na sequência final de *Praia do futuro*. A fala/escrita guarda um tom grandiloquente para um final igualmente grandioso, que condensa tudo o que já é pontuado ao longo do filme: encontrar profundidade no que só pode ser superfície. Por mais que exista algum esforço de diluição da narrativa – provocado por uma mimetização da duração do plano e da rarefação da fala no cinema moderno –, *Praia do futuro* é tomado pela investigação da profundidade, de acreditar existir algo por trás das imagens e não apenas desejar inventá-las com seus modos singulares de afetar o sensível.

O modo como a paisagem e os espaços internos são filmados contribui para dizer algo do estado dos personagens. Os planos gerais da Praia do Futuro apontam para a liberdade de Donato em seu trabalho como salva-vidas. O contraponto é a piscina e o aquário vertical em Berlim: água presa é a metáfora da domesticação de Donato. Em duas ou três cenas do filme, Donato aproveita a sensação da luz e do calor do sol no rosto – gesto que se repete como um símbolo a ser decifrado em torno da construção psicológica de um personagem.

Konrad talvez seja o personagem em que mais se cristaliza este desejo de profundidade em *Praia do futuro*. De algum modo, ele está ali para instaurar e domesticar a culpa. Quando Donato deseja voltar para Fortaleza, Konrad diz: "Covarde!". Quando Donato não sabe como lidar com a chegada do irmão em Berlim, Konrad diz: "Você não pode continuar fugindo da sua família". Quando Donato absorve a morte da mãe, Konrad diz: "Sinto muito pela sua mãe!". Konrad aponta constantemente as dores de Donato, por vezes amenizadas na pista de dança.

Os momentos de dança na boate em *Praia do futuro* estão a serviço da expurgação de uma dor – algo semelhante ao modo como Violeta dança *Maniac* em *O abismo prateado* (Karim Aïnouz, 2013). No entanto, algo difere na dança entre Donato e Konrad no apartamento. Há outro modo de movimentação dos corpos que não reforça ou sublinha o tom melodramático da canção *Aline*. Nesta dança que se faz com dois corpos masculinos, o movimento das mãos de Donato põe a dançar inclusive um retrato até então inanimado na parede. Ali o mundo todo dança e a imagem é intensidade. Ela é invenção de mundo e não apenas instrumento de uma intencionalidade.

3 De acordo com o crítico Pablo Gonçalo, "os personagens de Karim Aïnouz estão sempre fora de casa – em trânsito, de saída ou incomodados com uma moradia que não acolhe seus conflitos. Por isso essa constante tônica de não-lugares que vemos nos seus filmes. Motéis. Postos de gasolina. Aeroportos. Rodoviárias. Situações indefinidas" (*Revista Cinética*, 2014). *Praia do futuro* seria um ponto de inflexão nesta filmografia, talvez pela insistência de Donato em permanecer em Berlim, de fixar ali uma morada.

4 Como observa o crítico Alexandre Figueirôa (*Revista O Grito*, 2014), "percebe-se claramente o quanto a direção preocupou-se em estabelecer uma linguagem visual rica em detalhes e significações capazes de traduzir (...) as transformações internas dos personagens".

Existem três imagens em *Praia do futuro* que guardam a possibilidade de afetar o sensível, caso sejam pensadas na fricção entre elas: 1) Ayrton criança troca golpes de brincadeira com Donato na beira da Praia do Futuro; 2) Pouco antes de Donato ir embora para Alemanha, Ayrton brinca sozinho na praia, golpeando para o vazio; 3) Ayrton reencontra Donato na saída do elevador, dando-lhe murros e recebendo abraços. Trata-se de um tríptico que produz embates em constante transformação de uma imagem a outra e que inventam a dinâmica complexa entre super-heróis em crise – Aquaman e Speed Racer – e corpos humanos em colisão – Donato e Ayrton.

Mas *Praia do futuro* é feito de poucos momentos de invenção de mundo. Por ser tão restrito a uma lógica da representação, seus recursos estilísticos são como enunciados com pressupostos implícitos[5]. Outro problema que ainda diz respeito ao regime representativo é se constituir como uma obra que procura responder a um modo de produção de imagens muito singular ao cinema contemporâneo, procurando de forma evidente uma possível adesão ao circuito internacional dos festivais. Parece haver na materialidade do filme uma tentativa de legitimação neste lugar ou apaziguamento das formas para se inserir em um determinado padrão de qualidade favorável ao mercado do cinema contemporâneo global.

É impressionante como o filme se estrutura de modo tão seguro e tão bem articulado à mera emulação de formas expressivas de um chamado "cinema de fluxo", ou seja, "uma estética de circulação e fluxo, livre escoamento de imagens sem fora-de-campo, sem relações concretas de alteridade e heterogeneidade" (OLIVEIRA JR., 2010, p. 90). O conceito foi elaborado pelo crítico Stéphane Bouquet, da revista *Cahiers du cinéma*, para designar a estética de filmes de cineastas contemporâneos, que se articulam da seguinte forma:

> De uma parte, o fluxo é um pregueamento do cineasta sobre o coração de seu desejo fora do temível real que é forçosamente ruptura. (...) De outra parte, o fluxo não oferece nenhuma possibilidade ao Outro de se manter na borda do filme, ou ao lado. É um mundo sem diferença, sem alteridade. É preciso mergulhar no movimento comum, ceder o pensamento pela sensação (BOUQUET, 2003, p. 53).

Outro crítico da *Cahiers du cinéma*, Jean-Marc Lalanne, reforça também a afirmação de que o horizonte estético do cinema contemporâneo toma a forma de um fluxo, na medida em que determinado conjunto de filmes recentes propõem a refundação do plano. Segundo Lalanne, tais filmes concebem o plano não mais como parte de um todo, mas, ao contrário, tudo agora faz parte do plano, que é contaminado pela estética do fluxo. "Um fluxo esticado, contínuo, um escorrer de imagens na qual se abismam todos os instrumentos clássicos mantidos pela própria definição da mise-en-scène" (LALANNE, 2002, p. 26).

Atrelado a este paradigma do fluxo, *Praia do futuro* faz referência de gesto maneirista[6] ao cinema contemporâneo. No maneirismo, "imagens 'de segundo grau' (...) retomam outras imagens e por isso mesmo, muitas vezes dependem de um conhecimento prévio da história do cinema e/ou dos seus códigos ficcionais" (OLIVEIRA JR., 2013, p. 119). Em *Praia do futuro*, os planos em detalhe dos corpos dos salva-vidas em pleno exercício na beira da praia remetem às imagens aproximadas dos corpos dos soldados em treinamento na praia em *Bom Trabalho* (Beau travail, Claire Denis, 1999).

Pelo modo como as imagens se destinam, seus usos e efeitos na comunidade, o longa de Karim Aïnouz parece também se identificar

5 Aqui me refiro às palavras de ordem que Deleuze e Guattari definem em *Mil Platôs, vol. 2*: "Chamamos *palavras de ordem* não uma categoria particular de enunciados explícitos (por exemplo, no imperativo), mas a relação de qualquer palavra ou de qualquer enunciado com pressupostos implícitos, ou seja, com atos de fala que se realizam no enunciado, e que podem se realizar apenas nele" (DELEUZE & GUATTARI, 2005, p. 11). Para reforçar o mesmo argumento, o crítico Heitor Augusto (*Revista Interlúdio*, 2014) defende que "tudo nesse filme surge à força: elipses (...) para avisar que existe um buraco; personagens que escapam do quadro e não são reenquadrados para indicar que escapam do padrão e/ou escapam de um lugar que sufoca. *Praia do futuro* nunca consegue ser um filme que apenas é, mas que enuncia o tempo inteiro"

6 A noção de cinema maneirista foi pensada em 1985 por Alain Bergala em dossiê publicado nos *Cahiers du Cinéma*, para designar o cinema de alguns diretores da virada dos anos 1970-80 - Wim Wenders, Jim Jarmusch, Leos Carax, Brian de Palma, entre outros – em que existe "a consciência de ter chegado depois: assim como a perfeição da forma clássica já tinha sido atingida e superada havia muito tempo, a energia e a criatividade do cinema moderno se tinham igualmente esgotado ao longo dos anos 70" (OLIVEIRA JR., 2010, p. 72).

com o regime ético das imagens. De acordo com Jacques Rancière, "trata-se, nesse regime, de saber no que o modo de ser das imagens concerne ao *ethos*, à maneira de ser dos indivíduos e das coletividades. E essa questão impede a 'arte' de se individualizar enquanto tal" (RANCIÈRE, op.cit, p. 29). No regime ético, há uma exterioridade que regula o funcionamento das imagens e uma crença no poder delas, de acordo com os efeitos que elas induzem na comunidade.

No Brasil, a exibição de *Praia do futuro* foi marcada por polêmicas, envolvendo reações homofóbicas às cenas de nu frontal masculino e sexo entre os personagens. A repercussão de *Praia do futuro* na mídia passou a ser um debate sobre a visibilidade do homoerotismo no filme, como os corpos nus eram mostrados e as relações sexuais entre homens eram expostas e de que modo a comunidade poderia ou não se chocar com as imagens.

Em João Pessoa, ingressos do filme receberam carimbo de "avisado" – recurso interpretado pelos espectadores como alerta ao conteúdo do filme, apesar da rede de cinemas negar e afirmar que o carimbo servia apenas de controle de meia-entrada. O episódio virou meme nas redes sociais, desencadeando outras imagens e comentários com o carimbo "avisado". Com o desdobramento do episódio, a produtora Coração da Selva lançou uma campanha contra a homofobia na página do filme no Facebook. O post solicitava aos internautas para se unir à campanha, tirando uma foto com a hashtag "HomofobiaNãoÉANossaPraia!". Houve relatos também de evasão de espectadores em outras cidades brasileiras que exibiam o filme[7].

O que falta em *Praia do futuro* é uma precariedade da imagem, que possibilite não demandar nada ao espectador. O filme nega a fragilidade, a incompletude e a incerteza que desestabilizam a hierarquia entre quem produz as imagens e quem as vê. Não há em *Praia do Futuro* um sensível tornado estranho a si mesmo, uma potência que Rancière diz ser própria do regime estético das artes: um sensível "habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo" (RANCIÈRE, op.cit., p. 32). Na conexão entre criação e pensamento, o cinema é uma experiência que mais interroga do que explica, que mais põe em dúvida do que interpreta. Não é o caso de *Praia do futuro*.

7 De acordo com reportagem do jornal *O Globo*, houve evasão de espectadores em Niterói, no Grande Rio e em São Luís. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/sociedade/nao-vim-aqui-para-assistir-filme-gay-reacoes-conservadoras-cenas-de-praia-do-futuro-12561831>.

BIBLIOGRAFIA

AUGUSTO, H. "Praia do Futuro". **Revista Interlúdio**, São Paulo, Ano II. Disponível em <http://www.revistainterludio.com.br/?p=7330>. Acesso em: 26 jun. 2014.

BOUQUET, S. "Plan contre flux". In: **Cahiers du Cinéma**, n. 566, março de 2002. Paris: 2002, p. 46-47.

_____. "Des films et des gestes". In.: **Cahiers du Cinéma**, n. 578, abril de 2003. Paris: 2003, p. 52-53.

DELEUZE, G. **Cinema 2 – A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 2**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

FIGUEIRÔA, A. "Melodrama masculino". **Revista O Grito!**, Recife. Disponível em <http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/blog/2014/05/20/critica-praia-do-futuro-de-karim-ainouz/>. Acesso em: 26 jun. 2014.

GONÇALO, P. "A atração gravitacional de uma geografia perdida". **Revista Cinética**. Disponível em <http://revistacinetica.com.br/home/praia-do-futuro-de-karim-ainouz-brasilalemanha-2014/>. Acesso em: 26 jun. 2014.

LALANNE, J.-M. "C'est quoi ce plan?". In: **Cahiers du Cinéma**, n. 569, junho de 2002. Paris: 2002, p.26-27.

MATTOS, C. A. "Sete filmes". **Rastros de Carmattos**. Disponível em <http://carmattos.com/2014/05/17/sete-filmes/>. Acesso em: 26 jun. 2014.

OLIVEIRA Jr, L. C. **A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo**. São Paulo: Papirus, 2013.

_____. **O cinema de fluxo e a mise en scène**. São Paulo: USP, 2010.

PRADO, J.; LUZ, S. "'Não vim aqui para assistir a filme gay': reações conservadoras a cenas de *Praia do Futuro*". ***O Globo***. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/sociedade/nao-vim-aqui-para-assistir-filme-gay-reacoes-conservadoras-cenas-de-praia-do-futuro-12561831>. Acesso em: 26 jun. 2014.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. **Aisthesis: scenes from the aisthetic regime of art**. Londres: Verso, 2013.

OBRAS AUDIOVISUAIS

BOM TRABALHO. Beau Travail. Claire Denis. França, 1999, digital.

O ANO PASSADO EM MARIENBAD. L'année dernière à Marienbad. Alain Resnais. França, 1961, digital.

PRAIA DO FUTURO. Karim Aïnouz. Brasil, 2013, digital.



Nabat, (Elchin Musaoglu, 2014). Fonte: divulgação.

As cinematografias periféricas e o *international style*

Ivonete Pinto[1]

Professora nos cursos de cinema da UFPel, pesquisadora do CNPq e co-editora da revista Teorema

Resumo: Este artigo, a partir do filme *Nabat* (Azerbaijão, 2014), trata de questões ligadas às "afinidades eletivas" nas cinematografias periféricas, e aponta um certo padrão nos filmes de festival. Por ser uma filmografia, a do Azerbaijão, de divulgação restrita no Brasil, o texto investe também na abordagem contextual.

Palavras-chave: cinematografias periféricas; filmes de festival; Azerbaijão; Nabat

Abstract: *From the film* Nabat *(Azerbaijan, 2014), this article deals with issues related to "elective affinities" in peripheral cinematography, and points out to a certain pattern concerning the festival films. As a filmography of restricted disclosure in Brazil, the text also invests in a contextual approach.*

Keywords: *peripheral cinematography; festival films; Azerbaijan;* Nabat

Nabat (2014), de Elchin Musaoglu, circulou por festivais como o de Chicago, de Tóquio e de Veneza. Também foi o candidato do Azerbaijão para concorrer ao Oscar de Filme Estrangeiro. Sem chance. Tem mais a ver com a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo de 2015, onde foi exibido ano passado. Sem este título, a Embaixada do Azerbaijão no Brasil promoveu uma mostra itinerante em 2015, oferecendo oportunidade de conhecer seis outros longas desta cinematografia, que segue, no entanto, sendo desconhecida.

Como indicado na abertura da entrevista com Jahandir Mammadov nesta edição da Orson, há um site, entre outras possibilidades, que oferece acesso à parte da produção do país. São 118 anos fazendo filmes em todos os gêneros, com uma estética que, numa visada su-

1 ivonetepinto02@gmail.com

perficial, assemelha-se a melodramas turcos, pela influência cultural; a dramas épicos russos, pela via cultural e geopolítica, e a filmes iranianos que circulam em festivais, pela proximidade física. A propósito, é curioso que o Azerbaijão professe a fé islâmica e ao mesmo tempo ostente com certo orgulho ser o país menos religioso do mundo. As décadas de dominação do regime comunista soviético teriam amortecido a crença, mas o fato é que desde a primeira independência, em 1918, não possui uma religião oficial, embora o censo diga que a maioria da população seja muçulmana, vivendo em regime de república secular. Em *Janeiro Sangrento* (Qanli Yanvar, Vahid Mustafayev, 2014)[2], o segundo título de lá exibido na Mostra de São Paulo do ano passado, a personagem da mãe que tem dois filhos em lados opostos do conflito (um é militar pró URSS, outro é revolucionário) aparece em algumas cenas rezando em direção à Meca. Em *Nabat*, onde não há sequer ícones religiosos, percebe-se somente a referência a um "mullah", o líder religioso.

Nabat pode ser filiado mais explicitamente à uma certa estética iraniana. Já na abertura, a vendedora de leite Nabat caminha por uma longa, tortuosa e estreita estradinha, que de saída remete à predileção de Kiarostami carimbada em filmes como *Onde Fica a Casa do meu Amigo* (Khaneh-ye doost kojast?, Kiarostami, 1987). A referência aqui é aquele tipo de filme que alimenta deboches entre cinéfilos e não cinéfilos: tempos mortos, planos longos, ambiente rural pobre mas digno, personagens que falam pouco. Sinônimo de aborrecimento para quem não tem paciência com ritmos lentos e não possui o menor interesse em culturas distantes, este cinema, ao mesmo tempo, tem presença assegurada em festivais de renome.

Ocorre que o cinema azerbaijano (ou azeri, que é o nome da etnia) é tão desconhecido ainda que *Nabat* foi exibido na Mostra ao lado de *Janeiro Sangrento* sem o menor contato estético entre um e outro. A discussão, portanto, insere mais *Janeiro Sangrento* no conceito de "world cinema" do que "cinematografias periféricas"[3].

2 *Janeiro Sangrento* trata da luta violenta pela independência do País da dominação soviética, através dos trágicos eventos ocorridos em janeiro de 1990.

3 Ver mais sobre possíveis diferenças de conceito no artigo "As cinematografias periféricas e a Mostra de São Paulo*, in:* http://goo.gl/hFRBMo

E menos ainda na ideia de "filmes de festival". *Nabat,* por sua vez, preenche os requisitos dos três: é *world cinema*, é periférico e traz as manhas do filme de festival.

Nabat é o nome da personagem viviva por Fatemeh Motamed Arya. Ela e seu marido vivem em uma casa afastada da vila, criando uma única vaca, fonte da sobrevivência dos dois. O marido é velho e doente e, para piorar, eles vivem no meio de uma zona de guerra. O Azerbaijão, ainda hoje, não tem resolvido suas relações com a Armênia, outra ex-república socialista soviética, e à época do enredo do filme vivia o conflito armado de origem étnica de Nagorno-Karabakh (entre 1988 e 1994). O filme não explicita as inter-relações da guerra, temos unicamente pistas, através de diálogos a portas fechadas entre homens. Nabat apenas escuta e apenas sofre por seu filho morto em 1992 no conflito (vemos a inscrição na lápide). O vilarejo em que moram está sendo abandonado. Quando o marido de Nabat morre, e quando não há mais ninguém para comprar o leite, ela ocupa uma casa vazia na vila. Se recusa a ir embora.

Os elementos de tensão são representados pela guerra. Primeiro pela presença de soldados (ouvimos sons de bombardeios o tempo todo) e segundo por um lobo que insiste em vigiar a mulher, agora única habitante do lugar. O lobo, em metáfora, é o outro, é o estranho, é a outra raça (os armênios). E — sem que se exclua função alegórica do "outro" —, o lobo pode ser lido também como o mal (a morte). Como um legítimo modelo de filme de arte selecionado em festivais, para saber um pouco deste contexto, só pesquisando[4].Para o espectador, é possível a fruição pelo que o filme tem de frontal: há uma guerra (não importa qual), uma mulher que tenta sobreviver sozinha num ambiente hostil e uma fera à espreita. Enredo minimalista, com informações que se insinuam nos detalhes apenas (a foto do filho na casa), largando pistas enigmáticas aqui e ali.

4 Há um enclave étnico chamado Nagorno-Karabakh, que dá nome à guerra ocorrida entre 1988 e 1994, opondo armênios que vivem no local e os azerbaijanos. Armênia e Azerbaijão são duas ex-repúblicas socialistas soviéticas e vivem em conflito mesmo antes das suas respectivas independências. O Azerbaijão é economicamente superior à Armênia e a maior parte das ex-repúblicas soviéticas. O país tem petróleo, que aliás foi o principal motivo da invasão russa em 1920 e o principal motivo da URSS ter resistindo tanto a aceitar a independência.

Por que acompanhamos com interesse a saga desdramatizada de *Nabat* nos confins do Azerbaijão, sem saber a razão dos acontecimentos? É possível conjecturar que um item considerável para a inserção do espectador em certos filmes de universos distantes é facilitada pelo desconhecimento que temos dos atores. Não-atores ou atores não-profissionais promovem uma aproximação documental: é um drama humano e acreditamos no poder do real que ali é exposto. Sabemos que é ficção, mas assumimos uma crença que vai além do que Coleridge registrou. É a base de apoio da relação espectador-personagem, que chega a prováveis conclusões do tipo "lá deve ser assim". "Lá", é aquele lugar distante, por vezes perigoso e sempre exótico, e aonde ninguém deve querer ir.

AFINIDADES ELETIVAS

Filmes recentes como o finlandês *A Ovelha Negra* (Hrútar, dec Grímur Hákonarson, 2015), o húngaro *O Cavalo de Turim*[5] (A Torinói Ló, de Béla Tarr, 2011) e todos os títulos do mexicano Carlos Reygadas nos levam a experiências mais profundas de envolvimento com "as pessoas" dos filmes. E mesmo propostas de gênero ganham outra dimensão quando temos na tela personagens encarnados por desconhecidos. É uma relação que vai além do verossímil cobrado da ficção, e alcança a fé que temos nos chamados "atores sociais" no ato de representação nos documentários, que valeria aqui numa relação transversa[6].

Assim, se por um lado compreendemos como funcionam os canais por onde aderir aos filmes, reconhecemos estes mesmos filmes como produtos "empacotados" em algo que está virando estilo de arremedo. O esgotamento desta "arte de imitar a arte" pode se avizinhar.

5 A propósito, há uma coincidência entre *O Cavalo de Turim* e *Nabat*: em ambos mulheres puxam carroças pesadas em intempéries do tempo.

6 Ver definição de Bill Nichols em *Introdução ao Documentário*, onde defende que o ato de filmar com pessoas reais (os atores sociais) nos documentários pode alterar o comportamento destas pessoas, ao ponto de introduzir, nesta performance, um elemento ficcional.

Nabat insere-se nesta ideia. Colado às cinematografias periféricas, opera procedimentos estéticos e de linguagem esperados pelos espectadores desta linha de cinema, tal como já o exploramos em artigo na Orson número 09 sobre este mesmo tema. Portanto, damos continuidade aqui a uma reflexão sobre esta perspectiva. Cabe citar que também tivemos oportunidade de escrever sobre um filme brasileiro, *Ponto Zero* (Associação de Críticos de Cinema do RS *in:* http://goo.gl/BQWiiV), que se enquadra nesta visão. Ressaltando-se que tanto um filme que objetiva fazer expressivas bilheterias, quanto aquele que pretende uma carreira de prêmios em festivais defendem objetivos legítimos. O que colocamos em discussão é uma certa ausência de espontaneidade artística, já que para produzir filmes tanto em uma, quanto em outra esfera, é necessário praticar concessões. E nesta modalidade é preciso seguir determinados padrões de estética e de linguagem, que façam sentido para os públicos X ou Y.

Naturalmente, há questões maiores associadas. Um filme como *Nabat,* situado no interior do Azerbaijão, e outro como *Ponto Zero*, feito no extremo Sul do Brasil, oferecem temáticas relevantes para os seus lugares de origem (a guerra no primeiro, o conflito existencial da adolescência no segundo). Pelo tema, inclusive, angariam interesse já de início. O que colocamos em discussão é o *como* se apresentam – e aí entram seus objetivos de inserção no mercado.

Ainda não há uma teoria na área acadêmica que nos oriente a enxergar os "filmes de festival". Porém basta conhecermos uma dúzia de títulos recentes que fazem suas trajetórias em festivais, para vermos "afinidades eletivas" com outros que anseiam por trajetórias semelhantes. Tomo emprestado a expressão de Goethe, que por sua vez foi buscar inspiração na química para reforçar os procedimentos formais que se atraem. Na química, dois elementos ao se juntarem resultam em um terceiro elemento diferente. Nos meneios das cinematografias periféricas, a junção de elementos (ritmo lento em planos contemplativos, não-ditos, contexto obscuro) de outros filmes já "testados" em festivais, tende a resultar em obras muito parecidas entre si. De certo que há afinidades nestes procedimentos formais, mas não deveriam transformar-se *per se* em itens de manual.

Cabe aos críticos que se debruçam com afinco na cobertura de festivais de cinema, descortinarem os horizontes desta operação. Roger Koza, crítico argentino lembrado na citada análise sobre *Ponto Zero*, tem contribuído ao chamar a atenção para o "international style". Ele inclusive usa termos enérgicos como "estética domesticada" e "estética regulada" ao identificar diretores que apresentam determinados tipos de filme em festivais[7].

E é importante registrar que há sim um cinema de festival que se apresenta com frescor, descompromissado com um estilo internacional. Muitas vezes são representados por diretores que praticam as operações formais questionadas aqui, mas não se sustentam nelas. Apontam o novo, reinventam-se, reinterpretam problemas sociais de fundo, não se permitem o auto-plágio. Trazem até repetições de temas e elementos, mas são questões de estilo (expressão própria, singular, ligada ao neologismo "autoralidade") e não repetição de linguagem, de formas de narrar. Carlos Reygadas, já citado, é um dos nomes e inclusive tivemos oportunidade nesta mesma publicação de demonstrar o quão inventivo é o cinema deste mexicano. Nomes como Tsai Ming Liang, Lucrécia Martel, Apichatpong, George Ovashvili, Béla Tarr, Sharunas Bartas, Abbas Kiarostami e Atıl naç - por ora - cabem nestes exemplos, pois seus filmes vão além do "international style" e, dentro de seus estilos e interesses temáticos, se reinventam.

No Brasil, Adirley Queirós e Helena Ignez talvez iluminem um pouco mais estes exemplos. É cedo ainda para prever suas trajetórias (Adirley só tem dois longas e Helena três), mas é provável que planos longos e tempos mortos não serão muletas para eles. Lá fora, nos festivais, um filme deles sempre será periférico, e periférico será exótico. Mas neste caso será pelo olhar do espectador e não pela proposta "international style" de quem dirigiu.

7 Veja a entrevista de Roger Koza no site "Cinefestivais" em http://goo.gl/946o4K

NOTA FINAL

Não nos arvoramos aqui em oferecer uma resposta, um veredito sobre *Nabat*. Digamos que "cabe recurso". Mas sem dúvida o filme pertence ao escopo das cinematografias periféricas e carrega nos elementos do *international style*. No entanto, nosso olhar estrangeiro, somado ao desconhecimento do outro filme do diretor (ele também dirigiu *40-ci qapi*, 2009[8]) e da maioria dos filmes do Azerbaijão, nos impede de certezas a curto prazo. Quem quiser investir em convicções maiores, pode conhecer parte do cinema azerbaijano através do site Azerbaijan Cinema Online (www.azcinemaonline.com), como uma porta de entrada. O sistema é *on-demand* e possui um razoável acervo. O pagamento de cerca de 1 dólar dá direito a ver um filme por sete dias, com possibilidade de legenda em inglês. Há também a categoria "Free films", com documentários e animações e curtas. Pelos títulos disponíveis observa-se a quantidade de filmes de gênero militar-patriótico. Nota-se também que há uma necessidade de se falar do tema das guerras, recentes em termos de tempo histórico, e aprofundar as discussões sobre identidade.

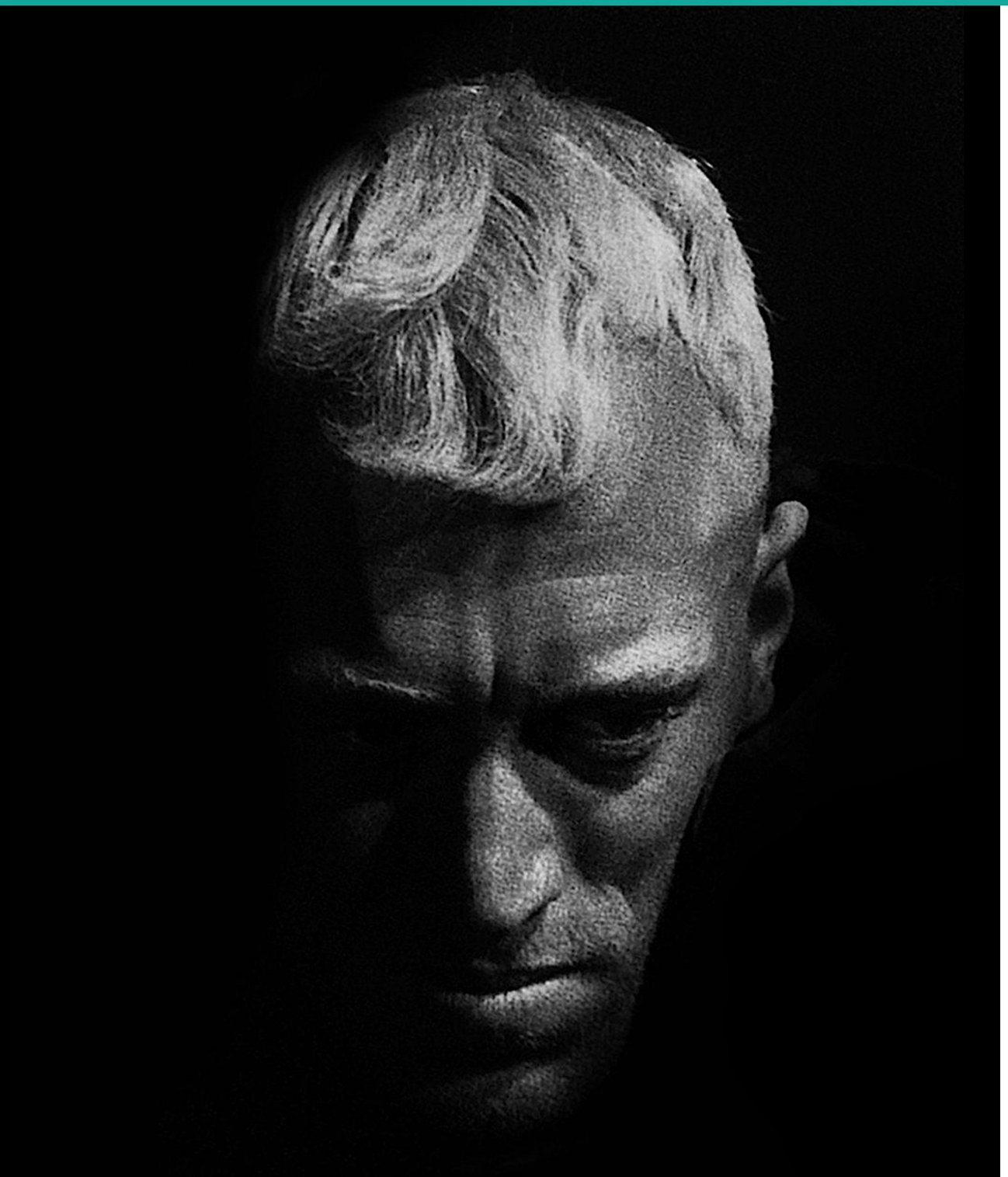
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GOETHE, Wolfgang. **As Afinidades Eletivas**. São Paulo: Nova Alexandria, 1998.

KOZA, Roger. "Vocês deveriam estar contentes por não entrar em Cannes", diz crítico argentino". **Cinefestivais. <** http://goo.gl/946o4K>. Último acesso em 15 maio, 2016.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas, Papirus, 2005.

8 *Nabat* e este segundo filme do diretor Elchin Musaoglu não estão disponíveis no site, apenas é possível ver um documento que ele co-dirigiu, que trata da relação de amizade entre Alemanha e Azerbaijão. Um institucional.



O Sétimo Selo (Ingmar Bergman, 1957). Fonte: divulgação.

O Percurso Gerativo de Sentido e a prática cinematográfica[1]

Josias Pereira[2]

Professor Adjunto da UFPel; Orientação Dra. Loredana Limoli/UFL-Universidade Federal de Londrina

Resumo: Este artigo tem como objetivo investigar o uso da semiótica Greimasiana na direção de atores. O ator é um dos elementos principais em uma obra audiovisual e tem como ferramenta de trabalho o roteiro literário e as indicações do diretor. Porém, muitos problemas de atuação surgem da diferença entre a interpretação que o ator faz do roteiro e a que o diretor deseja filmar. Apresentamos o Percurso Gerativo de Sentido como um elemento para embasar essa ação.

Palavras-chave: semiótica greimasiana, cinema, preparação de atores

Abstract: *This research project aims to investigate the use of Greimasian semiotics for directing actors. Actors are one of the key elements in an audiovisual work and they have, as a working tool, the literary script and the director indications. However, many performance problems arise from the difference between the interpretation that actors make about the script and what directors want to shoot. By introducing the Generative Sense Route as an element to support both directors and actors.*

Keywords: *greimasian semiotics, cinema, actors coaching*

A obra audiovisual apresenta vários componentes estéticos que contribuem na elaboração de um filme, desde o roteiro, o enquadramento, a luz, a direção de arte, o som e a montagem. Cada componente apresenta pesquisas em diversas áreas do conhecimento, porém, quando analisamos o campo de estudos da atuação, percebemos que não há muitas opções teóricas. O estudo do ator nas obras audiovisuais tem sido um campo de investigação

1 Parte do texto referente à pesquisa de Pós-Doutorado realizado na Universidade Estadual de Londrina (UEL), no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem

2 erdfilmes@gmail.com

negligenciado pelo Cinema[3], utilizando, praticamente, todas as teorias relacionadas à área do Teatro; entretanto, outras áreas do conhecimento podem contribuir na direção do ator. Defendemos que o diretor compreendendo o que o texto diz, e como diz, pode ter uma comunicação mais eficaz com o seu ator, que pode, assim, criar uma significação diferenciada, gerando um significado especifico para o enunciatário.

O cinema apresenta duas ações: uma teórica e outra prática. A primeira apresenta a narrativa e o modo como a mesma se desenvolve ao longo do tempo; a segunda apresenta toda a parte técnica dos equipamentos, como também as ações com o ator. Porém, nesta parte, a ênfase sempre recai na técnica[4], principalmente sobre os equipamentos e, em muitos casos, o ator fica em segundo plano. Segundo Nicole Brenez (1992), o ator deve ser valorizado como o equipamento de filmagem que muitas vezes é, porém, a diferença é que o ator usa o seu ser sensível para interpretar o personagem. Defendemos que a narrativa tem como base o ator, pois ele é o principal elemento que cria a significação para o público.

No fazer cinematográfico, o ator é convidado pelo diretor para realizar um trabalho audiovisual, dar vida a um personagem que, a princípio, só existe no roteiro. O diretor, ao ler o roteiro, faz a primeira interpretação da obra e cria/imagina (ainda no mundo das ideias) o que vai ser o futuro filme. Em um segundo momento procura um ator que pode "vivenciar" o que está em sua mente. Já o ator tem que dar conta de duas ações:

1° da interpretação do roteiro;
2° do que o diretor audiovisual tem em mente da ação do filme.

A semiótica estuda a produção e a interpretação do sentido nos textos por meio de uma manifestação verbal ou visual apresentada (é nesta ação que realizamos a ligação da semiótica com a direção cinematográfica). É quase que natural que o diretor cinematográfico utilize esta teoria para compreender/ interpretar o texto (roteiro), compreendendo assim o que o texto diz e como ele diz o que diz (BARROS, 2005). Sendo assim, fica mais fácil para o ator saber o que o diretor deseja realizar com o roteiro, o apresentando de uma maneira que não fuja do que o roteiro apresenta (conteúdo ≠ expressão). Dessa forma, nasce uma questão relevante dentro do campo da interpretação audiovisual: Como utilizar o Percurso Gerativo de Sentido na prática audiovisual?

SEMIÓTICA GREIMASIANA

Greimas foi o fundador da chamada Semiótica de Paris, por isso, sua semiótica, às vezes, é conhecida por semiótica francesa e seus estudos têm como base as pesquisas de Saussure e Hjelmslev. Diferente de Saussure, o dinamarquês Hjelmslev foi o responsável por dividir o signo em plano de **expressão** (significante) e plano do **conteúdo** (significado). Para o autor, a significação é uma relação entre o plano da expressão e o plano do conteúdo E(R)C. Greimas aprofundou a relação apontada por Hjelmslev e trabalhou basicamente o plano do conteúdo. A semiótica de Greimas, de início, se preocupou com a narratividade e foi evoluindo até o Percurso Gerativo de Sentido.

A narrativa de Greimas tem como base as pesquisas de Vladimir Propp realizadas em 1928 que propôs, em sua obra *Morfologia do Conto Maravilhoso,* que os contos populares transmitidos oralmente quase sempre têm uma estrutura narrativa parecida. Segundo Aline A. Santos, em sua dissertação apresentada em 2014:

> Greimas desenvolveu a partir da teoria proppiana dois dos pilares da semiótica narrativa, que são o sistema actancial e o esquema narrativo. Sobre o sentido ([1970] 1975) Greimas recorreu a V. Propp em pelo menos dois artigos: "Elementos para uma gramática narrativa" [1969] e "A busca do medo"[1970]. Em "A busca do medo" ([1970] 1975 p. 218) Greimas analisou

3 Neste texto iremos usar o Cinema como área de pesquisa e linguagem do audiovisual, pois foi o primeiro a realizar obras audiovisuais com atores. Em seguida, a televisão e o vídeo que, mesmo com linguagens diferenciadas, apresentam, como base na direção de atores, as ações defendidas pelo Cinema.

4 Em função da dificuldade e especificidade de cada equipamento.

> uma série de contos populares lituanos, utilizando como metodologia as bases proppianas (SANTOS, 2014, p 28).

Greimas, de certa forma, simplifica as 31 funções de Propp e desenvolve sua narrativa com base no Programa Narrativo. O autor inicia seu estudo pelo plano de conteúdo, que, posteriormente, ficou conhecido como Percurso Gerativo de Sentido. O percurso se desenvolve na elaboração de efeitos de sentidos dados pelos significados que o leitor apreende em variados níveis. Esta é uma das associações possíveis dentro da realização audiovisual: compreender um filme e os efeitos de sentido que o mesmo apresenta pela significação criada pelo diretor. Para Fiorin (2006), o sujeito pode ser fonte do enunciado (origem) ou sofrer os seus efeitos. Preferimos, em nossa pesquisa, trabalhar com o sujeito-origem, que é um sujeito psicológico, um sujeito social que tem como instrumento de comunicação a língua, através de um enunciado criado pelo enunciador em um processo enunciativo.

O enunciador, ao criar o seu discurso, como um ser psicológico e social, tem, em um primeiro momento, o pensamento que será expresso por um ato comunicativo que é mediado pela relação com o outro. Esta mediação é, como afirma Fiorin:

> Vista como um jogo de máscaras, de papéis, de imagens, como um teatro, uma encenação. Esse é o domínio da retórica com sua idéia da persuasão consciente; da psicologia social com as noções de cena e de encenação; da pragmática com sua teoria dos atos de fala e seu princípio cooperativo... O sujeito da enunciação, apesar de poder executar diferentes papéis, permanece centrado, pois domina o seu dizer. A alteridade e a diferença aparecem, porque se leva em conta a presença do outro num jogo de imagens e, por isso, a interação é o fato enunciativo relevante (FIORIN, 2006, p.25).

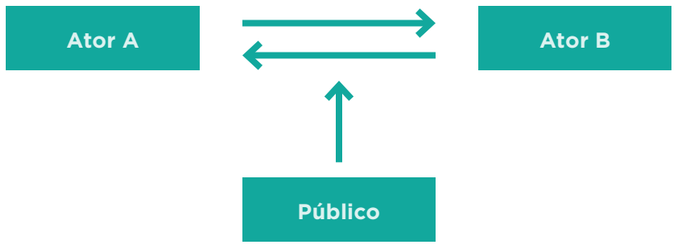
Este é o ponto que nos interessa nesta pesquisa: a relação entre os personagens e a forma como essa interação cria o enunciado, pois, como afirma Fiorin, o enunciado é resultado da enunciação, considerada uma instância de mediação. Assim como Greimas (1985), que afirma que a semiótica francesa considera o sujeito como um efeito do enunciado. Sendo assim, a interação com o outro é um fator importante para a criação do enunciado, então, com essa base, iniciamos nossa pesquisa sobre o personagem em interação com o outro.

Segundo Fiorin (2004, p.70), "a enunciação é a instância linguística logicamente pressuposta pela existência do enunciado". Em nosso caso, como estamos apresentando o processo de criação, que difere do processo de análise, apresentamos algumas modificações que usamos dentro de um recorte transversal entre as duas áreas estudadas, uma vez que existe uma diferença entre o momento da criação e o filme pronto para análise:

	Gravação	**Filme**
Enunciado	Roteiro	Filme
Enunciador	Ator	Personagem
Enunciação	Ato da comunicação verbal/ não verbal de cada ator	Ação entre os personagens
Enunciatário	Personagem que contracena	Público

Temos que pensar essas ações da gravação sendo mediadas pelo diretor, que finaliza o filme como uma obra de significação. Para Greimas (1975), na semiótica, o sujeito é definido por uma relação. Em primeiro lugar, é preciso notar que o ato de linguagem (verbal e não verbal) é, antes de tudo, um ato. O autor apresenta

dois sujeitos, um do fazer e um do estado. No caso do audiovisual, nossa leitura é o diálogo/ ação entre os personagens, já que, a cada ação do personagem, uma reação é esperada do ouvinte. No nosso caso, o ator que contracena com outro, bem como a junção destes dois diálogos, cria uma ação/interpretação para o público.



Assim, podemos perceber que o público cria significado diante do todo criado pela interação entre os personagens, porém, para o diretor da obra, cada diálogo entre os personagens é um significado diferenciado, e o público pode entender o filme (obra) em diversos níveis.

Segundo a proposta da semiótica discursiva, o sentido de um texto é construído a partir de um percurso gerativo que se organiza em três níveis distintos:

- Nível das estruturas **fundamentais;**
- Nível das estruturas **narrativas;**
- Nível das estruturas **discursivas**.

Trabalhamos basicamente com as **estruturas narrativas**, pois é nelas que as ações se realizam. Greimas (1975) determinou que esse esquema é inerente a qualquer texto e constitui-se de quatro fases: manipulação, competência, performance e sanção.

> No percurso da manipulação, há o estabelecimento de um acordo entre destinador e destinatário, em geral após a ruptura da ordem estabelecida, ou seja, depois da transgressão de contratos sociais implícitos ou explícitos; no percurso da sanção, o destinador executa sua parte no contrato pela atribuição de recompensa ou pela punição do sujeito fiel ou não a suas obrigações. (BARROS, 1997, p. 87).

É no nível narrativo que se estabelece a relação destes com os elementos constituintes do nível discursivo e do nível fundamental. O sentido do texto constrói-se a partir da articulação entre os três níveis do chamado Percurso Gerativo de Sentido.

O percurso tem como objetivo explicar a geração de discursos em qualquer sistema semiótico e, para isso, ele apresenta três estruturas. Podemos pensar esta composição como uma piscina. Portanto, como nos ensinou a professora Loredana Limoli[5], vamos realizar a análise partindo da estrutura mais simples até a mais complexa. Segundo Greimas (1975):

- **Nível Discursivo:** surgem os significantes; no nosso caso, o roteiro, que será trabalhado pelo diretor para tornar-se o filme. Esse roteiro tem as estruturas encadeadas no Nível Discursivo;

- **Nível Narrativo:** essas estruturas são organizadas em formas de discurso, no qual os conteúdos e manifestações surgem. Por isso, é o ponto central que iremos trabalhar na direção de atores, pois são eles que criam/modificam a narrativa.

- **Nível Estruturas Profundas:** aponta as discordâncias entre os elementos sociais, tipo frio e quente, vida e morte, objetos socialmente criados. Greimas aborda essa ação como o quadrado semiótico e a sua contrariedade e contradição. No filme, o diretor pode criar alguns elementos que podem ser compreendidos pelo público ou não, já que é necessário um olhar diferenciado na obra para entendê-lo de forma profunda[6].

5 Aula realizada na Pós-Graduação, na Universidade Estadual de Londrina (UEL), no ano de 2008.

6 Damos como exemplo *O Sétimo Selo* (Det Sjunde Inseglet, 1956), do diretor sueco Ingmar Bergman, que a principio apresenta o filme sobre a sociedade medieval, porém, na estrutura profunda, estava analisando a Guerra Fria.

Dentro destas ações surge um elemento primordial para o entendimento da narrativa: o ator, que interpreta o enunciado (roteiro) e realiza a enunciação. Se todo texto apresenta a narrativa mínima, o roteiro, dividido em cenas, pode ser pensado em mini narrativas a cada cena. Segundo Bertrand (2003), a "ausência da enunciação" é uma das criticas feitas a semiótica, porém, no Cinema, a enunciação faz parte da construção da obra audiovisual e ao mesmo tempo é inerente a ela. A semiótica analisa o objeto de **significação** e se preocupa em estudar os mecanismos que o engendram, isto é, que o constituem como um todo significativo. Na obra audiovisual, a enunciação (fala do ator), como é realizada pelo ator, é sempre mediada pelo diretor; ambos, ator/diretor, criam e até modificam o significante, gerando um novo significado, o que é normal na obra audiovisual já que o roteiro não é uma obra fechada, mas uma das bases da construção fílmica.

Como apresentado por Beividas (2007) em sua dissertação de Mestrado, sabemos da diferença entre a semiótica visual e a semiótica da imagem, que, principalmente, vêm do modo como as duas apresentam o signo. Para o autor, na **semiótica da imagem**, a "linguagem da imagem é vista por esta como um sistema de signos, e o refinamento da análise se dá pela discussão em torno da analogia que o signo-dado tem com o referente exterior, o mundo representado em imagens" (BEIVIDAS, 2006. p.26). Já a **semiótica do visual**, coma qual preferimos trabalhar, não realiza a associação com o real de forma imediata, mas na própria construção que é apresentada entre os planos de expressão e conteúdo. Segundo Beividas, "o signo não é signo de alguma coisa, mas signo de um sentido investido nessa coisa. O referente do signo não é, pois, um objeto exterior à linguagem, mas um objeto cultural, isto é, um referente semiotizado" (2006, p.28). Na prática audiovisual essa diferença é sutil, já que o diretor usa a semiótica da imagem para criar relação com o externo e, ao mesmo tempo, usa a semiótica visual para decupar as ações dos personagens, sendo assim, as ações estão interligadas.

O signo então pode ser entendido como um elemento básico para qualquer processo de comunicação, entretanto, o mesmo signo pode ser interpretado de forma diferente em função do espaço cultural e social do interpretante, por isso a importância do diretor compreender o público-alvo. No cinema, porém, o processo é mais complexo, pois a imagem leva a vários tipos de interpretação, dependendo do enquadramento, profundidade, cor, *mise en scène* etc. Ou seja, o audiovisual apresenta um signo com várias camadas de interpretação, representando uma visão sincrética. Para Beividas (2006, p.19), "a tentativa é compreender o modo de construção da significação global numa linguagem complexa, imbricada de múltiplos códigos de natureza diferente". No trabalho citado, o autor analisa o filme realizado, todavia, no nosso caso, a mudança consiste em analisar o filme na sua construção, com o intuito de estabelecer o significante específico que vai criar a significação para o público. Essa mudança do sujeito (filme) para realização fílmica muda o modo de análise, que passa a ser o antes, a criação de significação.

O signo tem como base intrínseca o processo de significação, ou seja, é necessário dotá-lo de um sentido para que ele possa ser decodificado pelo interpretante, a fim de criar o significado. Signo seria a base do processo de significação, e o significado, o processo que dota o signo de valor, que no caso é subjetivo, dependendo da relação que o público tem com o significante. O signo pode ser pensado como a unidade mínima de significação. Várias informações estão contidas na imagem: o espaço, o ator, a fala, sua ação não verbal, o fora de quadro, a roupa que usa, a cor do espaço. São vários subsídios que o cérebro vai processando enquanto vê a imagem em movimento.

Greimas (1985) defende que o objeto da semiótica não é o signo estabelecido, mas os sistemas semióticos, ou seja, no nosso caso, estes sistemas estão ligados à mídia de comunicação de massa. Greimas aponta que a percepção e a significação estão relacionadas.

Segundo Hjelmslev (1975), os conceitos de significante e significado são intercambiáveis, ou seja, o enunciador, dependendo de sua relação com o objeto, terá uma ação eufórica ou disfórica. E, se pensarmos em um personagem, essa ação depende das trocas simbólicas entre eles. Significação pode ser também utilizada como sinônimo de semiose, o ato de significar. Sendo assim, o diretor audiovisual cria a significação (ou semiose) que vai levar a um significado.

Diante disso, se vejo um carro, por exemplo, ele tem um significado já organizado socialmente; quando vejo uma árvore, a mesma já tem um significado constituído socialmente, porém, quando filmo

um carro e de fundo aparece uma plantação, apresento dois signos independentes que criam um significado específico. No entanto, não posso dizer que o significado é criado, pois este significado tem que ser interpretado pelo espectador com base na narrativa do filme, sendo assim, o diretor, a todo o momento, está criando significantes com a junção de dois signos previamente constituídos.

O signo é social e é comum a um grupo de pessoas, já a sua interpretação é subjetiva e inicia na significação, que é o primeiro elemento para interpretar o signo, dando a ele um significado (interpretação subjetiva do signo). O diretor tem como elemento fundamental a criação de um signo que será decodificado por um espectador. A dúvida que todo diretor tem é saber o quanto de um signo se pode recortar para que ele possa ser interpretado. O cinema já cria, por si só, uma dialética entre o que se vê e o que não se vê, pois em muitos momentos o que está fora do quadro da tela comunica mais do que o que está em quadro na tela.

Uma pessoa recebe um telefonema, pega a chave e toca a campainha de uma casa. Esse recorte temporal criado pelos signos que eu apresentei, e com a ajuda da diegese, cria a narrativa (ele recebeu um telefonema e foi até uma casa), entretanto, posso descrever a mesma cena e introduzir o personagem entrando no carro e ligando o carro, e uma imagem do carro passando pela estrada. Qual das duas sequências está certa ou errada? A resposta é simples, depende do seu público-alvo e do que deseja transmitir. Como aponta Xavier, “a visão direta de uma parte sugere a presença do todo que se estende para o espaço fora da tela” (1977, p. 13).

Assim a significação acontece mesmo em uma imagem em que o personagem está parado, porque interpreto o seu olhar, o seu rosto, o fundo, o lugar que está; se ele olha fixo para um lado e a câmera não mostra (o fora de campo). Essas informações no cinema são mais ricas do que na TV, onde o diálogo é que cria a narrativa (até em função da diferença entre as linguagens TV x Cinema). O entendimento da cena na TV e no cinema passa por diferenças bem pontuais. O cinema se permite uma reflexão maior. No cinema, a imagem e seus elementos narram a história e na TV a narração é mais verbal (lógica) do que imagética (emocional), já que o público-alvo tem um leque maior e o signo precisa ser explicado a cada momento.

Enunciador é o ator discursivo da personagem e a enunciação é a base que cria a significação do público. A enunciação é o ato mais próximo da linguagem, a forma da passagem da competência para a performance e é, neste sentido, que o público vai compreender/decodificar os signos a que está assistindo.

A cena enunciativa apresenta o enunciador e o enunciatário e, em certos momentos, esses actantes tornam-se atores da enunciação. Neste momento, o ator concretiza a figura temática do actante que passa a ser revestida pela enunciação, apresentando o seu papel discursivo. Greimas (1979) utiliza a definição de Lucien Tesniére e designa um participante em um programa narrativo.

Uma ação importante é determinar qual o ponto de vista da análise que o diretor assumirá ao ler o roteiro. Se o roteiro apresenta narrativa com foco na personagem esse é o ponto de vista da análise do roteiro, por outro lado, se o roteiro for de narrativa com foco na ação essa será a análise da leitura do roteiro. Logo, é a percepção do diretor que vai criar a obra audiovisual.

É na percepção que o espectador tem da imagem que vê que ele irá fazer as associações entre os objetos vistos e as significações que faz do que sente, imagina e percebe diante deles. A essa ação de entender o **significado** Greimas chama de **significação**. A significação, dentro da direção audiovisual, seria a transposição de uma linguagem textual do roteiro para a linguagem audiovisual.

O diretor pode e deve saber o que o público entende de cada significante para criar o significado que melhor se adapte à realidade deste interpretante, para então poder criar o significado desejado.

O significante seria o elemento que força o espectador a criar uma significação ao nível da interpretação com base no seu significado. Por exemplo: vejo uma pessoa fumando na praia; “ligo” a percepção e analiso o que eu entendo desta relação homem+ praia, e percebo que o filme me mostra, além do homem+ praia, que o homem também está fumando, então começa a modificar minha leitura anterior e percebo + cigarro + tempo nublado + música

romântica + movimento de câmera lento até o rosto do ator chorando. Já imagino algo ligado à tristeza, pois todos os elementos não verbais apresentados levam a essa interpretação. Todos esses significantes são representados em uma imagem e carregados de sentido que são interpretados pelo espectador (criando assim a significação). Desse modo, o significado é a interpretação de uma significação que tem como base o significante. Na direção audiovisual o diretor que é um criador de significados com a ajuda do ator e da equipe estabelece a significação criando assim o significante (filme) que para o público vai virar significado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto.** São Paulo: Ática, 1997

BEIVIDAS, Waldir. **Reflexões sobre o conceito de imanência em semiótica Por uma epistemologia discursiv**a. (1983). Dissertação de mestrado apresentado ao curso de pós Graduação Mestrado em Letras: Lingüística da Universidade de São Paulo, USP, Brasil.1983

_____. **Semióticas Sincréticas (O Cinema) Posições**; São Paulo: Annablume, 2006

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru: EdUSC, 2003.

BRENEZ Nicole, “La Nuit Ouverte : Cassavetes, l’invention de l’acteur”, Conférences du Collège

d’Art Cinématographique n° 3 - Le théâtre dans le cinéma, Paris, Cinémathèque Française, 1992

FIORIN, José Luiz. **Elementos de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto,2006

_____. **O Pathos do Enunciatário**. Alfa, São Paulo, 2004

_____. **Elementos de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto,2002

_____. **As astúcias da enunciação: categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo: Ática, 1999.

_____. **Elementos de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto,1989,

_____. **Em busca do sentido: estudos discursivos**. São Paulo: Contexto, 2008.

FLOCH, Jean-Marie Semiótica, **Marketing y Comunicación Bajos los signos, la sestrategias**. Barcelona: Editorial Paidós, 1993.

GREIMAS, Algirdas Julien**. Da Imperfeição**. São Paulo: Hacker, 2002

_____. **Semântica estrutural**. São Paulo, Cultrix/EDUSP. (1985).

_____. **Sobre o sentido** – ensaios semióticos. Petrópolis: Vozes, 1975.

GREIMAS, Algirdas Julien & FONTANILLE, Jacques. **Semiótica das paixões. Dos estados de coisas aos estados de alma**. São Paulo: Ática, 1993

GREIMAS, Algirdas Julien/ COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1979.

HJELMSLEV, L: **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo:Perspectiva, 1975.

PROPP, Vladimir Lakovlevitch. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária,2006.

SANTOS, Aline Aparecida dos. **De Propp a Ricceur: origens e impasses da semiótica narrativa**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras –Unesp/Araraquara. 2014

SAUSSURE, F: **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2006

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

O PROCESSO



O Regresso. Fonte: divulgação.



Hiroshima Mon Amour (Alain Resnais, 1959). Fonte: divulgação.

Hiroshima mon amour: A representação da história e da memória sob a perspectiva de Andreas Huyssen

Renata Pinheiro Souto[1]

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul PUCRS

Resumo: *Hiroshima meu amor* (Hiroshima Mon Amour, Alain Resnais, 1959) é considerado uma obra sem precedentes na história do cinema, pois explora não apenas as implicações éticas da memória, mas também o luto e o testemunho em relação a representação fílmica de traumas históricos. Nesse sentido, este artigo busca examinar a representação da história e da memória no filme, argumentando que esta obra pode ser interpretada como um importante primeiro exemplo de filme que pré-datou o "memory boom" estudado por Andreas Huyssen.

Palavras-chave: comunicação; memória; Hiroshima; eventos traumáticos.

Abstract: Hiroshima My Love *(Hiroshima Mon Amour, Alain Resnais, 1959) is considered an unprecedented project in the history of cinema, it explores not only the ethical implications of memory, but also the grief and the testimony in relation to film representation of historical trauma. In this sense, this article seeks to examine the representation of history and memory in the film, arguing that this work can be interpreted as an important first example of film that pre-dated the "memory boom" studied by Andreas Huyssen .*

Keywords: *communication; memory; Hiroshima; traumatic events.*

INTRODUÇÃO

O olhar atento que se volta para o passado parece ser um olhar que busca reconstituir e iniciar, de certa maneira, uma reflexão que ainda se faz necessária no tempo presente. O cinema, desde as suas primeiras produções, tem conduzido seus espectadores a

1 souto.re@gmail.com

lugares desconhecidos. Rompendo os limites do tempo e do espaço, o filme, em diversas ocasiões, reconstitui acontecimentos, inscrevendo a História em película, o que tona possível o retorno à experiência passada.

Ao recobrar fatos, o cinema não somente retrata e problematiza as temáticas abordadas, mas também tem a capacidade de construir visões singulares do universo as eternizando em imagens e sons. Nesse sentido o cinema como documento, através de suas representações imagéticas, tem a capacidade de armazenar memórias. Lyotard (2005) é um autor que caracteriza a memória como um conjunto de instâncias:

> A memória à qual se dirigem os filmes não é nada em si, assim como o capital nada mais é do que instância capitalizante. A memória é uma instância, um conjunto de instâncias vazias, que não operam de maneira alguma pelo seu conteúdo; a *boa* forma, a *boa* luz, a *boa* montagem, a *boa* mixagem não são boas porque conforme à realidade perspectiva ou social, mas porque são os *operadores* cenográficos *a priori*, que, ao contrário, determinam os objetos que devem ser registrados na tela e na *'realidade'*. (LYOTARD, 2005, p. 225)

Embora o cinema tenha esse caráter documental existe uma discussão acerca da representação fílmica, mais especificamente sobre a lacuna que existe entre um fato concreto e verdadeiro e a sua representação.

A representação é explicada por Rancière como o "regime do pensamento da arte" (2012, p. 119) Mais do que isso, ele discute a irrealidade da representação e uma certa impossibilidade de representação do sensível. Conforme o autor, "a representação é um desdobramento ordenado de significação, uma relação regulada entre o que compreendemos ou antecipamos e o que advém de surpresa" (idem, p. 124) O autor ainda cita a teoria kantiana do gênio como "aquele que não sabe o que faz nem como faz" (idem, idem), mas chega a um produto final. Nesse sentido, o cinema requer um certo grau de liberação para poder representar.

Lyotard também trabalha a ideia de representação e estética em um sentido mais amplo. Para o autor a arte de representar significa, em última instância, saber excluir imagens, pois na tentativa de cortar todos os "inconvenientes" da obra para imprimir mais realidade a ela o filme acaba se tornando algo muito estetizado.

Outro aspecto relevante é a questão da percepção do espaço-tempo para uma cultura segundo Huyssen (2000). Nesse sentido o cinema surge como um dispositivo que tem a função de registrar e arquivar a memória já que, segundo o autor, estamos vivendo um período de amnésia cultural. Esta amnésia pode ser simultaneamente provocada pelas mídias (como o próprio cinema) mas pode também estar sendo "curada" por elas.

Dizer isso significa, segundo Huyssen (idem), que delegamos às mídias a capacidade de armazenar nossa memória e passamos a reduzir, então, nossa capacidade de armazenamento pessoal. Já em outro sentido quando se fala em "cura" da amnésia que estamos vivenciando é no aspecto de, em última instância, termos a capacidade de armazenar informações em arquivos midiáticos no qual teremos a possibilidade de acessá-los ao longo dos tempos.

Os filmes biográficos são um exemplo de gênero cinematográfico que buscam abordar eventos históricos e têm sido utilizados como opção estética para tal tarefa desde os primórdios do cinema, já que tem a capacidade de legitimar "ao evocar um personagem real, misturando de forma inextricável detalhes autênticos, lugares-comuns e traços fictícios." (GUTFREIND e STIGGER 2013, p.177).

Ainda nos dias de hoje é possível identificarmos uma tendência no cinema em se apoiar em "regras que constituem a narrativa convencional" (GUTFREIND e STIGGER, idem, p.183). Alguns tipos de documentário, por exemplo, que compartilham desta estilística convencional, buscam construir uma aparência de realidade através de uma montagem que destaca o caráter informativo do filme.

> O cinema convencional, que busca a impressão de realidade, organiza a ordem de seus elementos para um tipo de representação do espaço e do tempo

> facilmente identificável para o público. É com a ruptura desse cinema que o espectador pode ser surpreendido com uma representação inusitada, isto é, a intenção é romper com a ilusão para fazer o espectador pensar, refletir sobre a realidade representada pelos personagens. (GUTFREND e STIGGER, idem, p. 178).

Logo, é possível observarmos que cada vez mais se tenta renovar as referências estéticas tradicionais. Embora a arte cinematográfica tenha, em parte, tentado se adequar ao real, não existe uma maneira certa ou errada de se representar tais acontecimentos e é a partir da liberdade dada ao diretor ou a chamada "licença poética" que fatos históricos e a representação de violências e traumas coletivos podem ganhar novas representações narrativas, surpreendendo, sobretudo, o espectador. Este é o caso do filme *Hiroshima, meu amor* (Hiroshima Mon Amour, Alain Resnais, 1959). Com uma mistura de diferentes técnicas cinematográficas como a de documentário e ficção, que fundidas, contam uma história real não fazendo uma cópia dos relatos dos noticiários, exerceu um papel de representação de fatos reais de maneira bastante inovadora para sua época, década de 1959.

Este artigo busca examinar, portanto, a representação da história e da memória no filme *Hiroshima Meu Amor* dirigido por Alain Resnais argumentando que esta obra pode ser interpretada como um primeiro exemplo de filme que pré-datou o "*memory boom*" estudado por Andreas Huyssen em sua obra "Seduzidos pela Memória" (2000). Para tanto, inicialmente se fez uma explanação acerca do tema *cultura da memória* abordado por Andreas Huyssen. Em seguida realizou-se uma análise crítica do filme *Hiroshima Meu Amor identificando* onde o paradigma teórico de Huyssen se relaciona com a obra cinematográfica.

PASSADOS PRESENTES

Em seu conhecido texto: "Seduzidos pela Memória", Andreas Huyssen (idem) suscita uma importante discussão acerca do consumo incessante de memória pelos indivíduos e que acontece de forma comercial e superficial. Para o autor, a comercialização em massa da nostalgia, a auto *musealização* via câmera de vídeo e a literatura memorialística, significam um lado traumático da chamada "*cultura da memória",* esta que instaura a *musealização* do mundo e a comercialização da memória pela indústria cultural do Ocidente.

De acordo com o autor foi nos rastros da descolonização e dos movimentos sociais em sua busca por histórias alternativas e revisionistas que os discursos de memória emergiram pela primeira vez no ocidente na década de 1960. Ele considera, ainda, esse cenário como uma presente recodificação do passado e, a partir disso apresenta variados exemplos relacionados à História do Holocausto e da Segunda Guerra Mundial, ilustrando o objetivo de seu texto: o porquê de o foco ter se deslocado do presente e do futuro para o passado.

O fenômeno dos *Lugares Comuns de Traumas Históricos* é considerado segundo Huyssen a maior consequência do *deslocamento da experiência* implicando diretamente em uma globalização do discurso sobre o Holocausto.

> O global e o local da memória do Holocausto têm entrado em novas constelações que pedem para ser analisadas caso a caso. Assim como pode energizar retoricamente alguns discursos de memória traumática, a comparação com o Holocausto também pode servir como uma falsa memória ou simplesmente bloquear a percepção de histórias específicas. (HUYSSEN, idem, p. 13)

As instituições modernas acabam comprometendo o presente uma vez que se deixam seduzir pela cultura da memória e acabam exacerbando ainda mais o *deslocamento das experiências*, tornando-se cada vez mais dependentes do passado lhe atribuindo um caráter redentor.

De acordo com o autor o enfoque excessivo sobre a memória e o passado traz consigo um grande paradoxo, já que o aumento do consumo de memórias é diretamente proporcional ao nível de es-

quecimento. “Quanto mais nos pedem para lembrar, no rastro da informação e da comercialização da memória, mais nos sentimos no perigo do esquecimento e mais forte é a necessidade de esquecer”. (HUYSSEN, idem, p. 20)

Assim o autor denuncia, ainda, a perda da consciência histórica decorrente da amnésia social, já que o excessivo cuidado na preservação da memória é diretamente proporcional ao esquecimento. O excesso de memória, portanto, pode saturar o próprio sistema de memória, o que o autor denomina de: *medo do esquecimento*.

Para o autor a mídia desempenha papel importante no processo de esquecimento. Dentro do esquecimento os indivíduos tem memórias imaginadas e memórias vividas e são apenas essas memórias vividas que são capazes de permanecer nas pessoas. Entretanto a mídia – desde a imprensa e a televisão até os CD-ROM’s e a Internet – possui a capacidade de comercializar em massa “memórias imaginadas”, consequentemente memórias que são mais facilmente esquecidas.

Huyssen também destaca que apesar de existir uma grande *mercadorização* de traumas históricos nos dias atuais, através das mídias, não significa que toda e qualquer *mercadorização* da memória “inevitavelmente banalize-a como evento histórico” (idem, p. 21). Existe, portanto, estratégias específicas e adequadas de representação (isto é, uma não representação) para esses eventos traumáticos segundo o autor.

> Não podemos simplesmente contrapor o museu sério do Holocausto a um parque temático “Disneyficado”. Porque isso seria apenas reproduzir a velha dicotomia alta/baixa da cultura modernista sob uma nova aparência, como ocorreu no debate caloroso que situou o filme *Shoah,* de Claude Lanzmann, como uma representação adequada (isto é, uma não representação) da memória do Holocausto, por oposição à *Lista de Schindler*, de Spilberg, como uma trivialização comercial. Se reconhecermos a distância entre a realidade e a sua representação em linguagem ou imagem, devemos, em princípio, estar abertos para muitas possibilidades diferentes de representação do real e de suas memórias. Isto não quer dizer que vale tudo. A qualidade permanece como uma questão a ser decidida caso a caso. (HUYSSEN, idem, pp. 21-22)

Nesse sentido, o cinema e sobretudo os filmes históricos e documentais são ferramentas capazes de manter viva a história de um povo embora nem sempre consigam cumprir essa tarefa de forma eficiente e de qualidade. A partir da leitura do texto de Huyssen sobre a cultura da memória se buscou realizar uma análise fílmica de *Hiroshima meu amor* tentando traçar paralelos entre a obra cinematográfica e a teoria proposta pelo autor.

HIROSHIMA MEU AMOR

Hiroshima meu amor é um filme escrito por Marguerite Duras e dirigido por Alain Resnais e é considerado uma obra sem precedentes na história do cinema, pois explora não apenas as implicações éticas da memória, mas também o luto e o testemunho em relação a representação fílmica de traumas históricos.

O projeto se iniciou quando Resnais foi contratado para fazer um filme sobre Hiroshima doze anos depois da explosão da bomba atômica. Contudo, após assistir a todos os documentários sobre o tema, negou a possibilidade de reproduzir o mesmo que os outros já haviam mostrado principalmente porque percebeu que era a forma inapropriada para se representar um evento tão traumático. Para o diretor, a magnitude da devastação em Hiroshima não apenas desafiava a compreensão mas também excedia qualquer limite de uma representação fílmica.

Resnais também já tinha explorado e problematizado as relações entre memória e trauma em seu filme passado *Noite e Neblina* (Nui et Brouillard, 1955), um documentário feito para marcar o vigésimo aniversário da libertação nazista dos campos de concentração. *Noite e Neblina,* descreve o horror dos campos de concentração através de intensas e perturbadoras imagens visuais que são quase insuportáveis de assistir, enquanto permanece lembrando o

espectador que as imagens não conseguem capturar a verdade do passado. O filme, portanto, sugere que o evento não é apenas irrepresentável mas que também desafia a memória. Em *Noite e Neblina*, a história apresentada não captura o passado mas tenta criar uma consciência de perigos presentes e futuros.

Hiroshima meu amor, nesse sentido, se interroga sobre as possibilidades de filmar aquilo que é, de certa forma, irrepresentável e falar sobre um tema de tamanha dificuldade: o trauma da explosão das bombas atômicas. Assim, o filme é concebido a partir da premissa de que é impossível se fazer um filme sobre Hiroshima. Duras e Resnais então sugerem que uma narrativa que explore a vida pessoal talvez possa oferecer um caminho mais produtivo para reavaliar o passado e refletir sobre um trauma histórico.

Logo, a narrativa do filme envolve a passagem de uma descrição inicial sobre o resultado dos bombardeios em Hiroshima para então focar sobre memórias pessoais de uma mulher a respeito de uma série de experiências traumáticas que aconteceram em tempos de guerra na França em sua vida. Estas contraditórias linhas de enredo, gêneros e estilos cinematográficos são reunidas para examinar os diferentes (e por vezes similares) jeitos em que um trauma histórico pode ser lembrado e representado. Os dois fluxos narrativos são metaforicamente ligados criando paralelos entre o passado e o presente, o público e o privado, a história e a memória.

Esta análise de *Hiroshima meu amor* utilizou-se de ferramentas providas pelo teórico contemporâneo Andreas Huyssen para criticar, então, a representação fílmica da história e da memória. Acredita-se, portanto, que a mudança do filme de evento histórico para memória pessoal é reflexo de um interesse cultural mais amplo no uso da memória como um contra discurso para a historiografia normativa. Críticos, como Jacques Derrida ou até mesmo Jesus Martín-Barbero têm traçado o *"boom"* da memória contemporânea na cultura ocidental argumentando que a memória tornou-se um dos temas definidores da cultura pós-moderna. Enquanto Huyssen data a preocupação cultural com o discurso da memória a partir dos anos 1980, sugere-se que *Hiroshima meu amor* pode ser considerado um dos primeiros exemplos de filme que desafia a confiabilidade do discurso histórico e privilegia as lembranças subjetivas.

Em seu livro "Seduzidos pela memória", Huyssen (2000) reconhece a importância dos discursos de memória e ainda aponta para os problemas inerentes a obsessão de lembrar o passado o que resulta em um subsequente esquecimento do futuro.

Uma análise de *Hiroshima meu amor* à luz das alegações de Huyssen revela alguns problemas que ocorrem quando a memória pessoal é priorizada sobre os fatos históricos. Enquanto Duras e Resnais mantêm uma postura crítica que concebe o bombardeio atômico como irrepresentável, o aumento da distância do filme de seu contexto histórico arrisca o apagamento de sua especificidade.

A narrativa de *Hiroshima meu amor* se centra, portanto, sobre o encontro entre uma mulher francesa (Emmanuelle Riva) e um homem japonês (Eiji Okada) que permanecem anônimos ao longo do filme. Eles se conhecem em Hiroshima e começam um breve caso de amor mesmo conscientes de que a mulher iria embora da cidade no dia seguinte. A mulher é uma artista que veio a Hiroshima para fazer um filme sobre a paz e o homem é um arquiteto. Ambos confessam abertamente que são casados, destacando a natureza proibida desse encontro e de seu futuro impossível. Esse caso extraconjugal se dá em oposição ao cenário devastado da cidade e incita a lembrança de uma memória traumática do passado da mulher que se estabelece, posteriormente, como a narrativa central do filme.

Induzida pelo homem, a mulher conta a história de seu primeiro caso de amor com um soldado alemão e que aconteceu na cidade de Nevers durante a ocupação alemã na França. A mulher recorda que no dia da libertação da França, mesmo dia em que os amantes estavam a fugir do país, seu amor foi baleado por um atirador (possivelmente um membro da resistência). Após sua morte, a cabeça da mulher foi raspada na praça da cidade como punição para os colaboradores. Então ela foi trancada por seus pais no porão de sua casa não só pela vergonha que ela tinha causado à família, mas também para a sua própria proteção. Ela estava incapaz de conter a intensidade de sua tristeza e chamava pelo nome de seu amor insistentemente fazendo, inclusive, que suas mãos sangrassem de tanto ter arranhado as paredes do porão em que estava.

Apenas quando ela foi capaz de silenciar suas emoções é que foi permitida de sair do porão e voltar para seu quarto; entretanto uma noite sua mãe lhe traz a notícia que ela deveria ir embora de Nevers. Logo no dia em que chegou em Paris, ela percebeu que a catástrofe de Hiroshima estava em todos os jornais. Nesse sentido, para a mulher, a bomba atômica tinha conotações pessoais bem distintas das quais o homem japonês tinha. Para ela a bomba representava não só o final da guerra, mas também coincidia com sua liberdade pessoal.

A mulher, então, não se limita apenas a recordar seu passado traumático, mas também reencena e revive sua experiência do passado com seu amante japonês no presente. A representação simultânea de duas histórias de amor e sua gradual fusão em apenas uma quebrou as fronteiras entre os tempos, os lugares e as identidades e construiu um processo de lembrança que beirava a psicose. Na verdade ao reviver sua memória a mulher vivia a repetição de um trauma que aconteceu no passado.

O homem japonês, por sua vez, também tinha vivido um trauma associado à morte e a perdas já que enquanto ele estava servindo na guerra, acabou perdendo grande parte de sua família no bombardeio de Hiroshima. Assim, o que une as duas narrativas e os protagonistas do filme é a experiência de terem testemunhado a morte, a sobrevivência pessoal, o sentimento de culpa associado ao de sobrevivência e o medo de esquecerem o passado.

Hiroshima meu amor tem sua primeira cena constituída por uma sequência de planos que se entrelaçam entre fato e ficção. O primeiro plano mostra de perto dois corpos abraçados com uma força tal que parecem unidos desde sempre para sempre. Sobre um fundo negro, os corpos se amam lentamente e atravessam vários estados. Primeiro estão cobertos por uma espécie de pó que se parece cinza, mais precisamente a cinza atômica, remetendo o espectador diretamente para o bombardeio de Hiroshima, já no plano seguinte o pó sobre os corpos se transforma numa substância como o orvalho. Em seguida a imagem mostra os corpos inicialmente secos, mas progressivamente suados. Essa construção de imagens justapostas deixam o espectador, em um primeiro momento, um pouco confuso sobre aquela cena já que é difícil distinguir se está mostrando corpos que estão morrendo ou corpos que estão fazendo amor. Portanto essa primeira imagem começa a desenhar a estranha proximidade do amor/desejo e morte que permeia todo o filme.

A próxima sequência compreende o documentário feito por Resnais. Podemos ver imagens de um hospital, de um museu e reconstruções filmadas do bombardeio. Muitas das imagens são intensamente perturbadoras e evocam um sentimento de horror, mas é um horror que não pode ser nomeado ou identificado, um horror que desafia a compreensão absoluta. As imagens piscam na tela e em nossa consciência a uma velocidade rápida demais para permitir uma contemplação. Em uma mudança dramática no gênero e no humor, as próximas sequências relevam os amantes envolvidos em uma conversa que mais parece um monólogo. Aparentemente a mulher justifica a presença das imagens aterrorizantes vistas na tela através de descrições do que a atriz viu durante sua visita a Hiroshima.

Além disso, percebe-se um claro confronto de ideias entre ela e o amante, uma vez que a mulher alega ter visto tudo em Hiroshima e o amante contesta suas percepções dizendo repetidamente que ela não tinha visto nada.

> **Mulher:** Quatro vezes no museu em Hiroshima. Vi as pessoas passeando. Pessoas passeando, pensando, no meio de fotografias, as reconstruções sem precisar de mais nada. As fotografias, as fotografias as reconstruções, sem precisar de mais nada. As explicações, sem precisar de mais nada. Quatro vezes no museu de Hiroshima. Eu observava as pessoas. Eu mesma perdida em devaneios, olhava o metal queimado. O metal retorcido. O metal tão vulnerável quanto a carne. Eu vi o buquê de cogumelos. Carne humana, pendurada, como se estivesse viva, sua agonia ainda é recente. Pedras. Pedras queimadas. Pedras estilhaçadas. Partes de cabelos anônimos que a mulher de Hiroshima, andando pela manhã, encontraria caído no chão. Eu estava quente na Praça da Paz. 10.000 graus na Praça da Paz. Eu sei. A temperatura do sol na Praça da Paz. Como você não saberia? A grama. É bem simples.

> **Arquiteto:** Você não viu nada em Hiroshima. Nada.
>
> **Mulher:** As reconstruções eram as mais autênticas possíveis. O filme era o mais autêntico possível. A ilusão é simplesmente tão perfeita que os turistas choram. Alguém pode até zombar, mas o que mais um turista pode fazer, além de chorar? (RESNAIS, 1959, 4'25" a 7'20")

A frase "você não viu nada em Hiroshima" pode ser compreendida em alguns diferentes sentidos interconectados, os quais todos são fundamentais para a compreensão do filme. Primeiramente, como uma turista, a mulher, como a maioria dos espectadores do filme, testemunhou o local (e a vista) da cidade após a bomba atômica ter acontecido. Ela não "enxerga" Hiroshima como um evento, apenas como uma consequência. Um segundo sentido seria que a mulher não viu "Hiroshima" porque o evento foi mediado através de fotografias, filmes e arquivos. Portanto o 'todo' que ela viu é uma ilusão, ou seja, uma coleção de documentos, objetos e fatos que não revelam a essência da experiência do acontecimento. A discordância dos amantes sobre a possibilidade de saber e entender o acontecimento Hiroshima estende-se para a preocupação mais ampla do filme que é sobretudo, saber se um passado traumático pode ser representado ou comunicado para outras pessoas.

Há aqui, claramente, a referência de Andreas Huyssen acerca da memória como uma funcionalidade profundamente alterada no século XX. Se até um determinado momento só podíamos nos lembrar daquilo que nos acontecia ou que experenciávamos, o século XX inaugura a possibilidade de termos lembranças associadas àquilo que não aconteceu conosco. Essas imagens ao serem *mercadorizadas*, para usar um termo do autor, acabam criando verdades imaginadas que são facilmente esquecíveis. Portanto, ao invés da obra ajudar a lembrar os fatos históricos, acaba criando falsas lembranças que serão futuramente esquecidas.

Ao reunir, organizar e imprimir em película as memórias da tragédia de Hiroshima, o filme fala de memória fazendo memória, já que como suporte à compilação e impressão de recortes do fato histórico, o filme torna possível a perpetuação do acontecimento, por meio do acesso de sujeitos em um tempo-espaço diferente do qual ocorreu a tragédia.

Este mesmo trabalho é feito, ainda, pelos meios de comunicação, como apontado por Andreas Hyussen (op.cit.), ao falar sobre a globalização da memória, tal fato que pode ser verificado no momento em que a personagem de Riva afirma: "Eu vi no cine-jornal. Eu vi. No primeiro dia, no segundo dia, e no terceiro dia".[2] A personagem parece então, buscar assegurar que, apesar de não ter estado em Hiroshima durante a guerra, ela pode participar, mesmo que indiretamente, do acontecimento através do que foi comunicado pela imprensa da época. Assim, as materializações das memórias de um fato podem ser transmitidas e solidificadas na mente de quem vivenciou ou não o acontecimento.

Após a primeira parte do filme enfatizar basicamente a experiência de um trauma histórico e coletivo, o foco do filme muda para o aspecto da memória traumática de apenas um indivíduo, no caso os traumas vividos pela personagem principal durante Segunda Guerra Mundial quando se apaixonou por um alemão. Além da protagonista ter perdido seu grande amor, ela também foi exilada da sua cidade, sendo obrigada a viajar para Paris de bicicleta, viagem esta que durou cerca de dois dias.

O problema com a mudança de foco no filme de no início ser sobre um trauma de um evento histórico e posteriormente sobre um trauma individual de um personagem é que o evento histórico é sobreposto por uma narrativa pessoal. Assim, os bombardeios de Hiroshima e a invasão nazista, fatos reais representados na obra de Resnais, acabam por ser assimilados e lembrados apenas pelo sofrimento humano que causaram nestes personagens da trama. Portanto, conforme Huyssen (op.cit.) aborda, a comercialização de eventos históricos traumáticos como entretenimento utilizando muita metáfora, muita sugestão e muita subjetividade pode nos fazer criar memórias "imaginadas". Logo o cinema como ferramenta de registro documental, nesse sentido, não cumpriria sua função eficientemente

2 RESNAIS, 1959, 8'21"

Hiroshima meu amor, nos promove uma complexa e fascinante descrição da memória individual. É, ainda, um importante primeiro exemplo de um texto que previu a crise da história através da sugestão de que certos eventos históricos são fundamentalmente irrepresentáveis. A história é assim deslocada do plano discursivo e a memória é imbuída de um status privilegiado tornando-se a principal ferramenta não só para recuperar o passado, mas também para reexaminar os traumas históricos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou examinar a representação da história e da memória no filme *Hiroshima Meu Amor* através da ótica do autor Andreas Huyssen (2000) e sua tese de que estamos vivendo em uma época de obsessão pelo passado. Huyssen elabora uma importante categoria para se pensar melhor essa questão, a saber, a *cultura da memória*, um termo que tenta explicar o fenômeno da comercialização em massa da nostalgia, ou seja, o consumo do passado e das memórias.

O enfoque sobre a memória e o passado traz consigo um grande paradoxo segundo o autor:

> Com frequência crescente, os crítico acusam a própria cultura da memória contemporânea de amnésia, apatia ou embotamento. Eles destacam sua incapacidade e falta de vontade de lembrar, lamentado a perda da consciência da história. (HUYSSEN, idem, p.18)
>
> Mas e se o aumento explosivo de memória for inevitavelmente acompanhado de um aumento explosivo de esquecimento? E se as relações entre memória e esquecimento estiverem realmente sendo transformadas, sob pressões nas quais as novas tecnologias da informação, as políticas midiáticas e o consumo desenfreado estiverem começando a cobrar seu preço? (HUYSSEN, idem, idem)

Dizer isso significa, sobretudo, que o aumento do consumo de memórias é diretamente proporcional ao nível de esquecimento. "Quanto mais nos pedem para lembrar, no rastro da informação e da comercialização da memória, mais nos sentimos no perigo do esquecimento e mais forte é a necessidade de esquecer". (HUYSSEN, idem, p. 20) O excesso de memória, portanto, pode saturar o próprio sistema de memória, o que o autor denomina de: *medo do esquecimento*.

Huyssen também destaca em sua obra que embora os discursos de memória tenham surgido pela primeira vez no ocidente por volta dos anos 1960 eles só foram efetivamente acelerados e impulsionados nos Estados Unidos e na Europa por volta da década de 1980. Portanto um dos argumentos levantados por esse artigo é que a obra cinematográfica *Hiroshima meu amor* pode ser considerada como um primeiro grande exemplo de filme que pré-datou o *boom* dos estudos sobre a memória contemporânea, já que privilegia ao longo da trama os discursos de memória sobre os eventos históricos.

Ao se fazer uma análise bastante criteriosa do filme, pode-se perceber que há no enredo, claramente, as referências de Andreas Huyssen acerca da memória como uma funcionalidade profundamente alterada no século XX, pois até um certo momento de nossa história só tínhamos a capacidade de lembrar eventos que tinham acontecido conosco, entretanto, hoje, temos a capacidade de lembrar de quaisquer acontecimentos mesmo os que efetivamente não experimentamos. Esta constatação pode ser feita quando percebemos que a personagem principal diz entender o trauma das pessoas que viveram o bombardeio de Hiroshima e é contestada por seu amante que diz que ela não era capaz de entender realmente o significado daquele evento. Pelo jogo de afirmações e negações entre os dois, se coloca à luz para o observador a dualidade da ilusão da memória e a verdade do esquecimento.

Portanto, esta passagem do filme, talvez, seja um dos melhores exemplos que se possa dar sobre a teoria de Huyssen pois explica que a partir da comercialização em massa de lembranças passadas de eventos históricos passamos, então, a ter o sentimento de que vivemos aquele acontecimento simplesmente pelo fato de ter-

mos o acompanhado em alguma mídia (tanto um museu como um jornal e sobretudo nas obras cinematográficas).

Deste modo, a narrativa fílmica de *Hiroshima meu amor* se apresenta como um vasto campo de investigação da memória. Sua abordagem singular, na qual a memória se fundamenta na narração poetizada e em imagens fictícias e reais, traz para o cinema a reflexão sobre as negociações entre memória individual e coletiva de forma delicada e ao mesmo tempo brutal; considerado que o filme aborda a tragédia do bomba nuclear a partir do detalhe (a tragédia pessoal da atriz), para o grande evento, no cerne de duas histórias de amor.

Percebe-se, por fim, que além do filme ser considerado uma obra sem precedentes no cinema também é um importante primeiro exemplo de um texto que falou sobre a cultura da memória e sua disseminação pelos meios de comunicação.

REFERÊNCIAS

GUTFREIND, Cristiane e STIGGER, Helena. Resgate do real nos filmes biográficos sobre a ditadura militar (p. 177-194) in: GERBASE, Carlos e GUTFREIND, Cristiane. **Cinema em choque: diálogos e rupturas**. Porto Alegre: Sulina, 2013.

HUYSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória. Arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

Hiroshima mon amor. (Hiroshima meu amor), RESNAIS, Alain. França: 1959. 90 minutos.

LYOTARD, Jean-François. Pós-estruturalismo. O Acinema in: LYOTARD, Jean-François. Pós-estruturalismo e filosofia analítica. **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

RANCIÉRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.



Parabolic People (Sandra Kogut, 1991). Fonte: divulgação.

A imagem da palavra e a palavra do vídeo: relações possíveis entre a videoarte e a poesia concreta[1]

Laís Ferreira Oliveira[2]

Mestranda em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF); Graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Resumo: Ao final da década de 1970, a Poesia Concreta no Brasil despontava como vanguarda artística. Nos anos 80, o fortalecimento do vídeo como linguagem foi influenciado por esse movimento literário. As relações entre ambas poéticas permaneceram nas décadas seguintes e se fortaleceram com o a videoarte. Este artigo discute este processo por meio dos conceitos do vídeo, cinema e da semiótica.

Palavras-chave: vídeo; poesia concreta; videoarte; semiótica.

***Abstract*:** *At the end of the seventies, the Brazilian concrete poetry begun to appear as the main literary vanguard. On the eighties, the growth of video as language had been influenced by that literary movement. The relations between both aesthetics strengthened on the next decades with the beginning of video art. This essay discusses those topics through the concepts of cinema, video and semiotics.*

Keywords: *video; concrete poetry; video art; semiotics*

INTRODUÇÃO

No final da década de 50, começou a se desenvolver no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro, o movimento neoconcretista, o qual se diferenciava do movimento concretista que houve em São Paulo, sobretudo após I Bienal Internacional de São Paulo, em 1951. De acordo com o Manifesto neonconcreto, publicado nem 1959 no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*,

1 Trabalho orientado pelo prof. dr. Leonardo Alvares Vidigal, docente na graduação e pós-graduação da Escola de Belas Artes da UFMG.

2 lais.ferreira@gmail.com

> A expressão neoconcreto é uma tomada de posição em face da arte não-figurativa "geométrica" (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, Escola de Ulm) e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista. (CASTRO; CLARK; GULLAR; JARDIM; PAPE; WEISSMANER, 1959, online).

Essa proposta corresponderia a uma perspectiva de rompimento com o pensamento racionalista e positivista em voga até então. Pretendia-se criar novas maneiras de se trabalhar com forma, espaço, tempo e estrutura que se relacionassem aos aspectos existencial, emotivo e afetivo do artista. Dentre os artistas que participaram do manifesto, destacaram-se Lygia Clark e Ferreira Gullar. Clark é considerada uma das artistas do grupo cujas obras estimulavam a percepção táctil do público. Por meio da linguagem geométrica, o neoconcretismo pretendia romper com a racionalidade e mecanicismo presente na arte brasileira até então. Outro artista cujas obras propunham trabalhar com a experiência e com o comportamento do público diante das obras foi Helio Oiticica. No caso de Oiticica, destacam-se, dentre outras criações, os *parangolés* e os *penetráveis*. Inventados em 1964, os *parangolés* tinham "como base estandartes, bandeiras, capas destinadas a ser carregadas ou vestidas pelos espectadores" (ALMANDRADE, 2012, online). O *parangolé* pode ser concebido como

> uma obra que estabelece relações perceptivo-estruturais e coloca a cor como a estrutura do espaço ambiental. O espaço é um anteparo para as ações performáticas. Para o artista, há em cada canto da cidade, uma inter-relação possível de uma imaginação estrutural (ALBURQUERQUE; MELO; PEDROSO, 2012, p.66).

Para Oiticica, a presença do espectador transforma a obra a partir do momento em que ele a veste, uma vez que a torna marcada ora pelo repouso, ora pela dança. De forma semelhante, os *penetráveis* constituíram instalações que propunham estimular os sentidos daqueles que os trespassassem. Essas estruturas eram erguidas em forma de labirinto e se propunham a transportar o espectador "para um terceiro espaço, que não é nem o espaço da obra, nem o espaço do 'real', mas o espaço da memória (subjetivo, e não visível)" (GUIMARÃES, 2009, p.1).

No âmbito da literatura, Ferreira Gullar é um dos nomes associados ao neoconcretismo, embora o próprio escritor tenha apresentado críticas ao movimento. Em 1958, Gullar criou o *Livro-poema*, cuja estrutura propunha ao leitor vasculhar as páginas para formar a obra. Para Gullar, a criação de uma linguagem não-representacional era um dos elementos principais para que o escritor desenvolvesse um estilo de criação próprio. Outros escritores importantes para o concretismo na literatura foram Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Encabeçado, principalmente, por esses autores, o concretismo na poesia surgiu em meados de 1950 e impeliu a necessidade de novas reflexões sobre a estrutura e a análise poética vigentes até então. Nesse sentido, os poetas concretistas desejavam, em consonância com as diversas transformações socioculturais que ocorriam em sua época, reificar o verso, a fim de tornar a percepção e apreensão da poesia imediata. Haroldo de Campos defendeu a formação de um signo aberto e condizente às transformações sociais. Ao final da década de 70, a poesia concreta já não se afirmava vigorosa e como ao principal vanguarda. Não obstante, o desenvolvimento do vídeo estimulou novas apropriações de sua linguagem por partes dos autores, como demonstraram as obras de Arnaldo Antunes no início da década de 80. Ainda hoje controversa entre os pesquisadores da linguagem, a poesia concreta constitui um movimento importante na reflexão artística do país e, como a videoarte, representou um terreno instável de inventividade. Dessa maneira, por meio deste projeto, propõe-se analisar alguns aspectos de confluência entre ambas as artes.

SEMIÓTICA, POESIA CONCRETA, CINEMA E VIODEOARTE

De acordo com Júlio Pinto na obra *1,2, 3 da Semiótica*, o termo "semiose" corresponde a um conceito fundamental no desenvolvimento da teoria de Charles Sanders Peirce. Reconhecido como um dos importantes teóricos da fenomenologia – ciência voltada

para a compreensão dos fenômenos perceptíveis -, Peirce desenvolveu uma semiótica caracterizada por Pinto como “uma teoria dos signos e da representação que efetua uma extensão da Lógica para os limites da cognição e da experiência dos fenômenos” (PINTO, 1995, p.10). Considerada uma teoria do conhecimento responsável por apresentar novos *insights* sobre questões relativas à significação e à construção de sentidos, a semiótica peirceana apresenta diversas formas de categorizar os signos existentes. Nesse sentido, destacam-se os seguintes conceitos: primeiridade, secundidade, terceiridade, ícone, índice e símbolo.

A semiótica desenvolvida por Charles Sanders Peirce – não logocêntrica - diferencia-se, em alguns pontos, daquela desenvolvida por outro importante autor do pensamento semiológico: Ferdinand Saussure. Renomado linguístico suíço, Saussure desenvolveu uma teoria semiótica voltada, principalmente, para a compreensão da relação entre língua, linguagem, e discurso, considerando a língua com o ambiente em que ocorrem os fenômenos relevantes. Um das suas obras mais reconhecidas é o livro *Curso de linguística geral*. As principais dicotomias que norteiam o pensamento de Saussure são: semiologia /linguística, signo: significado / significante, arbitrariedade / linearidade, linguagem: língua / fala, sincronia / diacronia, sintagma / paradigma, noção de valor. De acordo com Ferdinand Saussure,

> Deste duplo ponto de vista, uma unidade lingüística é comparável a uma parte determinada de um edifício, uma coluna, por exemplo; a coluna se acha, de um lado, numa certa relação com a arquitrave que a sustém; essa disposição de duas unidades igualmente presentes no espaço faz pensar na relação sintagmática; de outro lado, se a coluna é de ordem dórica, ela evoca a comparação mental com outras ordens (jônica, corintia, etc.), que são elementos não presentes no espaço: a relação é associativa. (SAUSSURE, 2006, p. 143).

Nesse sentido, Saussure construiu grande parte do seu pensamento na descoberta e delineamento das relações sintagmáticas e associativas (paradigmáticas). Saussure concebe o eixo sintagmático como linear no tempo, ao passo que o eixo paradigmático corresponderia aos signos linguísticos existentes na memória do falante. Por sua vez, no eixo sintagmático as unidades linguísticas se relacionariam de forma opositiva e relacionadas à sintaxe da língua.

No campo do estudo da linguagem audiovisual, destacam-se as postulações do filósofo Gilles Deleuze acerca de uma semiótica voltada para o cinema e para as possibilidades de aplicação desse pensamento em produções artísticas contemporâneas como a videoarte. Nesse sentido,

> Deleuze (1990) pontua a falha da semiologia no tratamento das imagens. Para o autor, a semiologia empregou, ao longo dos anos, uma certa lógica da linguagem em seu sentido estrutural linguístico para tratar de algo pertencente à natureza completamente diversa: a imagem. (ALENCAR, 2003, p. 2).

Em sua teoria, Deleuze compreende a linguagem cinematográfica como embasada na aparição do tempo na imagem, contrariando teorias que valorizam o desenvolvimento da narrativa como o fator primordial no estudo da linguagem cinematográfica. Segundo a pesquisadora Renata Alencar, a mudança de perspectiva na proposta de Deleuze é fundamental no estudo do vídeo, uma vez que “Qualquer proposta conceitual que se erguesse com base na sequencialidade narrativa não se validaria para o universo videográfico uma vez que este tem como característica implodir qualquer linearidade narrativa” (ALENCAR, 2003, p.3).

DELEUZE: IMAGEM-TEMPO E IMAGEM-MOVIMENTO

De acordo com Renata Alencar, “O ponto de partida para se compreender a lógica deleuzeana para a observação analítica das imagens está em compreendê-las como ambivalentes possuindo uma face voltada para o sensível, abstrato, e outra voltada para o objetivo, referencial.” (ALENCAR, 2003, p. 3). Nesse sentido, torna-se

necessário buscar analisar e compreender a imagem em sua própria realidade e dinâmica interna, implicando o envolvimento do espectador em um sistema dual: em uma faceta, recebe-se o movimento da imagem; em outra, agrega-se movimento à imagem. Assim, conclui-se que "a função da imagem é criar um mundo dentro do mundo e não um duplo do mundo real." (ALENCAR, idem, ibidem). Durante esse processo, há algumas imagens que exigem do espectador um retardamento temporal entre o receber e agir a fim de que se efetue o processo cognitivo. Deleuze distingue dois tipos de cinema: o da *imagem-movimento* e o cinema da *imagem--tempo*. Segundo Guimarães (1997) apud Alencar, Deleuze evidencia dois tipos de cinema:

> o da imagem-movimento (que podemos aproximar, até certo modo, do cinema clássico) e aquele outro da imagem-tempo (aproximado do cinema moderno). Enquanto o primeiro produz signos (espécies particulares de imagens) que re-presentam a imagem-movimento, de tal forma que o tempo seja alcançado de modo indireto, o segundo já não supõe mais uma imagem-movimento re-presentada, pois os signos que o constituem (suas imagens particulares) abrem-se diretamente para o tempo, apresentando-o ao invés de representá-lo. (GUIMARÃES, 1997, p. 107).

Assim como proposto na lógica deleuzeana, a videoarte oferece um terreno de fruição da obra para além do seu caráter representativo, aproximando-se à imagem-tempo. Nesse sentido, a montagem do vídeo torna-se um elemento importante na compreensão plástica da obra e na percepção do vídeo como algo enunciável por si mesmo.

A POESIA CONCRETA

Segundo Gonzalo Aguilar, o desenvolvimento da poesia concreta provocou a sugestão de novas relações semióticas a partir do trabalho dos principais autores. Nesse sentido, destaca-se a citação de Haroldo de Campos a respeito de sua obra *Galáxias*:

> Fluir dos signos, as Galáxias colocam o signo poético no limite: intrometem-se na oralidade, percorrem o mundo e as línguas, vão em busca dos acontecimentos sociais e artísticos. Estrutura aberta à continência e às mudanças políticas e pessoais, o texto se imagina no fluxo da história e supõe também, o que essa história pode chegar a ser (AGUILAR, 2005, p.112).

Exemplo figurativo da fala de Haroldo de Campos, o poema *Cristal*, abaixo, apresenta uma estrutura cuja dinâmica não atende categoricamente às relações expostas por Saussure. Durante a leitura do poema, o olhar pode perpassar o texto em múltiplas direções distintas e transitar de um signo a outro por processos que hora favorecem a distância, hora favorecem a simultaneidade. De acordo com Campos, mais do que uma interpretação dos fenômenos, a poesia concreta deveria enfocar-se na relação entre os fenômenos.



De maneira semelhante, o *Manifesto Concretista* propunha uma nova apropriação da linguagem pelos autores. Segundo o texto,

> a poesia concreta começa por assumir uma responsabilidade total perante a linguagem: aceitando o pressuposto do idioma histórico como núcleo indispensável de comunicação, recusa-se a absorver as palavras com meros veículos indiferentes, sem vida sem personalidade sem história - túmulos-tabu com que a convenção insiste em sepultar a ideia (CAMPOS, CAMPOS, PIGNATARAI,1958, p. 1).

Redigido em 1956, o Manifesto apregoava a necessidade de uma construção poética na qual se valoriza a palavra como um objeto dinâmico e dotado de grande potencialidade para romper com o emprego do realismo como estratégia de construção poética. Dentre os principais autores tomados como referência para o Movimento, destacam-se Mallarmé, James Joyce, Ezra Pound, e e. e. Cummings. Os poetas concretos propunham alterações nos critérios de arquivo usualmente empregados pelas vanguardas. Nesse sentido,

tornava-se necessário a desvalorização das escolas usualmente defendidas e o combate à organização do pensamento por critérios cronológicos. Assim, conquanto os poetas valorizassem a obra de Mallarmé, não deferiam defendê-lo e apregoá-lo na figura de autor maior. Esse posicionamento distanciava-se da postura do surrealismo e do expressionismo, em que uma revisão da história da arte fez-se relevante e necessária para os artistas neles presentes.

Estruturalmente, os poetas concretistas empregaram o ideograma como estrutura. De acordo com Aguilar:

> o conceito que sintetiza os esforços para lograr um tipo de escritura que substituta o verso é o ideograma que, basicamente, opõe à linguagem discursivo-analítica que se organiza sintaticamente, opõe à linguagem discursivo-analítica que se organiza sintaticamente segundo o modelo da linha, um tipo de disposição sintético-ideográfica que implica uma nova concepção de materialidade poética e das relações entre escritura e espaço". (AGUILAR, 2005, p.125)

Considerado substituinte do tema semântico ou estribilho - normalmente associados à criação poética tradicional -, o ideograma constituiu um conceito elástico que se repete ao longo do poema. Relacionado à cultura visual, à simultaneidade e à especialização textual, o conceito de ideograma não foi homogêneo entre os poetas concretos. Nesse contexto, muitos consideravam que esse elemento – recorrente na poesia chinesa- não estava explicitamente na poesia de Pound e Mallarmé, ambos os autores influentes no desenvolvimento do concretismo brasileiro.

Para os poetas concretistas, o ideograma representou o caminho rumo à materialidade do signo e o elemento de relação entre os signos. Ele representou uma ferramenta em que a simultaneidade de espaço implicaria na dispensa da sintaxe e da semiologia tradicional. Não obstante, tendo em vista que os signos não se organizavam linearmente, tornou-se necessário, também, a invenção de formas em que o ideograma fosse empregado e substituísse o verso. Em *Ideograma*, Haroldo de Campos analisa elementos da lógica, poesia e linguagem existentes na poesia concreta – especialmente a partir do trabalho de Ernest Fenollosa – e reúne trabalho de outros autores sobre o tema. Nesse sentido, parte-se de uma leitura do ideograma utilizado na escrita japonesa, através do qual se poderia construir análises semióticas distintas daquelas propostas pelas teorias tradicionais, uma vez que o ideograma integraria o significado ao significante. A obra apresenta, também, um capítulo em que o cineasta russo Sergei Eisenstein relaciona a escrita ideográmica ao cinema, explorando as relações entre a construção visual japonesa ao princípio e linguagem da montagem cinematográfica.

No Brasil, destacaram-se as produções de Haroldo e Augusto de Campos, os quais, em conjunto com Décio Pignatari, publicaram *Teoria da Poesia Concreta – Textos Críticos e Manifestos* (1950-1960). Segundo Haroldo de Campos, no texto o poema concreto põe em xeque a forma da linguagem discursiva padrão e, por meio de processos criativos, permite ao autor adotar uma própria posição relativa à linguagem. Dessa maneira, o poema concreto – de maneira similar à imagem-tempo de Deleuze – propõe estabelecer um mecanismo de palavras puras através dos materiais determinados estruturalmente pelo poeta.

Outro conceito relevante na poesia concreta foi o *Paideuma*[3]. Relevante na poesia de Pound e defendido pelos irmãos Campos e por Pignatari, o *Padeiuma* buscou

> à maneira modernista, as linhas de evolução, mas não as encontra na atmosfera de um período, nem nos hábitos de uma época, e sim nas margens, no não-representativo, no trauma inorgânico e instável. Representativo e

3 A ideia de Paideuma é trabalhada por Ezra Pound no livro "Cantares", cujo prefácio é de autoria de Haroldo de Campos. Para Campos, Pound instaura uma nova ordem de criação poética, que se distinguiu das discussões acadêmicas e da criação artística até então. O método de se escrever por ideogramas permitiria ao texto se tornar mais imediato e intenso que o discurso lógico oferece. O termo passou, também, a ser associado a um conjunto de autores significativos de determinado movimento literário e artístico. Outros autores que associados ao Paideuma são James Joyce, Ezra Pound e Stéphane Mallarmé.

> estável aparece em todo caso, não na tradição, e sim no contexto, na cultural visual" (AGUILAR, 2005, p. 70)

Dessa maneira, os poetas concretos defendiam a estruturação de um poema pungente em si mesmo, em que o signo desprende-se de usa função referencial e se tornasse um objeto de consumo e apreensão rápida. Consequentemente, o verso deveria buscar uma dialética imanente própria. De acordo com Décio Pignatari, os poetas concretos deveriam conceber o. 'ritmo: como forma relacional' (AGUILAR, 2005, p. 70). De maneira semelhante, Haroldo de Campos considerava que o poema deveria propor relações estruturais na medida em que ocupasse um lugar no espaço.

Assim, ao contrário de outros movimentos literários em que a poesia era concebida como um elemento idílico e distanciado do cotidiano, o concretismo propunha a reficação da poesia no dia-a-dia dos leitores. Segundo Pignatari,

> encontramo-nos ante uma aporia: a obra se desintegra na vida cotidiana, mas luta para se manter como uma força diferenciada. Essa aporia, entretanto, não se resolve em termos abstratos: em cada contigência resolve-se de um modo diferente em torno do denominador comum de uma experiência artística legitimada. (AGUILAR, idem, p.195)

POESIA CONCRETA E A VIDEOARTE

Conforme trabalhado no item anterior, a poesia concreta representou, em diversos aspectos, uma tentativa de rompimento com elementos de linguagem tradicional e apresenta complexa definição. Nesse sentido, os poetas concretos foram alvos de árduas críticas por parte de teóricos contrários à substituição do verso por elementos gráficos, visuais e estruturais. Destacou-se, por exemplo, o posicionamento da crítica Marjorei Perloff, segundo a qual a poesia concreta poderia produzir versos similares a sinais de trânsito e de aeroporto. Em contrapartida, Aguilar afirma que o posicionamento de Perloff só seria coerente caso a poesia tivesse um lugar determinado e estável. Segundo Aguilar,

> Como não é isso que ocorre, uma poesia de vanguarda só pode trabalhar no limite, em uma margem que se define não exclusivamente por sua presença, mas sim pelo que inclui e pelo o que deixa de fora. Não importa tanto se esses signos são poemas ou sinais de trânsito, porque seu sentido está em que nos levam a perguntar sobre a diferença entre um poema e um sinal de trânsito ou entre um poema e qualquer outra utilidade. (AGUILAR, 2005, p.109).

De forma semelhante, o vídeo desenvolveu-se como terreno de transição e experimentação imbuído de diversas referências das linguagens audiovisuais. Conforme aborda Christine Mello em *Extremidades do vídeo*, o vídeo constitui-se como um âmbito de questionamento das obras até então desenvolvidas e provocou rompimentos na concepção tradicional do audiovisual. Conforme afirma Arlindo Machado em *Made in Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro*,

> A arte do vídeo está marcada, antes de mais nada, por uma ruptura com os cânones pictóricos do renascimento e por uma retomada do espírito demolidor da vanguardas históricas do começo do século, fazendo voltar a sua fúria descontrutiva sobretudo contra a figura realista que o modelo fotográfico logrou perpetuar (MACHADO, 2007, p. 125).

A reificação da poesia e o emprego da linguagem de elementos plásticos e visuais por parte dos poetas concretos representou uma tentativa desses autores de dialogar com a cultura do *mass media* que, na época, correspondia em um instrumento de profusão de valores e linguagens da época. Nesse sentido, muitos dos poetas concretistas acreditavam na mídia como o meio principal e propulsor das mudanças sociais.

De maneira semelhante, o vídeo inseriu-se, muitas vezes, em um contexto bem próximo a cultura de massa. Empregado em desfiles de moda e videoclipe, o uso experimental do vídeo aproximou-se, em certa medida, a proposta dos *popcretos*. Nesse sentido, a exemplo das criações concretistas, o vídeo estimulou novos discursos e reflexões no âmbito da cultura de massa. Segundo Arlindo Machado,

> O vídeo tem sido caracterizado como uma imagem de resolução baixa, pelo menos até agora e comparativamente com outras imagens técnicas, como a fotográfica e a cinematográfica. Uma imagem de baixa resolução significa uma imagem que funciona melhor em tela pequena. É também uma imagem na qual se pode colocar pouca quantidade de informação, já que há sempre o perigo de que um quadro demasiado abundante de motivos se dissolva na linha de retículas, perdendo portanto os detalhes e a profundidade de campo (MACHADO, 2007, p. 42).

Essa característica da constituição do vídeo possibilitou, também, experimentações e criações que, possivelmente, não seriam construídas e atendidas pela linguagem do cinema. Nesse contexto, a facilidade de manejo e acesso ao vídeo implicaram na sua popularização como elemento de expressão individual. De acordo com Arlindo,

> Não por acaso o vídeo acabou se revelando o meio adequado para explorar questões ligadas aos sentimentos humanos, aos afetos e desafetos, a toda uma intimidade que se pode ler sobretudo no rosto, no close-up do personagem, ou nos detalhes dos objetos que traduzem o seu mundo. Uma outra linha de força do vídeo brasileiro é, portanto, a obra em tom menor, feita de detalhes íntimos, de paixões secretas, de sussurros inarticulados, de mãos que se apertam, de gritos mudos parados na garganta, de angústias não formuladas (MACHADO, idem, p.57).

Assim, da mesma maneira em que o questionamento do verso proporcionou à poesia concreta a produção de novas linguagens e criações, o uso do vídeo trouxe a necessidade de mudanças na concepção tradicional do cinema e do audiovisual. O trabalho de Hélio Oiticica, por exemplo, foi um representante de uma obra que se caracterizou por estar entre o vídeo e o cinema, não se enquadrando em nenhum dos dois conceitos prévios. Em suas obras audiovisuais, Oiticica propôs romper com a dependência da tela de projeção na fruição dos trabalhos e tornar o espectador um participador ativo das obras. Um dos conceitos mais importantes que Oiticica cunhou em suas reflexões sobre cinema foi o de *quase-cinema.* De acordo com Adriano,

> O “quasi-cinema” ambicionava talvez ser um “supra-cinema”. Das projeções em múltiplas “telas” (o quadro aparece em diferentes tamanhos e perspectivas nas paredes, pela distância e inclinação do projetor de slide em relação à superfície) à postura do espectador (não mais na cadeira passiva, mas convocado a deitar em redes, areia revestida ou colchonetes, distraindo-se com lixas de unha, balões ou esponjas geométricas), o processo torna-se participatório (ADRIANO, 2015, online).

O trabalho de Oiticica com o vídeo construía-se, assim, sob propostas estéticas e formais que dialogavam com o trabalho das artes visuais, em que o sentido da obra só se constituiria a partir de uma ação por ela estimulada e a ela relacionada.

O VIDEOPOEMA BRASILEIRO

Em *Três décadas do cinema brasileiro*, Arlindo Machado aponta que diversas formas de produção artística nacional, como a literatura de cordel e a poesia concreta, propunham o transbordamento da escrita para além da margem à qual estavam submetidas por seu meio. De acordo com Machado, o aparecimento da videopoesia “na sua efemeridade, nos fez confrontar, pela primeira vez na contemporaneidade, a evanescência da palavra escrita, cuja inscri-

ção material deixava de ser condicionada pela permanência física do suporte" (MACHADO, op.cit., p.131). Nesse sentido, os poetas concretistas desenvolveram obras em que o emprego do vídeo possibilitou a potencialização do propósito e estética existentes na obra originalmente escrita no papel.

Para alguns poetas contemporâneos aos concretos e mesmo atuais, o uso do vídeo como instrumento na construção de poemas ainda é algo controverso e pode resultar na perda da poesia. Em entrevista relatada por Araújo, Augusto de Campos destaca a compatibilidade do vídeo com a poesia na construção de uma sintaxe reduzida:

> o que a gente observa é que há uma compatibilidade muito grande entre esse tipo de sintaxe especial, mais reduzido, que foi o modelo, digamos assim, das experiências da poesia concreta, e a linguagem do vídeo. Imagem. (MACHADO, op.cit., p.43)

Além disso, Campos salientou como alguns poemas eram mais favoráveis ao uso do vídeo e obtinham sucesso em suas operações. Justificando essa diferença no temperamento e na busca de cada poeta, Campos destacava Arnaldo Antunes como um dos grandes artistas multimidiáticos. De acordo com Araújo,

> Os poemas de *Nome* apontavam, assim, para a necessidade de pensar não só nas mudanças que a troca de artefatos materiais implica o modo pelo qual processamos nossa interação com as palavras, mas também como modificam os sentidos.Nesse sistema de ecologia midiática em que, tanto pela transitoriedade dos dispositivos como por sua proliferação incessante, os conteúdos são disponibilizados para serem lidos em situações diversificadas (no museu, em casa ou na rua), afetando a percepção poética numa rede de sentidos que os conecta e individualiza. (ARAÚJO, 2012, p. 41)

Lançado em CD, *Nome* foi considerado uma escolha feliz de Antunes, o qual trabalhou as mesmas ideias em mídias diferentes -impresso, vídeo e som - e propôs pensar o entrecruzamento e as divergências entre ele. Dessa maneira, Arnaldo Antunes construiu caleidoscópios de linguagens múltiplas e combatia visões estagnadas em uma única via de leitura e interpretação.

A influência da poesia concreta no vídeo brasileiro pode ser identificada, também, no trabalho de Sandra Kogut. Kogut é outra representante de uma gama de artistas que buscavam produzir por meio de um discurso fragmentado e antinarrativo de uma geração de *videomakers* que dialogaram com a videoarte. Uma de suas obras mais representativas do diálogo com a videoarte e com o concretismo é *Paraobolic people*, também veiculado pela MTV em 1991. Logo na primeira cena, *Paraobolic people* apresenta uma série letreiros que se desdobram em quatro línguas diferentes. Ao longo do filme, a profusão de múltiplas linguagens e imagens permanece. Há a presença de planos dentro do mesmo plano, que se desdobram em múltiplas cenas que, a princípio, não possuem contiguidade. O uso de legendas também se estrutura de forma arbitrária. Há alguns momentos em que há legendas em mais de três línguas, e há outros em que não há legenda nenhuma. Assim, como nos outros exemplos de diálogo entre o vídeo e concretismo, o texto sobre a imagem influencia na criação de outros sentidos sobre a imagem fílmica. No caso de *Paraobolic people,* essa polifonia semântica contribui para o sentido da realidade que se globaliza que o filme aborda. De acordo com Azzi,

> Parabolic People, veiculado pela MTV também em 1991, é um dos melhores exemplos do acolhimento da televisão de uma estética de saturação, do excesso e da instabilidade (ausência de sistematização temática e estilística) que Arlindo Machado identifica na produção videográfica mais contemporânea (1997:239). Kogut cria uma obra visionária que aborda toda globalização, o excesso de informação, o encontro do sujeito comum com sua excentricidade, sua imagem(...). Antes da existência da internet, do ciberespaço, faz convergir em sua obra um mundo midiático ou hipermidiático (AZZI, 2007, p.174).

O trabalho de Kogut, bem como o de Antunes, demonstra como o uso da palavra no vídeo construiu-se por meio de linguagens que dialogam com a poesia concreta. Por meio deles, é possível ver que a relação entre vídeo, poesia e texto tenciona as formas originais dessas linguagens. A experimentação e a proposta de um uso não representativo criam formas de trabalhar elementos existências e subjetivos próximos àqueles desejados por Clark e Gullar, em que arte e sujeito transitam com expressões semelhantes e cambiáveis.

CONCLUSÃO

A videoarte constitui uma vertente do vídeo em que as possibilidades de criação e apropriação são múltiplas. Apesar de construindo diálogos com a linguagem audiovisual em outras representações como o cinema, a videoarte provocou, ao longo do seu desenvolvimento, rompimentos na configuração do vídeo. Esse caráter vanguardista assemelha-se, em alguns aspectos ao desenvolvimento da poesia concreta, cuja proposta de redefinição do verso provocou novas apropriações na linguagem escrita. Ambas as artes encontraram ainda mais confluência na produção de videopoemas, especialmente nas décadas de 80 e 90. Não obstante, há ainda uma marginalização das duas artes, cuja valorização ainda é variável entre os diversos pesquisadores.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista.** São Paulo: Editora USP, 2005

ADRIANO, Carlos. **Os quase-filmes de Oiticica**. Disponível em <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1640,1.shl.> Acesso em 20/07/2015

ALBURQUEUE, Edvana. Flávia, PEDROSO, Vanessa, MELO. Zimaldo, MELO. Hélio Oiticia, propositor de práticas. Teoria crítica sobre o parangolé, nova objetividade e tropicália. **Palíndromo.** Florianópolis,p.64-82, nº 8, 2012.

ALENCAR, R. . **Vídeo-arte: entre o atual e o virtual.** Coronel Fabriciano: Complexus, v. 1, 2003.

ALMANDRADE, Antônio Luiz M. **Tropicália de Hélio Oiticica:40 anos.** Disponível em <http://www.expoart.com.br/colunista/30/almandrade.html>. Acesso em 20/07/2015.

ARAÚJO, Ricardo. **Poesia Visual: Vídeo Poesia.** Porto Alegre: Editora Perspectiva, 2012.

AZZI, Francesca. **Território impuro.** In: MACHADO, Arlindo (org.). Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007. p. 169-180.

CAMPOS, de Haroldo (org.). **Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994

CAMPOS, de Haroldo; CAMPOS, de Augusto; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta: Textos críticos e manifestos de 1950 -1960.** São Paulo: Atêlie editorial, 2006.

CASTRO, Almícar de. CLARK, Lígia. GULLAR, Ferreira. JARDIM, Reynaldo. PAPE, Lygia. SPAMIDIS, Theon. WEISSMANER, Franz. **Manifesto Neoconcreto.** Jornal do Brasil, 22 de março de 1959, Rio de Janeiro. Disponível em < http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/manifesto_neoconcreto.html> Acesso em 14/06/2016.

CUNHA, Arnaldo Marques. **Concretismo no Brasil.** Disponível em <http://www.brasilartesenciclopedias.com.br/temas/concretismo_no_brasil.html>. Acesso em 20/07/2015.

GUIMARÃES, Marília Lourenço. **Penetráveis e Parangolés: a experiência de Hélio Oiticica sob a perspectiva da imersão.** In**:** 17 Simposio Internacional de Iniciação Científica- SIIICUSP. São Paulo: Faculdade de Educação da USP, 2009.

LEONÍDIO, Otavio. Caminhos comoventes: concretismo, neoconcretismo e arte contemporânea no Brasil. **Revista Viso.** Rio de Janeiro, nº 13, p.1-21. Nº 13 jan-jun,2013

MACHADO, Arlindo. **Made in Brasil: três décadas do cinema brasileiro** . Rio de Janeiro: Editora Iluminuras, 2007.

NASSIF, Luis. **Tropicália de Helio Oiticia.** Disponível em <http://jornalggn.com.br/blog/luisnassif/tropicalia-de-helio-oiticica>. Acesso em 20/07.

PARAOBOLIC People. Sandra Kogut, 4 min, 1991,

PINTO, Julio. **1,2,3 da semiótica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995

SAUSSURE, F. de. **Curso de Lingüística Geral.** 2º. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

TINOCO, Bianca. *O neoconcretismo de Ferreira Gullar.* Disponível em <http://www.acessa.com/gramsci/?id=859&page=visualizar>. Acesso em 20/07/2015.



A Dama de Shangai (Orson Welles, 1947). Fonte: divulgação.

Orson Welles sob a luz de Shakespeare

Cícero Pedro Leão de Almeida Oliveira[1]

Graduando em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Federal de Minas Gerais.

Nísio Antônio Teixeira Ferreira[2]

Orientador do trabalho. Professor Adjunto do Departamento de Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG.

Resumo: William Shakespeare sempre foi considerado uma das principais influências de Orson Welles. O artigo aborda a relação entre o cineasta e a dramaturgia shakespeariana a partir da construção dos personagens em *A dama de Shanghai* e *A marca da maldade*. Estes filmes são marcados pela estética e filosofia de Welles, que transportou temáticas e estruturas de Shakespeare para um mundo aparentemente distante do bardo.

Palavras-chave: Orson Welles, Noir, William Shakespeare, *A dama de Shanghai*, *A marca da maldade*.

Abstract: *William Shakespeare has always been considered one of Orson Welles' main influences. The article addresses the relationship between the filmmaker and Shakespeare's dramaturgy starting with the construction of the characters in* The Lady from Shanghai and Touch of Evil. *These movies are strongly influenced by Welles' philosophy, which carried Shakespeare's themes & structure to a world apparently distant from the bard.*

Key-words: *Orson Welles, Noir, William Shakespeare, The Lady from Shanghai, Touch of Evil.*

INTRODUÇÃO

Desde *Cidadão Kane* (Citizen Kane, 1941), Orson Welles apresentou em seus filmes personagens ambíguos que, mesmo sendo figuras com atitudes condenáveis, ainda possuíam uma camada humana. Lembrando a história do magnata Charles Foster Kane, podemos

1 ciceropedro17@gmail.com

2 nisiotei@gmail.com

citar que os personagens de Welles possuíam, em diferentes níveis, alguma espécie de *Rosebud*: um elemento presente no passado perdido desses indivíduos e que despertava no espectador uma simpatia ou identificação com personagens aparentemente distantes, como contrabandistas, boêmios, ricos comerciantes ou policiais corruptos. Analisando as principais temáticas de Welles, François Truffaut (1989) apontou que já é possível encontrar em *Cidadão Kane* uma filosofia que vai ser expressa nos filmes posteriores do cineasta.

> O que há em comum em todos os filmes de Orson Welles é o liberalismo, a afirmação de que o conservadorismo é um erro. Os frágeis gigantes que estão no centro de suas fábulas cruéis descobrem que não se pode conservar nada, nem a juventude, nem o poder, nem o amor. Charles Foster Kane, George Minafer Amberson, Michael O'Hara são levados a compreender que a vida é feita de dilaceramentos (TRUFFAUT, 1989, p.316).

Este artigo busca identificar como Welles construiu alguns de seus personagens a um só tempo frágeis e gigantes, estabelecendo uma relação com William Shakespeare, pois o dramaturgo inglês também construiu personagens semelhantes em sua obra, além de ser considerado pelo próprio cineasta a sua principal influência. Para isso, foram analisados os filmes *A dama de Shanghai* (The Lady from Shanghai, 1947, adaptado da obra *If I Die Before I Wake* de Sherwood King) e *A marca da maldade* (Touch of Evil, 1958, adaptado da obra *Badge of Evil,* de Whit Mateson) devido à relação de complementariedade que as obras possuem, pois seus protagonistas representam, respectivamente, a ilusão da juventude e a desilusão da experiência.

Os dois filmes são adaptações literárias. No entanto, em ambos os casos Welles afirmou que não conhecia os livros originais ao entrar no processo de produção das obras. Ainda assim, esta pesquisa analisa os dois filmes sob o viés das adaptações, ao considerar que eles passaram por um processo de tradução intersemiótica, isto é, uma transposição de um determinado sistema de signos, neste caso a obra verbal e teatral de Shakespeare, para outro sistema, a obra cinematográfica de Welles. Este conceito foi apresentado como uma das três formas de traduções possíveis pelo linguista russo Roman Jakobson (2007), em seu estudo *Linguística e Comunicação*. Roberto Ferreira Rocha (2013) cita o linguista francês Gerard Genett ao destacar a ideia de hipertextualidade, que é definida como "toda relação que une um texto B (chamado hipertexto) a um texto anterior A (chamado hipotexto)" (GENETT 1982[3] apud ROCHA, 2013, p.4). O autor utilizou este conceito do pesquisador francês como uma base conceitual ao analisar a influência de Shakespeare nos cineastas Akira Kurosawa, Luchino Visconti e Orson Welles. Com interesse em contribuir para este viés, o presente trabalho partiu de pressuposto semelhante, mas analisando dois filmes de Welles, tanto em aspectos narrativos quanto temáticos.

Welles definia Shakespeare como um pessimista idealista. O idealismo do escritor ocorria, segundo o cineasta, devido à sua aproximação com a Velha Inglaterra da Idade Média. A língua em que Shakespeare escrevia ainda estava em desenvolvimento, fazendo com que a humanidade e o lirismo de sua obra estivessem relacionados com seu passado. Já o pessimismo ocorria devido às perspectivas da Renascença. Welles afirma que "seu pessimismo e sua amargura – é quando lhes dá livre curso que toca o sublime – têm sempre algo a ver com o mundo moderno, mundo que acabava de ser criado tal como existia desde sempre, mas seu mundo. " (WELLES apud BAZIN, 2005, p. 163). Da mesma forma, o cinema de Welles também é pessimista devido à noção de que seus personagens perderam um "paraíso" que estava presente no passado.

Em relação a Shakespeare, as adaptações de Welles apresentam uma apropriação diferenciada da obra do bardo e não serão analisadas aqui, dado o caráter explicitamente evidente e direto de adaptação e influência shakespeariana. *Macbeth*, *Reinado de sangue* (*Macbeth*, 1948), foi filmado nos estúdios em que eram gravados os faroestes B da *Republic*, utilizando uma luz mais expressionista. *Otelo* (*The Tragedy of Othello: The Moor of Venice*, *1952*), possui planos curtos e uma montagem acelerada devido às dificul-

3 GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*: la littérature au second degré. Paris: Éditions du Seuil, 1982. p. 7

dades da produção. Já em sua última adaptação, *O toque da meia noite* (*Chimes at Midnight*, 1965), Welles criou um filme a partir de um personagem, Falstaff, que estava presente em três peças. Tal predileção de Welles por Falstaff, todavia, torna-se uma das principais chaves para entender a dimensão shakespeariana em *A dama de Shangai* e *A marca da maldade*, como veremos a seguir.

A DAMA DE SHANGAI: O GRANDE MECANISMO

Em *A dama de Shanghai*, o marinheiro irlandês Michael O'Hara (Orson Welles) resgata Elsa Bannister (Rita Hayworth) de um assalto, em uma noite no Central Park. Ela é esposa do advogado Arthur Bannister (Everett Sloane), deficiente físico e importante advogado criminalista, que é famoso por utilizar alguns truques para ganhar os casos de clientes criminosos. Sua mulher o convence a contratar O'Hara como uma espécie de segurança e contramestre de seu iate em uma viagem de férias.

Nessa narrativa, Welles realiza uma espécie de animalização das pessoas ao redor de seu personagem principal. Inicialmente, é preciso destacar que uma das marcas dos heróis de Welles é que eles possuem geralmente um caráter didático, apresentado por narrativas ou falas que servem como as morais presentes nos finais das fábulas (ANDEREGG, 1999). No caso de *A dama de Shanghai*, a pequena narrativa base que ilustra a moral do filme é o relato que Michael O'Hara conta na praia do México para o casal Bannister e Grisby (Glenn Anders). Enquanto navegava pela costa do Brasil, um tubarão se feriu em seu anzol e começou a sangrar, atraindo outros tubarões para o local. Os animais começaram a comer a si mesmos. Como essas feras, os personagens em volta de O'Hara vivem trajetórias intensas permeadas pela ideia da morte. Welles retrata essa tensão por meio de *close-ups* e primeiros planos que mostram Grisby e Arthur Bannister escorrendo o suor e rindo de forma perversa. O personagem de Arthur é apresentando como um ser poderoso pela inteligência como advogado, mas que também é frágil fisicamente, sempre dependendo de suas muletas para fazer os mais simples movimentos. Para Mattos (2001), Grisby e Bannister possuem uma espécie de viscosidade, como se fossem répteis que infestam os pântanos.

A própria personagem de Elsa Bannister também revela esse lado animalesco. Inicialmente, ela é apresentada como uma mulher indefesa. No entanto, essa imagem aos poucos vai se modificando, até ser totalmente descartada no final. No começo do filme, Elsa é uma mulher sorridente, com cabelos curtos, dourados e bem penteados, que usa um vestido branco e está sentada em uma carruagem guiada pelo seu salvador, O'Hara. No final, Elsa é uma loura descabelada, usando um vestido preto, rastejando no chão e gritando pela misericórdia de O'Hara. Em uma espécie de metamorfose alegórica, ela se tornou um réptil viscoso como seu marido e Grisby.

Depois de *A dama de Shanghai*, Welles foi para a Europa e dirigiu os filmes *Grilhões do Passado*, *Macbeth* e *Otelo*. Somente em 1958, Welles retorna aos Estados Unidos para dirigir o filme *A marca da maldade*, da Universal, sendo seu último filme em Hollywood. Welles se distanciou do livro em que o filme foi baseado e transformou Quinlan no personagem principal, focando nos dilemas morais em volta do personagem que interpreta, deixando de lado maniqueísmos rasos.

Utilizando esse contraste, Welles "dá ao assunto um tratamento *noir* em termos visuais e narrativos" (MATTOS, 2001, p.183). No final do filme, por exemplo, há um plano em que o detetive Hank Quinlan é enquadrado por um ângulo abaixo, de forma a apresentar, acima de seu corpo, a cabeça de um touro, em um sentido alegórico, já que, momentos antes, ainda no mesmo plano, o detetive Vargas estava no enquadramento, tendo o seu reflexo em um espelho que está ao lado de quatro retratos de toureiros.

Hank Quinlan e Michael O'Hara são dois personagens solitários que se interligam na obra de Welles, pois o filme do primeiro retrata o motivo de uma desilusão e o filme do segundo apresenta as consequências de uma desilusão. Nesses processos, a ideia de revelação das aparências do mundo é apresentada de forma mais densa, diferente de como ocorre na literatura *noir* tradicional, que é mais objetiva e narrativa.

Inicialmente, Michael O'Hara, protagonista de *A dama de Shanghai*, parece ser um típico personagem *noir*. Comparando-o com o personagem Walter Neff (Fred MacMurray), do clássico *noir Pacto de Sangue* (Double Indemnity, 1944), de Billy Wilder, tanto Neff

quanto O'Hara são vítimas, homens que foram arrastados para um crime devido à influência de uma mulher manipuladora e calculista, sendo os dois filmes são narrados em primeira pessoa. No entanto, diferente da fala descritiva e de duplo sentido de Walter Neff (MATTOS, idem), a narração de Michael O'Hara é mais subjetiva, ironizando a própria figura do herói. Se Walter Neff demonstra uma capacidade intelectual densa em seu relato, O'Hara se apresenta como um homem que não sabia o que estava fazendo. Assim, a visão de sujeito durão aos poucos é descontruída no filme. Anderegg (1999) explica que o contraste entre as informações sobre O'Hara e a forma como ele realmente é retratado no filme demonstra como Welles ironizou os heróis *noir*, ao ter como protagonista de um *thriller*, um jovem marujo que não era um *tough guy*. Inclusive, essa própria expressão é desconstruída em uma cena no cais onde O'Hara trabalha, quando estava bebendo ao lado de Bannister, e um dos seus companheiros explica que não existem sujeitos durões, mas pessoas que possuem alguma vantagem, como uma faca, uma pedra ou algum dinheiro.

Com O'Hara não sendo um *tough guy*, é interessante notar, a partir das temáticas wellesianas e shakespearianas, como *A dama de Shanghai* é mais a tragédia de Arthur Bannister do que a de O´Hara, considerando a análise de Bárbara Heliodora (1997) sobre as características do herói trágico shakespeariano, na qual a tragédia ocorre devido às consequências das próprias ações do herói. Dessa forma, a função dramática do filme ocorre a partir de decisões tomadas pelo criminalista. É o advogado que vai atrás de O´Hara e insiste para o marujo trabalhar em seu iate. E, depois, Bannister é avisado que havia um plano para sua morte, mas decide permanecer ao lado de sua esposa e de Grisby. No final, Bannister passa por um processo de conscientização sobre o seu indivíduo a partir de uma vivência dolorosa que o leva à sua própria morte, assim como *Hamlet*, *Macbeth* e *Rei Lear*.

Inicialmente, as figuras de Arthur Bannister e Michael O'Hara também apresentam um contraste claro, pois o marujo se apaixona pela esposa do advogado. No entanto, os dois personagens ainda se complementam. Para Antônio Castilho (2011), um personagem é o alter ego do outro, com a beleza e idealismo do marujo, enquanto Bannister é um advogado esperto, manipulador e deficiente. De forma mais profunda, a proximidade entre os personagens adquire um aspecto de mestre e discípulo, no qual O`Hara aprenderia algo que não fora ensinado em suas aventuras.

É preciso destacar que o caráter nômade de O'Hara é ressaltado em vários diálogos de *A dama de Shanghai*, quando este relembra as suas viagens para lugares como a Rússia e a Espanha. No entanto, ao longo do filme também é enfatizada em vários momentos a ingenuidade de O'Hara. Enquanto viaja com o casal Bannister, Arthur fala ao marujo: "Viajou o mundo todo, e não aprendeu nada sobre ele." Em Acapulco, Elsa lamenta a O'Hara: " Sabe tão pouco sobre mundo. " Sem conhecer a vida, o filme retrata esse aprendizado que falta ao marujo, no qual Arthur ganha um papel transfigurado de mestre angustiado.

É esta relação que lembra as histórias de *Falstaff*, personagem que se destaca por ser um representante de um mundo distante das cortes e que está presente nas seguintes peças de Shakespeare: as duas partes *Henrique IV*; *As Alegres Matronas de Windsor* e *Henrique V.* (HELIODORA, 1997). Apaixonado pelo personagem, Welles o considera como um dos únicos personagens bons de destaque da ficção literária. Em sua adaptação de 1965, o cineasta buscou enfatizar a relação triangular entre o príncipe Hall, o rei Henrique IV e Falstaff, trabalhando uma temática que fascinava Welles: a relação entre mestre e discípulo, na qual o homem mais jovem trai o mais velho. Anthony Davies (1990) reitera com a análise de Robin Wood ao afirmar que o gancho dramático principal dos filmes de Welles se dá entre dois homens, com um sendo velho e corrupto e outro sendo jovem e puro. *A dama de Shanghai* também apresenta este esquema, na qual o mestre e o discípulo possuem em comum não algum ideal ou filosofia de vida, mas, sim, a paixão destrutiva pela mesma mulher. Consequentemente, a relação entre Arthur e o marinheiro não é caracterizada como uma relação casual entre mestre e discípulo. No entanto, é a própria vida trágica do advogado que fornece o ensinamento que faltava a O'Hara.

Qual seria esse ensinamento? A forma como o mundo funciona, ou, citando o termo que Jan Kott (2003) utiliza em sua análise de Shakespeare, O'Hara presenciou o funcionamento do Grande Mecanismo. Este termo consiste em uma espécie de imagem da histó-

ria, na qual ela “é uma grande escadaria que um cortejo de reis não cessa de subir. Cada degrau, cada passo até o topo é marcado por assassinato, perfídia ou traição. [...] O último degrau está separado do abismo por apenas um passo. ” (KOTT, 2003, p.30). Analisando *A dama de Shanghai*, percebe-se como gradativamente Michael O’Hara presencia o mecanismo até o momento desse abismo. No clássico tiroteio da sala dos espelhos, ele assiste à conversa entre o casal Bannister e depois ao tiroteio. Na cena, Arthur alcança um momento de conscientização sobre a sua relação: “Com esses espelhos é difícil dizer. Está mirando em mim, não está? Eu estou mirando em você, amor. Pois matá-la seria como matar a mim mesmo. A mesma coisa. Mas já estou cansando de nós dois.” As palavras de Arthur demonstram o tom shakespeariano do personagem: próximo aos dois, O´Hara presencia uma visualização do Grande Mecanismo de Shakespeare, no qual vira Arthur ultrapassar o degrau que o separava do abismo ao encontrar a morte. Eis o seu aprendizado.

Apesar de O’Hara não ser um *tough guy*, ele comete um dos atos mais cruéis do filme, que é deixar Elsa Bannister morrendo no chão e gritando pela vida. O personagem vai embora, chama a ambulância, mas comenta que sabe que veículo não vai chegar a tempo. Enquanto está no chão, uma câmera, em ângulo baixo, filma Elsa morrendo de forma grandiosa. No fundo, em profundidade de campo, O’Hara caminha pela sala. Antes de sair do local, ele fica parado em frente à porta de saída, ouvindo os gritos de Elsa por cerca de quinze segundos. É o seu amadurecimento. Nesse sentido, Michael O’Hara é uma espécie de fase anterior aos tiranos *wellesianos*. A caminhada desiludida e sem perspectivas que o personagem dá no final do filme, certamente poderia fazer parte de um *flashback* de outros personagens de Welles, como Hank Quinlan de *A marca da maldade*.

A MARCA DA MALDADE – E DA TRAGÉDIA

Do ponto de vista das tragédias de Shakespeare, a construção dos heróis dessas peças possui alguns modelos que estão relacionados tanto ao indivíduo do personagem quanto à estrutura das peças. *A marca da maldade* segue os dois tipos de orientações. Roberto Ferreira da Rocha (2013) defende que o enredo do filme ocorre em um esquema de desenvolvimento trágico shakespeariano apresentado por A.C. Bradley no estudo *Shakespearean tragedy*.

> Como uma tragédia shakespeariana representa um conflito que termina numa catástrofe, qualquer tragédia deste tipo pode em linhas gerais ser dividida em três partes. A primeira delas apresenta ou expõe a situação, ou estado de coisas, da qual o conflito aparece; sendo chamada, portanto, de exposição. A segunda trata do começo definitivo, crescimento e vicissitudes do conflito. Ela constitui, assim, a maior parte da peça, compreendendo o segundo, terceiro e quarto atos, e normalmente partes do primeiro e quinto atos. A parte final da tragédia mostra a conclusão da tragédia numa catástrofe. (BRADLEY[4] apud ROCHA, 2013, p.6)

A partir desse esquema, Rocha (idem) também identifica, em *A marca da maldade*, uma estrutura tripartite. O filme trata do conflito entre dois homens, o inspetor Hank Quinlan (Orson Welles) e o mexicano Mike Vargas (Charlton Heston). O primeiro é um policial consolidado, cuja esposa morrera estrangulada e o segundo está em uma carreira em ascensão no departamento das drogas e em lua-de-mel com sua mulher americana. A chegada do casal Vargas na cidade fronteiriça de Los Robles, seguida pela explosão do carro e depois a chegada de Hank Quinlan seriam a exposição. O chafariz em chama indica uma desordem nas leis dos universos físico e social. O conflito se dá justamente no embate entre o oficial mexicano Mike Vargas e Hank Quinlan. No final, o velho detetive, morto pelo seu melhor amigo, alude ao tema da deslealdade - tão caro a Shakespeare e Welles.

O tema da corrupção do poder se torna uma das crenças de Vargas para provar a culpa de Quinlan. Quando ele tenta pela primeira vez conversar com os oficiais americanos sobre as suas suspeitas,

4 BRADLEY, Andrew Cecil. Shakespearean tragedy. Londres: Penguin Books, 1991. p. 52-53.

o personagem comenta que alguns policiais deixam se corromper, abusando do poder. Logo em seguida, Quinlan entra no quarto onde estava Vargas. Eis, então, um dos personagens mais shakespearianos de Welles, no sentido trágico, pois "a queda do herói de uma posição de poder é a concepção de tragédia que Shakespeare herdou e desenvolveu. " (ROCHA, idem, p. 6 a 8). Essa dimensão shakespeariana do personagem não ocorre somente pela sua personalidade, mas também pelas suas decisões.

Para Quinlan ser um herói trágico é preciso que a sua queda seja consequência de suas ações. Barbara Heliodora (op.cit.), ao também citar A. C. Bradley, afirma que as tragédias não acontecem simplesmente ou são mandadas por poderes absolutos, mas elas nascem das ações de alguns homens. "O que estes fazem é que constitui o fator predominante, por suas ações serem características, idiossincráticas: no centro da tragédia reside a ação que nasce do caráter, da personalidade, ou caráter que se deduz da ação." (HELIODORA, op.cit., p.94). Nessa linha, Hank Quinlan esconde em seu passado um histórico de casos solucionados por provas que foram plantadas. Welles dá um aspecto visual às escolhas de seu personagem quando Vargas entra no Arquivo Público da polícia para analisar os antigos casos de Quinlan. Somente uma ou duas daquelas gavetas podem guardar as investigações de Hank; no entanto, somente a locomoção física dos personagens em uma grande sala filmada em longa profundidade de campo já transmite a sensação da corrupção volumosa do passado de Quinlan. Quando conversa com Menzies (Joseph Calleia), Vargas relembra algumas dessas provas falsificadas, como o machado do caso Burger e a dentadura no caso Yule. Se um indivíduo se torna trágico devido às suas ações, *A marca da maldade* apresenta uma sala com essas ações documentadas e arquivadas em longas filas de armários e gavetas

Os heróis de Shakespeare podem ser divididos entre os que se tornaram seus próprios inimigos, como Macbeth, e os que enfrentam um antagonista, como Hamlet, cujo enfrentamento final encerram os aspectos das histórias. Esta divisão é feita por Barbara Heliodora (idem), que exemplifica Otelo como um personagem de transição entre os dois modelos. Enciumado devido às mentiras de Otelo, o personagem assassina sua mulher acreditando que ela o traiu. "O aspecto mais doloroso de Otelo é essa terrível noção enganada, mas absolutamente sincera de que, como Brutus, ele está agindo por uma causa justa." (HELIODORA, 1997, p.123). Hank Quinlan apresenta dilemas semelhantes. Em seu próprio julgamento, os suspeitos que condenara realmente eram culpados. No final do filme, inclusive, é revelado que a intuição do detetive sobre o culpado da explosão que abre o longa estava certa. Mas esta informação é um detalhe. A confissão é literalmente um comentário nos últimos minutos do filme. O destaque é como Quinlan realmente infringira a lei para alcançar a justiça. Questionar se isto é certo ou errado é uma pergunta shakespeariana.

A relação entre o protagonista de *A marca da maldade* e Falstaff possui limitações. Na própria concepção de Welles, os dois são figuras opostas. O cineasta explicou que Quinlan seria alguém detestável e que age segundo uma ideologia fascista ao buscar assassinar os culpados em nome da justiça (WELLES apud BAZIN, 2005). Já Falstaff representa, para o cineasta, uma época de inocência na qual os homens precisam acreditar, mesmo que não tenha existido. Ainda que com os dilemas diferenciados, estes personagens apresentam um gancho dramático que está presente nas peças de Falstaff. Quinlan é um detetive velho, obeso e que anda de bengalas, pois levara um tiro pelo inspetor Menzies, que o venera. Morrer devido à traição desse personagem denota a influência *falstaffiana* de *A marca da maldade*, na qual Welles trabalha de novo a ideia de lealdade entre dois homens. Davies (1990) pontua que Falstaff e Quinlan foram traídos por seus discípulos e tiveram uma morte desolada. Os dois se tornaram figuras deslocadas nos mundos em que vivem, o que fez com os personagens usarem de forma indevida o poder para permanecerem na posição em que viviam.

Ainda que exista uma diferença entre a personalidade dos personagens, é interessante notar que Welles, mesmo que detestasse a figura de Quinlan, confere-lhe um tom humano. O cineasta afirmou que deveria gostar do detetive pois ele amou Tanya (Marlene Dietrich) e por que levou uma bala por seu melhor amigo. (WELLES apud BAZIN, idem, p. 156). Este amigo é Menzies, que o venera, mas, contrariado, depois prova a culpa de Quinlan por meio de uma confissão gravada em uma escuta secreta. Diante desses contrastes, Orson Welles (2005) explicou o tema do filme é a traição.

Este questionamento que Orson Welles apresenta em relação à traição de Menzies é o próprio questionamento que ronda a relação entre Falstaff e o príncipe Hall. Para continuar o legado do pai e se tornar um bom rei, o príncipe precisava se distanciar da figura boemia de Falstaff, ocasionando em sua renegação total ao antigo amigo. Da mesma forma, Menzies também possui uma pretensão heroica ao ter que trair o amigo para realizar a verdadeira justiça e de fato ser um bom policial, o que até aquele momento ele não era, pois vivia ao lado de Quinlan.

Outra figura importante no processo de humanização de Quinlan é a personagem Tanya. Ela representa uma passagem de tempo na vida do detetive. Sem o idealismo de Menzies, Tanya é sincera. Quando eles se reencontram, a personagem não reconheceu seu antigo amante e comenta "Você está um bagaço, meu amor. " Já o espaço do bordel de Tanya é a representação externa do grandioso passado envelhecido de Quinlan, um contraponto ao mundo sujo de Los Robles, onde o lixo voava pelo ar. Isto não significa que o espaço seja agradável. Pelo contrário, o local é esfumaçado, com vários abajures acesos, mobílias desgastadas e uma pianola antiga que não para de tocar. Esta casa, ainda que envelhecida, carrega um pouco da vitalidade de Quinlan. O reencontro com o bordel de Tanya representa, inicialmente, um lugar de descanso para Hank Quinlan. No entanto, o reencontro também simboliza como o passado do personagem não tem mais volta, não importa o quanto ele fique sentado ao lado da antiga pianola. Tanya não lê mais as cartas, porém faz a contabilidade. Comentando sobre a pianola, o personagem afirma que ela é tão velha que é nova. Sobre essa irredutibilidade do tempo, Tanya fala a seu antigo amigo que ele não tem mais futuro, pois já fora gasto. Para James Naremore (2015), Tanya é uma espécie de *rosebud* de *Cidadão Kane*, isto é, um símbolo do passado perdido. A personagem é a outra camada *falstaffiana* de Quinlan, já que ela e seu bordel representam a tentativa de Quinlan para encontrar os bons tempos de outrora, mas que se tornara fadada ao fracasso diante da realidade.

A base do teatro elisabetano era a linguagem que transportava o seu público para diferentes lugares. Este é um dos motivos do denso texto de Shakespeare. Michael Anderegg (1999) defende que Welles, influenciado pelo escritor, foi além e questionou a importância da linguagem, ao realizar em *O toque da meia-noite*, um filme baseado no conflito entre um mundo histórico dos nobres, representado pela figura quase etérea e rígida do rei Henrique IV (John Gielguf), e um mundo pré-linguístico e mais físico, com a figura extrovertida de Falstaff, que a todo momento sofre diretamente as consequências de suas escolhas. Para o autor, o dilema de Falstaff é justamente a sua dificuldade de se adaptar e entender o mundo histórico representado pela nobreza. Ao permanecer como uma figura anti-retórica, o personagem é desprezado pelo seu melhor amigo, o novo rei da Inglaterra e entra em destruição.

A marca da maldade precede este posicionamento crítico de Welles presente em *O Toque da Meia Noite*. A partir da dimensão trágica de Quinlan, é possível entender que, assim como Falstaff, ele representa uma figura contrária a Ramon Vargas, uma espécie de extensão mais jovem de Henrique IV. O inspetor mexicano representa uma nova geração e um novo espírito de justiça, assim como representa o príncipe Hall durante sua ascensão. No entanto, da mesma forma que Henrique IV se tornara rei a partir de uma conspiração contra Ricardo II, que fora destituído e executado, a figura retórica de Vargas também é manchada, ao precisar da traição do melhor amigo de Quinlan para conseguir uma prova definitiva. Porém, ainda que danificado, o papel de Vargas é fatal, pois ele é o representante da história nos termos de Anderegg (1999). Como consequência, ao não se adaptar, Quinlan inicia o seu fim.

A dimensão física da tragédia de Quinlan é apresentado da forma plena nos momentos finais do personagem. Com um tiro no corpo dado pelo seu amigo Menzies, Welles se joga no meio de um rio de petróleo e lixo. Com a mão suja pelo sangue, é nesse rio poluído que o personagem vai se limpar. Não há outro espaço para se livrar do sangue. O rosto estático de Quinlan lembra o rosto de Falstaff ao também ser traído pelo antigo parceiro. Em uma câmera alta, ambos os rostos refletem um dos aspectos trágicos mais trabalhados por Welles, a traição. "Já é a segunda bala que eu levo por você". Está é a última fala do personagem antes de cair no rio sujo de Los Robles e boiar em direção à morte.

Como consequência de suas escolhas, o homem shakespeariano passa por um momento trágico que o leva à morte. Nesse sentido,

os desfechos de *O toque da meia-noite* e *A marca da maldade* possuem certa semelhança. Enquanto o corpo volumoso de Quinlan boia no rio, o assistente da promotoria Al Schwartz (Mort Mills) lembra que a intuição do personagem de Welles funcionara. O jovem Sanchez realmente era culpado: "Quinlan estava certo". Há uma ironia paralela em *O toque da meia-noite*. Enquanto um grupo de amigos de Falstaff transportava um veículo de tração que levava um grande caixão com o corpo do personagem, o narrador do filme lembra o quanto Henrique V, o Hall que traíra Falstaff, fora um rei que deixara um modelo de majestade, uma estrela de honra e gloriosa fama, com prudência e habilidade política. As informações de Schwartz e do narrador do filme de Falstaff fornecem dados e comentários que não importam para Welles. Em conjuntura com as imagens, é fornecido o verdadeiro sentido e desfecho da história dos personagens trágicos. Além de encontrar culpados, verdadeiros ou não, a intuição de Quinlan o leva à sua morte. Além de possibilitar uma vida boêmia, divertida e com alguns privilégios, a amizade de Hall também ocasiona a Falstaff o seu próprio fim.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desse estudo, foi possível constatar como os personagens dos dois filmes analisados possuem um peso de revelação semelhante a alguns aspectos da dramaturgia de Shakespeare. Em *A dama de Shanghai*, o personagem de Arthur Bannister é uma espécie de mestre *noir* de O´Hara, que retira as máscaras ilusórias de sua mulher na frente do personagem e morre neste processo. Em uma caminhada que culmina em quatro mortes, Michael O'Hara encerra sua história sabendo como funciona o Grande Mecanismo da sociedade, conceito de Jan Kott (2003) no qual a imagem da história é uma escadaria, com os degraus para o poder representando uma cadeia sucessiva de mortes.

Já *A marca da maldade* fornece aos espectadores a possibilidade de realizar reflexões trágicas shakespearianas mesmo que nunca tenham lido uma obra de Shakespeare. Quando é questionado se Menzies deveria ou não trair Hank Quinlan devido às suas atividades corruptas, ainda que o personagem tenha levado um tiro por ele no passado, essa pergunta também é feita na obra de Shakespeare, quando questionaram se o príncipe Hall deveria ou não trair Falstaff para se tornar rei da Inglaterra e se livrar da influência de seu velho companheiro. Na análise deste filme, o personagem Falstaff também se mostrou clara, a partir da relação entre Hank Quinlan e o seu parceiro Menzies, com a figura mais jovem traindo a figura mais velha.

Vale destacar como a interpretação do próprio Welles nestes dois filmes o coloca nos dois extremos da chave *falstaffiana*: em *A dama de Shangai*, é o puro idealista que caminha para o alto preço da compreensão do abismo do Grande Mecanismo, enquanto que em *A marca da maldade*, o personagem, já imerso neste abismo, movimenta-se em torno de algum tipo de redenção antes de nele submergir novamente.

Ao considerar *A marca da maldade* e *A dama de Shanghai* como obras inter-semióticas que dialogam com Shakespeare, Orson Welles apresentou filmes que quebram alguns paradigmas. Lembrando que apesar de o cineasta não ter feito sucesso de público em vida, sendo mais comemorado pelos críticos, ele almejava ser um autor popular como foi William Shakespeare, mas ainda assim sempre defendeu uma visão própria sobre a vida e a arte em sua obra. Isto fez com que filmes como *A marca da maldade* e *A dama de Shanghai* demonstrassem esse contraste ao apresentar alguns elementos básicos do cinema *noir,* mas também carregando todo um estilo *wellesiano* que se concentra, principalmente, em uma estética barroca e expressionista, com temáticas shakespearianas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDEREGG, Michael. *Orson Welles, Shakespeare, and popular culture*. New York, USA: Columbia University Press, 1999.

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

BOGDANOVICH, Peter; WELLES, Orson. *Este é Orson Welles*. Tradução de Beth Vieira: São Paulo: Globo Livros. 1995.

CASTILHO, Antonio Luiz Pereira de; RIBEIRO, Paulo César de Carvalho. *Modelos freudianos do trauma e condição humana noir: interfaces e interlocução*. 2011. 161 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas de Belo Horizonte, Minas Gerais, 2011.

DAVIES, Anthony. *Filming Shakespeare's plays: the adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook and Akira Kurosawa*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

HELIODORA, Barbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: FUNARTE: Cultura Inglesa, 1997.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 2007.

KOTT, Jan; NEVES, Paulo; RAMOS, Luís Fernando. *Shakespeare nosso contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MATTOS, A. C. Gomes de. *O outro lado da noite: filme noir*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

NAREMORE, James. *The Magic Word of Orson Weles*. Illinois: The University of Illinois Press. 2015.

ROCHA, Roberto Ferreira. Cinema shakespeariano. *Revista Escrito Sete*, Rio de Janeiro, ano 7, n.7, 2013. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero07/artigo04.php>. Acesso em: 09.set.2015.

TRUFFAUT, François. *Os filmes de minha vida*. Tradução de Vera Adami. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

OBRAS AUDIOVISUAIS

A DAMA DE SHANGHAI. *The lady from Shanghai*. Direção: Orson Welles. EUA. Columbia Pictures, 1947. DVD.

A MARCA DA MALDADE. *Touch of evil*. Direção: Orson Welles. EUA. Universal International Pictures, 1959. DVD.

CIDADÃO KANE. *Citizen Kane*. Direção: Orson Welles. EUA. RKO Radio Pictures, 1941. DVD.

FALSTAFF – O TOQUE DA MEIA-NOITE. *Chimes at midnight*. Direção Orson Welles. França, Espanha e Suiça. 1965. DVD.

MACBETH – REINADO DE SANGUE. *Macbeth*. Direção: Orson Welles. EUA. 1948. DVD.

OTELO. *The Tragedy of Othello: The Moor of Venice*. Direção: Orson Welles. EUA, Itália, Marrocos e França. 1952. DVD.



Elena (Petra Costa, 2012). Fonte: divulgação.

Elena: a identidade contemporânea no filme de Petra Costa

Rebeca Ferreira[1]

Discente do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pelotas

Resumo: Este artigo se propõe a analisar o longa *Elena*, da mineira Petra Costa, documentário biográfico sobre a irmã da diretora, formulando apontamentos e demonstrando-o contemporâneo a partir das ideias de Agamben e definições de filme-ensaio.

Palavras-chave: cinema contemporâneo; Petra Costa; cinema brasileiro.

Abstract: *This article aims to analyze the film Elena, directed by the brazilian Petra Costa, an biographical documentary about the filmmaker's sister, formulating notes and demonstrating it contemporary by the ideas of Agamben and definitions of essay film.*

Keywords: *contemporary cinema; Petra Costa; Brazilian cinema.*

Elena (2012), o longa-metragem de estreia da belo-horizontina Petra Costa, e também o documentário mais visto no Brasil em 2013, com 58mil espectadores[2], é um documentário com linhas de diário em que a diretora e protagonista Petra percorre os passos da irmã Elena. Esta, nascida no auge da ditadura militar e desde nova incentivada ao contato com as artes, encanta-se pelo cinema, mudando-se para Nova York em busca do sonho de ser atriz. Petra, 13 anos mais nova que Elena, já em sua vida adulta decide seguir os passos da irmã, mudando-se para a mesma cidade. Logo no início do filme nos são apresentadas imagens de arquivo feitas pela própria Elena, e Petra nos narra trechos das cartas escritas pela irmã, paralelamente contando sua história. Nos momentos iniciais, a voz *off* de Petra diz, em tons de confissão, que mudara-se para Nova York pensando que talvez fosse possível encontrar a irmã. Apenas nos trinta minu-

1 rebecafrr@gmail.com

2 http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/2013/DistribuicaoSalas/informeanual2013.pdf

tos finais de filme nos é revelado que Elena falecera anos antes, por suicídio. A voz *off* de Petra nos acompanha durante todo o filme e é possível dizer que ele encaixa-se em algumas das definições de documentário performático de Bill Nichols (2012): essa voz voz *off* somada às imagens dão um enfoque altamente emocional e subjetivo ao filme, além de possuir uma estética bastante diferenciada dos modelos tradicionais de documentários – ainda que contenha uma voz acompanhando as imagens e alguns poucos depoimentos, *Elena* apresenta uma técnica cinematográfica mais livre, ora contando a história de vida de Elena e lendo suas cartas – enquanto em tela nos são exibidos os vídeos caseiros da família **–** ora refletindo sobre o momento vivido e mesclando os seus pensamentos aos da irmã mais nova **–** com imagens recentes de sua ida à Nova York **–** de modo que a narração não serve apenas para contar a história, mas também para evidenciar a forma que a diretora se sente sobre ela. Tais ideias de subjetividade e impressão do documentarista a respeito do tema, somadas à preocupação estética do filme faz com que *Elena* também possua algumas características de documentário poético, ainda que não o seja totalmente.

A definição de *Elena* como documentário performático também nos dá brechas para encaixá-lo em modos experimentais de se fazer cinema, podendo se referir ao longa também como um filme ensaio. No campo das palavras, o *ensaio* é definido como um texto breve, situado entre o poético e o didático, que expõe ideias e reflexões acerca de um tema histórico, político ou social, sem a necessidade de provas empíricas. A ideia de cinema-ensaio ou vídeo-ensaio bebe nessa definição para traçar suas características; Arlindo Machado discute a possibilidade de *ensaios não escritos*, colocando o documentário como o formato audiovisual mais próximo ao ensaio, escrevendo:

> O documentário começa ganhar interesse quando ele se mostra capaz de construir uma visão ampla, densa e complexa de um objeto de reflexão, quando ele se transforma em *ensaio*, em reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento, assumindo portanto aquilo que todo audiovisual é na sua essência: um discurso sensível sobre o mundo. (MACHADO, 2013, p. 6, grifo do autor)

Em *Elena*, o mundo da diretora e de sua irmã não apenas é retratado, mas também vira objeto de reflexão – da própria Petra e do público, que aos poucos conhece a história das duas, ainda que sempre pela visão da irmã mais nova. No longa busca-se chegar a algo - aos lugares e sentimentos da personagem –, sendo o filme sobre essa trajetória, mesclando as experiências fílmicas com a vida da diretora e personagem, tornando-se uma só.

Deste modo, sendo um documentário com características de ensaio, é possível retomar um texto de André Bazin, em que o autor define o filme *Cartas da Sibéria* (Letter from Siberia, Chris Marker, 1957) como um "ensaio documentado", o que pode ser um termo bastante cabível para a obra de Petra. Ainda que muito distintos em técnica e temática, as considerações de Bazin aplicam-se à *Elena*. Bazin (1958, online, tradução nossa) define o longa de Marker como "um ensaio documentado em filme. A palavra importante é *ensaio*, entendido da mesma forma que na literatura – um ensaio ao mesmo tempo histórico e político, escrito por um poeta". Bazin diz ainda que a montagem do filme de Marker se deu "do ouvido para o olho", de uma forma que ele chama de *horizontal*, pois a narração não é feita de modo a explicar e organizar a imagem, trazendo uma ideia de causa e consequência, mas sim de acompanhá-la. "Aqui, a imagem dada não se refere ao que a precedeu ou a seguirá, mas ao invés disso, refere-se lateralmente, de alguma forma, ao que se é dito" (BAZIN, idem). Tais definições assemelham-se então ao filme de Petra, no qual as imagens parecem muito mais dependentes do texto falado do que ao contrário – ainda que a maior parte delas tenham sido capturadas anteriormente à criação da narração, as imagens de arquivo ou as filmagens da diretora em Nova York são complementos às reflexões de Petra e leituras das cartas de Elena. A voz *off* do filme poderia, sozinha, constituir-se de um ensaio literário, mas soma-se às imagens de modo sensível, criando um ensaio audiovisual.

Não apenas por se encontrar nas definições de filme-ensaio – este sendo um modo de fazer filmes bastante atual – *Elena* encontra-se sob as definições de cinema contemporâneo, podendo encaixá-lo ainda em outras ideias sobre o tema. Ainda que a definição mais difundida de contemporaneidade seja a de coexistir, de viver na mesma época no tempo do outro (como é, este artigo contem-

porâneo do filme de Petra), ao se tratar do cinema, buscamos o significado de contemporâneo na filosofia e ciências sociais – aqui, nas ideias do filósofo italiano Giorgio Agamben. Para Agamben, contemporaneidade é

> uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; *mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo.* Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (2009, p. 59, grifo do autor)

Em outras palavras, o homem contemporâneo, ou ainda o cinema contemporâneo é aquele que se separa de sua época, que não se adequa à ela. O longa de Petra Costa pode ser percebido como contemporâneo, nessas definições, sob dois viéses: o da estética visual e o da narração.

Em termos estéticos, o cinema de Petra rompe com a ideia de fazer cinema tradicional, de seu tempo, e busca, por meio da montagem, utilizando-se de imagens de arquivo e de diferentes dispositivos, um modo diferente de criar um filme. O cinema contemporâneo subverte os suportes, sem deixar de a eles revisitar. O contemporâneo no filme se dá pela forma em que ele é montado, pela sua contraposição entre imagens do presente de Petra e do passado de Elena, aderindo ao tempo retratado (ao visitar Nova York e filmar momentos atuais) ainda que se distancie dele (por meio das imagens de arquivo, de passado).

A narração de *Elena* é um dos pontos que mais intrigam no filme – por que Petra narra em verbos no presente as memórias que tem da irmã? Em uma outra definição de contemporâneo, Agamben diz que:

> A contemporaneidade se escreve no presente, assinalando-o antes de tudo, como arcaico (...) Arcaico significa: próximo da *arké*, isto é, da origem. Mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste. (2009, p. 69, grifo do autor)

Ao narrar o passado com tempos verbais no presente, Elena parece ainda pertencer ao universo vivido por Petra, mesmo que tenha falecido há anos. Além disso, ao narrar no presente coisas acontecidas no passado, Petra acaba, talvez propositalmente, fazendo referência ao conceito de contemporaneidade definido por Agamben, pois ao mesmo tempo que fala do arcaico (o passado da irmã), apresenta-o como pertencente ao presente (por meio dos tempos verbais).

Não é possível afirmar que Petra inspirou-se em teorias sobre o homem e o cinema contemporâneo ao conceber seu longa, mas *Elena* o é – o filme foge ao modo clássico e traz um pensamento de contemporaneidade, seja em seu modo (documentário e ensaio), seja em suas escolhas narrativas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é ser Contemporâneo?** E outros ensaios. Tradução de Vinícius Niastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. Disponível em: <http://goo.gl/QCaISD>. Acesso em abril/2016.

BAZIN, André. **André Bazin on Chris Marker**. Disponível em <http://chrismarker.org/2015/10/andre-bazin-on-chris-marker-1958/>. Acesso em abril/2016.

MACHADO, Arlindo. **O filme-ensaio**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 26., 2003, Belo Horizonte, MG. Anais Mídia, ética e sociedade. Belo Horizonte, MG: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2003. Disponível em: <http://

www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP07_machado.pdf>. Acesso em: abril/2016.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Tradução de Mônica Saddy Manins. Campinas: Papirus, 2012.

XAVIER, Ismail. **A água e os sonhos**. Disponível em: <http://www.blogdoims.com.br/ims/a-agua-e-os-sonhos-por-ismail-xavier>. Acesso em: abril/2016.

OBRAS AUDIOVISUAIS

CARTAS DA SIBÉRIA. Letter from Siberia. Chris Marker. França, 1957, 35mm.

ELENA. Petra Costa. Brasil, 2012, 35mm/DCP.



O Desprezo (Jean-Luc Godard, 1963). Fonte: divulgação.

Um breve olhar sobre a relação entre o pensamento imagético e o conceitual

Victor Henrique de Souza Ortolan[1]

Discente do curso de Cinema e Audiovisual da UFPel

Resumo: Com base no ensaio de Vilém Flusser, Linha e Superfície, buscaremos através desse artigo fazer uma análise das indagações que o autor faz a respeito da relação entre imagens e textos e entre eles e a maneira como a humanidade pensa e representa o mundo ao seu redor.

Palavras-chave: pensamento; imagético; conceitual; linha; superfície.

Abstract: *Based on Vilém Flusser's essay, Line and Surface, we seek through this article to analyze the questions that the author makes about the relationship between images and texts and between them and the way humanity thinks and represents the world around.*

Keywords: *thought; imagistic; conceptual; line; surface.*

INTRODUÇÃO

O ser humano se depara atualmente com uma situação, a qual sua espécie só presenciou uma única vez: a transição para uma nova forma de pensamento e consequentemente o surgimento de uma nova civilização. Para que possamos vislumbrar como será esse futuro, antes é necessário se voltar ao passado e entender as diferentes posições que o homem assumiu quanto a sua maneira de pensar.

ESCRITA, IMAGEM E O TEMPO HISTÓRICO

Vilém Flusser (2013) coloca que "o pensamento ocidental é 'histórico' no sentido de que concebe o mundo em linhas, ou seja, como um processo", tal como é a escrita linear: uma sucessão de pontos, cada um representando "um símbolo de algo que existe lá fora

no mundo (um ‘conceito’)”. (pp. 102-103). Durante muitos anos foi o principal meio de representação do mundo tridimensional. Porém esse pensamento conceitual vem perdendo espaço para as superfícies que têm tido muito mais relevância no mundo contemporâneo do que as linhas escritas, e a grande questão é o que elas significam e qual o impacto que isso gera na nossa sociedade. Para obterem-se as respostas é preciso compreender a diferença que existe na representação do mundo nas superfícies e nas linhas.

É na maneira como lemos e entendemos uma imagem ou um texto que surge a diferença mais notável ao compará-los. Para fazer uma leitura das linhas escritas, antes será necessário uma série de conhecimentos prévios que precisamos ter para conseguir extrair toda a informação daquele texto, além disso somos convencionados a fazer uma leitura seguindo um caminho específico que começa da esquerda para direita, de cima para baixo (FLUSSER, idem). As imagens, sejam elas fotografias, pinturas, esculturas, não necessitam de nenhum aprendizado anterior para transmitir suas mensagens e ainda possibilitam uma certa liberdade no caminho que será percorrido pelo olhar de quem as observam. Isso significa dizer que “precisamos seguir o texto se quisermos captar sua mensagem”, enquanto “podemos abarcar a totalidade da pintura num lance de olhar e então analisá-la de acordo com os caminhos mencionados” (FLUSSER, idem, p.105). Para exemplificar, levamos menos tempo para se chocar com os horrores da guerra representados no quadro *Guernica* (PICASSO, 1937), do que seria lendo uma descrição do ataque à cidade.

A superfície então não é lida historicamente, ou seja, ela não necessita uma leitura através de um processo de sucessão de pontos, como nas linhas, com isso podemos denominar o tempo envolvido na leitura das linhas escritas como o “tempo histórico” enquanto à leitura das superfícies deve ser designado um nome diferente “porque ‘história’ significa tentar chegar em algum lugar, mas ao observarmos pinturas não necessitamos ir a lugar algum” (FLUSSER, idem, p. 106). Portanto faz todo sentido dizer que as superfícies possuem um tempo a-histórico, e que o estar-no-mundo não está relacionado apenas ao pensamento conceitual, pois também faz parte esse pensamento imagético como meio de representação do mundo e do homem.

A IMAGEM EM MOVIMENTO

Ao compreender o significado das superfícies é simples enxergar o impacto que elas causam no nosso dia a dia. Atualmente recebemos muito mais informações em muito menos tempo do que algumas décadas atrás quando as linhas ainda eram a principal mídia de comunicação, ou seja, “nunca fomos expostos a tanta informação” (IAMARINO, 2014). E o estopim da era da superfície como meio de comunicação em massa começou com o surgimento do cinema. Como disse Trusz (2011) “Ele viria transformar definitivamente as formas de comunicação e os padrões de referência estabelecidos, acelerando as trocas e substituições e alterando drasticamente um cenário até pouco tempo marcado pela hegemonia da imprensa escrita” (p. 17). Pouco tempo depois a televisão nasce se apropriando da linguagem cinematográfica e rapidamente se torna uma mídia muito influente, substituindo aos poucos os jornais impressos ao exibir os telejornais, e junto com o cinema, fazem os livros se tornarem cada vez mais obsoletos com filmes e programas aventurescos, fantásticos, dramáticos, engraçados ou mesmo documentais e jornalísticos.

Uma cinebiografia, de ficção ou documentário, pode reunir em 120 minutos mais conteúdo e informação sobre alguém do que conseguiríamos encontrar buscando em livros e revistas. Mesmo com a facilidade da internet pode levar um bom tempo: em uma simples busca pelo nome da cantora Nina Simone no *Google*, podemos ver o quanto de informação repetida e desorganizada aparece, não dando a mínima possibilidade de comparação com o incrível material de arquivo presente no filme *What happened miss Simone?* (Liz Garbus, 2015).

Todavia, o cinema e a tv enquanto superfícies possuem peculiaridades em relação as imagens estáticas. Tudo que vimos sobre elas até aqui se aplicam a filmes também, porém é importante lembrar que um filme se faz pela sequência de imagens estáticas que nos passam a ideia de movimento. Isso implica em dizer que as imagens em movimentos possuem vários níveis de tempo: “há o tempo linear, em que os fotogramas das cenas se seguem uns aos outros. Há o tempo determinado para o movimento de cada fotograma. E também há o tempo que gastamos para captar cada

imagem (que, apesar de mais curto, é similar ao tempo envolvido na leitura de pinturas). Há também o tempo referente à história que o filme está contando. E provavelmente existem outros níveis temporais ainda mais complexos" (FLUSSER, op.cit., p. 107).

Isso significa dizer que, assim como nas linhas, os filmes precisam ser vistos até o final para recebermos a mensagem, porém não podemos dizer que a leitura de um filme tem um mesmo tempo histórico que das linhas, pois "ao contrário do que acontece nos textos escritos e assim como acontece nas pinturas, podemos primeiro perceber cada cena depois analisa-la" ou seja, "a leitura dos filmes é algo que acontece no mesmo 'tempo histórico' em que ocorre a leitura das linhas escritas, mas o tempo histórico em si acontece dentro da leitura dos filmes, em um novo e diferente nível" (FLUSSER, op.cit., p. 108). Então apenas em uma imagem em movimento o tempo histórico será elevado ao nível da superfície, correspondendo então a um dos muitos tempos relacionados a um filme, como já citado anteriormente.

PENSAMENTO IMAGÉTICO, PENSAMENTO CONCEITUAL E O FUTURO

O cinema, a tv e conteúdos audiovisuais em geral, elevando esse tempo histórico das linhas para a superfície, demonstram uma certa tendência, que como bem escreve Flusser (2013), "o que se passa atualmente talvez seja a tentativa de incorporação do pensamento linear ao pensamento-em-superfície, do conceito à imagem" (p. 117). Isso nos remete a questão inicial deste artigo: as posições do homem em relação a sua forma de pensar. "Em sua primeira posição, o homem encontra-se em meio a imagens estáticas" (p. 121), ou seja, o homem pré-histórico se utilizou da sua capacidade imaginativa para representar o mundo através das pinturas rupestres e esculturas. "Em uma segunda posição, coloca-se entre conceitos lineares progressivos" (p. 121), a partir desse momento, com o surgimento da escrita, o homem se torna histórico, aprende a lidar com sua capacidade de conceber, de pensar através de conceitos. "Em uma terceira posição, ele se vê em meio a imagens que ordenam conceitos" (idem), agora o homem torna os conceitos objetos do pensamento imagético, e se transforma em pós-histórico.

É necessário compreender que tanto o pensamento-em-superfície quanto o pensamento linear, tratam-se de mídias que representam o mundo impondo-se aos leitores de maneiras diferentes. "Os códigos imagéticos (como filmes) dependem de pontos de vista predeterminados: são subjetivos. São baseados em convenções que não precisam ser aprendidas conscientemente: elas são inconscientes" (FLUSSER, idem, p. 114), e isso é fácil de perceber quando analisamos um filme: em *O desprezo* (Le mépris, Jean-Luc Godard, 1963) a cor vermelha está fortemente ligada à personagem de Brigitte Bardot, sugerindo um final eminente que se prova verdadeiro, e essa mensagem é recebida totalmente de forma subjetiva e inconsciente. "Códigos conceituais (como alfabetos) independem de um ponto de vista predeterminado: são objetivos. São baseados em convenções que precisam ser aprendidas e aceitas conscientemente: são códigos conscientes" (FLUSSER, idem, p. 114), isso significa que a compreensão de um texto só pode acontecer se aprendemos anteriormente o significado dos símbolos que as letras e palavras representam. É possível dizer então que o entendimento do pensamento linear é muito mais pobre em relação a imagética, "apesar de a primeira ser muito mais 'clara e nítida.'" (p. 115). Flusser (idem, p. 117) diz que "no futuro a situação poderá ser a seguinte: o pensamento imagético será a tradução do conceito em imagem e o pensamento conceitual, a tradução da imagem em conceito". E isso já está acontecendo.

O advento da internet acelerou esse processo de incorporação mútua, como exemplo podemos citar o hipertexto:

> Através de *links* – que em alguns hipertextos como em plataforma *wiki* podem ser apenas uma palavra – [...] a leitura escrita com o hipertexto não precisa mais ser feita linearmente, há a possibilidade de leituras em profundidade. (VENANCIO, [s/d]p. 3).

Isso transforma o hipertexto em uma "imagem de texto", e em diversas outras plataformas poderemos encontrar texto e imagem sendo tratados da mesma forma, pois "ocupam o mesmo lugar, sendo indissociáveis" (VENANCIO, idem, idem).

E se o pensamento conceitual está tendo sucesso na incorporação do imagético, o mesmo podemos dizer do contrário. A utilização dos códigos conceituais através das superfícies podem ser totalmente visíveis em jogos eletrônicos. A própria ideia em volta do *game Super Mario Bros.* (MIYAMOTO, 1985) é toda construída no pensamento conceitual: o protagonista, controlado por nós, precisa seguir em uma direção convencionada pelo próprio jogo, da esquerda para direita, e que só será possível se soubermos os comandos corretos para mover o personagem e derrotar os inimigos (assim como alguém precisa conhecer o alfabeto e como se lê para terminar um texto sem dificuldade de compreensão). A mensagem é "clara e nítida" porque os códigos conceituais ampliam a possibilidade de compreensão da totalidade da superfície, e isso é o que falta para os demais produtos audiovisuais incorporarem por completo o pensamento conceitual. A linguagem cinematográfica, por exemplo, deve ser tomada como conceitual, pois como disse Martin (2013, p. 16) o cinema foi "convertido em linguagem graças a uma *escrita* própria", e compreender os códigos conceituais desta "escrita" é um caminho consciente para que a objetividade da mensagem sobreponha a subjetividade comum às superfícies. E o cenário para essa possibilidade acontecer é promissor, o que se vê atualmente é que cada dia que passa os produtos audiovisuais tornam-se mais relevantes dentro da comunicação, cultura e educação. Se os estudos desta linguagem chegarem às escolas, certamente teremos uma nova geração pós-histórica na nossa sociedade, que pensa-em-superfície através da sequência de conceitos. Como concluiu Flusser (2013) existem duas alternativas: na primeira o pensamento imagético falha em incorporar o pensamento conceitual, que como vimos não é o que está acontecendo. A outra alternativa é justamente do pensamento-em-superfície ser bem-sucedido nesta incorporação, e a partir daí, diz Flusser (idem, p. 125), "que um novo senso de realidade se pronunciará, dentro do clima existencial de uma nova religiosidade". Este futuro sugerido por ele já está acontecendo e todos nós somos parte desta transformação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FLUSSER, Vilém. Linha e Superfície. In _____. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2013. 303 p.

TRUSZ, Aline Dubina. Cinema e imprensa ilustrada nos anos de 1910: a vida passa e as imagens ficam. **Orson**, n. 01, 2011. Disponível em: <http://orson.ufpel.edu.br/content/01/artigos/primeiro_olhar/8-29ok.pdf>. Acesso em 07 de maio de 2016.

VENANCIO, Rafael Duarte Oliveira. **Hipertexto e a Caixa-preta de Flusser: Realidade na Era da Tecno-imagem**. [s/d] Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-venancio-hist_teorias.pdf>. Acesso em 07 de maio de 2016.

FILMES CITADOS

LE Mépris. Direção: Jean-Luc Godard. França; Itália: Les Films Concordia; Rome Paris Films, 1963. 35mm (103 min)

ESTAMOS ficando mais burros?. Produção de Atila Imarino. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nW-Mqe9Tgjc>. Acesso em 07 de maio de 2016.

SUPER Mario Bros. Criação: Shigeru Miyamoto. Japão: Nintendo, 1985.

WHAT happened miss Simone?. Direção: Liz Garbus. EUA: Netflix, 2015. Digital (101 min)



O Regresso (Alejandro González Iñarritu, 2015). Fonte: divulgação.

O Regresso e o nascimento de uma nação

Diêgo Rodrigues da Silva Sousa[1]

Graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal de Viçosa

Resumo: *O Regresso* (The Revenant, 2015) de Alejandro González Iñárritu é um *western* repleto de significações sociais, amplamente ancorado filosoficamente (Jean-Jacques Rousseau e Thomas Hobbes). É possível relacionar o filme com os conceitos da teoria da fronteira e a origem da nação estadunidense.

Palavras-chave: o regresso; filme; teoria da fronteira; *western;* EUA.

Abstract: The Revenant *(2015) Alejandro González Iñárritu is a western full of social meaning, broadly anchored philosophically (Jean-Jacques Rousseau and Thomas Hobbes). You can relate the movie with the concepts of the border theory and the origin of the American nation.*

Keywords: *the revenant; movie; fronthier thesis; western; USA.*

A OBRA

Em *O Regresso* (The Revenant, Alejandro González Iñárritu, 2015) consegue recolocar o *western* como a categoria fundadora do cinema estadunidense. Seria impossível um filme capaz de representar o nascimento daquela nação, que não fosse o *western*. É um gênero cujas origens se confundem com a do cinema e representa o cinema americano por excelência, como propôs André Bazin (1985). Se a síntese da sétima arte é o movimento, o longa-metragem do mexicano é exatamente isso. Uma câmera inquieta, que por vezes nos perturba, fruto da nova capacidade do observador contemporâneo proposta por Jonathan Crary (1990).

Mas, a obra de Iñárritu se destaca por abordar a criação de uma nação, a partir de uma imagem realista. Sem o habitual romantis-

1 diegorodriguesdasilvasousa@gmail.com

mo com que é retratada. É um filme vil, cru, selvagem. Não existe a imagem do colonizador que domestica e introduz a civilidade ao nativo-americano. Os habitantes naturais das 13 colônias, também estão distantes de serem apenas abusados e usurpados pelo invasor (colonizador inglês/francês). E, nos momentos em que Deus é citado, temos tudo, menos a bondade pregada pela religião. Na obra do diretor mexicano inexiste a imagem *rousseauniana* do bom selvagem. Está sempre presente a ótica *hobbesiana* do mundo. O ser humano é mau por si só. E necessita de uma mão pesada para impor limites morais e éticos. Abandona-se aqui, a visão errônea e romantizada de que os colonos chegaram ao continente americano utilizando apenas valores puros, como os de John Locke – citados usualmente.

A *fronthier thesis*, de Jackson Turner, é mais uma influência presente no filme. O homem estadunidense que marcha rumo ao oeste, enfrentando a natureza, suas intempéries, os nativos e triunfa – para então florescer como nação. Porém, Hugh Glass deseja apenas sobreviver e vingar-se. Não possui esse ideal romantizado pelos escritos de Turner. Ele só almeja sair dessa natureza infernal, numa acepção que nos permite relacioná-la com *A Divina comédia* (Dante Alighieri, 2009) em seu trecho do Inferno. A *wilderness* está presente em sua representação maior, a natureza bela e selvagem, povoada por bestas (homem, lobos, bisões) e o ser humano precisa se adequar a esse ambiente, entrar em simbiose. O presente artigo tem como objetivo analisar e explicitar melhor todas as idiossincrasias citadas anteriormente, sem abandonar a premissa de que toda análise fílmica, não é um filme em si e jamais deve ambicionar se equiparar ou ser maior que a obra de arte inicial (o longa-metragem), como já fora abordado por Vanoye (1994).

SOMOS TODOS SELVAGENS

"Assim, mesmo que normalmente haja uma distribuição equitativa, o homem não se contenta com a parte que lhe cabe". (HOBBES, 2009, p.94). Essa ambição, abordada no *Leviatã* (Thomas Hobbes, idem), está claramente representada em *O Regresso* desde seus momentos iniciais. O personagem de Tom Hardy (Fitzgerald) não se contenta em receber apenas o oferecido para cuidar de Hugh Glass (Leonardo DiCaprio) e dar-lhe uma morte digna. É preciso a oferta do triplo (que seus companheiros ganhariam) para mantê-lo no grupo. E será essa ambição e a adoção do conceito *hobbesiano* de ser humano, que norteará toda a obra. Ou seja, para Iñárritu, assim como Hobbes pensava, o ser humano é mau por si só.

Ao assistir a obra do diretor mexicano, é inevitável as comparações entre Rousseau e o autor de *Leviatã*. O mito do bom selvagem torna-se uma fábula infantil diante dos fatos ocorridos. Os índios nativo-americanos conseguem ser tão perversos como os colonizadores estadunidenses e franceses. O massacre da cena inicial, em que índios *Arikari* atacam o acampamento de Glass, Hawk (Forrest Goodluck) e do Capitão Andrew Henry (Domhnall Gleeson), nos mostra toda a crueldade indígena e qual será a tônica da obra. Adaptar-se às intempéries da natureza selvagem e sobreviver à crueldade humana em um ambiente sem lei. Uma guerra de todos contra todos.

"Por isso, quando não existe um poder comum capaz de manter homens numa atitude de respeito, temos a condição do que denominamos guerra; uma guerra de todos contra todos". (HOBBES, 2009, p.94). A primeira cena da obra demonstra o completo domínio do diretor em planos longos, sem fixar-se num ponto fixo e retratando com excelência a ferocidade do ataque indígena, que busca encontrar a filha sequestrada por imigrantes, mas não deixa de roubar as peles coletadas pelo grupo do Capitão Henry. Não existe qualquer amor à sociedade, sequer existe uma sociedade. Os *Arikaras* enganam e matam seus semelhantes sem nenhum pudor. Mais um contraponto à teoria de Jean Jacques Rousseau.

> Entre os selvagens, o interesse pessoal fala tão alto quanto entre nós, mas não diz as mesmas coisas: o amor à sociedade e o cuidado com sua defesa comum são os únicos laços que os unem; a palavra propriedade, que custa tantos crimes a nossos homens de sociedade, quase não tem sentido entre eles; não têm entre si nenhuma discussão de interesse que os divida; nada os leva a enganar-se um ao outro; a estima pública é o único bem ao qual cada um aspira e que todos eles

> merecem (...) Digo-o com pesar; o homem de bem é aquele que não necessita enganar ninguém, e o selvagem é esse homem. (ROUSSEAU, 1999, pp.17-18).

Após seus companheiros o abandonarem para falecer e tornar-se um *revenant*[2] (na literatura da Idade Média eram seres que morriam por um curto período de tempo e retornavam à vida), Glass não renasce apenas para contar sobre sua estadia na morte e fazer o bem. O personagem de DiCaprio deseja vingar a morte de seu filho e assassinar Fitzgerald. É nesse desejo por vingança, que somos apresentados a um curto período de bondade durante o filme. Hugh é salvo por um índio *Pawnee*, que também perdera a família e diz: "Meu coração sangra, mas vingança está nas mãos do criador". Era necessário se tornar um genuíno *revenant* e apenas propagar o bem, esquecer-se de seus instintos e desejos selvagens. Iñárritu também utiliza de outro recurso literário para a construção do personagem de DiCaprio, o correlato objetivo, a exteriorização do que Glass não consegue mostrar ao restante do mundo e nos é apresentado como "sonhos/alucinações" com sua esposa e filho. Estes momentos são similares às cenas de Terrence Malick ou *O Gladiador* (The Gladiator, Ridley Scott, 2000). Segundo Martim Vasques da Cunha (2015), o correlato só funciona se não soubermos distinguir o devaneio da realidade. E, desde a cena inicial até a última, não podemos afirmar se Hugh Glass já está morto ou não. O índio é a salvação e sobriedade para o personagem de DiCaprio em seu retorno infernal, assim como o poeta Virgílio é a consciência e salvação de Dante no Inferno, por diversos momentos. Hugh Glass, assim como Dante, atravessa o "caminhar de nossa vida" (e, para atravessá-lo, é preciso deixar toda esperança para trás).

Um breve período de "bom selvagem" durante o longa-metragem, mas interrompido bruscamente. O momento de consciência inocente é ultrapassado com velocidade e profundidade. Os desbravadores franceses enforcam o índio e penduram-no com a seguinte placa: "Somos todos selvagens". A lembrança da guerra de todos contra todos é reavivada.



Figura 1 – Os constantes devaneios de Hugh Glass. Fonte: Captura de Tela/DVD.

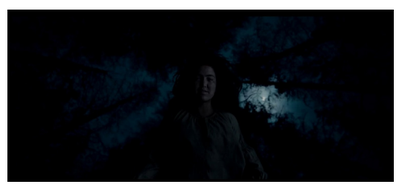


Figura 2 – Alucinação de Glass. Fonte: Captura de Tela/DVD.

2 Ver em referências, Marta Miriam Ramos Dias.

> Justiça e injustiça só existem entre os homens em sociedade, nunca no isolamento. É natural, também, que não exista propriedade ou domínio, nem distinção entre o que é ser e o que é meu. Apenas pertence a cada homem o que ele é capaz de obter e conservar. (HOBBES, op.cit., p.97)



Figura 3 - Somos todos selvagens. Fonte: Captura de Tela/DVD.

O OESTE É O MELHOR[3]

Para Frederick Jackson Turner, o constante avanço ao oeste é responsável pelo sucesso democrático dos Estados Unidos da América e também por seu caráter desbravador. De acordo com a *fronthier thesis*, na fronteira o homem encontra-se só, sem nenhum amparo e precisa dominar a *wilderness* (natureza selvagem), caso deseje sobreviver – é preciso adaptar-se às adversidades. Turner também acreditava no sucesso dos homens comuns, partindo para a conquista do território a oeste. Hugh Glass, Fitzgerald e toda a comitiva do Capitão Andrew Henry são esses homens.

Em diversos momentos da obra podemos perceber as influências da *fronthier thesis* na formação histórica do imaginário estadunidense. O objetivo do personagem de Tom Hardy explicita tal ideia. Seu desejo é apenas sobreviver ao ambiente inóspito da Dakota Sul (território onde o filme se passa), mudar-se para o Texas e ter uma vida sossegada. Após a provação de rumar para o oeste, chegar ao limite da fronteira é a recompensa para o homem comum americano. Nas palavras de Fitzgerald, "Vou sumir desse lugar esquecido por Deus. Vou para o Texas". A representação maior do mito fronteiriço na obra é o personagem de Tom Hardy. O homem marchando para oeste, que enfrenta todas as intempéries propostas pela natureza hostil e os selvagens nativos americanos. Fitzgerald sempre se refere aos índios em tom jocoso. Ao fim dessa marcha, nasce o perfeito "ser americano".

3 Trecho da canção *The End* (The Doors, 1967), que faz menção ao mito da fronteira.

> O verdadeiro *homo americanos* é aquele que refez suas fortunas e seu caráter através da emigração, assentando-se em novas e ricas terras, e estabelecendo uma posição política que o opõe tanto aos índios e à Europa, ao bárbaro novo Mundo e à aristocracia do Velho. Este é seu traço principal: possui as qualidades inerentes ao selvagem, como a astúcia e a bravura, o que o diferencia do metropolitano "efeminado", mas jamais se rebaixa às suas condições – suas características raciais mantêm-se intocadas: ele continua sendo um homem branco, acima de tudo. (ÁVILA, 2006, pp.98-99).

Estas características, de bravura, supremacia e pioneirismo estão no cerne do gênero cinematográfico *western,* que já fora o maior produtor de obras cinematográficas da sétima arte, mas com o tempo passou a sobreviver de sucessos esporádicos (dois ou três bons filmes por década). André Bazin acreditava na existência de algo além da forma (cavalgadas, brigas, homens fortes e corajosos, paisagem austera) para definir a essência do *western.* E seu fator principal era o mito da fronteira, que já existia na literatura e folclore estadunidense (nesse momento, cabe ressaltar, que a *fronthier thesis* nasce do conhecimento popular). Não obstante, o crítico francês ainda compara a saga para o oeste – e seus filmes – à uma espécie de Odisseia moderna.

> Não há dúvida de que é essa grandeza ingênua que os homens mais simples de todos os climas – e as crianças – reconhecem no western, apesar das diferenças de línguas, de paisagens, de costumes e de trajes. Pois os heróis épicos e trágicos são universais. A Guerra de Secessão pertence à história do século XIX, o western fez da mais moderna das epopeias uma nova Guerra de Troia. A marcha para o Oeste é nossa Odisseia. (BAZIN, 1985, p.246).

O trecho seria a representação perfeita da obra de Iñárritu, não fosse a utilização do termo ingenuidade. A obra do mexicano possui poucos momentos ingênuos, já abordados no item anterior. Mas, é visível a admiração de Bazin pelo oeste e a capacidade de nos rememorar os conjuntos de eventos históricos (realizados por homens comuns), que servirão de base para a construção de uma civilização – o que é apresentado com maestria em *O Regresso*.

Fitzgerald é a representação maior desse homem simples (um caçador de peles), que apenas deseja comprar uma porção de terra e viver em sua fazenda no Texas. É o agrarismo presente na *fronthier thesis* em sua acepção máxima. Após dominar o ambiente e suas armadilhas, chegar ao limite do oeste da fronteira, o estadunidense se torna um "ser superior", pronto para uma vida pacata e agrária (oposta à dos ingleses metropolitanos).

NA NATUREZA SELVAGEM[4]

Em *O Regresso*, a natureza é primordial para criação e evolução da obra. Desde o princípio somos apresentados ao homem que mata e se alimenta apenas com o que ela oferece. O primeiro plano da obra é uma caçada de alces, para utilizar as peles e revendê-las. Mas, não é essa a melhor representação dessa personagem na obra.

A *wilderness* - natureza selvagem – é de suma importância para a bela fotografia de Emmanuel Lubezki e também como uma personagem do filme. As árvores sempre filmadas em *contra plongée* mostram a imensidão do ambiente e a pequenez do ser humano; e os planos gerais do homem na selva, nos dão o tom da mensagem do diretor mexicano. Durante os 156 minutos da obra de Alejandro González, o homem terá de se adaptar às intempéries oferecidas pelo frio território da Dakota do Sul e se integrar ao ambiente para sobreviver. Tornando-se um ser "evoluído", o genuíno americano da *fronthier thesis.* Se na teoria da fronteira, Fitzgerald é o maior representante. Na assimilação de todas os desafios oferecidos pela *wilderness*, é Hugh Glass que será seu maior expoente.



Figura 4 – A imensidão da *wilderness*.
Fonte: Captura de Tela/DVD.



Figura 5 – O *contra plongée* que retrata um ser humano frágil/inversão conceitual estética. Fonte: Captura de Tela/DVD.

> Sentido da relação de uma sociedade com a natureza, a paisagem é o registro gravado de uma civilização.

4 Alusão ao filme *Na natureza Selvagem* (Into the wild, Sean Penn, 2007)

> Vale dizer, então, que a paisagem é produto como também suporte da cultura, porque é veículo de mitos, tradições, valores...que contribuem para transferir saber, crenças, sonhos e atitudes sociais de uma geração a outra (Claval, *apud* BARBOSA, 1998 p.44).

Glass é atacado por um urso e quase morre, mas após renascer desse ataque, a pele do urso que matara passa a servir como cobertor e blusa para o desbravador. A integração à natureza também se dá durante a alimentação precária do personagem, que sobrevive ao alimentar-se de carne crua (peixe e fígado de bisão).

Em *O Regresso*, o ambiente hostil, a dor, servem como caminho de redenção e evolução para Hugh Glass. A metáfora da adaptação nos é apresentada por Iñarritú através de formigas, que claramente carregam uma mais fraca, assim como o personagem de DiCaprio é carregado pela comitiva do Capitão Andrew após o ataque do urso pardo.

> Presente nas tradições culturais da civilização ocidental -- grega, romana e medievais -- o mito do *wilderness* comportava imagens antípodas. Uma, que representava o lugar da beleza, virtude e felicidade. E, a outra, a do lugar da penúria, da solidão e do pecado. Jardim das Delícias e Vale de lágrimas: destino dourado ou dorido cruzando o caminho da humanidade. (BARBOSA,idem, 1998 p.46).

Se *revenants* são seres que enganam a morte e retornam a vida, este momento é representado quando Glass hiberna (assim como os ursos) dentro da carcaça de um cavalo e sai após o fim do rigoroso inverno da Dakota do Sul. A cena é repleta de simbolismo, pois representa claramente o nascimento de um novo homem, pronto para tudo o que a *wilderness* pode exigir. A câmera desfocada durante todo o instante é uma alusão ao primeiro olhar do recém-nascido. A luz ofusca e confunde. Logo após, Hugh Glass consegue chegar ao acampamento e iniciar o último capítulo de sua vingança contra Fitzgerald afirmando não temer mais a morte, por já ter morrido uma vez.



Figura 6 – Alimentar-se da natureza.
Fonte: Captura de Tela/DVD.



Figura 7 – Glass sendo carregado por seus companheiros. Fonte: Captura de Tela/DVD.



Figura 8 – Formigas carregam companheira. Metáfora da simbiose com a natureza, presente em toda a obra. Fonte: Captura de Tela/DVD.



Figura 9 – A gestação/hibernação no cavalo. Fonte: Captura de Tela/DVD.



Figura 10 – O renascer. O fascínio com a primeira visão do mundo.
Fonte: Captura de Tela/DVD.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia.** Tradução de Italo Eugenio Mauro. São Paulo (SP): Editora 34, 2009.

ÁVILA, Arthur Lima de. **E da Fronteira veio um Pioneiro: a *fronthier thesis* de Frederick Jackson Turner (1861-1932)**. Porto Alegre (RS): UFRGS (2006). Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/7112/000539361.pdf?sequence=1>. Acesso em: 30 de abr. 2016.

BARBOSA, Jorge Luís. **Paisagens Americanas: Imagens e Representações do Wilderness**. Universidade Federal Fluminense. 1998. Espaço e Cultura, p.43-53. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/viewFile/6315/4508>. Acesso em: 30 de abr. 2016.

BAZIN, André. **O que é o Cinema?**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo (SP): Cosac Naify, 2014.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Tradução de Verrah Chamma. Rio de Janeiro (RJ): Contraponto, 2012.

CUNHA, Martim Vasques. **Só se vive duas vezes.** Disponível em: <http://martimvasques.blogspot.com.br/2015/09/so-se-vive-duas-vezes.html>. Acesso em: 30 de abr. 2016.

DIAS, Marta Miriam Ramos. **Os outros na idade média: fantasmas e revenants**. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 2013. Cultura, Espaço e Memória, p.11-21. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/13642.pdf>. Acesso em: 30 de abr. 2016.

HOBBES, Thomas. **Leviatã ou a matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil.** Tradução de Rosina D'angina. São Paulo (SP): Martin Claret, 2009.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discurso Sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade Entre os Homens.** Tradução de Paulo Neves. São Paulo (SP): Editora Martins Fontes, 1999.

OBRAS AUDIOVISUAIS

NA NATUREZA SELVAGEM. **Into the wild**. Autor: Sean Penn; Diretor: Sean Penn. EUA. 2007. Art Linson Productions.

O GLADIADOR. **The Gladiator**. Autor: David Franzoni; John Logan; William Nicholson. Diretor: Ridley Scott. EUA. 2000. Universal Studios

O NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO. **The Birth Of a Nation**. Autor: D. W. Griffith; Frank E. Woods; Thomas Dixon Jr. Diretor: D. W. Griffith. EUA. 1915.

O REGRESSO. **The Revenant**. Autor: Alejandro González Iñárritu; Mark L. Smith. Diretor: Alejandro González Iñárritu. EUA. 2015. 20th Century Fox.



O Cantor de Jazz (Alan Crosland, 1927). Fonte: divulgação.

Som e silêncio nas telas e salas de cinema

Yasmin Pires[1]

Mestranda no Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFPa

André Villa[2]

Professor Doutor do Curso de Cinema e Audiovisual da UFPa

Resumo: Com enfoque nos hábitos sonoros das sessões de cinema francesas e americanas do final do século XIX e início do século XX, esse artigo busca explicitar certos aspectos do período da consolidação do cinema especificando as principais técnicas de acompanhamento sonoro, a postura do público e como ambas tornam-se padronizadas.

Palavras-Chave: cinema, som, silêncio, público

Abstract: *Based on the sound habits of the French and American film sessions of the end of the XIX and beginning of the XX century, this article aims to highlight certain aspects of the consolidation period of the cinema specifying the major techniques of sound accompaniment, the audience's posture, and also how both of them became standardized.*

Key-Words: *cinema, sound, silence, audience*

1. INTRODUÇÃO

Desde o surgimento do cinematógrafo em 1895 até a estreia de *O Cantor de jazz* (*The Jazz singer,* Alan Crosland, 1927), houve a coexistência de diversas práticas que visavam promover o acompanhamento sonoro dos filmes. Ao longo de mais de três décadas esse processo se desenvolveu de maneira complexa, transcendendo o mero encadeamento de progressos tecnológicos com o

1 yasminpiresf@gmail.com

2 avandrevilla@gmail.com

propósito de uma constante busca de se acompanhar as imagens em movimento com som. Acompanhamento sonoro que não se limitava ao que se passava na tela, uma vez que estas práticas sonoras não se restringiam aos sons produzidos para acompanhar os filmes. No que diz respeito às experiências coletivas vividas durante as sessões de projeção desse período, existe toda uma diversidade de condições sonoras extra-fílmicas envolvendo aspectos culturais e características dos espaços de exibição.

Sobre o aperfeiçoamento do acompanhamento sonoro dos filmes, vale ressaltar que nessa conjuntura não há uma evolução linear da progressão tecnológica dos aparelhos empregados, e sim uma complexa multiplicidade de formas através das quais o som se fazia presente nas sessões. As exibições dos filmes desse período não se constituíram como um fenômeno coerente, padronizado. Cada sessão configurava-se como uma situação específica, com o seu próprio contexto, funcionando de forma independente das demais que se realizavam, por mais que todas estivessem inscritas em um panorama maior da produção cultural do momento.

Dentro desse quadro de procedimentos sonoros, podemos dizer que acontece uma inversão entre as telas e as salas. Se a projeção cinematográfica, que era silenciosa pelo fato dos filmes não possuírem banda sonora, chega hoje a contar com sistemas de espacialização de som em 128 canais, a platéia, que antes se manifestava e intervia com veemência durante as projeções, atualmente cala-se por conta de uma padronização do comportamento para se assistir obras fílmicas. Reside aí uma transformação da percepção do cinema como produto cultural e artístico a ser explorada para além de seu aspecto tecnológico, visando por exemplo a transformação socioeconômica do público das sessões cinematográficas. Desse modo, este artigo visa repensar as práticas sonoras que se destacaram nas sessões de exibição durante a consolidação inicial do cinema na França e nos Estados Unidos, levando-se em consideração esta relação entre as experiências de sonorização das obras e a ambientação sonora produzida pelas platéias.

2. DO SILÊNCIO AO SOM NAS TELAS

É notório que por toda sua fase "silenciosa" – em torno de 1895 à 1927 – o cinema não se isentou da presença do som. Mesmo antes da criação do cinematógrafo já existia uma cena de produções culturais de longa tradição que trabalhava a projeção de imagens e som em conjunto (*e.g.*, apresentações de lanternas mágicas, fantasmagoria, teatro de sombras). As estórias ali representadas contavam por vezes com a presença daqueles que viriam a ser conhecidos como conferencistas e a utilização de instrumentos musicais para compor a ambientação da obra era igualmente frequente. Neste sentido, podemos citar os espetáculos de Robertson que foram apresentados entre os anos de 1798 e 1837, compostos pela projeção de cenas fantasmagóricas, em geral impressionando e aterrorizando a platéia. Para suscitar fortes emoções entre os espectadores, o ilusionista lançava mão da simulação de ruídos tidos como assustadores com materiais diversificados e de acompanhamentos musicais de sonoridades não usuais para o público (*e.g.*, placas de latão simulando trovões, tam-tam, *Glas-Harmonika*), com o intuito de evocar algo de estranho e misterioso para a ambientação de seus shows. Na continuidade desse tipo de manifestação cultural destaca-se o trabalho de Émile Reynaud. Em 1892, seu "Teatro Ótico" é exibido no Museu Grévin, em Paris. A fim de acompanhar os desenhos sequenciados que se movimentavam contando a estória do *Pobre Pierrot (Pauvre Pierrot*, Émile Reynaud, 1892), foi escrita uma partitura especial na qual se lê "reparar nas imagens", na intenção de se obter a sincronização entre a música e o que era projetado. Vemos nesses casos sons e imagens coadunados na tentativa de tornar determinados universos críveis, dentro de uma proposta narrativa, visando uma imersão e reações específicas por parte do público. As práticas sonoras do cinema são herdeiras desse amplo grupo de atrações que as precederam e o som no cinema "tradicional" ainda hoje se estrutura de forma semelhante.

Quanto aos principais acompanhamentos sonoros vigorantes durante as sessões de cinema do início do século XX, podemos citar o exemplo emblemático do acompanhamento ao piano. Frequentemente presente nas sessões, a figura do pianista faz parte de uma noção compartilhada por muitos acerca de como devia ser a apresentação de um filme naquele momento. Recentemente, frente ao

levantamento de relatos e cartazes de divulgação dessas primeiras sessões de cinema, a constatação é que não se pode chegar a uma conclusão incisiva acerca do procedimento dos músicos nas salas. As propagandas impressas das projeções daquela época mencionavam a presença de pianistas e orquestras durante os espetáculos. Porém, estudos mostram que inferir daí que estes necessariamente acompanhavam os filmes recai em um engano. As exibições nesse tempo ocorriam em locais que uniam diversas atrações em um único espetáculo, sejam eles nas caves dos cafés franceses ou nos *vaudevilles* americanos, dentro dos quais em certas ocasiões os filmes tinham uma participação minoritária se inserindo em um vasto programa de espetáculos simplesmente como mais uma atração (BARNIER, 2010, p. 11). Pondera-se diante dessa situação que os músicos que ali se encontravam frequentemente tinham o seu próprio número a apresentar, ou tocavam durante os intervalos entre uma atração e outra, sendo bem provavelmente o momento da projeção seu momento de descanso (ALTMAN, 1996, pp. 660-669).

Foi somente em torno de 1910 que a música durante os filmes se estabeleceu como uma prática comum, conquanto longe de ser padronizada. Dentre os métodos de acompanhamento sonoro desse período está incluso, como se imagina, a improvisação musical realizada por pequenas orquestras, pianistas entre outros instrumentistas. Entretanto, havia uma falta de unificação da conduta desses artistas durante os filmes, o que gerava ocasiões nas quais a trilha era simplesmente interrompida. Como relata Rick Altman, em vez de tocarem continuamente durante a exibição, os músicos acompanhavam somente as cenas as quais evocavam uma peça musical em particular às suas mentes, causando grande frustração no público por conta da descontinuidade na fruição da obra. Esse descontentamento é revelador de como a audiência começa a construir seus hábitos de percepção.

Em termos de intervenção humana como presença musical nas sessões, havia igualmente o canto popular e a ópera. O canto se encaixa em uma circunstância similar a do pianista: em um grande número de vezes, manifestavam-se como uma atração por si só quando não faziam parte de um intervalo. Todavia, próximo à virada do século XX, os chamados "cantantes" fizeram sucesso. A imagem de um cantor era projetada enquanto este – ou um outro cantor – se posicionava ao lado da tela dublando a imagem. A parceria em 1897 entre George Méliès e um famoso cantor da época, Paulus, é um exemplo clássico. Em outros casos similares, o artista também se postava escondido por trás da tela, o que reforçava o efeito de sincronização proposto. A divulgação desses shows mencionava cenas faladas e cantadas por "artistas invisíveis", os quais iam de cantores populares aos de ópera (BARNIER, 2010, pp. 173-187). Na França, essa prática suscitou discussões na classe artística por, de certa forma, falsear a verdadeira voz de cantores e promover uma possível perda de mercado para estes ao substituir a apresentação própria do artista pela exibição de um filme sonorizado como descrito (Ibidem, p. 260).

Em mais uma tentativa de se promover uma relação síncrona entre imagens e sons, as casas de exibição de médio e grande porte geralmente contavam com um funcionário responsável pela simulação dos ruídos do que se passava nas telas. A intenção de se criar efeitos sonoros parece ter sido uma herança deixada pelo teatro e pela ópera. Entretanto, essa atividade no âmbito cinematográfico se desenvolveu bastante entre 1906 e 1914, de forma que um grande número de empresas começaram a fornecer aparelhos especializados nesse domínio. Em alguns casos, esse papel era desempenhado pelo pianista e nas pequenas salas, em vez de serem feitos com materiais diversificados ou aparelhos, os sons eram produzidos com a própria boca. Finalmente, esta profissão de sonoplasta foi desaparecendo gradativamente porque os sons toscos ou exagerados findavam por desconcentrar a audiência, sendo assim muito criticados (Ibidem, pp. 136-138).

A respeito desses acompanhamentos sonoros não necessariamente musicais, foi muito difundida a dublagem direta durante os filmes, sobretudo nos Estados Unidos. Atores eram colocados no *backstage* para simularem uma emissão de som advinda do que se passava na tela, fosse ela de um grupo de atores ou mesmo de uma única pessoa que simulasse múltiplas vozes. Outra forma comum de acompanhamento não musical era o intermédio dos conferencistas (EUA) e *bonimenteurs* (França) no decorrer do filme, responsáveis por "arrebanhar" os expectadores na rua, incitar o consumo de produtos no estabelecimento da sessão e ainda descrever as imagens, conduzir o espectador e narrar o que nelas

se passava durante a projeção. Esses profissionais colocavam-se perto da tela e se utilizavam de grande habilidade para envolver o público, adaptando seu discurso conforme a audiência. Quando a projeção de imagens emergiu como um instrumento pedagógico, eles tinham ainda que demonstrar um profundo conhecimento acerca dos assuntos retratados, como história e geografia entre outros. Diferente do caso de alguns pianistas, estes profissionais buscavam uma sistematização de sua conduta desde antes da criação do cinema, por volta de 1860, e suas posturas e habilidades para se lidar com o auditório eram algo realmente valorizado.

Passando para o âmbito da evolução tecnológica dos acompanhamentos sonoros, aparelhos de reprodução de som eram mais um mecanismo pelo qual a música comparecia nos espetáculos. A primeira associação mecanizada entre som e imagem que tem-se registro ocorreu com o *kinetophone* de Thomas Edison, em 1895, uma junção entre o *kinetoscope* e o fonógrafo. Tratava-se de uma máquina apresentava pequenos filmes individualmente com acompanhamento musical provido por fones de ouvido. Porém, este aparelho não possibilitava a projeção de imagens, tampouco uma experiência coletiva como o cinematógrafo proporcionava.

O fonógrafo de Edison teve uma presença relevante nas sessões de cinema, principalmente nos Estados Unidos. Os registros das primeiras exibições mostram que por muito tempo o fonógrafo teve a função de, assim como alguns pianistas, promover intervalos musicais, bem como serviam para criar um alvoroço dentro das casas de atrações que pudesse ser ouvido do lado de fora, no intuito de atrair clientes. Logo, mesmo estando ao lado do cinematógrafo, o fonógrafo, nesse período entre 1896 a 1899, não trabalhava em sincronia com as imagens em movimento. Depois de um primeiro momento, o fonógrafo aperfeiçoado foi utilizado para sincronizar som e imagem por meio de um mecanismo manual. Era capaz de reproduzir falas, canto e música "com um contratempo mínimo", segundo a percepção de um jornalista em 1897. Era ainda utilizado como um instrumento para se fazer efeitos sonoros através da manipulação de seu rolo de cera, e a conservação da sincronia entre a projeção e os sons se dava pela velocidade com a qual o operador do cinematógrafo girava sua manivela (BARNIER, 2010, pp. 192-197).

Seguindo essa dinâmica, entre os anos de 1904 e 1907, muitos sistemas como o fonógrafo e o gramofone foram utilizados afim de se alcançar a sincronização cuja consequência foi a supra citada ascendência de filmes "falantes" e "cantantes" no mercado cultural. Promovendo uma substituição dos músicos, cantores e sonoplastas, todas as pequenas salas de exibição tinham um dispositivo desta natureza, ainda que, inicialmente, ele não tenha sido usado para se obter sincronização, mas sim para prover um acompanhamento musical para as cenas. Em 1906, surge o *Cinémato-Gramo-Théâtre*, aparelho constituído pela junção de um cinematógrafo e um gramofone. Estima-se que foi a partir da ascensão dos filmes sincronizados que o cinema começou a se tornar a atração principal das casas (Ibidem, p. 208) e a sincronização manual ou automatizada passa a ser encontrada de forma regular em todas as sessões, seja em casas de grande ou pequeno porte.

Já no fim da década de 1920 e início da década de 1930, o processo técnico de inserção do som no cinema tende a convergir em uma única direção. Por volta de 1924, a empresa americana Western Corporation parece ter alcançado uma tecnologia estável nesse quesito, com um aparelho elétrico de reprodução de discos, microfones e alto falantes de boa qualidade, amplificadores de baixa distorção e um sistema de sincronização que mantinha sua velocidade invariável (Ibidem). Um panorama de descontinuidade em relação às práticas anteriores de acompanhamento sonoro começa a se homogeneizar. Na França, a passagem para os filmes falantes pode ter se dado como uma lenta generalização. Entretanto, nos Estados Unidos, a velocidade com a qual a conversão se deu surpreendeu a todos. Esse foi um contexto de emergência de grandes empresas, como a Warner Bros. e a Fox Filmes. Nesse momento, os estúdios estavam desenvolvendo uma produção regular de curtas metragens sonoros, quando em 1927, a Warner Bros. lança junto à Vitaphone Corporation o filme *O Cantor de jazz* (Alan Crosland, 1927).

Conforme os melhoramentos tecnológicos iam se firmando nas sessões, as adaptações tiveram que ser feitas não apenas nos modos de se exibir os filmes, mas também na forma em que eles eram produzidos. A corrida na qual os estúdios se engajaram para aderir à produção dos filmes falados assim como o processo de transição

pelo qual a indústria cinematográfica americana teve que passar são cômica e magistralmente retratadas no filme-musical *Cantando na chuva* (*Singin' In The Rain*, Gene Kelly e Stanley Donen, 1952). A inserção do microfone no set de filmagem, por exemplo, limitou a movimentação dos personagens em cena, prendendo-os em torno dos objetos nos quais o instrumento estava escondido. Limitou também a movimentação da câmera que, para evitar que seus ruídos fossem captados pelos microfones, ficou isolada e imóvel dentro de cabines acústicas. Os atores tiveram ainda que passar a decorar textos, melhorar suas pronúncias e articulações da fala. Muitas estrelas do cinema "mudo" não se adaptaram à nova fase e acabaram perdendo seus empregos e o estrelato. A gesticulação dos atores, doravante dotados de voz, sofreu uma alteração drástica com uma nítida redução de gestos "mímicos". A velocidade de projeção dos filmes se estabilizou sendo mecanicamente controlada e visando o sincronismo. Por sua vez, escritores foram contratados pelos estúdios para desenvolver diálogos de melhor qualidade, além de engenheiros que pudessem lidar com a técnica da captação e acústica do ambiente.

Depois dos últimos anos da década de 1920, foi uma questão de tempo até que os filmes "mudos" fossem inteiramente substituídos. No fim de 1930, a produção hollywoodiana encontrava-se voltada exclusivamente aos *talkies* de forma que a inserção da banda sonora nos filmes se constituiu como um progresso importante para que a indústria pudesse se consolidar e enfrentar a crise de 1929 (GOMERY, 1985, p. 15). No entanto, os filmes percorreram um caminho de tecnização e mecanização de seu acompanhamento sonoro e não um caminho de sonorização, visto que esta sempre esteve presente nas sessões de projeção cinematográfica.

3. DO SOM AO SILÊNCIO NAS SALAS

A exibição de filmes no final do século XIX e início do século XX tinha características muito peculiares no que diz respeito à sua ambientação sonora. Em um processo gradativo de mudança socioeconômica dos frequentadores das salas de cinema, a transformação dos comportamentos dos espectadores traçou um percurso próprio, tal qual o som nas telas.

Antes de se falar dos atributos sonoros presentes nas sessões, deve-se discutir a apreensão da característica "muda" do cinema, que parece ser controversa. Muitos estudos, sob a constatação dos diversos acompanhamentos sonoros existentes, repelem a característica silenciosa do cinema dos primeiros tempos (ALTMAN, 2004, p. 193)[3]. Rick Altman se contrapõe a esta abordagem e faz uma defesa do silêncio nesse sentido, afirmando que até em torno de 1900 eram comuns nos Estados Unidos sessões sem acompanhamentos sonoros ou qualquer efeito musical. Para tanto, o autor se vale de depoimentos expressos como a crítica que segue, publicada no *New York's fourteenth street theater*:

> O entretenimento nessa casa é brilhante e popular, mas eu acho que deveria ser negada a admissão de bebês chorões e eu me oponho que o menino das gomas de mascar comercialize seus produtos enquanto o show está de fato ocorrendo. Uma pequena orquestra aumentaria as atrações do lugar (...) (ALTMAN, 1996, p. 649, tradução nossa).

Diversos relatos dessa natureza revelam uma descontinuidade relacionada ao acompanhamento musical das sessões assinalada no item anterior quando confrontado à pluralidade de práticas que então se estabeleciam. Porém, se Altman se referia a uma prática do silêncio (no sentido mais restrito do termo, que se refere à suspensão total de todo e qualquer ruído no ambiente circundante), essa prática parece dizer respeito somente ao que tange os filmes, não levando em conta a condição extra-fílmica das sessões. Esta condição extra-fílmica configura o objeto de pesquisa de Barnier, que foca nos princípios do cinema na França.

Sobre o ambiente de projeção, sabe-se que de início o cinema faz parte de um quadro social e cultural vinculado às feiras, quermesses e exposições populares que se proliferaram durante o século XIX, sejam elas permanentes ou itinerantes. Assim, os filmes

3 George Pratt, David Robinson, Raymond Fielding e Kevin Brownlow são apontados por Altman como alguns dos principais autores que defendem essa perspectiva.

surgem na sociedade como uma atração de mercado que incita a curiosidade do público. No seu contexto de surgimento e propagação, as exibições eram realizadas em cafés, casas de shows, tendas, grandes depósitos ou armazéns, cuja estrutura costumava a ser rústica e onde as pessoas ocasionalmente assistiam aos filmes em pé, bebendo, conversando e atabalhoadas caso o local estivesse lotado, o que de certa forma é revelador da diversidade de materiais sonoros que poderiam estar presentes nos ambientes das sessões de projeção neste período.

Para se elencar as características sonoras frequentemente presentes em uma sessão, precisamos considerar o entorno de onde ela se realizava, visto que isso agrega especificidades à sua assinatura acústica. Levando em conta o fato de que os locais nos quais os filmes eram exibidos não possuíam isolamento acústico, o ambiente era certamente permeado por "ruídos parasitas". As sessões promovidas nas feiras e exposições, por exemplo, eram feitas comumente em tendas e barracas construídas com tela e madeira. Rondando estes locais haviam pessoas conversando por todos os lados, *bonnimenteurs* que gritavam para chamar espectadores para as mais diversas tendas de atrações. Tendas estas que também produziam seus peculiares ruídos com suas atrações (*e.g.*, filmes, cantos, malabarismo, *sketches* de comédia, animais selvagens adestrados). Comerciantes de toda a natureza anunciavam seus produtos e produziam barulho com os mesmos, visto que, como destaca Barnier, era comum a venda de louças, panelas e talheres nesses espaços.

Conforme veremos, o público também costumava participar ativamente de cada uma das apresentações e, por vezes, com enorme animosidade frente ao espetáculo da projeção. Para os produtores e responsáveis pelas sessões, quanto mais barulho viesse de dentro de suas tendas ou salas, melhor, pois isso serviria de atrativo para demais espectadores. Com o mesmo objetivo, muitas das vezes eram colocados fonógrafos ou gramofones do lado de fora desses locais, ou ainda músicos tocando instrumentos a fim de atrair expectadores para os quais mais tarde se apresentariam como atração e/ou, por vezes, acompanhando as projeções. Na época do cinema de atração, o ato de se assistir uma película tinha muito menos a ver com o filme do que com a sessão, fazendo com que as práticas sonoras dependessem mais da sala em que se estava e seu entorno do que do filme em si e as maneiras de acompanhamento sonoro a ele inerentes (BARNIER, 2010, pp. 37-59).

Diante de uma análise dos fatores acústicos externos às salas, é inevitável a menção de um pensamento sonoro sobre a era moderna que se consolidava no início do século XX. A industrialização crescente estabeleceu paisagens sonoras nos centros urbanos cujos níveis do que chamaríamos hoje de poluição sonora também aumentou proporcionalmente. Podemos considerar que esta provavelmente se infiltrava nas sessões comportando todos os sons que envolviam a dinâmica das grandes cidades (automóveis, carruagens e máquinas à vapor entre outros). Ouvir e produzir ruídos era como que um hábito daquele momento cultural. Não haviam nem o conceito e muito menos as leis de combate à "poluição sonora" que existem atualmente (SCHAFER, 2011, p. 85).

Passando para lado de dentro dos espaços de exibição, as presenças sonoras extra fílmicas mais marcantes seriam o gerador de energia[4], o projetor, o tilintar dos copos e, fundamentalmente, o zumbido produzido pelo público, entre aplausos, risos, gritos, brigas e conversas paralelas. No intuito de se transmitir a ambientação dessas sessões com precisão, destaca-se um depoimento de 16 de setembro de 1896, do *Journal de seine-et-marme*:

> A verdadeira sessão cinematográfica não deve constituir senão a segunda parte da programação [após uma orquestra e de imagens fixas que apresentavam a vida de Joanna D'Arc]; um leitor, situado em cena, dava explicações de cada quadro. Uma longa abertura se seguiu, durante a qual diversos pedaços de música foram tocados e aos quais

4 Barnier (2010) afirma que até o período da Primeira Guerra Mundial, a produção de energia nestas feiras na França era majoritariamente feita por geradores de eletricidade à vapor – as *locomobiles* – e por vezes por geradores à diesel ou à gás. O gerador, inicialmente colocado no espaço das sessões, foi colocado do lado de fora das barracas e ligado aos projetores através de cabos. Porém, considerando-se que os cabos daquela época geravam muita dispersão de energia, avalia-se que por mais que estivesse fora, ainda deviam ficar perto das tendas e, sendo provavelmente mais barulhentos que nossos geradores à diesel atuais, isso não deve ter representado uma redução tão significante do ruído de outrora.

> o público fez uma calorosa recepção. Durante esse tempo, o projecionista instalava o aparelho, o que lhe solicitou bastante tempo. Como a sala mergulhou na escuridão, os espectadores de uma parte das galerias se entregaram à manifestações muito barulhentas e competiram entre si imitando o grito de animais; a verdade nos obriga a acrescentar que as disposições naturais permitiram que alguns chegassem a gritar tão perfeitamente quanto o possível. Enfim, o aparelho está pronto: "A Cena do Almoço" abre a segunda parte do programa. Rimos, aplaudimos, trepidamos contentemente. "A Chegada do Trem" tem o mesmo sucesso, mas a luz, muito fraca, impede de apreendermos todos os detalhes. É um pequeno acidente ao qual o operador soluciona logo; "Os Lutadores" aparecem então de uma maneira perfeita e seus exercícios provocam um entusiasmo delirante. Nos levantamos, gritamos quando um dos lutadores cai: "Está caído! Não! Ele se levanta! Pronto!" E os aplausos explodem com um ardor sem igual (...). Pegamos gosto pela coisa e, mesmo que a hora seja avançada, numerosos espectadores pedem outras projeções. Como se pode imaginar, eles não obtém satisfação e vamos embora, levando a melhor impressão dessa boa noite (BARNIER, 2010, p. 65, tradução nossa).

Esse universo sonoro em torno do cinematógrafo acima descrito fazia parte de uma contexto cultural que perdurou até aproximadamente o período da Grande Guerra, quando as práticas que dizem respeito tanto ao comportamento do espectador quanto aos modos exibição se alteraram diante da especialização das salas de projeção cinematográfica. Entre 1907 e 1914, com o crescimento da popularidade do cinema principalmente nos Estados Unidos (menos afetado por não ter sido o teatro da guerra), com o desenvolvimento das técnicas de projeção e a formação da Motion Picture Patents Company, um *trust* encabeçado por Thomas Edison, houve uma propagação de salas especializadas pelas cidades, salas essas que se dedicavam exclusivamente em exibir filmes fora do meio das feiras de exposições. É nesse momento que se inicia uma estandardização que começa a produzir a ideia de "sala de cinema" tal qual nós a conhecemos hoje em dia. Diversas salas de teatro são "incorporadas" pela já instalada indústria do cinema. Neste momento, o "cinema de atração", que se dava em ambientes não preparados para se projetar filmes, frequentados por uma audiência de baixo poder aquisitivo vinculada a uma cultura de cabaré, gradualmente cede lugar a um "outro cinema" que implica em uma prática elitizada e excludente de exibições realizadas em teatros (COSTA, 2010, p. 26).

Na medida em que há uma mudança no público das sessões, principalmente em decorrência do preço menos acessível das salas especializadas, a platéia começa a silenciar-se. A diferença das manifestações da platéia em função das classes sociais, longe de remeter a uma generalização preconceituosa, remete a um processo que parece se estabelecer com uma construção cultural a respeito do que seriam então os "modos de uma boa educação". Isto reflete um status socioeconômico diferenciado, segregação esta valorizada pela burguesia da época, já acostumada ao comportamento silencioso adotado pelo público detentor de um maior poder aquisitivo e frequentador do teatro e da ópera. É assim que um hábito dominante a respeito do cinema se instaura e o silêncio passa a preponderar na platéia como um elemento de distinção social (BARNIER, 2010, pp. 61-86). A alteração de um paradigma de comportamento coletivo que, em seu contexto, redefine nossos modos de escuta.

4. DESCONSTRUINDO SUPOSIÇÕES ACERCA DO SOM NO CINEMA

Para Altman, existem dois grandes enganos amplamente disseminados sobre o som no cinema: um histórico e outro ontológico. O primeiro tem a ver com uma hierarquização entre som e imagem nos termos da linguagem cinematográfica. Muitos estudos assumem de forma errônea a posição de afirmar que o cinema é essencialmente composto pela imagem, dado que o som teria vindo apenas em um segundo momento de seu desenvolvimento. Dessa forma, a ordenação cronológica dos fatores dá a entender que o som vem a ser um mero complemento, marginalizado, quando de fato, som e imagem enfrentam simultaneamente todo o processo de evolução da linguagem audiovisual. Em 1895, Thomas Edison cria o kinetophone já voltado para o pensamento de imagens providas de um acompanhamento sonoro, bem como os irmãos Max e Emil Skladanowsky que no mesmo ano, cerca de dois meses antes da exibição dos ir-

mãos Lumière no Grand Café em Paris, apresentam o bioscópio em Berlim com o acompanhamento de um piano, sem mencionar todas as demais práticas sonoras ressaltadas que acompanham a projeção desde sua origem (LANGLOIS, 2012). O engano ontológico surge como consequência do engano histórico, tendo a ver com a afirmação de que o cinema é uma mídia puramente visual e que as imagens se alocam no centro da estrutura fílmica. Isso bem provavelmente é fruto de uma perspectiva ocidental que aloca a visão como o cerne da percepção humana. No que se refere à linguagem, imagem e som encontram-se no mesmo patamar de importância, como dois fenômenos paralelos que se coadunam fazendo do cinema um corpo.

Perseguindo essa ideia de que a imagem tem um papel central, muitos pesquisadores se empenham na busca de uma função para o som/música no cinema. Alguns pesquisadores, como Claudia Gorbman, levantam a possibilidade de que seu objetivo era de cobrir o barulho incômodo produzido pelo projetor (GORBMAN, 1987, p. 36). No entanto, nenhum registro de relatos da época que identifiquem esse ruído como algo desagradável é fornecido. Sabe-se que, na França, o projetor foi transferido para dentro de uma cabine antes de 1900, não a fim de reduzir os sons produzidos, mas por medidas de segurança para evitar incêndios após um grave acidente causado por um curto circuito (BARNIER, 2010, p. 143). Além disso, os primeiros projetores motorizados, que poderiam aumentar o ruído produzido pelo mecanismo dos projetores, só surgem após a Primeira Guerra, praticamente nos anos 1920. Mas principalmente, em ambientes nos quais não haviam o costume de se fazer silêncio, era pouco provável que um ruído específico em meio a tantos outros barulhos viesse se sobressair e perturbar a sessão.

Outros pesquisadores têm a tendência a afirmar que a música surge nos filmes como um acompanhamento natural e cuja ausência seria inaceitável, como se na realidade fosse um parâmetro para o que o cinema pudesse existir[5]. O argumento é que seria fantasmagórico ou entediante se olhar para imagens "mudas". Porém, Altman questiona: "se a imagem de uma porta fechando sem som é tão não-natural, em que sentido o som de um oboé restaura sua ordem natural?". Não se tentava em uma sessão desse período prover todos os tipos de acompanhamento sonoros possíveis de uma só vez para se recriar a "realidade" da imagem: ou havia dublagens, ou cantos, ou música, ou efeitos sonoros. Estes poderiam em algumas ocasiões de combinar entre si. Porém, não há registro da presença de todos eles juntos (ALTMAN, 1996, p. 670). Em todo caso, a banda sonora constitui muito mais do que um acompanhamento supérfluo: ela permite ao espectador uma imersão mais profunda na ilusão do espetáculo. Ao reconhecimento de sua função deve estar inerente a compreensão de uma intencionalidade artística, não essencialmente como uma necessidade, mas como um recurso do qual o autor pode munir-se para alcançar determinado efeito estético na obra e, por consequência, na experiência vivenciada pelo público.

5 Peter Hall, Roger Manvell e John Huntley são exemplos (ALTMAN, 1996, p. 670).

5. CONCLUSÃO

O estudo do diversificado desenvolvimento do som no cinema nos permite estabelecer um olhar pertinente sobre a utilização da estética sonora, em uma análise que envolve a avaliação da dinâmica de evolução do som no que diz respeito à banda sonora dos filmes e aos ambientes sonoros dos espaços de projeção. Nessa conjuntura, evita-se o julgamento simplório de um processo linear de técnicas que sofreram uma transição e foram posteriormente homogeneizadas, demonstrando-se assim a descontinuidade e a multiplicidade de meios pelos quais o som se fez presente nas sessões de cinema. Nos parece importante enfatizar que essa trajetória se desenvolve na confluência dos domínios tecnológico e cultural, de maneira que estes se influenciam e se transformam mutuamente. O progressivo aperfeiçoamento técnico dos projetores de imagem e som foi central para a consolidação das salas de cinema especializadas, o que por sua vez privilegiou a ascensão de uma cultura de consumo, sobretudo burguesa, que deu ensejo para o desenvolvimento do cinema voltado para uma narratividade mais complexa, o qual demandava melhores condições de produção e exibição.

O encadeamento dos acontecimentos históricos supra citado nos permite compreender ainda que algumas das ideias mais propagadas acerca da utilização do som no cinema podem ter um caráter

simplista, e mesmo equivocado. A ausência de pesquisas mais minuciosas sobre a implantação inicial das práticas sonoras durante a exibição dos filmes acarretou na impressão de que o som teria se juntado à imagem somente em um momento posterior à criação do cinematógrafo, sendo considerado assim como uma característica secundária do cinema. Isto parece ter incitado a percepção de que este tenha surgido de fato mudo, o que comporta a atribuição de uma suposta preponderância visual na narrativa e finda por limitar o entendimento do potencial que o elemento sonoro carrega.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros e capítulos de livros

ALTMAN, R. **Silent film sound**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2004.

_____. **The Silence of the silents**. Oxford: Oxford University Press, 1996.

_____. The Evolution of sound technology. In: WEIS E. e BELTON, J. **Film sound**: theory and practice. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985.

BARNIER, M. Bruits, Cris, **Musique de Films**: les projections avant 1914. Rennes: Press Universitaire de Rennes, 2010.

COSTA, F. Primeiro cinema. In: MASCARELLO, F. **História do Cinema Mundial**. São Paulo: Papirus Editora, 2010.

GOMERY, D. The Coming of sound: technological change in the American film industry. In: WEIS E. e BELTON, J. **Film sound**: theory and practice. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985.

GORBMAN, C. **Unheard Melodies**: Narrative Film Music, Bloomington: Indiana University Press, 1987.

LANGLOIS, P. **Les Cloches d'Atlantis**: musique électroacoustique et cinema archéologie et histoire d'un art sonore. Paris: Éditions MF, 2012.

SCHAFER, M. **A Afinação do mundo**. 2 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

Filmes

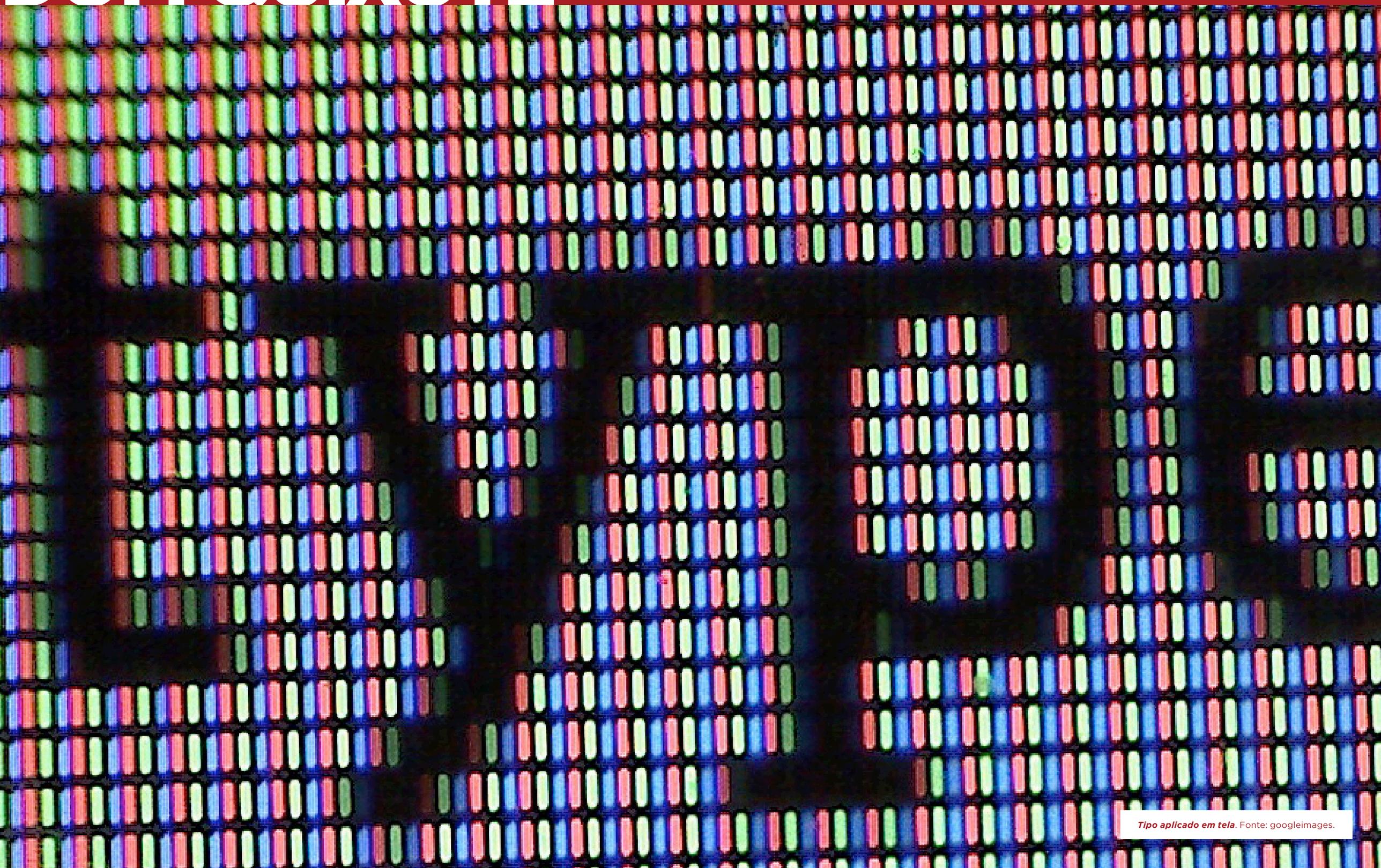
CANTOR DE JAZZ, O. Alan Crosland. EUA, 1926.

CANTANDO NA CHUVA. Gene Kelly; Stanley Donen. EUA, 1952.

LUZES DE NOVA IORQUE. Brian Foy, EUA, 1928.

POBRE PIERROT. Émile Reynaud, França, 1892.

DOM QUIXOTE



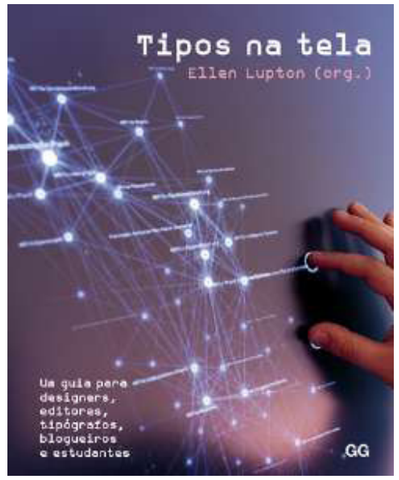
Tipo aplicado em tela. Fonte: googleimages.

Tipos na tela e em movimento

Guilherme Carvalho da Rosa[1]

Professor dos cursos de cinema do Centro de Artes
da Universidade Federal de Pelotas

O olhar sobre o tipográfico em território alheio é o que interpela na prática a organização de *Tipos na tela*, feita pela professora e designer Ellen Lupton com livro lançado em 2015 no Brasil pela editora Gustavo Gili. Lupton, que tem uma grande lista de livros publicados em português, é conhecida do público de pesquisadores e estudantes de design brasileiros por diversas obras que nascem a partir de seus exemplos práticos de atividades de ensino-aprendizagem no *Maryland Institute College of Art* (MICA), na cidade de Baltimore, nos Estados Unidos.



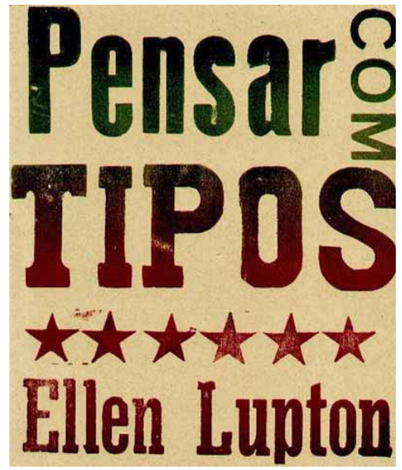
Em boa parte das obras, a exemplo de *Pensar com Tipos* (2006) e *Novos Fundamentos do Design* (2008), muitos estudantes brasileiros puderam tomar contato com uma forma generosa de escrita e a intenção de atualizar a prática projetual a partir de novas exigências colocadas por possibilidades crescentes do trabalho com *displays*, seja na forma de *motion design* ou na presença cinética de elementos das interfaces. Em *Novos Fundamentos do Design*, por exemplo, a proposta é um retorno ao ideal bauhausiano de universalidade da linguagem visual. Nesta operação, há a tradução dessa essência às necessidades do projeto, considerando, inclusive, projetos em *displays* e integrando categorias como "tempo e movimento" na prática dos designers. Em *Pensar com Tipos*, a autora estabelece um guia para todos os interessados no assunto, procurando já integrar, parcialmente, projetos de tipos exclusivamente pensados para a tela.

1 guilhermecarvalhodarosa@gmail.com

O que se observa em *Tipos na tela* é uma continuação da generosidade expressa nestes livros anteriores, em uma interpretação nossa, na possibilidade de uma atualização de seu primeiro guia tipográfico. É necessário alcançar o lugar que os tipos desempenham no fluxo midiático e visual de hoje em dia: interfaces que se definem apenas por tipos, vinhetas audiovisuais e créditos iniciais de filmes quase exclusivamente tipográficos, em casos não muito raros, para relembrar uma das instâncias fundadoras da função criativa de elementos tipográficos no audiovisual, a partir de Saul Bass, na década de 1950.



No prefácio, já há uma pergunta norteadora da organizadora para situar a proposta dos textos: "o que acontece quando a tipografia se desfaz de seu corpo fixo e estático e se torna um fenômeno virtual? O que acontece quando os leitores têm liberdade para transformar os parâmetros de exibição virtual para servir às suas próprias necessidades e preferências?" (2015, p. 8). Como em outras ocasiões, a partir da colaboração direta de outros autores, o livro se constrói nas experiências e exemplos práticos de pesquisas e experimentações que nascem no fazer de sala de aula. Também, como em outros momentos, embora não distante de referências, a obra valoriza o conhecimento oriundo do empirismo: o que as experiências práticas com o trabalho de tipos em telas têm a dizer ao projeto?



Cabe um destaque para a primeira parte, chamada *Fontes na tela*, onde o autor, Christopher Clark, esquadrinha questões técnicas relevantes para a prática como o *hinting,* uma espécie de transição da forma original dos tipos de um desenho preciso e gráfico, o vetor, para a forma de mapa de pixels, o *raster*. Este procedimento e seu desenvolvimento determinam como uma fonte irá se "comportar" em tela e explicam, por exemplo, porque alguns tipos não são adequados para ser utilizados em produtos audiovisuais que, uma vez digitais, sofrem esta transformação para suporte em pixels. Além disso, vale lembrar que, assim como as interfaces, os produtos audiovisuais também estão sujeitos às preferências dos espectadores/usuários através do *video on demand* ou da web, como o exemplo de um filme na plataforma Netflix que pode ser assistido no celular, no computador ou em uma televisão com dimensões maiores.

Há uma parte exclusivamente dedicada ao uso cinético dos tipos, seja em interfaces ou nas aplicações de *motion design* dentro do audiovisual. Os exemplos citados procuram estabelecer algumas taxonomias de movimento para as tipografias na forma cinética, além de sugerir formas de trabalho com *storyboards* para *motion design* ou para projetos de interface com esta necessidade, como as transições dos elementos gráficos na própria forma audiovisual ou na interação presente em aplicativos para *mobile*.

Mesmo que o foco maior da publicação seja o trabalho de design em interfaces digitais, é possível observar que *Tipos na tela* torna-se uma leitura útil também para realizadores audiovisuais, não apenas para os que estão circunscritos no *motion design*. A principal contribuição é a compreensão da "estranheza técnica" a que os tipos são submetidos quando utilizados em território alheio: a necessidade de compreender sua origem gráfica e seus deslocamentos quando utilizados a partir das telas e em movimento. Uma escolha tipográfica, cabe observar, é algo inerente a quase toda produção audiovisual, desde a produção feita para canais de vídeos da web até contextos altamente profissionais e dispendiosos. Neste sentido o livro de Lupton, mais uma vez, oferece-se como um excelente guia orientado para esta prática.

Pensar com Tipos: um guia para designers, escritores, editores e estudantes. Ellen Lupton. Cosac Naify, 2006.

Tipos na Tela: um guia para designers, editores, tipógrafos, blogueiros e estudantes. Ellen Lupton. Gustavo Gili, 2015.

Novos Fundamentos do Design. Ellen Lupton; Jennifer Cole Phillips. Cosac Naify, 2008

O incrível cinema norte-coreano

Ivonete Pinto

Docente nos cursos de Cinema da UFPel; Editora da revista Teorema

Esta indicação de leitura é mais para entretenimento de férias do que para aprendizado. Mas considerando que conhecer formas de como não fazer cinema também pode ser um aprendizado, o livro tem seu valor. Trata-se de "Uma produção de Kim Jong-Il – A Incrível e verdadeira história da Coreia do Norte e do sequestro mais audacioso de que se tem notícia". O título é extenso, o número de páginas é grande (432) e o enredo é mirabolante. Paul Fischer, um produtor de cinema saudita-francês conta a história do suposto sequestro dos sul-coreanos Shin Sang-ok (diretor) e Choi Eun-hee (atriz) pelo ditador norte-coreano Kim Jong-Il. Kim, filho do ditador Kim Il-sung, era um notório cinéfilo, que além de possuir uma extensa filmoteca, criou um super estúdio. Como ninguém sabia fazer filmes de maneira satisfatória, alguém teve a ideia do sequestro em 1978. O tempo que o casal ficou preso em celas pútridas, como recebeu a proposta de fazer filmes épicos e todo universo bizarro da ditadura dos Kim (atualmente o Kim no poder é o neto, Kim Jong-un) fazem o recheio do livro.



Segundo o autor, o conteúdo é baseado em inúmeros depoimentos tanto dos envolvidos quanto de testemunhos de norte-coreanos que conseguiram fugir. O próprio Google-Earth teria sido usado como ferramenta de confirmação de localizações. Fotos, filmes e vídeos dos poucos turistas que se aventuram a ir lá também foram usados na abundante pesquisa de Fischer.

Em meio a descrições de filmagens que o casal de sul-coreanos produziu no início dos anos 80 (alguns exibidos no Festival de Moscou), o que fica desta história toda é uma série de desconfianças. Primeiro pelo tom de filme de ação da narrativa de Fischer, depois o questionamento sobre a veracidade do próprio sequestro. O sequestro em si pode até ter sido verdadeiro, mas acreditar que o casal nunca pode fugir é outra história. Oportunidade eles tiveram, como viagens ao exterior mostrando os filmes e produzindo cenas a serem incorporadas aos filmes; a viagem à Tchecoeslováquia, por exemplo, então comunista, não deixava de ser Europa e representar possibilidade de fuga. Os presentes luxuosos, como automóveis Mercedes-Benz, e a chance de realizarem super-produções, mesmo que filmes de Godzilla ou épicos para enaltecer o regime dos Kim, talvez tenham falado mais alto. O livro de Fischer traz algumas fotos e uma delas é especialmente curiosa: Shin Sang-ok, como jurado do Festival de Cannes de 1994, ao lado de Catherine Deneuve e Clint Eastwood. Shin era considerado um cineasta sério?

Até tramas envolvendo a CIA recheiam o livro e dizem respeito à fuga do casal em Viena em 1986 e o exílio nos Estados Unidos. Uma história mirabolante envolvendo a paixão de um ditador pelo cinema e até onde pode ir esta paixão. E a vontade de fazer cinema, não importa o preço a pagar.

Uma produção de Kim Jong-Il. Paul Fischer. Record, 2016

ENTREVISTAS





Bruno Polidoro. Créditos: Dulphe Pinheiro Machado.

Entrevista: Bruno Polidoro

Renato Cabral

Crítico de cinema e Bacharel em Cinema e Animação, UFPel

O realizador gaúcho Bruno Polidoro se destacou em diversas vertentes do cinema de forma precoce, mas sempre com maturidade. Em seu trabalho, iniciado há mais de uma década, ele desbrava a direção em curtas e longas-metragens, encontrando também na direção de fotografia seu espaço de experimentação e liberdade artística. Com trabalhos como o documentário *Sobre Sete Ondas Verdes Espumantes,* co-dirigido por Cacá Nazario, ou ainda como responsável pela fotografia de *Dromedário no Asfalto*, de Gilson Vargas, o fotógrafo não se mostra acomodado em um só campo e equilibra a prática com a academia desde os seus 20 anos ocupando o cargo de professor no curso de Realização Audiovisual da Universidade do Vale dos Sinos (Unisinos). Conversamos com Polidoro sobre esse papel fundamental que o diretor de fotografia cumpre dentro do processo da produção cinematográfica, suas referências e a versatilidade que possuiu como realizador. Ainda destacamos sua recente realização no curta-metragem *Objetos*, de Germano de Oliveira, baseado no conto homônimo de Lygia Fagundes Telles.

ORSON - Já são 10 anos atuando como diretor de fotografia em diferentes vertentes do audiovisual (curta e longa-metragem/ficção e documentário). Como foi essa trajetória e como se iniciou?

Polidoro - Quando eu era adolescente, vivi uma fase de grande "brasilidade", consumindo muita cultura nacional. Nessa época, assisti pela primeira vez ao curta *O dia em que Dorival encarou a guarda*. Quando vi esse curta produzido no Rio Grande do Sul me convenci que era possível fazer um grande cinema por aqui. Com o passar dos anos, acabei me envolvendo com o movimento estudantil, e juntando essa defesa do conteúdo nacional com meus ideais políticos vi no audiovisual um caminho possível, visando a utopia de transformar a sociedade. Assim, entrei no curso de

Audiovisual da Unisinos, integrando a primeira turma. Cheguei na faculdade bem aberto, gostando muito das artes, mas com pouco domínio técnico (tinha realizado apenas um curta na época do ensino médio). As aulas me seduziam muito, mas não tinha certeza de qual caminho seguir. No entanto, ainda no primeiro ano da graduação, tive aula de fotografia estática com a professora Jacqueline Joner e o Fernando Schimitt, e com eles despertou o meu fervor pela produção de imagens. Alguns trabalhos que desenvolvi na disciplina deles se destacaram, e fui convidado para fotografar para a revista da Unisinos. A partir daí foi natural minha migração para a fotografia cinematográfica, na qual me especializei na faculdade, atuei nos curtas dos colegas e sigo fazendo até hoje. Outro ponto importante da minha formação foi que comecei a dar aula na Unisinos de Direção de Fotografia com 20 anos, dois meses após eu me formar. Não era minha intenção, mas as circunstâncias me levaram a lecionar logo depois de formado. Inicialmente foi bem difícil, muito por minha timidez e inexperiência na época, mas hoje olhando para trás fica claro que eu ter me tornado professor me auxiliou muito no caminho que estou construindo. Por um lado o fato de estar exposto em sala de aula fez com que eu mergulhasse em referência e estudos, a fim de suprir as demandas da faculdade, além da troca intensa com os alunos, a qual até hoje é o principal motivo de eu seguir na Unisinos: discutir os roteiros dos alunos, aprender novas referências, ajudá-los a encontrar soluções técnicas e estéticas. Por fim, um outro ponto em relação às aulas foi a estabilidade, que mesmo que não o suficiente, me permitiu embarcar em muitos projetos autorais, com equipes reduzidas, baixo-orçamento. Esses projetos que, percebendo hoje, foram os primordiais para meu aprendizado na construção de imagens, além de fortalecimento de relações com profissionais os quais trabalho há mais de dez anos, numa parceria de amadurecimento conjunto, troca afetiva de imagens e amizade.

ORSON - Você vem de uma geração que passa pela transição da película para o digital e em alguns momentos de pouco contato com a película. O mercado já se desprendeu disso e para quem produz, em especial nas universidades, o foco é o digital. Como você vê essa mudança e a forma de trabalhar nesse já não tão novo suporte para a concepção da fotografia?

Polidoro - Apesar de me considerar um aprendiz no audiovisual, meus primeiros trabalhos na faculdade ainda foram captados em película. Depois dela, realizei apenas outros cinco projetos captados ou com transfer para 35mm. Creio que a questão do digital hoje é definitiva, não há mais volta, mesmo que um pouco de certa nostalgia persista. Pensando primeiro nos pontos positivos, o digital veio transformar a cadeia audiovisual de uma forma democrática, impulsionando projetos menores, experimentações estéticas que só com muita grana poderiam se concretizar caso trabalhássemos apenas com película. Dessa forma, mesmo que o digital traga consigo o excesso na produção de imagens - a maioria delas descartáveis, é impossível não perceber esse novo suporte como um sopro de criação e liberdade estética. Vejo minha geração como a filha do digital, e posso afirmar sem medo que se não tivesse começado a fazer cinema nessa transição eu não seria diretor de fotografia. Minha formação nasceu com a película, mas todos os primeiros trabalhos que fiz que ganharam algum destaque foram realizados pela facilidade do vídeo, de juntar alguns amigos e nos jogarmos no interior de Bagé com uma Canon XL2 e rodar um filme, como foi no primeiro longa que fotografei, *O Guri*, dirigido pelo Zeca Brito. Assim, o digital permite o erro, a tentativa, a mudança de rumo em uma cena, fato que a película limitava pela quantidade de latas exatas para rodar um plano, por exemplo. Assim, me vejo muito como um aprendiz da imagem, muito intuitivo, buscando exacerbar as imagens, fato que a película me limitaria.

No entanto, acho importante abusarmos do digital, mas com um pé no exercício analógico: hoje, com as facilidades, é comum os diretores rodarem mais de quinze tomadas de um mesmo plano, para “dar opções para a montagem”. Nessa questão, acho problemática essa libertação gerada pelo digital, pois parece que em alguns casos, se reduz o tempo de estudo e, essencialmente, as discussões conceituais e artísticas na pré produção, deixando que muita coisa aconteça no set de filmagem. O set tem de ser livre, mas a liberdade me parece catalisadora de ideias quando temos uma proposta como guia. São poucos os casos em que uma cena brota apenas do momento - uma série de fatores anteriormente planejados, provavelmente permitiram essa concretização. Não quero parecer careta com isso, mas acompanhando tanto os sets em que filmo e dos meus alunos na universidade, venho perceben-

do essa certa despretensão - que sim, é potencializadora na criação de novas imagens, mas que em alguns casos parece remeter à perda do respeito pelo ato de filmar em si. A câmera tem de ser levada ao extremo, temos de brincar com ela, como nos instiga Vilém Flusser, mas eu acredito no set de filmagem como ritual, numa conversão de energia, união de desejos e afetos que se imprimem na imagem. Não creio que devamos rodar com o pensamento "se ficar ruim posso fazer outro logo em seguida", mas a cada take buscar o melhor de nós, unir a equipe, na busca de sempre encontrar novas forças a serem impressas em nossos filmes.

ORSON - Existe alguma marca particular que você gosta de imprimir em seus trabalhos na direção de fotografia?

Polidoro - A autoralidade na direção de fotografia é uma questão bem relativa, pois acabamos nos moldando a cada trabalho. Existem semanas que começo rodando um documentário com câmera na mão no interior, e dois dias depois estou filmando um chroma em estúdio. Assim, creio que tenho de saber me moldar a cada filme. No entanto, a escolha dos projetos vai traçando uma linha estética e política do que buscamos com nossa arte, nossos grupos de amizade e nossa vida em geral. Sempre que possível, aceito propostas com as quais eu possa imergir esteticamente, ou conhecer novos mundos (rodar no presídio central, numa cidade do interior, fora do País, por exemplo) ou filmar uma situação a qual nunca trabalhei antes. Seguindo esses três eixos que hoje guiam minhas escolhas, acho que em geral, ao optar por esses projetos, consigo traçar linhas tênues no meu olhar, que visa produzir imagens que desconstruam a luz – tirando-a do centro da fotografia e colocando o escuro como base de realização. Se pensasse em uma marca que quisesse imprimir, sem dúvida seria essa, mas o imaginário e sua concretização são bem subjetivos. Assim, sendo marca ou não, essa desconstrução é meu foco nos estudos acadêmicos, no qual desenvolvi minha dissertação de mestrado sobre "a potência do escuro na imagem". E sigo como elemento inicial na minha reflexão conceitual das fotografias: leio o roteiro como se estivesse enevoado, e deixo brotar sentimentos e personagens dessa imensidão profunda. Aos poucos, eles vão se apresentando e com isso vou vendo o que vale tirar das "trevas" e o que deve permanecer na caverna, onde nada se vê - e, consequentemente, mantém a potência libertadora do espectador, de imaginar, criar sobre a nossa imagem.

Além dessa questão dos escuros, um outro tema que norteia é o respeito pelo acontecimento. Essa questão pode ser bem questionável, pois pode gerar imagens "não tão belas". Acredito que nada substitui a poesia do acontecimento que estamos filmando. Assim, às vezes deve-se abrir mão da estética do belo, e aceitar que um plano desfocado terá sua força pela situação no qual estamos inseridos. A técnica não pode nos oprimir e atar nossas mãos, ela deve ser fluida, na cauda da poesia da cena. Assim, a fotografia não pode se sobressair, não acho justo por uma luz mais bela prejudicar um depoimento de uma senhora emocionada, por exemplo. Nós temos de potencializar a poesia das sequências, mas não termos um pensamento de supremacia no qual a fotografia pode sozinha poetizar o mundo. O mundo e suas belezas vem primeiro - como fotógrafos temos de ver como acentuar essa gênese poética.

ORSON - Em meio a esses intuitos, há alguma referência, algum fotógrafo, diretor, profissional ou estilo que inspire o seu trabalho?

Polidoro - Penso nosso imaginário como um conjunto de cenas vividas, filmes vistos, livros lidos... Assim, acho difícil definir um fotógrafo ou uma escola determinante para mim. Gosto desse bombardeio de referências, que se misturam e deles surgem as imagens que criamos. A cada ano meus estilos preferidos mudam, e dois anos depois podem voltar, mas no momento estou muito instigado pelo cinema do Tsai Ming Liang e do Pedro Costa. São olhares esteticamente diferentes, mas me encanto com a pureza e pulsão das imagens desses cinemas no momento. Saindo do cinema, Dan Flavin e suas fluorescentes coloridas, e o *Quadro negro*, do Malevich: duas obras que penso quase diariamente nelas. Flavin pela beleza do minimalismo da luz, como uma série de pequenas lâmpadas ressignificam um espaço, e Malevich pela questão de colocar o escuro como base de construção de uma imagem.

Mas, para ser sincero, onde busco mais "inspiração" para os projetos é na literatura. Assisto muitos filmes, mas quase sempre, logo após ler um roteiro, antes de pensar em quais filmes se assemelham a ele, busco na literatura textos que tentam expressar o que

senti com o roteiro. Assim, é através de outros autores que vou construindo minhas propostas visuais. A literatura tem uma potência visual pura, acho um bom estímulo para encontrar novas formas que conceber as imagens. Depois dela, claro, migro para pintores, fotógrafos, e outros filmes. Mas creio que as referências visuais têm de existir para pensarmos sobre a nossa imagem, não como um modelo a ser seguido.

E lembrar que toda situação vivida é fotografada: seja em casa quando optamos por acender a luz do teto ou o abajur lateral, seja na escolha do restaurante que vamos levar alguém para jantar. Busco sempre educar meu olhar, instigá-lo a perceber essas nuances do dia-a-dia, como a luz reflete em um olhar, como é a sombra da minha mão no sol do metro, quanto tempo a tela do computador fica na minha retina depois que fechei os olhos... Busco sempre me dedicar a essas pequenas fotografias cotidianas, me despir de um olhar direcionado e pré-estabelecido. Sem dúvida, é uma busca constante.

ORSON - Junto da Jessica Luz, Tatiana Nequete e do Fabiano Florez você fundou a Besouro Filmes. Como é esse processo de ramificação dentro do audiovisual, de também ser um produtor?

Polidoro - Olha, em 95% do meu tempo sou fotógrafo, mas acho muito importante ser sócio de uma produtora. Com os “besouros” posso tocar projetos mais autorais e pude alavancar o longa-metragem que eu dirigi. Mas, acima de tudo, estar inserido em uma produtora contribui para percebermos toda a cadeia do audiovisual, entender o valor das coisas, dos profissionais, as dificuldades de captação de recursos, por exemplo. Esse conhecimento faz com que sejamos profissionais mais compreensíveis e solidários, respeitando as outras áreas do cinema, convergindo para uma harmonia e respeito essencial para esse nosso ofício que nos deixa presos em um apartamento por semanas, 15 horas por dia.

ORSON - O trabalho em *Sete Ondas Verdes Espumantes* pareceu extenso, até por se tratar de um road movie documental e poético. Como é co-realizar um projeto de produção um tanto quanto itinerante como esse?

Polidoro - O *Sobre sete ondas* foi um projeto que durou cinco anos, os quais foram essenciais para ele ser o que ele é na tela. O filme nasceu como um documentário de 30 minutos, mas quando eu e o Cacá Nazario começamos a pesquisa, lendo todos os livros do Caio Fernando Abreu em ordem cronológica, despertou ali uma necessidade de fazer uma filme que fugisse do informativo, e refletisse um pouco a alma inquieta e viajante do Caio. Assim, começamos as filmagens pela Europa, e a partir dessa primeira etapa fomos descobrindo a cada diária o filme que gostaríamos de fazer. O rumo foi mudado algumas vezes, mas a obra do Caio permanecia rígida como nosso norte. Gosto de ver como os textos do escritor agiram sobre o filme, pois eles atuaram literalmente como nosso “mapa” narrativo e de construção de imagens. Uma das situações do filme que tenho mais carinho são as cenas que estão na última onda do filme, denominada “Para além dos muros”, que filmamos numa cidadezinha francesa, Saint Nazaire. Lá, numa madrugada, com as ruas desertas, eu andava com a câmera na mão, e o Cacá com o livro, lendo a novela. No texto do Caio, o personagem também vaga por essa cidade, e descreve as ruas, o prédio onde mora, o apartamento. E lá estávamos nós, seguindo exatamente as direções que o Caio escreveu, pegando as mesmas ruas, chegando a tocar no apartamento descrito no livro. Ninguém nos atendeu. Mas era como se um elo ali se concretizasse, e com esse encontro o filme ganhou uma outra dimensão, nos libertou, e mergulhamos em sua obra, tentando trazer à tona imagens, sons, memórias nossas que encontramos por lá. Assim, foram cinco anos de muito trabalho, mas acima de tudo, cinco anos de encontros: seja com a obra do Caio como com as pessoas fantásticas que cruzamos para leituras da obra e conversas.

O processo do *Sete ondas* me lembra muito um pequeno conto do Caio, que diz assim: “Primeiro você cai num poço. Mas não é ruim cair num poço assim de repente? No começo é. Mas você logo começa a curtir as pedras do poço. O limo do poço. A umidade do poço. A água do poço. A terra do poço. O cheiro do poço. O poço do poço. Mas não é ruim a gente ir entrando nos poços dos poços sem fim? A gente não sente medo? A gente sente um pouco de medo mas não dói. A gente não morre? A gente morre um pouco em cada poço. E não dói? Morrer não dói. Morrer é entrar noutra. E depois: no fundo do poço do poço do poço do poço você vai descobrir quê.”

ORSON - *Dromedário no Asfalto*, dirigido pelo Gilson Vargas, no qual você faz a direção de fotografia, também embarca no gênero de *road movie*. Como foi fotografá-lo?

Polidoro - Foi um dos trabalhos com o qual mais aprendi e sinto orgulho de ter embarcado. A obra é uma ficção com um olhar e liberdade de documentário. Assim, muito diferente do que normalmente ocorre nos sets de filmagem tradicionais, em que temos um cronograma fechado a cumprir, no *Dromedário* pudemos exercer a pureza da observação do espaço a ser filmado, montando as cenas nas locações mais legais, na melhor luz, etc. Assim, foi um processo de exercitar o olhar no momento, construindo uma fotografia que busca utilizar da melhor forma a luz dos lugares. Todo o filme foi rodado usando dois refletores, abajures, lâmpadas e gelatinas. Com o ambiente escolhido, fazia pequenas intervenções, como colocar um abajur ou uma gelatina de coloração em uma lâmpada. O bom de realizar filmes com equipe pequena é que ganhamos essa liberdade de poder mudar de locação, por exemplo, caso aquela que escolhemos não esteja funcionando. Assim como, permite o acaso imprimir diretamente na tela. Muitos cenas foram construídas na estrada, como a cena do caminhão que leva uma casa na caçamba: estávamos na estrada, passamos por esse caminhão (uma metáfora linda para os sentimentos do Pedro, protagonista do filme) e seguimos até ele e pedimos para fazer uma cena. O motorista topou e rodamos com a casa em cima do caminhão. Se estivéssemos com uma equipe gigantesca dificilmente poderíamos mudar a rota dessa forma durante uma diária.

Apesar de tudo isso, como falei anteriormente, essa liberdade visual e criativa só existiu pois tivemos uma intensa pré-produção no filme. Tínhamos uma escaleta, mas acima de tudo tínhamos definições bem claras do que queríamos subjetivamente imprimir na tela: seja na questão narrativa como estética. Assim, com essas propostas impregnadas em nós partimos para a descoberta da estrada, onde fotografar um road movie é sempre um novo encontro: seja pelos personagens, seja pelos climas do tempo: dia nublado, sol, chuva. O filme traz essa energia do novo, do que surpreende. E esteticamente temos de saber como lidar com essas situações, para que elas ajam a favor da proposta que tínhamos definido para o filme.

Por fim, foi muito importante para o filme a sensibilidade do Gilson, que não tem medo das imagens, que me apoiou a fazer cenas inteiras em um único plano aberto, por exemplo, ou deixar todos os personagens silhuetados, como ocorre na cena com os pescadores. Sem um diretor que nos instigue e permita esse mergulho, o *road movie* pode virar também um filme em que o fotógrafo tem de sair com a câmera na mão correndo atrás dos personagens. Felizmente, no *Dromedário* tivemos vários momentos assim, mas outros também de extrema delicadeza visual.

ORSON - Em *Objetos* as sombras têm peso e importância. A cena final do Marcos Contreras no quarto escuro frente à janela, a silhueta e o quarto escuro é realmente muito bela e impressionante. Reflete um tanto do personagem. A iluminação parece dar uma atmosfera bem peculiar ao curta. Como é esse seu trabalho com a sombra e a luz, como enxerga esses aspectos?

Polidoro - Para mim foi uma mudança de paradigma em meu trabalho como fotógrafo a desconstrução da luz como centro da imagem cinematográfica. A luz é a principal ferramenta do diretor de fotografia, mas creio que ela deva vir para tatear o escuro fundador da imagem. A luz desperta os personagens, informa o espectador, mas essa informação será muito mais instigante se ela puder ser comparada com o escuro. Busco manter muitas zonas de escuro na imagem, pois creio que esses escuros são reservas potentes de sentido, é nossa cutucada no espectador, é a mão que oferecemos para ele vir construir essa imagem conosco. Fazendo um trocadilho, penso o escuro (e as sombras) como o iluminador subjetivo da cena, pois está ali para questionar, para colocar uma dúvida sobre o que está sendo narrado. Eu poderia passar horas preenchendo os escuros dos quadros de Rembrandt, eu tenho vontade de saltar para dentro desses escuros e descobrir os corpos que não são mostrados pela luz! É um pouco desse desejo que tento imprimir nos filmes que fotografo.

Por fim, aliado ao escuro base, existem as sombras, desse escuro que se reinventa com a luz. E aqui é quase uma implicância minha: sempre se fala muito que a sombra “atrapalha a cena”, “que feia a sombra na parede”... Com isso, comecei a fotografar com medo da sombra, e acho que muitos fotógrafos sentem isso também. Aí

comecei a pensar nessa inversão de sentido, de colocar o escuro como centro da fotografia, e assisti ao filme *Partner,* do Bertolucci. Filme cheio dessas sombras, de um uso tão extremo que a própria sombra se "descola" do personagem, se tornando ela própria personagem. É um filme inesquecível nesse sentido. Com isso, tento não fotografar "brigando" com a sombra, mas vou levando ela para criar grafismos e zonas dessa potência líquida que é o escuro. No caso do *Objetos*, creio que conseguimos brincar um pouco com essas questões.

ORSON - A fotografia para documentário e para ficção possuem algum tipo de particularidade em cada ou você as enxerga da mesma forma?

Polidoro - Geralmente, temos muito mais controle de iluminação e enquadramento nas ficções, onde já conhecemos as locações, cenários, figurinos, etc. A pré-produção é muito mais exata na ficção. Já no documentário a fotografia tem de ser mais adaptável, visando exprimir ao máximo o acontecimento que está sendo narrado. No modo de operação, assim, a fotografia para a ficção e documentário são bem diferentes, mas creio que devamos sempre buscar um pouco de uma na outra: as certezas conceituais e estéticas da ficção migrarem para o documentário, e a liberdade e pureza de encontro do doc diluir a rigidez da ficção.

ORSON - Acha que as universidades de cinema ajudaram o nosso cinema a se distanciar um pouco do cansativo retrato histórico nas ficções?

Polidoro - Com certeza! É energizante ver a transformação que o nosso cinema passou nessa década, que é marcada pelo início das graduações em cinema. Essas universidades têm papel fundamental, pois propiciam ao estudante uma formação técnica e teórica, gerando profissionais que não são apenas operadores, mas com bagagem cultural e capacidade crítica na criação. Além do mais, as universidades dão uma visão mais geral do cinema. Assim, um fotógrafo acaba também desenvolvendo um trabalho em que age como diretor de arte, por exemplo. A compreensão das diversas equipes do audiovisual é essencial, pois um filme só se concretiza em harmonia entre as áreas. Arte e fotografia, por exemplo, tem de andar de mãos dadas. A luz só brilha se tiver um belo cenário. Sem falar nas cores, que está na arte e na própria luz.

Esta formação mais completa e organizada permite este cinema novo que estamos vendo por aqui. Um cinema mais ligado ao contemporâneo, inventivo e livre. Não podemos nos esquecer, no entanto, que nós egressamos da universidade num ambiente mais favorável à realização e distribuição dos filmes: temos mais editais, a internet permite facilmente enviarmos um filme para um festival, e claro, o digital, que barateou e permitiu que equipes de três pessoas pudessem realizar um filme desde a concepção até a exibição. Certamente, essas transformações sociais e tecnológicas aliadas à formação dos cursos nas universidades auxiliaram nesse arejamento de nosso cinema.

ORSON - Além de muito ligado à prática você também exerce a parte acadêmica, sendo professor na Unisinos. Como é equilibrar esses duas práticas?

Polidoro - No dia a dia, às vezes é complicado, pois tenho de mudar diárias por causa das aulas, ou dar duas aulas no mesmo dia para ficar com a semana livre seguinte para rodar. Então, para questões de agenda é um limitador. No entanto, acho minha atuação como professor essencial para meu trabalho, pois faz com que eu tenha de estar em constante movimento, buscando novas referências, com grandes trocas e aprendizados com os alunos. Além do mais, os alunos logo entram no mercado e trabalho direto com eles. É uma relação que nasce na faculdade, mas que conseguimos seguir em um processo de criação depois. O *Objetos* é um exemplo disso. O Germano (de Oliveira, diretor) foi meu aluno, e o João de Queiroz (meu assistente no curta) meu orientando de TCC. É bonito ver esse encontro e podermos concretizar na prática reflexões estéticas que desenvolvemos durante a faculdade. Espero seguir unindo as duas atuações, é um alimento essencial para mim.



Jahangir Mammadov. Créditos: Armando Pierre Gualand.

Entrevista: Jahangir Mammadov

Ivonete Pinto[1]

Docente nos curso de Cinema da UFPel; Editora da revista Teorema

Instalado em um prédio suntuoso no centro de Baku, construído em 1945, Jahangir Mammadov, Chefe do Departamento do Cinema do Ministério da Cultura e Turismo da República do Azerbaijão, recebeu a revista Orson em seu gabinete em fevereiro último.[2] Com a ajuda de uma intérprete em inglês, discorreu sobre a produção cinematográfica do país. Com bom humor, lembrou que tudo era novo no Azerbaijão, considerando que a independência da então União Soviética se deu apenas em 1991. Como Mammadov admite, o capitalismo é uma experiência nova lá e o país se adapta à nova lógica de mercado.

Questionado sobre como o seu Governo trabalha para a aprovação de roteiros, o tema não ficou satisfatoriamente respondido. A edição da entrevista, sendo fiel ao encontro e à resposta, mantém o teor incompleto, ressaltando que o objetivo principal, que era obter um panorama do cinema, do ponto de vista do Governo, ficou contemplado. Sobressaiu deste diálogo, o fato de que o Azerbaijão investe na cultura como um bem imaterial importante, mas que aos poucos vai deixando a tarefa do investimento para a iniciativa privada. Num país de população de 9,4 milhões de habitantes, possuir 40 salas de cinemas, soa pouco, especialmente se o país é um dos grandes produtores de petróleo do mundo. O crescimento econômico, enquanto república independente, está no início, e o segmento do cinema pode ser medido mais pela produção do que

1 ivonetepinto02@gmail.com

2 Agradecemos a intermediação para a entrevista da Embaixada do Azerbaijão no Brasil, através de seu adido cultural Intigam Huseynov.

pelo número de salas. Exibir uma média de produção de meia centena de filmes por ano, entre subsidiados e independentes, parece ser a grande conquista a comemorar.

ORSON – Quantos filmes o Azerbaijão produz por ano e qual o sistema de produção?

Mammadov – Produzimos uma média de 50 filmes por ano. Destes, cerca de 20 são de ficção e 30 são documentários (temos alguns em animação também). Os filmes que contam com 100% de subsídios do governo são em torno de 15, sendo destes 10 documentários. Temos estúdios que produzem os filmes, e um inclusive, subsidiado pelo governo, onde trabalham apenas jovens, estudantes e graduados em cinema da Azerbaijan State University of Culture and Arts. É uma universidade criada ainda nos anos 20 e que dos anos 60 para cá incorporou o cinema.

ORSON – E há co-produções também?

Mammadov – Sim, sobretudo com a França, Alemanha, Itália, Geórgia e Turquia. Mas são os estúdios privados que fazem as negociações, que são reguladas pelo governo.

ORSON – Há dados atualizados sobre bilheteria?

Mammadov – No momento não.

ORSON – Janeiro Sangrento, de Vahid Mustafayev, que trata da independência do Azerbaijão da URSS foi um sucesso, não?

Mammadov – Sim, mas não saberia informar os números. É uma produção da Baku Film Studio em co-produção com a TV, e não teve participação de investimento do governo, não acompanhamos.

ORSON – Mas o filme abre, nos créditos, com um agradecimento ao presidente Ilham Aliyev.

Mammadov – Só uma gentileza, não houve dinheiro público.

ORSON - Quantas produtoras privadas existem no Azerbaijão e como vocês trabalham com elas em termos de suporte financeiro?

Mammadov - Cerca de 20. Nós entramos às vezes com 50% do orçamento, às vezes com 100%.

ORSON – Quais os critérios para o governo apoiar um projeto?

Mammadov – Depende do roteiro. Temos uma equipe aqui que lê os roteiros.

ORSON – São critérios artísticos?

Mammadov – Sim. Não temos censura.

ORSON - Quanto por cento de aprovação, em geral?

Mammaddov – (*depois de uma longa conversa em azeri com a tradutora*) Antes, há cinco anos, entrávamos com 100% dos recursos dos filmes, hoje selecionamos os projetos e entramos com percentagem menor. As produtoras não têm interesse nos 100% e colocamos 40%, 50%.

ORSON – Quando o governo subsidia uma produção e esta tem lucro na bilheteria, é necessário que a produtora dê retorno de alguma porcentagem deste lucro para o governo?

Mammadov – Não, não. Nosso interesse é somente que as pessoas vejam os filmes, não temos interesse em retorno financeiro.

ORSON – Há alguma preocupação aqui sobre filmes baixados na internet, os downloads?

Mammadov - Com os filmes mais antigos nós até incentivamos. Este site (www.azcinemaonline.com) é uma ótima forma de divulgar nosso cinema.

ORSON – Vê-se uma quantidade grande de fotos do presidente em todos os lugares. Ele gosta de cinema?

Mammadov – Não, mas a esposa dele gosta. Ela gosta de tudo o que é relacionado à cultura e incentiva muito os artistas.

ORSON - Quantas salas de cinema o Azerbaijão possui?

Mammadov - 40 salas.

ORSON – E qual o valor médio do ingresso?

Mammadov – Média de seis manat (cerca de nove reais).

ORSON – É um negócio lucrativo para os donos de cinema?

Mammadov – Começa a ser. Eles são *businessmen*, se não der lucro, fecham as salas. Estamos engatinhando no capitalismo, mas com muita vontade.

ORSON – E o mercado é dominado pelos filmes americanos, como em boa parte do mundo?

Mammadov – Não só. Pela proximidade geográfica e as similaridades culturais, grande parte dos filmes em cartaz são turcos. Os turcos são os mais populares, depois vêm os russos e os da Georgia.

NORMAS PARA PUBLICAÇÃO

Para submeter artigos e resenhas para a revista, envie para **revistaorson@gmail.com**

Data de fechamento da próxima edição: **15 de outubro de 2016**.

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, referências bibliográficas e referências audiovisuais. 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, em nota de rodapé, deve ser incluído seu endereço eletrônico para eventuais contatos dos leitores. Logo abaixo do nome do autor, deve constar a instituição com a qual tem vínculo, e também o tipo de vínculo.

7. O Resumo, em seguida às informações referentes à vinculação acadêmica, deve ter no máximo cinco linhas (em português e abstract em inglês) e as palavras-chave (igualmente em português e inglês) não devem ultrapassar cinco palavras.

8. 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. Séries devem trazer o título em português (quando houver), seguido, entre parênteses, de título original, criador principal, ano de início-ano e de término (ou, se a série continua, deve-se informar "até o presente"). Exemplo de série: *Orange is the new black* (Jenji Kohan, 2013-presente).

9. As citações de até três linhas devem contar no corpo do texto 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.

10. 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.

11. 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, pp. 323-324).

12. Ilustrações – gráficos, tabelas, imagens etc. – devem ser inseridos no texto, logo após serem citados, contendo a explicação em sua parte inferior (legenda), se necessário.

13. As Referências bibliográficas (ou Bibliografia) devem constar no final do texto, obedecendo as 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:

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.

Filmes

BAILE PERFUMADO. Lírio Ferreira; Paulo Caldas. Brasil, 1997, filme 35 mm.

NOME PRÓPRIO. Murilo Salles. Brasil, 2007,digital.

Séries

BREAKING BAD. Criação: Vince Gilligan. EUA, 2008-2013.

ORANGE IS THE NEW BLACK. Criação: Jenji Kohan. EUA, 2013-presente.

ORSON

REVISTA DO CAU - CURSOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL E CINEMA DE ANIMAÇÃO - UFPEL

AGOSTO/2016