



Adriana Dantas Nogueira
Lilian Cristina Monteiro França
Renato Izidoro da Silva
ORGANIZADORES



Criação Editora



CINEMA

E INTERDISCIPLINARIDADE

Convergências, gêneros e discursos

VOLUME 2

CONSELHO EDITORIAL

Fábio Alves dos Santos
Jorge Carvalho do Nascimento
José Afonso do Nascimento
José Eduardo Franco
José Rodorval Ramalho
Justino Alves Lima
Luiz Eduardo Oliveira Menezes
Maria Inêz Oliveira Araújo
Martin Hadsell do Nascimento
Rita de Cácia Santos Souza



CONSELHO CIENTÍFICO

Adriana Dantas Nogueira
Ana Angela Farias Gomes
Armando Alexandre Costa de Castro
Carlos Cezar Mascarenhas de Souza
Carlos Eduardo Japiassu de Queiroz
Claudiene Santos
Fabio Zoboli
Hamilcar Silveira Dantas Junior
Joe Marcal Goncalves dos Santos
Lilian Cristina Monteiro Franca
Luis Americo Silva Bonfim
Luiz Gustavo Pereira de Souza Correia
Marcos Ribeiro de Melo
Maria Beatriz Colucci
Renato Izidoro da Silva
Romero Junior Venancio Silva



www.editoracriacao.com.br

Adriana Dantas Nogueira
Lilian Cristina Monteiro França
Renato Izidoro da Silva
Organizadores

CINEMA

E INTERDISCIPLINARIDADE

Convergências, gêneros e discursos

VOLUME 2



Criação Editora
Aracaju | 2019

Título: Cinema e Interdisciplinaridade: Convergências, gêneros e discursos

Organizadores:

Adriana Dantas Nogueira

Lilian Cristina Monteiro França

Renato Izidoro da Silva

Data: abril de 2019

Projeto gráfico: Adriana Nogueira | Adilma Menezes

Revisão ortográfica: Arthur Fiel

Revisão final: Acássia Barreto

Imagens: Todas as imagens que não são de domínio público obedecem ao princípio do “Fair Use”. Esta obra não é comercializada e destina-se unicamente ao uso acadêmico.

Cinema e Interdisciplinaridade: Convergências, gêneros e discursos. v.2. Adriana Dantas Nogueira; Lilian Cristina Monteiro França; Renato Izidoro da Silva (Orgs). – Aracaju: Criação, 2019.

200 p., 21 cm.

ISBN (impresso): 978-65-80067-05-3

ISBN (online): 978-65-80067-07-7

1. Cinema. 2. Mídia digital

I. Título II. Adriana Dantas Nogueira III. Lilian Cristina Monteiro França IV. Renato Izidoro da Silva (Org.) V. Assunto

CDU 791(03/49)

Catálogo Claudia Stocker – CRB5-1202

Cada autor é responsável pela revisão ortográfica de seu artigo.



Prefácio

RENATO IZIDORO DA SILVA



“Inicio este projeto com uma espécie de entusiasmo desesperado e também cansaço. É que devia ter ido escrever um roteiro para Dinamarca. Para tanto ofereciam-me um milhão de coroas. Três dias e três noites de pânico e com uma prisão não só visceral como espiritual. Depois renunciei” (Ingmar Bergman, trecho da agenda de “A hora do lobo” (1962), In: *Imagens*. Tradução de Alexandre Pastor. São Paulo: Martins Fontes, 1996).

O cinema enquanto prática social e enquanto obra de arte impõe sempre a pergunta: de qual ponto epistemológico podemos iniciar um discurso acerca da sétima arte? De qual ponto estético e dramático podemos iniciar uma narrativa fílmica?



Quem sabe o predicado rizoma nos ajude a formar uma imagem de partida e o conceito de dobra ofereça seu contexto. Um rizoma envolvido por uma dobra implica diretamente a história de uma problemática fundamental para o conhecimento humano, que para a arte parece não passar de um impasse inconsequente: os limites entre o singular, o particular e o universal. Mais especificamente, uma rede de linhas e pontos interligados no interior de uma evaginação designa uma série de desafios intelectuais acerca da operação fundamental do *logos*: reunir; desde que estejamos de acordo com Heidegger em seu ensaio “*Logos*”, de 1951, sobre o fragmento 50 de Heráclito.

As traduções mais comuns para o termo grego λόγος são “palavra”, “verbo”, “discurso”, “conversa”, “lógica” e “razão” (Heidegger, 2010, p. 184). Contudo, embora não sejam precisamente adequadas, todas contêm sua essência gregária. Definir, portanto, a humanidade a partir do *logos*, segundo a tradicional busca pela distinção em face da animalidade, leva-nos à atividade colecionadora. Que outros seres colecionam fragmentos mundanos? Sejamos mais cuidadosos. O rizoma e a dobra foram utilizados como analogias epistemológicas por Deleuze e outros pensadores, como Maturana e Varela. A origem semântica desses conceitos é biológica, isto é, pertence às Ciências da Vida ou da Natureza. Merleau-Ponty, em uma de suas tantas notas destinadas a fundamentar seus cursos sobre a Natureza, então realizados no Collège de France entre 1957 e 1960, interpela um dos dizeres de Valéry sobre os humanos serem “animais de palavras”: “[...] pode-se dizer que a animalidade é o *Logos* do mundo sensível: um sentido incorporado” (Merleau-Ponty, 2006, p. 270).

A que ponto de partida chegamos? Que não foi à toa que se tornou senso-comum impreciso certa tradução acerca de um dos muitos aforismos de Heráclito: “não escutem a mim, senão ao *Logos*”. Apesar da falta de exatidão linguística, o fundamento es-

sencial está posto nessa expressão: que o *Logos*, aquilo que reúne, não tem origem e nem pertence exclusivamente ao homem. A natureza é farta em coleções no interior de evaginações. Abre-se uma cratera na terra e em pouco tempo reunirá em seu interior uma porção de seres em intensas atividades relacionais. O corpo animal, dobra do mundo, reúne milhares de células ativamente interconectadas. Essas células em reunião possibilitam ao corpo uma coleção de sentidos estéticos e eidéticos, responsável por dar a ilusão de um “sentido único” como resultante – síntese – superadora da diversidade.

Para tanto, chama a atenção a tradução mais aceita, segundo Heidegger (2010, p. 184), da enigmática frase heraclitiana: “Se não me haveis escutado a mim mas ao sentido, É sábio dizer no mesmo sentido: *um é tudo*”. Observemos que “Logos” foi substituído, pelo tradutor brasileiro, por “sentido”. Sem adentrar em longos e densos detalhamentos de tradução grego-alemão-português, fixemos aqui que os gregos debateram demasiadamente sobre o sensível e o inteligível. Com se sabe, o sensível está para o diverso e o contínuo (devir), ao passo que o inteligível está para o universo e o discreto (repouso). A passagem do sensível ao inteligível é a passagem do diverso para o universo. Em termos kantianos, do analítico para o sintético (*a priori*).

Escutar ao sentido é mesmo que não escutar a diversidade. Escutar a diversidade implica não distinguir uma fala em meio a balbucios e algazarras animais ou bárbaras. A nosso ver, o *Logos* consiste na atividade – verbo – ou ação que reúne o diverso em torno ou para um sentido. Os sentidos corporais, como que extensões e potências da natureza, também reúnem qualidades e quantidades mundanas das mais diversas. Esteticamente, o corpo sintetiza diversas sensações simultâneas: temperatura, texturas, pressões, contrações, relaxamentos, cinestésias, iluminações, odores, umidade, sabores, sons etc.. O pensamento é

capaz de abarcar imensa variedade de ideias, discursos, palavras, preocupações, lembranças, desejos, imagens etc.. Este é o ponto preciso em que desejei trazê-los: que os impasses entre o singular, o particular e o universal estão centrados no poder do *Logos* em reunir, em torno ou para um sentido, a diversidade mundana dos seres e das coisas.

O *Logos* opera um paradoxo: articula identidade e diferença. Em sentido estático e espacial, agrupa em um conjunto unidades apesar de suas diferenças performáticas e posicionais. Em sentido dinâmico e temporal, unifica, em uma narrativa, momentos diferentes de um suposto “mesmo” ser; desafiando o mobilismo de Protágoras. O cinema, por ser uma atividade do *Logos*, mantém a tradição, ou dela não se livra, e nem pretende se livrar, dessa aporia epistemológica: um rizoma crescente no interior de uma dobra do mundo natural-cultural. Apenas nesse sentido que a palavra tem sua função de *logos*; é reunião de sentidos em apenas um. A palavra “limão” reúne – sintetiza – no pensamento e na fala toda a analítica estética do limão em sua natureza.

A palavra cinema paradoxalmente reúne uma realidade “*analítica à priori*”, em uma “*síntese a posteriori*”, porque mobilista (Protágoras), ou por que não dizer sofisticada? Certamente o cinema confundiria Kant; assim como Eco sugere a incômoda imagem do filósofo alemão diante de um ornitorrinco: um *logos* animal que reúne em si aspectos diabólicos desde a perspectiva da taxionomia da biologia moderna. Cinema é *logos*. Ou seja, é um sentido cuja força é capaz de reunir inúmeros e diversos – divergentes – sentidos. Essa reunião ocorre desde os esboço eidética ou estético de uma narrativa, passando pela sua produção cinematográfica, chegando ao seu produto – o filme -, reunindo, na sequência, incontável pluralidade de espectadores e acadêmicos em sua recepção reflexiva.

Aproveitando o ensejo do *logos*, este segundo volume da coleção Cinema e Interdisciplinaridade é fruto de uma reunião que reúne uma diversidade de sensibilidades e intelectualidades cuja identidade é possível pelo emblema “sétima arte”. O leitor notará de pronto, mediante o contato com os respectivos títulos, que cada um dos oito textos, apesar de agrupados pelo *logos* cinema, internamente não possuem identidade, pois suas singularidades imperam diante do impulso atributivo e categorial do pensamento moderno. Importante apreciá-los, portanto, em suas diferenças e diversidades; reunidos apenas por essa imensa e cada vez maior dobra chamada cinema.

Menos ainda será possível classificar os manuscritos por disciplinas. A interdisciplinaridade não está traçada em uma relação somente intertextual, mas principalmente intratexto. Cada escrito consiste em uma dobra que abriga um rizoma ou parte de uma rede maior, que extrapola os limites da palavra editada. Singulares, abrigam particularidades ao mesmo tempo em que, por serem evaginações, são versos do mundo postos em unidades complexas. Uma pequena dobra do mundo, o presente volume apresenta limites virtuais de ramificações ilimitadas entre as singularidades, particularidades e universalidades. Doravante, lançamos o convite para uma experiência epistemológica e estética que reúne um horizonte plural de razões sensíveis acerca das imagens em movimento dotadas de *logos*.

As temáticas do segundo volume de Cinema a Interdisciplinaridade tocam em questões sociais, econômicas, políticas, culturais, comunicacionais, linguísticas, artísticas, estéticas e epistemológicas mobilizadas por obras e práticas cinematográficas. Um passeio escópico pelo sumário revela temas transversais ao cinema como cidade, violência, romances, infâncias, humor, negritude, gênero, sexualidade, cultura e educação. No eixo acadêmico vemos um rizoma interdisciplinar formado pela arquitetura

ra, história, pedagogia, antropologia, sociologia, teatro, literatura e linguística. Quanto ao cinema, aspectos relativos à cor, forma, narrativa, documentário, ficção, transposições e adaptações.

A reunião textual é aberta por “A interferência da arquitetura e a da cor na narrativa fílmica”, de Adriana Nogueira e Adriane Dantas. As autoras abordam “O show de Truman” (1998) e “O fabuloso destino de Amélie Poulain” (2001) para refletirem sobre mensagens simbólicas geradas pelas performances das cores e dos traços arquitetônicos que compõem a narrativa enquanto unidade de sentido imersa em diversidades estéticas. “Violência urbana no documentário”, autoria de Beatriz Colucci, realiza um desafiador trabalho intelectual de traçar o fio etnográfico de quatro documentários nacionais (1999-2003) corajosos no tratamento das problemáticas urbano-periféricas de nosso país: “Notícias de uma Guerra Particular” (1999), “O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas” (2000), “Ônibus 174” (2002) e “O Prisioneiro da Grade de Ferro” (2003).

José dos Santos e Marizete Lucini escreveram “Intersecções entre cinema, educação e ensino de história”. O filme expressa possibilidades teórico-metodológicas tanto acerca das especificidades temáticas da historiografia quanto implica as dimensões complexas das culturas em seus aspectos sincrônico e diacrônico; potencializando o contexto escolar para uma contemporaneidade dos tempos. Carolina Galvão, Pedro Costa e Adriana Nogueira exploram as interações cinema ficcional-documental que abarcam o objeto perceptivo na experiência com arquiteturas urbanas. “A arquitetura através do olhar cinematográfico” revela conteúdos realistas dispostos em sintaxes lógica e estéticas documentais e ficcionais capazes de gerar sentidos para o espaço.

A clássica temática da adaptação ou transposição literatura-cinema foi tratada por Romério Jesus, Ray Santos e Débora Pinto em

“A construção de Olímpico e Glória em ‘A hora da Estrela’: livro e filme”. As interfaces palavra-imagem serviram de esteira para as reflexões centradas em dois personagens da trama, figurados no título do texto. Descrições, adjetivos, metáforas, metonímias, analogias, ritmo etc. literários foram pensados em termos de imagens, cores, faces, corpos, trajés, gestos, voz e paisagens. “Infâncias e balbucios: experiências de etnografia de tela numa amostra fílmica”, de Pedro Costa e Marcos Melo, inova com a “etnografia de tela” *O sonho de Wadjda* (2012) e *Ernest & Celestine* (2012), filmes exibidos na I Mostra Balbucios, realizada na Cinemateca da Universidade Federal de Sergipe (UFS). A infância consiste em experiência limite para a cultura em sua estrutura de linguagem.

O cangaço também está em cena nesta reunião de textos e autores como tema que se confunde com a história do cinema brasileiro. Thiago Varjão, com seu *“O homem que fazia rir”*, evidencia a faceta humorística do cangaceiro, quem sabem mais comum na Literatura de Cordel que nas telas. Incomum também é a memória de Mazzaropi, em *“O Lamparina”* (1994), apresentando um misto com a cultura caipira e o linguajar do paulista, cuja arma principal contra os inimigos é o riso. A coletânea encerra com uma importante e necessária relação *“Do teatro e cinema negro no Brasil: marcas em Sergipe”*, de Wolney Santos e Fabio Zoboli. O cinema negro herdou do teatro a pedagogia política do Teatro Experimental Negro (TEN), no sentido de apresentar um campo de luta nas esferas da produção e da expressão na sétima arte.

Aproveito para lançar o convite para a leitura do primeiro volume de Cinema e Interdisciplinaridade publicado em 2017, bem como do terceiro volume a ser publicado na sequência. As referidas obras são frutos dos trabalhos realizados por docentes e discentes do Programa Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE), da Universidade Federal de Sergipe (UFS), além das contribui-

ções de colaboradores e parceiros de outras instituições. Os textos que vêm a público têm como fundamento teórico-prático as experiências em disciplinas, orientações, atividades, eventos, qualificações e defesas ocorridas no contexto do programa.

Referências

Heidegger, Martin. Logos (Heráclito, fragmento 50). In: _____ **Ensaaios e conferências (1950-1954)**. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão et al. 6ª Ed. Petrópolis: Vozes, 2010. (Coleção Pensamento Humano)

Merleau-Ponty, Maurice. **A Natureza**: curso do Collège de France. Tradução de Álvaro Cabral. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Tópicos)

Marques, Marcelo Pimenta. A percepção individual no *Teeteto*. In: Peixoto, Miriam Campolina Diniz. O visível e o inteligível: estudos sobre a percepção é o pensamento na filosofia grega antiga. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. (Humanitas)

SUMÁRIO

	PREFÁCIO	5
A interferência da arquitetura e da cor na narrativa fílmica Interference of architecture and color in the filmic narrative	Adriane Pereira Dantas Adriana Dantas Nogueira	15
Violência urbana no documentário brasileiro Urban violence in brazilian documentary	Maria Beatriz Colucci	35
Intersecções entre cinema, educação e ensino de história Intersection among cinema, education and history teaching	José Douglas Alves dos Santos Marizete Lucini	53
A arquitetura através do olhar cinematográfico The architecture through cinematographic vision	Pedro de Barros Nunes Costa Adriana Dantas Nogueira Carolina Marques Chaves Galvão	71
A construção de olímpico e glória em <i>A hora da Estrela</i> : livro e filme The characterization of olímpico and glória in <i>a hora da estrela</i> : book e film	Ray da Silva Santos Débora Wagner Pinto Romério Novais de JESUS	91

A arquitetura na narrativa fílmica de <i>Playtime</i> e de <i>A hora da Estrela</i>	113
Architecture in the movies <i>Playtime</i> and <i>A hora da Estrela</i>	
Ray da Silva Santos	
Adriana Dantas Nogueira	
Infâncias e balbucios: experiências de etnografia de tela numa mostra fílmica	137
Infants and babblings: experiences of screen ethnography in a film show	
Rui Benevides Prates	
Pedro Machado Costa	
Marcos Ribeiro de Melo	
O homem que fazia rir	153
The man who made everyone laugh	
Thiago de Brito Varjão	
Do teatro ao cinema negro no Brasil: marcas em Sergipe	173
From black theater to black cinema in Brazil: traces in Sergipe	
Wolney Nascimento Santos	
Fabio Zoboli	
AUTORES	193



A interferência da arquitetura e da cor na narrativa fílmica

Interference of architecture and
color in the filmic narrative

ADRIANE PEREIRA DANTAS

ADRIANA DANTAS NOGUEIRA



1. Introdução

As produções cinematográficas cada dia mais têm se apropriado da arquitetura e da cor para servir de elementos compositivos de suas filmagens. Esse feito tem despertado o interesse de pesquisadores que buscam compreender como o cinema influencia o imaginário do espectador.



O presente artigo discorre sobre a interferência da arquitetura e da cor na narrativa dos filmes: *O Show de Truman – O Show da vida* (1998) e *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001). Eles foram propositalmente selecionados tendo em vista o uso da paleta de cores que utilizam, um deles emprega predominantemente as cores ‘frias’, e o outro, as cores ‘quentes’ como forma de caracterizá-los.

No primeiro filme, a análise da arquitetura leva em conta a relação do protagonista com seu entorno e as cores em seus significados. No segundo, a arquitetura da cidade parte do ponto de vista da representação de Paris, mas o enfoque principal dá-se à paleta de cores marcante na película.

A metodologia aplicada, do tipo bibliográfica, por meio descritivo, tem como base pesquisadores relacionados principalmente às áreas da teoria do cinema, da arquitetura e da cor. Buscar-se-á compreender como a arquitetura e as cores compõem uma linguagem peculiar na narrativa cinematográfica e como trabalham os elementos de significação.

Assim, o primeiro tópico busca contextualizar a importância da arquitetura no universo fílmico, o segundo, apresenta informações básicas sobre as cores e quais as principais conotações simbólicas que emitem. Os dois últimos tópicos tratam da análise da imagem a partir de fotogramas dos filmes anteriormente mencionados.

2. A Arquitetura no Cinema

Desde os primórdios fílmicos a representação do espaço urbano se fez presente, como na “*Chegada de um trem à estação da Ciotat*” (1895), as cenas traziam pessoas desembarcando em uma estação. Ao longo dos anos a arquitetura tornou-se para muitos

cineastas tão importante quanto a narrativa porque ela pode influenciar e direcionar as cenas apresentando forte significação contextualizando a história no espaço e no tempo, no social e no político, também no psicológico. Com isso a arquitetura e a narrativa trabalham juntas para transmitir a mensagem de um filme:

A imagem arquitetônica ganha corpo e ajuda a delinear a natureza dos filmes, a função das ações e a atmosfera das locações. Da junção destes fatores se define a importância do papel da arquitetura no cinema. A arquitetura deve saber transitar no imaginário fílmico para construir estruturas capazes de resgatar o espírito de uma época ou lançar o de outras. Se em seus primórdios os cenários dos filmes de estúdio estavam mais para “panos de fundo”, agora o cinema permite à arquitetura o desempenho de um papel mais ativo. (ALLON, 2016, p. 22)

Dessa forma, o que importa é que a arquitetura dialogue com a proposta da narrativa e seja uma referência para a estética de cada período histórico. Assim, a cenografia interage diretamente com as personagens, ora indicando seus estados psicológicos e seus gostos, ora ditando seu estilo de vida, prevendo suas atitudes e participando como indutora de comportamentos. Para Allon (2016), esse elo entre cinema e cidade é representado simbolicamente:

Fatores de ordem cultural, econômica, política e social também estão intrinsecamente ligados à forma como as ideias e os espaços fílmicos são representados. Moldam-se, desta maneira, símbolos banhados por tais valores e que influenciam de modo real a configuração espacial arquitetônica e urbana e o cotidiano de seus habitantes. Quer seja uma localização espacial fictícia ou real, o lugar

sempre está presente como legitimador da transcorrência temporal. Nota-se, portanto, que desde os seus primórdios as paisagens naturais e as cidades representadas já se incorporavam ao movimento, à narrativa e aos trabalhos visuais aprofundados pelo cinema em busca de um realismo. (2016, p.48)

Assim, quando se trata de cenografia, o cinema não hesita em recorrer à arquitetura, reinventando e apropriando-se de sua arte. A partir da história do filme define-se a necessidade de um lugar, porque algumas narrativas filmicas requerem cidades específicas para entrelaçar a trama. Porém, há histórias em que a narrativa pode ser filmada em qualquer cidade do mundo, pois não altera a mensagem e nem as ações consequentes. Para Allon (2016, p.28), “*o cinema dá vida nova à arquitetura em representação e a arquitetura dá sentido ao cinema, conformando o espaço e indicando contextos*”.

Destarte, através do cinema, a arquitetura transporta o espectador a lugares inimagináveis, tornando a paisagem urbana o próprio espetáculo, em que muitas vezes a cidade assume um papel tão importante que pode ser compreendida como mais um personagem. Enfim, o cinema se utiliza da arquitetura para expressar-se, trazendo magia e encanto, trabalhando bem a ordem da representação do universo imaginário humano. Outrossim, o tópico a seguir traz o cinema empregando a cor para enfatizar o sentido narrativo, enriquecer e multiplicar os elementos simbólicos de um filme.

3. A Cor no Cinema

Nos antigos rituais de passagens, na mitologia, nos contos de fadas, nas consagrações reais e religiosas, as cores sempre estiveram presentes para dar sentido a algum ato. Na atualidade isso

não é diferente, muito se descobriu sobre a cor, tanto no aspecto objetivo, quanto no subjetivo. Nesse último aspecto se desenvolve a psicologia das cores em que o cinema tem particular interesse em seu uso devido a cor carregar consigo um potencial de significação.

As cores podem ser classificadas como ‘frias’ ou ‘quentes’. As primeiras são as cores que estão relacionadas ao sol, como o amarelo e o vermelho que possuem maior visibilidade e atratividade ao olhar do espectador. As outras, referem-se às gradações que podem trazer sensações psicológicas de frio e calma, são os tons azulados, violáceos ou esverdeados. Conforme Costa (2011, p. 66),

é aceito que as cores normalmente possuam significados e valores emocionais específicos. Elas podem estimular ‘sensações’ diferentes e até produzir uma reação psicológica inconsciente. Como consequência, a combinação de cores pode resultar em uma composição ‘harmônica’ – que dá prazer àquele que vê – ou ‘desarmônica’ – quando a composição das cores afeta o olho de modo desconfortável. É necessário explicar, contudo, que essa percepção ‘harmônico-desarmônica’ é, de fato, um produto da cultura, e é estabelecida por e sujeita a convenções culturais.

Para Berthomé (2007), as funções das cores no cinema são sete: a primeira seria reproduzir a realidade que nos rodeia; a segunda, facilitar a leitura da imagem; a terceira, constituir um signo visual formidável e eficaz para que possamos interpretar símbolos que muitas vezes não conseguimos explicar com palavras; a quarta função, seria a eficácia da cor no momento da ação e no encadeamento das diferentes cenas; a quinta, relaciona-se a capacidade de expressar-se metaforicamente e simbolicamente; a sexta, consistiria em refazer o estímulo emocional para alimentar a dramaticidade, por fim, a sétima função, implicaria simples-

mente participar do projeto estético do filme. Igualmente, Costa (2011, p. 32) faz um resumo da utilidade das cores no cinema dividindo-as em três partes:

O uso da cor no cinema envolve associações em diferentes níveis: (1) físico no modo como a cor pode afetar o espectador dando-lhe a sensação de prazer; (2) psicológico, pois a cor pode estimular respostas psicológicas; e (3) estético, pois as cores podem ser escolhidas de forma seletiva conforme o efeito que é capaz de produzir, considerando o balanceamento, a proporção e a composição no filme. A cor ainda pode representar uma ‘melhoria’ no realismo, e também pode se libertar da sombra do realismo, dando à luz a um conjunto maior de possibilidades de significação, se colocando como um elemento que pode ser usado com propósitos distintamente não-realistas.

Assim, para uma cor influenciar a narrativa é preciso compreensão dos elementos visuais a serem utilizados, com isso o papel de profissionais como o colorista, o fotógrafo e o diretor de arte, dentre outros, é de extrema importância. Com todas as novas possibilidades de manuseio da fotografia digital e da correção de cor, o cinema tem se apropriado bastante da paleta de cores a fim de trazer maiores significados às tramas, contudo, “*não é a origem tecnológica que é decisiva, mas antes o emprego da cor em um sistema narrativo*” (BRANIGAN, 1984, p. 94, apud, COSTA, 2011, p. 39).

A partir disso, o estudo da psicologia das cores tem sido mais explorado e utilizado pelos cineastas, contribuindo para auxiliar as situações e os momentos importantes do filme. Conforme Bellantoni (2005, backstory p. xxvi):

Alguns filmes usam a transformação de uma cor, ou seu fluxo, para suportar a evolução dos personagens e da his-

tória ao longo do filme. Outras tem uma cena brilhante que captura o papel de uma cor ao definir um personagem ou expandindo a história. Consequentemente, alguns dos capítulos são mais longos do que outros. Se mais de uma cor é explorada em um filme, o filme é listado sob a cor a qual tem maior influência na história e as outras cores serão digitadas sob os ícones “cor de suporte” na margem da página. (Tradução nossa)

É percebido, dessa forma, como as cores marcam determinados filmes e certas cenas. Isso ocorre porque como cada filme tem uma história específica, ele necessita também de uma paleta de cores que trabalhe a favor de sua narrativa. Para Bellantoni (2005), geralmente quando aparece a cor roxa ou algum tom similar, é porque alguém vai morrer ou ser transformado. Se for o vermelho, algo violento ou relacionado a paixão vai surgir. Quando o laranja sobressai, normalmente um momento de tensão está acontecendo ou está por vir. Porém, quando tons azuis predominam, geralmente acontece um momento de serenidade ou confiança. O verde, quando se quer falar da esperança ou da vida. No caso do branco, quando precisa-se representar a pureza ou a frieza. Enfim, uma infinidade de significações deve ser observada ao aplicar uma cor, tem de considerar sempre as relações dessas cores com os símbolos existentes nas culturas e no tempo. De tal modo, Bellantoni (2005, backstory p. xxix) adverte que os cineastas precisam ter cuidado para não fazer escolhas de cores com base unicamente em uma noção intelectual ou abstrata.

Assim, pode-se perceber que as cores no cinema envolvem muitos propósitos e símbolos que precisam ser considerados antes de utilizá-los como efeitos de significação para a narrativa. Nos tópicos seguintes, dois filmes mostram como a cor foi utilizada para representar o mundo das personagens.

4. Análise do filme *O show de Truman – O Show da vida*

O filme é uma ‘comédia dramática’, o enredo traz Truman Burbank como um homem enquadrado no ‘sonho americano’. Ele tem esposa, casa, emprego e vive em uma cidade modelo, porém sua vida é uma mentira, pois, desde o dia em que nasceu ele é o protagonista de um *reality show*. Sendo assim, a cidade a qual vive é um cenário todo planejado para vigiá-lo e prever os seus passos, de tal modo ele é assistido diariamente por milhões de pessoas, mas, aos poucos Truman começa a se dar conta da sua verdadeira identidade e reagir ao sistema que o conduz.

Essa narrativa é bastante emblemática, o próprio nome do filme inspira muitas significações, “*O show de Truman - o show da vida*”, é na verdade, o espetáculo da vida de todos nós. A constatação disso se apresenta através de símbolos que percorrem toda a narrativa, seja pelo nome do protagonista, pela arquitetura da cidade, ou mesmo por meio da paleta de cores apresentada.

Relativo a narrativa, a base é a história de um reality show. Tendo em vista que esse tipo de programa surgiu somente em 1999 (PINHEIRO, 2005, p.29) e que as câmeras de monitoramento somente popularizaram-se nas últimas décadas, pode-se deduzir que a história do filme se passa no século XXI. Apesar da arquitetura Vitoriana ser considerado passada, ela predomina em todo o cenário. O estilo fazia parte das cidades inglesas e americanas da época em que a Revolução Industrial estava no auge e a burguesia viu sua ascensão no século XIX. É bem provável que a intenção fosse mostrar uma arquitetura que ostentasse riqueza e conforto, por isso o estilo foi escolhido, provavelmente para representar a forma de vida do ‘sonho americano’.

A arquitetura fílmica é indicadora dos gostos, medos e anseios de cada período; lança ideias sobre o mundo repre-

sentando formas. Suas visões, importantemente subjetivas, são capazes de capturar o espírito do tempo e do lugar sobre o qual falam, servindo como relevantes especulações sobre a arquitetura e as sociedades. (ALLON, 2016, p.102)

Dessa forma, essa cidade projetada em que Truman e os moradores vivem lhes proporcionam comodidade e segurança. Tudo é muito organizado e bonito, porém, essa perfeição toda acaba artificializando demais o espaço, conforme Allon (2016, p.78), esse espaço “é sublinhado por todo um trabalho visual, meticulosamente projetado para simular a vila ideal, no caso um subúrbio em forma de condomínio fechado, com casas de cores suaves, ruas limpas e amplos jardins transmitindo uma sensação de ordem e amenidade”. Contudo, essa cidade fictícia (*Seahaven*) foi filmada em uma cidade real construída na Flórida em 1981 (*Seaside*). Na arquitetura mais recente existe um novo “modelo” de planejamento urbano surgido na década de 1980 que tem sido utilizado principalmente em áreas residenciais como condomínios fechados de habitação unifamiliar, neles se buscam:

organizar sistemas regionais articulando áreas urbanizadas centrais com as cidades menores em setores bem delimitados do território, evitando a ocupação dispersa; valorizar a acessibilidade por transportes coletivos; favorecer a superposição de uso do solo como forma de reduzir percursos e criar comunidades compactas; estimular o processo de participação comunitária, e retomar os tipos do urbanismo tradicional relativos ao arranjo das quadras e da arquitetura. (MACEDO, 2007, p.01)

Aparentemente essa organização conhecida como “Novo Urbanismo” (KATZ, 1994), parece abranger aspectos positivos, contudo, a crítica que se faz a este modelo está relacionada a uma espécie de “aprisionamento” do indivíduo à área em que habita. Um local onde a

pessoa consegue resolver todas as necessidades cotidianas de serviços e comércio, mas que também serve como isolamento do entorno, separando através do espaço físico as classes sociais. No *Show de Truman – O show da vida* essa proposta foi utilizada eficazmente para demarcar a área da ação do protagonista. Segundo Allon (2016, p.81):

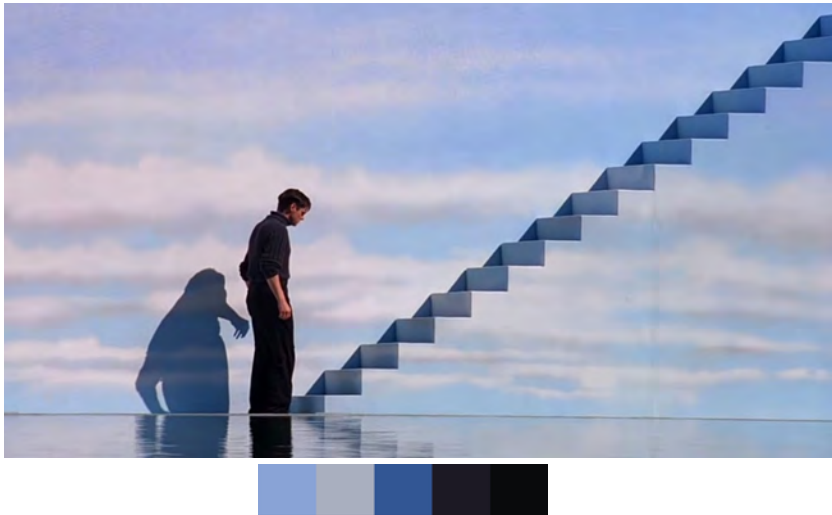
A vídeo-vigilância que persegue Truman é a mesma dos circuitos internos de segurança da cidade real. Configuraram-se, portanto, como verdadeiras ‘ilhas urbanas’, guetos separados e protegidos do resto do mundo por cercas, portões, barreiras e guardas, quando não por imensas áreas verdes e até rios, tornando-os mais remotos ainda.

Assim, por onde quer que ele vá, seja na praia, no rio, na ponte, ou mesmo na floresta, existem câmeras para monitorá-lo, pessoas e situações para impedi-lo de sair do local. Tudo concorre para evitar que ele se “liberte” daquele sistema, com isso, tudo serve para minar seu desejo de descobrir o mundo. Para Allon (2016), essas “*idades blindadas*”, esses *Alphavilles* são construções feitas com o pretexto de proteger e dar conforto, mas na verdade o que faz é potencializar o isolamento das pessoas. Dessa forma, o filme transforma-se em uma paródia da vida real, para Allon (2016, p. 85), “*a ilusão da realidade representada cenograficamente no cinema por Seahaven encontra, em Seaside, seu pólo oposto: uma cenografia alçada à categoria de realidade ilusória*”.

Percebe-se como a arquitetura fílmica converge para a narrativa ao observar a simbologia da mensagem. A limitação do controle e da liberdade que as pessoas têm de sua vida em uma sociedade contemporânea, questiona-se se vale a pena a pessoa viver ‘aparentemente’ bem, mesmo vivendo uma mentira. Enfim, todas essas incertezas e revelações vão sendo apresentados na trama, não somente através da arquitetura fílmica, mas também através das cores escolhidas para ilustrar a narrativa.

A influência da paleta de cores no filme é conduzida praticamente pelas cores frias nas gradações de azul (Figura 01), contudo, há alguns momentos em que outros tons são destacados quando se deseja evidenciar a mensagem da cena em questão. Por exemplo, na parte que aparece a personagem que Truman paquera, Sylvia, o vermelho sempre surge na roupa da atriz, o objetivo é ressaltar o momento de perigo e paixão que ocorre. Outrossim, os tons pastéis na cena da casa com o protagonista e sua esposa são para simbolizar o tipo de relacionamento amoroso morno e conveniente que os dois levavam. Contudo, quando é para representar um momento de tensão na hora que Truman resolve viajar, aparece em destaque o alaranjado na sua mala. Todas as cores no filme concordam com a teoria da psicologia das cores.

Fig. 01 Fotograma do filme *O show de Truman* e paleta de cores relacionada.



Fonte: Print Screen de “O show de Truman – O Show da vida”, Peter Weir. 1998. Paleta de cor disponível em: <<https://color.adobe.com/pt/TRUMAN-color-theme-10844302/>>.

Em relação ao azul predominante no filme, Chevalier; Gheerbrant (2009, p. 107) caracteriza esse tom como um dos mais puros e frios. Simboliza a tranquilidade, o ideal, o sonho e a nobreza, tam-

bém é a cor do espírito e do pensamento. No ‘*Show de Truman*’, vários significados extraídos do azul se relacionam ao sentido da narrativa, um exemplo está no azul representando a verdade. Chevalier; Gheerbrant (2009, p. 107-108) observa que “os egípcios consideravam o azul como a cor da verdade. *A Verdade, a Morte e os Deuses andam sempre juntos, e é por isso que o azul-celeste é também o limiar que separa, os homens daqueles que governam, do Além, seu destino*”. No filme, essa simbologia relacionada a verdade, a Deus e a morte vão se revelando através de algumas pistas: o diretor do *reality show*, chamava-se Christof, seu próprio nome faz uma alusão a Cristo, a ideia de um deus que comanda a vida de outros seres, no caso, a vida de Truman. O nome do protagonista também é outra insinuação, Truman, ou ‘*true man*’ - o ‘*homem de verdade*’ (ALLON, 2016, p.84). Assim, apreende-se que o personagem é um homem honesto que tem sua vida nas mãos de um ‘deus’, contudo, é preciso que ele descubra a veracidade por trás de seu mundo para fazer morrer suas ilusões e buscar uma vida real.

Em relação ao desenvolvimento das cores, cena a cena observa-se Truman ingênuo e sonhador (inicialmente tons de azuis claros), porém ao decorrer da trama, quando ele descobre a verdade essa ingenuidade vai se extinguindo (surgem tons cinzas). No final, o cenário oscila entre a tempestade cinza e o azul. Nessa hora é contrabalanceado o azul do mar - céu com o tom de grafite na vestimenta de Truman. O uso dessa cor em sua roupa sugere um renascimento, “*uma função mágica, ligada à germinação e ao retorno cíclico da vida manifestada: os heróis gêmeos de Popol-Vuh transformam-se em cinzas antes de ressuscitar como o pássaro Fênix.*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 248). Com isso, esses tons acinzentados representam o que restou depois da extinção, o que dá a Truman uma espécie de sobrevida, um renascimento tal qual a Fênix.

Assim, *O show de Truman – O Show da vida*, é um filme com características próprias que explora a autorreflexão e a paródia,

combina a semiótica e o intertextual. Nele, a arquitetura se torna elementar para transitar a mensagem narrativa e a cor apresenta-se como auxiliar dessa significação, dialogando com a narrativa e ressaltando os significados das cenas.

5. Análise do filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain*

Esse filme é uma ‘comédia romântica’, conta a história de Amélie, uma jovem que mora no emblemático bairro parisiense de Montmartre e trabalha como garçomete, porém tudo muda quando encontra uma caixinha com brinquedos e decide entregar ao seu dono. Ao descobrir a felicidade nos olhos dele sua visão de mundo se transforma, ela começa a se empenhar na realização de pequenos atos, a fim de ver as pessoas felizes. Quanto a apresentação das personagens, há um foco para o que elas mais gostam de fazer, alguns costumes e manias que marcam suas personalidades. Em parte, a mensagem da narrativa se transmite a partir dessas pequenas coisas, detalhes que fazem parte do cotidiano de cada um, mas que são determinantes para satisfação e felicidade.

Elementos do fantástico e do maravilhoso estão presentes na narrativa através da imaginação da protagonista. Fotografias falam, anão de jardim viaja, pinturas de animais opinam e até abajur vira bicho. Montmartre, o bairro considerado um dos mais charmosos de Paris é também apresentado de forma encantadora, assim como a própria cidade. Imagens originais dos bistrôs, igrejas, monumentos e metrô foram utilizadas a fim de trazer à memória aquela Paris dos sonhos, para tanto, a arquitetura e a cor se entrelaçam fortemente à narrativa. Tendo em vista que todo cenário externo foi rodado na própria cidade, a maioria das cenas apresentam-se como ícones que já fazem parte do imaginário popular, trazendo ao público uma forte identificação com a cidade. Conforme Allon (2016, p. 58):

O sentimento de pertença e o reconhecimento das locações cinematográficas podem facilmente ser explorados pela utilização daqueles elementos iconográficos. Capazes de chamar a atenção do público e de recriar toda uma atmosfera, permitem o desencadeamento de associações mentais que reconstroem a paisagem. [...] A repetição de signos e símbolos facilita a decodificação dos filmes e de seus espaços por parte do público. A maioria dos clichês urbanos advêm da metrópole do fim do século XIX: monumentos, meios de transporte, arranha-céus e população numerosa. Prédios históricos, igrejas, praças e acidentes naturais são também elementos emblemáticos dos quais se vale o cinema, impregnando-os com seu discurso e suas técnicas para determinadas intenções.

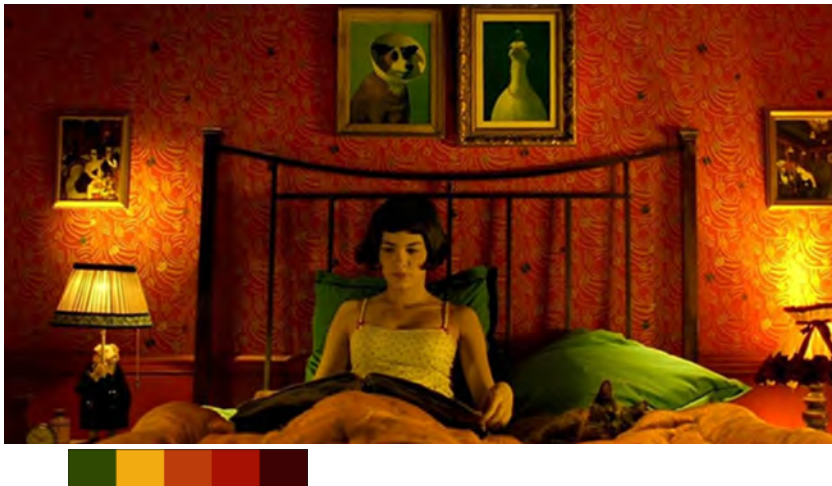
No filme, esses elementos emblemáticos são constantes. Logo no início da trama a Catedral de Notre-Dame de Paris aparece. Porém a cena é trágica. Amélie e a mãe estão indo até o local fazer uma prece, contudo, no momento em que as duas saem da igreja uma turista pula do alto da torre matando a mãe de Amélie. É curioso notar como a arquitetura acompanha simbolicamente a narrativa, essa catedral tem três portais frontais, apenas o central (do Último Julgamento - representação dos mortos ressuscitados pelo Arcanjo Miguel pesando suas almas) foi o escolhido para focar a cena da morte da mãe da menina. O tema do portal prenuncia a tragédia, com isso compreende-se que ele não foi enquadrado aleatoriamente na cena, mas sim escolhido para reforçar o sentido da ação. Desse modo, percebe-se como a cidade torna o lugar de todas as possibilidades na vida de Amélie, desde a infância até sua fase adulta.

Em relação à época que se desenvolve a história, ao observar alguns objetos, aparelhos de TV e roupas, supostamente a trama ocorre em alguma década do século XX. Contudo, não dá para

prever bem a partir da observação arquitetônica, pois as cenas apresentadas são somente da Paris antiga, englobando várias tendências arquitetônicas europeias de épocas diferentes. Dentre esses locais que fazem parte dessa arquitetura estão: a lanchonete onde Amélie trabalha (Café des 2 Moulins) e a estação *Gare de L'Est* (no estilo Art Decó), o Canal Saint-Martin, a quitanda próxima ao apartamento de Amélie e a Basílica de Sacré Cœur, inspirada na arquitetura romana e bizantina.

No que diz respeito à cena de interiores, no apartamento da protagonista predomina móveis estilo retrô, mas o que se evidencia são as cores quentes da decoração carregado por muito vermelho e contrabalanceado pelo verde (Figura 02). Conforme Costa (2011, p. 82), “*as cores no filme são tão ‘insistentes’ que o espectador se habitua ao cenário*”. Essas cores complementares percorrem todo o filme, não somente no ambiente interno, mas também o externo segue essa disposição.

Fig. 02 Fotograma do filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* e paleta de cores relacionada.



Fonte: Print Screen de “O fabuloso destino de Amélie Poulain”, Jean-Pierre Jeunet, 2001. Paleta de cor disponível em: < <https://color.adobe.com/pt/ameliepoulain-color-theme-10844375/>>.

A paleta de cores é o que mais chama a atenção, ela se apresenta como elemento distinto destacando o seu próprio significado e importância. Através do efeito de fotografia de sobreposição, o vermelho e o verde se sobressaem na tela influenciando a narrativa. No *making of* do filme, Bruno Delbonnel (2001) ressalta que essas cores quentes foram inspiradas nos trabalhos do pintor brasileiro Juarez Machado. Em suas telas, a presença do vermelho e do verde são constantes, contudo o artista utiliza também outras cores, geralmente o azul, ou o amarelo brilhante para auxiliar. No filme, esse estilo igualmente aparece, o amarelo da iluminação e o azul dos abajures em alguns pontos das cenas da casa, o resultado traz harmonia e aconchego. O azul é uma cor fria, mas quando surge contrabalança com a cor quente do vermelho, expressando o estado de espírito de Amélie - uma jovem introspectiva e reflexiva que inventava estratégias com o objetivo de ajudar as pessoas. Introspecção e pulsão: azul e vermelho. Assim, percebe-se que essas cores foram adicionadas tanto com o objetivo estético quanto para auxiliar a narrativa, transmitindo significações nas cenas individuais e na mensagem geral.

Há uma cena em que Amélie aparece assistindo TV, em outra está remendando cartas, são imagens bastante avermelhadas nas quais luzes amareladas encontram-se presentes de forma indireta proporcionando equilíbrio a todo o cenário. A presença dessas luzes no apartamento da protagonista pode significar algo maior, para Chevalier; Gheerbrant (2009, p.570), “*a luz simboliza constantemente a vida, a salvação, a felicidade dadas por Deus*” e também “*o desabrochar de um ser pela sua elevação*” (p. 571). No filme essas são as mensagens transmitidas, o desabrochar, a busca da felicidade a partir de coisas pequenas triviais e a elevação do ser humano ao fazer coisas boas.

Um outro exemplo de como as cores trabalham na construção dramática encontra-se ainda na cena da mãe de Amélie saindo da igre-

ja. As cores complementares vermelho e verde presentes nas roupas que mãe e filha vestem trazem significados para a narrativa fazendo um prelúdio do que se segue. O verde da roupa da mãe de Amélie é um tom mais escuro, quase um verde musgo, pode-se abstrair disso uma simbologia diferente daqueles outros verdes que aparecem na paleta de cores do filme. Segundo Chevalier; Gheerbrant (2009, p. 943), “*o verde conserva um caráter estranho e complexo, que provém da sua polaridade dupla: o verde do broto e o verde do mofo, a vida e a morte. É a imagem das profundezas e do destino*”. Assim, os verdes gerais que aparecem na trama são os tons do broto e da vida, contudo, os da mãe de Amélie são os do mofo e da morte.

No tocante ao vermelho que Amélie veste, simboliza a vida, assim, as duas cores juntas de mãe e filha representam respectivamente, a vida e a morte. A força da cor na cena conota o frescor da juventude e a vida em oposto a velhice e a morte. Não obstante, observando as outras cenas pode-se retirar mais significações desses matizes. Para Chevalier; Gheerbrant (2009, p. 939), “*o desencadear da vida parte do vermelho e desabrocha no verde*”. Essa afirmação, aparece em consonância com toda a trama através dessas cores complementares, apresenta-se nas características psicológicas e físicas de Amélie. O vermelho simbolizando “*a cor da alma, a da libido, a do coração*” (p. 943) e o verde significando a esperança e “*o despertar da vida*” (p.939).

Enfim, o filme explora a arquitetura parisiense e a psicologia das cores, trabalhando principalmente o verde e vermelho para reforçar as mensagens da narrativa através de uma fotografia belíssima de cenas urbanas parisienses.

6 Conclusão

A partir dessas análises, conclui-se que o papel da arquitetura e da cor na imagem fílmica não se restringe apenas a função

cenográfica, mas também contribui para o sentido da trama como importantes elementos de significação, dando coesão a narrativa. No filme *O Show de Truman – O Show da vida* foi visto como a arquitetura dialogou com a narrativa conduzindo o espectador a uma crítica para além da película, trazendo os impasses e os questionamentos do protagonista para o mundo real. *NO fabuloso destino de Amélie Poulain*, a arquitetura parisiense acompanhou a protagonista e com ela confabulou como se paralelamente fosse uma outra personagem.

Em relação à paleta de cores, no *'Show de Truman'* ela foi utilizada como um poderoso símbolo para facilitar a compreensão das ações, do caráter e do estado de espírito do protagonista. Igualmente, em *'Amélie Poulain'* as cores desempenharam o mesmo papel, porém, apresentaram-se tão harmoniosas e vibrantes que se tornaram essenciais para conduzirem o sentido de toda a narrativa.

Conclui-se assim, que a arquitetura e a paleta de cores cada vez mais têm sido consideradas pelo cinema por causa de suas capacidades simbólicas e plásticas. Nos filmes analisados suas mensagens discorrem sobre a essência do ser-humano e seus valores. Por fim, pode-se dizer que a arquitetura e as cores reforçaram eficazmente a mensagem narrativa a partir de sua psicodinâmica, seus significados e sua simbologia.

Referências

ALLON, F. **Arquiteturas filmicas**. Curitiba: Encrenca, 2016.

BELANTONNI, Patti. **If It's Purple, Someone's Gonna Die: The Power of Color in Visual Storytelling**. USA: Focal Press, 2005. Disponível em: <<https://designvisualuff.files.wordpress.com/2011/07/if-it-s-purple-someones-gonna-diethe-power-of-color-in-visual-storytelling-2005.pdf>>. Acesso em: 28 out. 2017.

BERTHOMÉ, Jean-Pierre. *La couleur au cinema*. Université Rennes 2, 2007. Disponível em: https://www.canal-u.tv/video/universite_rennes_2_crea_cim/la_couleur_au_cinema.14539. Acesso em: 04 dez. 2017.

CHEVALIER, Jean e GHERBERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva [et all]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. **Cores & Filmes: um estudo da cor no cinema**. Curitiba: CRV, 2011.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KATZ, Peter. **The New Urbanism: towards an architecture of community**. Oregon: Toddy Bressi ed, 1994.

MACEDO, A. C. **A Carta do Novo Urbanismo Norte-Americano**. Revista Integração, n. 48, março 2007, Universidade São Judas Tadeu, São Paulo.

OLIVEIRA, E. N. **A influência da arquitetura no cinema**. UNAERP.

PINHEIRO, M. M. F. **Anonimato e fama no reality show BBB 3**. Natal: UFRN, 2005. Disponível em: <<https://repositorio.ufrn.br/js-pui/bitstream/123456789/13538/1/MirianMFP.pdf>>. Acesso em: 28 out. 2017.

Filmografia

O FABULOSO destino de Amélie Poulain, Direção: Jean-Pierre Jeunet. Direção de fotografia: Bruno Delbonnel. França: Imagem Filmes. 2001. DVD (122 min).

O SHOW de Truman – O show da vida. Direção: Peter Weir. Direção de fotografia: Peter Biziou. EUA: Paramount Pictures. 1998. DVD (103 min).





Violência urbana no documentário brasileiro

Urban violence in brazilian
documentary

MARIA BEATRIZ COLUCCI



1.Introdução

Este artigo analisa a violência urbana em quatro documentários lançados no período de 1999 a 2003: *Notícias de uma Guerra Particular* (1999), *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* (2000), *Ônibus 174* (2002) e *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (2003), e tem como base as investigações feitas na tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Multi-meios/Unicamp (2007). Acreditamos que nesses filmes, as relações entre realidade e representação podem ser compreendidas a



partir do conceito de “representificação”, como algo que nos coloca em presença de relações, mais que na presença de fatos, nos permitindo ver os filmes como uma unidade, buscando sentidos nas *relações*, e não nos filmes em si mesmos. Tais relações constituiriam primeiramente uma etnografia, uma escrita que nos remete às negociações estabelecidas e a uma visão compartilhada da realidade, levando em conta a multisubjetividade envolvida na construção desse texto filmico (MENEZES, 2004).

Assim, tomados em conjunto na análise, os quatro filmes ‘representificam’ a violência urbana no Brasil do final do século XX e início do século XXI, fazendo isso por meio de diferentes estratégias narrativas, de produção e distribuição, suscitando na audiência o debate sobre essa problemática e sobre o próprio papel do documentário. A percepção dos filmes como um conjunto significativo permitiu determinada elaboração de sentidos buscada nas relações entre os filmes, o real que os determinou, e os modos segundo os quais podem ser vistos pelos espectadores, tendo em vista especialmente a experiência pessoal de audiência dos mesmos, além da análise produzida à época de seus lançamentos pelos próprios realizadores.

Tais filmes, em suas especificidades, definem uma identidade. São filmes brasileiros, são filmes documentários, e são filmes produzidos num contexto determinado, ou seja, nos espaços de exclusão das metrópoles brasileiras de Recife, Rio de Janeiro e São Paulo, num espaço de tempo também determinado, entre 1997 e 2001, considerando-se o período de filmagens propriamente dito. Essa identidade nos permite considerá-los como uma espécie de etnografia audiovisual que conforma alguns dados sobre a violência urbana brasileira nas últimas décadas. Mas os filmes também se inserem num contexto mais amplo, considerando a própria história do cinema documentário. Assim, incorporaram diferentes estratégias narrativas e visuais e destacaram procedi-

mentos que expressam uma tendência em direção à reflexividade e ao hibridismo, elementos característicos do documentário contemporâneo. Se os filmes compõem uma etnografia da violência urbana, definem um campo complexo de relações articuladas a esse contexto histórico específico. Consideramos que os filmes podem ser vistos desta forma na medida em que identificamos, em seu processo de construção, uma observação etnográfica “centrada na construção de um olhar compartilhado, resultante da interação e do confronto entre universos culturais distintos” (BARBOSA; CUNHA, 2006, p. 51), característica nem sempre visível no próprio filme, remetendo, por sua vez, aos processos específicos de sua realização.

Representificando a violência urbana, os filmes remetem aos espaços de exclusão das três maiores capitais brasileiras, São Paulo, Rio de Janeiro e Recife, e a um momento específico – um período de cinco anos, entre 1997 e 2001. O espectador é lançado, pelos meios audiovisuais, a lugares determinados, ou seja, favelas, bairros periféricos e ruas da cidade, além de instituições prisionais, neste período específico. Em sua circunstância histórica, e nas condições criadas pelas relações estabelecidas entre diferentes sujeitos na presença da câmera, visões da realidade histórica parecem transparecer. Um sentido coletivo se sobressai aos filmes, em algo como uma antropologia compartilhada. As histórias de vida apresentadas compõem uma visão geral acerca das razões sociais da violência urbana que, em seus discursos específicos, se identificam, complementam ou contrapõem.

Na medida em que os filmes documentários buscam incorporar visões sobre as estruturas sociais, “dando voz” a diferentes sujeitos sociais, transformam-se numa “etnografia discreta”, como definiu Ismail Xavier. “Vivemos num período em que se tenta evitar a discussão de estruturas sociais. Diz-se que os problemas estão nas consciências, nas idiosincrasias de determinados políticos,

em aspectos do dito caráter nacional, no que quer que seja, e não nas estruturas” (XAVIER, 2000). Assim, estes filmes assumem a ruptura ocorrida a partir dos anos 1970, quando os cineastas passaram a desconfiar dos seus referenciais, a ter culpas e desconfiar de seu mandato, deixando de falar “em nome de”, e questionando seu papel de “porta-voz das vítimas” (XAVIER, 2000).

Notícias de uma guerra particular inicia o percurso aqui proposto e, de certa maneira, o resume, pois acreditamos que neste filme a relação com o contexto histórico tenha sido mais determinante. Ou seja, consideramos que circunstâncias sociais, e políticas, sobretudo, influenciaram sobremaneira a forma como o filme se estruturou. Dirigido por João Moreira Salles e Kátia Lund, com a colaboração de Walter Salles, *Notícias* buscou estabelecer uma percepção sobre a criminalidade e a violência carioca a partir de depoimentos dos principais sujeitos envolvidos: policiais, traficantes e moradores de favelas. O filme é resultado de pesquisas e filmagens feitas entre 1997 e 1998 no Morro Santa Marta, bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro.

Para Xavier, *Notícias* foi, sem dúvida, o melhor documentário da década de 1990. Assim ele resume a contribuição do filme para compreensão da situação social brasileira:

Sua estrutura expõe o jogo dos conflitos sociais tripartite, envolvendo a polícia, a engrenagem do tráfico (vista aí na sua ponta mais vulnerável, a dos favelados que entram para a organização) e a população, que fica entre dois fogos e reza para ser poupada daquele ‘encontro inesperado’ que melhor simboliza a situação social brasileira: a bala perdida [...] (XAVIER., 2000).

A determinação de um contexto particular, vivenciado no estado do Rio de Janeiro à época, fez de *Notícias* “um filme de urgên-

cia”, e embora todos os documentários aqui analisados remetam a essa ideia, o filme de Moreira Salles e Kátia Lund se sobressai por ter sido o primeiro a ser produzido. Kátia Lund lembra que a ideia de fazer um filme no morro Santa Marta foi de Walter Salles, em 1996, e surgiu da polêmica em torno da gravação de um clipe do cantor Michael Jackson, dirigido por Spike Lee. Lund fez parte da produção, no morro de Santa Marta, num momento também marcado pela prisão do traficante Marcinho do Santa Marta, na época dono do morro. O projeto inicial era relacionado a um grupo de dança existente no morro e transformou-se pelo contato dos diretores com a “nova” realidade do morro, terminando por “revelar a barbárie que, já no final dos anos 90, se apossava dos morros cariocas” (HAMBURGER, 2005, p. 200).

O momento era de expansão do tráfico de drogas, que criou uma verdadeira guerra civil nos morros por disputa de controle, conforme colocado logo na abertura do filme, na solução narrativa convencional da *voz over* que resume o argumento dos diretores e informa ao final do texto que o filme, “rodado ao longo de 1997 e 1998, ouviu as pessoas mais diretamente envolvidas neste conflito: o policial, o traficante e, no meio do fogo cruzado, o morador” (NOTÍCIAS, 2005). A socióloga Julita Lemgruber explica esse contexto, ressaltando o mercado lucrativo do tráfico de drogas: o crescimento da criminalidade violenta nas favelas e nos bairros periféricos das regiões metropolitanas, determinado pelo tráfico de drogas, levou à disputa de controle de um mercado altamente lucrativo e também ao crescimento da violência e corrupção policial. “É nesses territórios pobres e carentes de serviços públicos que se registram os mais altos índices de violência letal e, evidentemente, os números revelam que são os jovens negros e pobres as maiores vítimas (LEMGRUBER, 2004).

Politicamente, o ano de 1997 no estado do Rio de Janeiro foi marcado por um momento crítico do governo do PSDB de Marcelo

Alencar (1994-1998), que adotou uma política de enfrentamento ao narcotráfico, comandada pelo chefe da Secretaria de Segurança Pública, General Nilton Cerqueira, que acreditava numa solução bélica para a guerra de traficantes nos morros cariocas. As operações de confronto resultaram na prisão e morte das principais lideranças do tráfico, e na morte de vários policiais em ação. Paradoxalmente, do outro lado, o chefe geral da Polícia Civil, Hélio Luz – que exerceu o cargo de 1995 a 1997 –, pretendia mostrar como a polícia estava agindo e como essa só fazia política de controle, de repressão. Em seu depoimento ao filme, Hélio Luz diz que “a polícia foi criada para ser corrupta e violenta, para fazer a segurança da elite que se protege recrutando moradores de periferia” (NOTÍCIAS, 2005). Ele enfatiza o caráter político da polícia, dizendo que “se a cidade é injusta, garantimos a sociedade injusta. O excluído fica sob controle.” O tráfico é, segundo ele, é apenas um “espaço de exclusão”. E aponta a violência da miséria: “Para o miserável é emprego, não opção, trocar R\$112,00 por mês por R\$300,00 por semana. A miséria é violenta” (NOTÍCIAS, 2005).

Segundo Alba Zaluar (2002), para refletir sobre a violência urbana no Brasil contemporâneo é preciso entender o que representam dois negócios-chave, o tráfico de drogas e o contrabando de armas, negócios extremamente lucrativos ao funcionamento de um mercado livre de qualquer limite institucional ou moral, exatamente porque tratam com mercadorias ilegais, atividades econômicas que tendem a ser muito lucrativas para personagens estrategicamente posicionados que atravessam fronteiras e nações. Tal característica é o que pode explicar, para a antropóloga, as próprias consequências do aumento da violência: “A corrupção e a política institucional equivocada, predominantemente baseada em táticas repressivas dos homens pobres envolvidos nessa extensa malha, adicionam ainda mais efeitos negativos à já atribulada existência dos pobres nas cidades brasileiras” (ZALUAR, 2002). Outras personagens do filme, moradores de favelas, como Paulo

Lins – em sua primeira aparição para a televisão, antes da publicação do livro *Cidade de Deus* –, o casal Janete e Adão Xalebaradã, e o líder comunitário Itamar Silva, também se referem ao contexto de expansão do tráfico, especialmente da cocaína, e das armas nas favelas. Eles enfatizam as mudanças provocadas na ação dos policiais e na vida das próprias comunidades. Para Janete, a entrada das armas no morro fez com que a polícia entrasse no lugar com mais cautela, porque passou a ter medo das reações. Para ela, isso foi o lado bom do tráfico. O lado ruim, aponta, é a crueldade: “matam, esquartejam e mostram a comunidade pra ninguém vacilar, senão vai para a vala” (NOTÍCIAS, 2005). É Janete quem melhor define a nova geração de traficantes dos morros, ao dizer que tem “espírito suicida”: são “guerreiros” que não usam drogas e se preocupam com o corpo. Alba Zaluar assim explica a mudança ocorrida nas favelas, referindo-se às lideranças do tráfico da mesma forma que Janete: “Deixou espalhar-se entre alguns jovens pobres um etos guerreiro que os tornou insensíveis ao sofrimento alheio e orgulhosos de inflingirem violações aos corpos de seus rivais, negros, pobres e pardos como eles, agora vistos como inimigos mortais...” (ZALUAR, 2002).

Paulo Lins também enfatiza a mudança ocorrida com a “democratização” da cocaína: “a coisa ficou mais violenta” (NOTÍCIAS, 2005), diz. Para ele, isso gerou na favela uma necessidade de delimitar territórios, de competição pelo lucro. “Quando saiu do espaço dos ricos para o espaço dos pobres a coisa ficou mais violenta. As mortes começaram a aparecer na mídia, sair do espaço da favela” (NOTÍCIAS, 2005). Lins cita a ação do Comando Vermelho, que conhecemos através do depoimento de José Carlos Gregório, o Gordo, fundador deste movimento, iniciado na Ilha Grande, com o projeto “Paz, Justiça e Liberdade”.

O papel de Hélio Luz em *Notícias* é determinante, não só por seu depoimento, que contribui para contextualizar as informa-

ções de outros “personagens”, como por possibilitar à equipe de filmagem o acesso às informações. Se não fosse exatamente pelo cargo de chefia ocupado por Luz, o filme não teria conseguido apresentar muitas de suas imagens, como o depósito de armas e os depoimentos dos meninos na instituição Padre Severino, por exemplo. Tanto é assim que em *Ônibus 174*, algumas imagens de *Notícias* foram utilizadas, pois o contexto era outro e os acessos tornaram-se muito mais difíceis, como observa o próprio João Moreira Salles (NOTÍCIAS, 2005).

Ressaltamos ainda o “encontro inesperado” com Rodrigo Pimentel, e as gravações feitas logo após o primeiro contato, explica Moreira Salles, que fazem surgir o depoimento que inclusive dá nome ao filme. Ele analisa que isso foi ato de filmagem, portanto carregado da intensidade do instante da tomada, pois que o entrevistado revelou-se totalmente diante da câmera, algo que parece inesperado até para o próprio, pela honestidade com que avalia sua ação no BOPE diante da câmera. Saberemos depois que Pimentel tinha formação em cinema, tendo atuado como co-produtor em *Ônibus 174*, no qual também tem ação decisiva para explicar os acontecimentos. “O extraordinário é que mostra sinceridade.

Para Salles, o filme assume um desencanto e um ceticismo em relação à maneira como o problema da violência é enfrentado no Brasil, mas não pode ser considerado pessimista. Apenas mostra, através da metáfora do “beco sem saída”, que não há solução, pelo menos se for mantida a mesma política em relação à segurança pública. Ele fala, ainda, que a edição do filme acentuou “um certo impulso em direção à entropia”: o filme começa mais organizado e caminha para a anarquia absoluta, o caos, terminando na morte (NOTÍCIAS, 2005).

Notícias mostra que a violência é fruto da ausência de diálogo entre os envolvidos na guerra. “O próprio tom cético que finali-

za o documentário abre ainda mais esta possibilidade: onde há efetivamente uma guerra, os beligerantes devem se sentar para discutir as diferenças e negociar, até – ou fundamentalmente – as injustiças praticadas pelas partes.” (RIBEIRO, 2000, p. 240). Segundo Paulo Jorge Ribeiro, o mal-estar é uma sensação inovadora provocada pelo filme, dialogando explicitamente com a violência de *Crônica de uma morte anunciada*, de Gabriel Garcia Márquez, e com o “mal-estar” de Walter Benjamin.

Para os diretores, o foco final na morte era uma certeza, a ponto de a produção esperar notícias de um policial morto em ação – já que a morte de alguém envolvido no tráfico acontecia praticamente todos os dias – para finalizar as filmagens. O final do filme, além da morte de um policial e de um morador, dá ênfase ao crescimento da violência: na tela inscrições mortuárias aparecem ocupando todo o espaço, numa lápide que ao final está completamente tomada pelos nomes que não são mais legíveis, restando somente a tela preta. João Moreira Salles informa que os nomes não foram inventados, nem quando não havia mais nenhuma possibilidade de o espectador identificá-los (NOTÍCIAS, 2005). Foram mortes reais, que a produção do filme contabilizou e que mostram uma preocupação quanto aos próprios princípios do gênero documentário.

Em *Ônibus 174*, o sentido é o mesmo e o final também é a morte. A cena final se passa no cemitério, com a câmera acompanhando o enterro de Geísa Gonçalves, a refém, e de Sandro do Nascimento, sequestrador morto por asfixia pela polícia, ao final do incidente. José Padilha explica que escolheu contar duas histórias em paralelo. Uma da ocorrência policial filmada, e a outra de Sandro: “A ideia é que a história dele explique a sua relação com a polícia com um certo valor explanatório sobre o seu comportamento dentro do ônibus. O Sandro é um personagem extraordinário na medida em que ele representa uma classe de pessoas

que existe no Brasil, a dos meninos no Brasil, e é sobrevivente da chacina da Candelária” (PADILHA apud BARTOLOMEI, 2002).

Na abertura desse filme, um voo panorâmico sobre a cidade do Rio de Janeiro parte do mar, passa pelas favelas e chega ao Jardim Botânico, bairro onde ocorreu o sequestro. No início do voo, apenas uma frase contextualiza o filme em seu momento histórico: “Em 12 de julho de 2000, a polícia do Rio cercou um homem que tentava assaltar um ônibus. Ele fez 11 reféns e o BOPE foi chamado. O incidente ficou conhecido como o caso do Ônibus 174” (ÔNIBUS 174). Depois surgem, ainda em *off*, os primeiros depoimentos de moradores das ruas. Como ressalta Esther Hamburger, Ônibus e *Notícias* “empregam a mesma estratégia de articulação de fragmentos de depoimentos de personagens situados em posições diferentes, até antagônicas, muitas vezes começando em *off*, como recurso para salientar os contrastes entre diferentes pontos de vista sobre um mesmo problema” (HAMBURGER, 2005, p. 202).

O determinante em *Ônibus 174* é a intensidade da imagem da morte ao vivo, que marca o ritmo da narrativa. Tendo como base materiais de arquivo de jornais e tevês que realizaram a cobertura, além de imagens das câmeras do departamento de trânsito da cidade do Rio, o filme explora a intensidade da imagem da violência, mas não gratuitamente e sem relações, como fazem as reportagens jornalísticas. “O cinema retrabalha o material produzido pela cobertura televisiva, com a temporalidade e o estranhamento que a tela grande e a sala escura permitem, para contextualizar o evento e seus personagens” (HAMBURGER, 2005, p. 202).

Ônibus retoma, paralelamente às imagens de arquivo, o percurso vivido por Sandro desde o assassinato da mãe, presenciado por ele aos cinco anos, numa tentativa de entendimento das razões que o levaram a agir daquela forma. A violência que vitimou Geí-

sa e Sandro é contextualizada nos depoimentos dos jovens moradores das ruas do Rio, de familiares e amigos, dos reféns que sobreviveram ao episódio e jornalistas que o acompanharam, além de “especialistas”, como a assistente social Yvonne Bezerra de Mello, o cientista social, antropólogo e ex-subsecretário de Segurança Pública do Rio de Janeiro (1999-2000), Luiz Eduardo Soares, e o ex-capitão do BOPE, Rodrigo Pimentel.

Nessa retomada, é o mesmo contexto da favela carioca como espaço de violência que se impõe. Uma referência adicional, como extensão da favela, são as ruas da cidade, espaços marcados por tragédias pessoais e coletivas que servem de moradia para outros tantos meninos e jovens como Sandro, que se criou na rua e sobreviveu à chacina da Candelária. Essa é, aliás, uma das “sombras” da história recente brasileira que Sandro personifica, como já observado por José Padilha. As consequências da chacina e o destino desses meninos são lembrados por Yvonne Bezerra: “Na Candelária foram sete vítimas, e sobreviveram 62. Acabei de fazer um levantamento sobre o destino desses meninos: 39 foram assassinados, uma parte está desaparecida, e uma parte vive em condições precárias” (ÔNIBUS 174, 2002).

Um mesmo sentido de contextualização é visto nos depoimentos dos policiais e jornalistas presentes no dia do sequestro, que esboçam uma tentativa de compreensão do desfecho do episódio. Para Rodrigo Pimentel, por exemplo, a pouca preparação dos policiais foi fator decisivo:

- Hoje, no Rio de Janeiro, a pessoa que quer ser policial militar é a pessoa que não conseguiu uma inserção no mercado de trabalho, é uma pessoa que está desempregada há mais de um ano e meio, é uma pessoa que não teve outra opção na vida a não ser policial. È emprego. Mal armado, sem auto-estima, [...] É um policial que não

sabe bem para o quê está sendo formado; ele acredita que a função principal dele seja prender marginal, matar marginal (ÔNIBUS 174, 2002).

Em Ônibus, um papel preponderante é também desempenhado pela pesquisa que resultou na constituição do filme, o que o aproxima da construção etnográfica: na pesquisa de arquivos da cobertura jornalística realizada à época, é a própria representação da violência na mídia que se problematiza, além das relações da mídia com o aparelho policial, que foi determinante para que o sequestro mostrasse o comando político da polícia. Na reconstituição da vida de Sandro são as estruturas sociais brasileiras que são questionadas, através de depoimentos dos diversos setores envolvidos direta ou indiretamente nesta problemática.

O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas, filmado durante os anos de 1998 e 1999, em Pernambuco, especificamente em Recife e em Camaragibe, desloca-se do eixo Rio-São Paulo, mas nos remete ao mesmo contexto dos anteriores: o espaço da periferia, marcado pelo crescimento da violência. O que o diferencia é uma abordagem também voltada para a apresentação de outras dimensões da favela, alternativas que escapam do tráfico de drogas e de armas, no caso do filme representadas pelo universo musical do rap, ele mesmo uma tentativa de mudar as representações sociais das favelas, estigmatizadas como locais de criminosos. Nesse sentido, o filme foi precursor, antecipando discussões incorporadas aos curtas e filmes feitos nas periferias, a partir da disseminação dos equipamentos digitais.

Para contextualizar sua realidade histórica, *O rap* ultrapassa uma visão estreita da favela e inclui elementos do cotidiano do Recife, como o futebol, o dominó, o baile funk, a praia, as rodas de amigos, a religiosidade, etc. Há, no filme, um destaque à trajetória engajada de Alexandre Garnizé, como morador de favela

que “sobreviveu” à violência urbana através da música e dos trabalhos sociais. A escolha de um músico como contraponto à violência do matador, já nos diz da importância da música no filme. A violência se mostra não em imagens de conflito, mas através das letras de rap. Assim conhecemos as demandas da favela, num “ritmo-poesia” já colocado no título.

Outro aspecto a considerar em relação a essa contextualização é que, ao contrário dos outros filmes, *O rap do pequeno príncipe* não usa em nenhum momento a narração, ou explicita sua argumentação em textos com dados informativos sobre o contexto apresentado. É através dos próprios personagens, que compõem um mosaico de diversos setores sociais e profissionais envolvidos na questão da violência, que o espectador é informado sobre aquela realidade. Não são dados estatísticos, mas falas de pessoas com experiências e conhecimentos diferentes, que manifestam seus pontos de vista às vezes contraditórios sobre aquela realidade histórica.

Essa ideia expressa o que todos os documentários analisados também refletem: seus argumentos manifestam um caráter político, na medida em que assumem a crítica social, questionando as próprias estruturas políticas brasileiras: polícia, justiça, segurança pública, etc. Em *O rap* esse caráter político do filme se mostra em sua relação com o rap. Este filme também se mostra reconhecidamente favorável à integração cultural, à expressão da diversidade, ao incluir diferentes “tribos” da música e da cultura recifense.

O específico da periferia de Recife – expresso no termo “almas sebasas” – é colocado em relação ao rap – termo que identifica um movimento que no Brasil incorpora musicalidades nacionais, como a embolada, no ritmo, e a literatura de cordel, na poesia. Dinara Guimarães assim explica: “O título vem de uma amarração entre *rap* (palavra da língua inglesa que significa ritmo e poe-

sia) e *almas sebosas* (termo da periferia de Recife que significava ladrão de pequenos furtos e assumiu o significado de bandido no pior sentido da palavra)” (GUIMARÃES, 2001, p. 177).

A cultura, e mais exatamente a música, pode ser vista, portanto, como principal elemento para compreensão daquela realidade, que se afirma igual à do Rio de Janeiro ou de São Paulo. Vemos isso especialmente no encontro do grupo Faces do Subúrbio com os Racionais MCs, ou de Garnizé com Mano Brown. A inserção na trilha da música *Salve*, dos Racionais, é pontuada pelo voo panorâmico sobre as favelas recifenses, apontando para suas identidades de favelas brasileiras, não importa se em Pernambuco, em São Paulo ou no Rio de Janeiro.

Para Dinara Guimarães, *O rap* “é um contra-exemplo do filme chocante que representa a violência realisticamente, enquanto a trama e a atuação são clichês” (GUIMARÃES, 2001, p. 179). O próprio Marcelo Luna reforça isso, dizendo que um dos principais objetivos de *O rap* foi não banalizar a violência: “O mais importante foi olhar nos olhos das pessoas e perceber o mundo em que elas vivem. Isso foi mais relevante do que contabilizar o número de mortos”, ressaltou (LUNA apud BONEFF, 2003). O filme também remete ao contexto da produção cinematográfica pernambucana que, durante a década de 1990, mostrou amplo crescimento. O filme é, assim, um registro histórico da cultura cinematográfica da capital do estado de Pernambuco.

Em *O prisioneiro da grade de ferro* nem as ruas nem as favelas aparecem, embora indiretamente se insiram no espaço filmico pelos personagens apresentados, em sua maioria oriundos das periferias brasileiras. O espaço de exclusão mostrado no filme é o interior da Casa de Detenção do Carandiru, em São Paulo, um dos maiores presídios do mundo, marcado por um massacre ocorrido em 1992 que resultou na morte de 111 presos.

O filme já situa o espectador no contexto histórico na medida em que apresenta, de forma invertida na sequência de abertura, a implosão do Carandiru, ocorrida em 2002. É exatamente a inserção destas imagens, usadas também ao final do filme, que delimitam os acontecimentos vistos no decorrer do filme, conferindo-lhes significados. Das nuvens de fumaça cor de tijolo, o espectador vê ressurgir o prédio. Como uma imagem assombrada, conforme comentou Eduardo Valente, essa sequência que inaugura e fecha o discurso do filme, questiona a própria organização social e política brasileira. “O Carandiru ter ido ao chão, nos diz a sequência e o filme, nada faz para resolver ou acabar com os problemas que ele sempre representou. Pelo contrário, só serve para tentar esconder (numa nuvem de fumaça) a realidade que ainda está nos presídios e na organização social-política de todo o país” (VALENTE, 2003).

Após as imagens da (des)implosão, um texto informa ao espectador a particularidade desse contexto, já expressando o argumento do diretor e colocando a audiência claramente diante de um filme documentário, produzido num momento específico:

- O sistema carcerário brasileiro abriga cerca de 25.000 homens, distribuídos por aproximadamente 1.000 unidades prisionais. Quase a metade desse contingente encontra-se detida no Estado de São Paulo.
- O maior presídio paulista é também um dos maiores do mundo: a Casa de Detenção Professor Flamínio Fávero, localizada no Complexo Penitenciário do Carandiru, registra em sua história a passagem de mais de 175.000 detentos.
- A Casa de Detenção tornou-se conhecida mundialmente em 1992, quando uma desastrosa ação policial realizada no Pavilhão 9 resultou na morte de 111 presos. Esse episódio ficou conhecido como o “Massacre do Carandiru”.
- O ano de 2002 marca o fim da Casa de Detenção. Mais de 7.000 presos foram dali removidos para novas unidades

prisionais e os Pavilhões 6, 8 e 9 foram implodidos em ato público comandado pelo Governador do Estado.

- As imagens utilizadas neste filme foram captadas ao longo de sete meses no ano anterior a essa implosão (O PRISIONEIRO, 2004).

A etnografia de *O prisioneiro* tem uma dimensão peculiar por transferir aos próprios detentos a tarefa de revelar seu cotidiano. E são muitos os elementos apresentados. “O filme revela “desde a alegria do jogo de futebol e das visitas, as realidades da prática do sexo ou religiosa, até as condições sub-humanas de celas super-lotadas e os horrores de um atendimento médico precário e insuficiente” (VALENTE, 2003). O filme termina mostrando, num bloco separado e desconexo do restante do filme, o discurso das autoridades: vários ex-diretores do complexo falam, e o governador de São Paulo à época, Geraldo Alckmin (2001-2006), discursa na abertura de uma nova penitenciária. Como pontua Valente, a fala de Alckmin destacando o número de vagas criadas para detentos em seu governo, mostra-se como parte de um universo totalmente distinto da realidade que presenciamos no filme (VALENTE, 2003).

Considerações

Para finalizar, ressaltamos a importância dessa reflexão, concordando com Esther Hamburger que a disputa pelo controle das representações da pobreza e da violência, e que estão no centro das obras analisadas, se aproximam de uma representação ‘documental’ da violência que altera substancialmente o padrão alegórico de representação da violência colocado pelo cinema novo brasileiro, que problematizou formas de representação nacional relacionadas ao senso comum, “nas quais o Brasil figura como um país essencialmente pacífico, na chave das interpretações sociológicas clássicas, que acentuaram a cordialidade e a tolerância como elementos estruturais da nação” (HAMBURGER, 2005, p. 210).

Referências bibliográficas

BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da. **Antropologia e imagem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

BARTOLOMEI, Marcelo. Ônibus 174 usa seqüestro para criticar o Estado, diz diretor. **Folha Online**, São Paulo, 05 dez. 2002. Disponível em <<http://www1.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u29193.shtml>>. Acesso em: 06 dez. 2002.

BONEFF, Alfredo. Rap contra a exclusão encerra debates. **Festival do Rio BR**. Seção Seminários e Debates. Rio de Janeiro. 24 out. 2000. Disponível em: <<http://www.festivaldorio.com.br/web3/revista/seminarios/semi01.htm>>. Acesso em: 15 set. 2001.

GUIMARÃES, Dinara G. Machado. Violência urbana, purgatório das almas sebosas. In: **Revista Cinemais**: revista de cinema e outras questões audiovisuais. Rio de Janeiro, n.28, mar./abr., 2001, p. 177-184.

HAMBURGER, Ester. Políticas da representação: ficção e documentário em Ônibus 174. In: **O cinema do real**. op. cit., p.196-215.

LEMGRUBER, Julita. Violência, omissão e insegurança pública: o pão nosso de cada dia. In: ENCONTRO ANUAL DA ACADEMIA BRASILEIRA DE CIÊNCIAS. Anais, 1º de junho de 2004.

MENEZES, Paulo. O cinema documental como representificação – verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento. In: NOVAES, Sylvia Caiuby; BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da *et. al* (orgs.). **Escrituras da imagem**. São Paulo: Edusp, FAPESP, 2004, p.21-48

NOTÍCIAS de uma guerra particular. Direção: João Moreira Salles e Kátia Lund. Produção: Intérpretes: Hélio Luz; Rodrigo Pimentel; Paulo Lins; Adão Xalebaradã e outros. Roteiro: João Moreira Salles; Kátia Lund; Walter Salles. [S.I]: VideoFilmes, 2005, 2 DVDs (56 min), son., color, DVD.

O PRISIONEIRO da grade de ferro. Direção: Paulo Sacramento. Produção: Gustavo Steinberg e Paulo Sacramento. Intérpretes: Celso Ferreira de Albuquerque; Jonas de Freitas Cruz; José Heleno da Silva; João Vicente Lopes. Roteiro: Paulo Sacramento. [S.I]: Olhos de Cão; Califórnia Filmes, 2004. 1 DVD (124 min), son., color, DVD.

O RAP do pequeno príncipe contra as almas sebosas. Direção: Paulo Caldas e Marcelo Luna. Produção: Clélia Bessa. Intérpretes: Hélio José Muniz Filho; Alexandre Garnizé e outros. Roteiro: Marcelo Luna, Fred Jordão e Paulo Caldas. [S.I.] Riofilme, 2001. 1 fita videocassete (75 min), son., color., VHS.

ÔNIBUS 174. Direção: José Padilha. Produção: José Padilha e Marcos Prado. Intérpretes: Luiz Eduardo Soares; Rodrigo Pimentel; Yvonne Bezerra de Mello; Sandro do Nascimento e outros. Roteiro: José Padilha. [S.I.]: Riofilme, 2002. 1 DVD (118 min), son., color, DVD.

RIBEIRO, Paulo Jorge. Uma notícia desta e outras guerras. In: **CADERNOS de Antropologia e Imagem**. Rio de Janeiro, vol. 10, n. 1, 2000, p. 237-242.

SALLES, João Moreira. Imagens em conflito. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (org.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 82-95.

VALENTE, Eduardo. O prisioneiro da grade de ferro (autoretratos). Contracampo. Rio de Janeiro, n.53, 2003. Disponível em: <www.contracampo.com.br/53/prisioneirodagradedeferro.htm>. Acesso em 30 set. 2004.

XAVIER, Ismail. Encontros inesperados: entrevista com Ismail Xavier. In: CONTI, Mario Sergio. **Folha de São Paulo**, Editoria MAIS!, 03 dez. 2000, p.8-13.

ZALUAR, Alba. **Crime organizado e crise institucional**. Núcleo de Pesquisa das Violências. Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <http://www.ims.uerj.br/nupevi/artigos_periodicos/crime.pdf>. Acesso em: 16 abr. 2004.



Intersecções entre cinema, educação e ensino de história

Intersection among cinema,
education and history teaching

JOSÉ DOUGLAS ALVES DOS SANTOS
MARIZETE LUCINI



1. Intersecções entre cinema, educação e História: uma introdução

A proposta que apresentamos neste texto incide sobre o cinema em sua interdisciplinaridade com as áreas da Educação e da História, voltando nosso olhar para os aspectos que compõem o cinema como agente formativo que possibilita uma abordagem teórico-metodológica em sala de aula que potencia-



liza e promove experiências formativas em relação ao processo de ensino-aprendizagem.

Dessa forma, buscamos entrelaçar o cinema com essas duas áreas do saber a partir de pontos em comuns, dialogando com os filmes como produção cultural que se inserem no âmbito educativo e historiográfico para além dos limites curriculares e espaciais que muitas vezes configuram o trabalho em contexto escolar.

Deixamos claro que trabalhamos com filme e cinema como expressões sinônimas devido a um aspecto histórico-metodológico. Em muitos dos casos, “assistir filmes na sala de aula é o mais próximo de um cinema que muitas das crianças e jovens populares podem chegar. Logo, o uso de filmes em sala de aula insere-se como uma representação do cinema na vida dos envolvidos” (SANTOS, 2016, p. 25). Neste sentido, ao usar filmes em sala de aula os professores também estão usando o cinema naquele espaço, permitindo e possibilitando o que consideramos uma experiência cinematográfica.

Nossa discussão centra-se nos usos de filmes num horizonte que os considera como um texto que ao ser acessado possibilita uma experiência que não se restringe a esfera cognitiva, pois atua no âmbito das sensibilidades humanas, contribuindo para o processo formativo dos estudantes e professores, atravessando e atingindo nossas mentes-corpos – uma vez que estes são elementos indissociáveis de nossa percepção sensorial do mundo, que nos atinge física-emocionalmente diante de suas tramas, seus enredos e suas histórias.

A ideia de formação humana, em sua gênese no âmbito da cultura e da tradição filosófica ocidental, se pautou sobretudo numa perspectiva que privilegiava a centralidade do sujeito cognitivo, racional, que buscava na razão seu referencial de certeza, de ver-

dade absoluta, servindo esta como uma espécie de “bússola” para orientação, “estando a experiência estética, a experiência sensível, àquela subordinada” (LAGO, 2014, p. 109).

Ao longa da história humana, evidenciamos a crise desse modo – ou até mesmo desse modelo – de pensamento e de formação. Os homens e mulheres passaram a questionar essa ideia que contrapunha arte e ciência, sentimentos e técnica, estética e formação, corpo e mente. O processo formativo escolar, neste sentido, passou também a ser questionado, uma vez que sua estrutura e organização seguiam o mesmo valor simbólico. Hoje, apesar de ainda percebermos seus reflexos em instituições escolares, encontramos uma discussão que tem se ampliado nos últimos anos sobre o valor da experiência estética ao processo formativo – em especial no que diz respeito ao cinema no contexto escolar.

Em âmbito geral, os estudos com cinema ganharam relevância e notoriedade, legitimando-o como disciplina e campo de estudo interdisciplinar. Nos Estados Unidos e na Europa, esse avanço temático ocorreu especialmente a partir de 1960, sendo possível verificar um número cada vez maior de discussões no meio acadêmico sobre o alcance social do cinema e suas possibilidades (BORDWELL, 2005).

No Brasil, desde o início do século XX podemos perceber o papel de destaque que o cinema teve dentro do processo pedagógico e político nacional, com o movimento escolanovista sendo um dos principais responsáveis pela introdução de filmes no cenário escolar como proposta educativa – sobretudo na área da História (MOCELLIN, 2002; ABUD, 2003; MONTEIRO, 2006; FONSECA, 2009; RIGHI, 2011; entre outros).

Os intelectuais pertencentes ao movimento da Escola Nova salientavam o potencial da utilização do cinema no processo edu-

cativo, sugerindo seu uso “como uma maneira de estimular e tornar o processo de aprendizagem interessante para o educando” (Abud, 2003, p. 186), o que não foge muito daquilo que buscam muitos professores que ainda hoje promovem o uso pedagógico de filmes.

A disciplina e a ciência que mais ganhou destaque e relevo nessa aproximação do cinema com o cenário escolar foi a História, que seria a responsável por transmitir os conteúdos propostos pelo governo varguista a fim de criar uma nova mentalidade social, de contribuir na orientação de uma nova identidade nacional – que não obteve os resultados esperados, ao final das contas.

Mesmo com quase cem (100) anos de estudos e discussões sobre o uso de filmes em sala de aula, percebemos que uma prática docente orientada por meio de um trabalho teórico-metodológico a partir de obras cinematográficas – relacionando-as com os conteúdos e temas de sua(s) disciplina(s) – configura-se um desafio para muitos educadores e educadoras.

Seja devido a questões materiais (de ordem objetiva) ou a questões referentes à formação docente (mais de ordem subjetiva), a utilização de curtas, médias e longas-metragens no contexto escolar geralmente traz à tona o despreparo pedagógico de muitos profissionais e instituições que as utilizam. Outrossim, também é recorrente uma certa resistência ao uso das películas em ambientes escolares, ainda que cada vez mais os professores a percebam como aliadas do processo educativo.

2. Cinema e Educação: os filmes no contexto escolar

Ao considerar o cinema um dos elementos hoje centrais no processo formativo dos seres humanos, que tem o potencial de transformar os sujeitos, buscamos orientar nossa reflexão no modo

como os filmes atuam em aspectos da formação humana, dando ênfase à sua inserção no espaço escolar.

Acreditamos que diante das realidades vivenciadas no contexto escolar, os recursos podem ser utilizados conforme a viabilidade e práticas pedagógicas de cada profissional, desde que estejam de acordo com a finalidade do processo educativo: formar os estudantes para que pensem e atuem criticamente, sem deixar de lado o caráter sensível, intuitivo, dessa formação. E, no caso da história escolar, ela

[...] pode ajudar a potencializar o pensamento crítico, ao colocar os estudantes diante de fontes históricas diversas, de diferentes procedências e tipologias, cotejando versões e posições, entendendo-as como materiais com os quais se interroga o passado, sem deixar de atentar que as fontes se encontram influenciadas pelas circunstâncias em que foram produzidas, pelos interesses de seus autores, dentre outros. [...] (CAIMI, 2015, p. 416).

Os filmes podem contribuir, neste caso, no desenvolvimento desse pensamento crítico dos estudantes em formação, ao proporcionar pensar a história e a sociedade por seu próprio ponto de vista, quando os espectadores se veem diante da mesma situação (ou de uma situação semelhante), fazendo com que o filme funcione muitas vezes como um espelho onde temos a possibilidade de vermos a nós mesmos (ARROYO, 2009).

E as obras cinematográficas têm uma peculiaridade significativa por expressar o conteúdo transcrito nos livros e nas ementas escolares/acadêmicas por meio de sons, imagens e performances, proporcionando uma experiência no mínimo diferenciada. Ao atuar no campo das sensibilidades, possibilita vivências históricas que ultrapassam o âmbito cognitivo, pois que ao serem

acessadas assumem significados nem sempre condizentes com a história escolarizada mais convencional.

Convém enfatizar que muitas das escolas ainda não estão adaptadas a este novo – na verdade, muito mais velho do que se pensa e se costuma dizer – processo. Desde questões materiais à formação, encontramos alguns entraves quando associamos o uso de filmes no ambiente escolar. Sérgio Medeiros indica que

[...] na prática escolar, muitas vezes fica ressaltado um conflito inquietante entre o processo promovido pelo desenvolvimento dos meios audiovisuais, originando uma multiplicidade de processos comunicativos – televisão, computador, cinema, fotocopiadoras e celulares cada vez mais sofisticados – e as dificuldades e resistências, objetivas e simbólicas, para a apropriação dessas linguagens na prática educativa escolar (MEDEIROS, 2012, p. 15).

Patrícia Barcelos (2009) também pondera sobre esses conflitos encontrados no meio escolar, uma vez que enquanto muitos dos alunos têm acesso aos mais sofisticados aparelhos móveis, que os possibilitam além de fotografar e filmar, também transmitir dados e compartilhar informações (promovendo uma prática interativa entre eles, algo que também possibilita e contribui à sua aprendizagem), muitas escolas continuam subutilizando as imagens em movimento, tomando-as como meros acessórios metodológicos.

Ao continuar subutilizando essas imagens, tais instituições parecem não reconhecer o poder que elas possuem, bem como do potencial da estética no processo formativo de seus discentes – e deles mesmos, os docentes, que muito provavelmente resistem e recusam ao trabalho com o cinema (e com outras artes) devido à formação que tiveram e que lhes orientaram nesta direção.

Tratado e utilizado muitas vezes como um recurso de inovação didático-pedagógica – ainda que Arlete Cipolini (2008) já tenha descrito que há muito tempo o cinema deixou de ser uma inovação no cenário escolar desde o início do século passado –, o trabalho pedagógico com filmes nas escolas ainda gera grandes desafios.

As questões de ordem prática, ou objetiva/material, que incidem sobre essa questão vão desde as mais comuns – por exemplo, se existem equipamentos suficientes para todos os docentes; caso existam, se funcionam – a problemáticas mais específicas dentro da esfera geral dentro de uma abordagem fílmico-pedagógica – se a instituição possui espaços, como auditórios e salas de vídeo, adequados para a fruição de filmes, ou até mesmo se disponibiliza de acervos cinematográficos em sua(s) biblioteca(s).

Recordamos que, de acordo com a pesquisa desenvolvida por Soares Neto et al. (2013), menos de 1% das escolas brasileiras têm uma infraestrutura que pode ser considerada ideal, ao ponto de se aproximar de uma realidade prática que possibilite aos docentes trabalharem com filmes sem os frequentes problemas que tal metodologia costuma evidenciar. Avaliar esse cenário é importante quando se pensa a experiência de filmes na escola, pois para Sérgio Medeiros:

São raras as escolas que possuem uma sala minimamente adequada para uma fruição de filmes que possibilite o vislumbre pleno dos elementos significativos da linguagem cinematográfica: nitidez e textura das imagens, pureza dos sons, condições confortáveis e anatômicas para uma fruição com duração média convencional em 120 minutos (MEDEIROS, 2012, p. 203).

Para se ter uma boa experiência de cinema é importante que se tenha um espaço adequado para esta finalidade, pois uma expe-

riência com o cinema em sala de aula requer certos cuidados institucionais que contribuem na fruição/leitura dos filmes.

Em relação às questões de ordem teórica, ou subjetiva/formativa, é pertinente considerar a formação que os docentes tiveram, questionando quantos deles tiveram momentos para refletir sobre o uso de filmes em sala de aula; quantas disciplinas trataram dessa questão; quantos de seus professores problematizaram o uso do filme para além de mero recurso acessório e secundário; ou, de modo mais simples e pragmático, quantas vezes eles tiveram a possibilidade de ir a espaços de formação cultural – como o cinema, cineclubes, mostras, cursos e eventos – relacionados à temática; entre outras.

Pensar sobre esses dados contribui para que saibamos porque o cinema ainda é visto com uma certa desconfiança por muitos profissionais da educação, sendo utilizado na maior parte das vezes apenas como complemento do livro didático ou como uma espécie de atividade recreativa.

Laura Coutinho (2009) estabelece a relevância de aproximar o cinema do processo pedagógico escolar, afirmando que não é apenas possível, como também desejável essa aproximação, uma vez que se configura como um direito dos estudantes de ter acesso à cultura e a história da humanidade por meio das mais diversas linguagens e dispositivos. Sabemos que no contexto e no processo escolar,

[...] qualquer gênero cinematográfico pode ser utilizado, seja ele documentário, filme histórico ou ficcional, porém o uso desse material deve ter sempre a orientação do professor e com objetivos específicos, não apenas como passatempo ou momento de diversão. Além disso, a escolha do filme deve levar em conta sua relação com o conteúdo estudado (LITZ, 2009, p. 26).

Todavia, reconhecemos “o modo colonialista com que o território do cinema tem sido incorporado à educação” (MEDEIROS, 2012, p. 17), averiguando assim um papel secundário dos filmes no processo formativo, muitas vezes apenas como uma mera ilustração do discurso docente e dos assuntos abordados. Despreza-se, nesses casos, inclusive – e principalmente – o potencial interdisciplinar que o cinema produz, uma vez que pode envolver diversos professores, em suas respectivas disciplinas (temas, projetos, conteúdos), para pensar e problematizar as mais variadas questões.

3. Cinema e História: abordagens epistêmico-metodológicas

Foi na década de 1950, em países como Inglaterra e Alemanha, que um número cada vez maior de historiadores passou a reconhecer o valor histórico nos filmes (KORNIS, 2008). Posteriormente, como descreve Robert Rosenstone (2010), entre o final da década de 1980 e início dos anos 1990, as discussões sobre história e filmes ganharam relevo e surgiram no meio acadêmico. Como indica Santiago Junior, “Nos últimos dez anos surgiram expressivas publicações dedicadas à indagação sobre a relação do conhecimento histórico com o cinema” (2012, p. 152). Com o desenvolvimento da discussão no cenário contemporâneo, Rosenstone também avalia que

[...] praticamente todas as principais revistas da área publicam regularmente resenhas e ensaios sobre filmes; painéis sobre filmes são realizados em encontros acadêmicos anuais e conferências inteiras foram recentemente dedicadas à história e filmes em vários países, dentre os quais Estados Unidos, Reino Unido, Finlândia, Austrália, Itália, Argentina, Brasil e África do Sul (ROSENSTONE, 2010, p. 56).

No Brasil, foi no início do século XX, principalmente entre as décadas de 1920 e 1930, que aconteceram as primeiras discussões a respeito do uso de filmes nas escolas. Selva Guimarães Fonseca (2009) destaca alguns desses elementos discutidos entre os educadores e historiadores da época – que percebiam o cinema como uma grande inovação para o uso pedagógico ou como uma invenção temerosa.

De acordo com Fonseca, não se trata de uma questão nova no campo da didática e da metodologia em relação ao ensino de História. O que mudaram foram os enfoques, as abordagens e as concepções sobre o tema. A autora enfatiza a crescente produção de “publicações didáticas para professores sobre “como usar o cinema na sala de aula” e experiências de utilização de filmes na escola em várias perspectivas” (FONSECA, 2009, p. 152), além da crescente produção pesquisas, dissertações e teses nas áreas de História, Comunicação e Educação.

No ensino de História, o cinema se apresenta como mais um elemento a favorecer a prática docente e o ensino dos conteúdos programáticos, uma vez que as crianças, os jovens e os adultos interagem com a história em diferentes contextos sociais e com variados suportes, como a literatura, o teatro, a música, os monumentos, os museus interativos, as páginas da internet, os filmes, etc.

Têm-se, geralmente, dois enfoques quando associamos o cinema no ensino de História. O primeiro trata dos filmes como documentos históricos, utilizados para aprofundar uma reflexão sobre o período em que foram produzidos; e o segundo trata dos filmes como “discursos sobre a história, sobre os quais se constroem críticas historiográficas a partir das análises de suas abordagens históricas. Nessa última abordagem, os filmes são definidos como agentes da história” (SOUZA, 2012 p. 76).

Mais estritamente, no âmbito da pesquisa acadêmica, são três as abordagens com frequência contempladas pelos pesquisadores da área: “1. Filmes históricos para ilustrar conteúdos históricos; 2. Utilização dos filmes históricos como fontes para trabalho pedagógico em aula; 3. Abordagem dos filmes a partir da perspectiva do *letramento midiático*” (SOUZA, 2012, p. 86).

Sobre os estudos e reflexões entre a história e o cinema, Santiago Júnior (2012) identifica, na historiografia tradicional brasileira, duas correntes principais de trabalhos que abordam o cinema: uma da história social e uma da história cultural – não sendo elas autoexcludentes. A primeira corrente (ou grupo), da história social, seria

[...] mais flexível nos métodos e propostas, menos cerrada no aporte teórico e apresenta problemáticas que vão desde cinema e política, relações com instituições como a Igreja ou o Estado até as estruturas e relações de dinâmicas sociais nas quais são produzidas os filmes. Preocupa-se muito com circuitos de exibição, salas de cinema, intervenções políticas, políticas culturais, relações institucionais de poder, relações de produção de imagens e com outros meios audiovisuais. No Brasil, trabalhos de pesquisadores como Mônica Kornis, Maria Helena Capelato, Marcos Silva, Sheila Schvarzman, Soleni Fressato, Jorge Nóvoa, Eduardo Morettin são alguns de seus nomes representativos (SANTIAGO JÚNIOR, 2012, p. 164).

Em relação à segunda corrente, ou segundo grupo, da história cultural, ela destaca mais as apropriações e representações sociais produzidas a partir – ou por meio – dos filmes. Segundo Santiago Júnior, esta corrente

[...] indaga sobre as representações culturais da realidade, as apropriações e as identidades sociais no cinema, tor-

nando-se o campo por excelência da reflexão sobre a representação cinematográfica da história. Preocupada com as construções culturais das subjetividades, identidades, topografias e comunidades interpretativas, tende a observar a intertextualidade entre as diferentes linguagens na sua aparição cinematográfica a partir de um referencial teórico mais cerrado, sendo referência muito frequente os conceitos de Roger Chartier na base de reflexão e metódica. As publicações de José d'Assunção Barros, Alcides Ramos, Sandra Pesavento, N. Davi, Mirian Rossini investem nesse recorte (SANTIAGO JÚNIOR, 2012, p. 164).

Essa classificação proposta é compreendida com uma finalidade didática e operacional, não devendo ser entendida, por conseguinte, como excludentes, enquadrando-se em uma ou em outra, como ressalta Ferreira (2014). Santiago Júnior ainda destaca que “Os pontos de intersecção entre as “correntes” são muitos, entre eles uma concepção ora mais ora menos explícita do cinema como campo social historicamente constituído” (2012, p. 164).

4. Considerações: para além dos limites curriculares/ disciplinares

Reconhecemos que a História atua na interpretação do passado, ou como nos alertava Marc Bloch, na interpretação “dos homens, no tempo” (2001, p. 55). E para isso ela pode utilizar de diversos recursos e fontes para promover essa interpretação. A educação, em seu processo formativo escolar, dispõe de muitas possibilidades para tecer diálogos interdisciplinares, sendo o cinema/filme um dos elementos que mais podem contribuir para este processo.

Os filmes, quando utilizados por docentes, podem possibilitar outras experiências que diferem das que os discentes costumam ter com o livro didático ou com as apostilas, por exemplo, pois

permitted um outro modo de se relacionar com os conteúdos/ temas estudados. Ademais, consideramos que nenhuma disciplina se fecha e se encerra em si mesma, bem como em seus recursos transmissivos mais tradicionais. A busca pelo diálogo não é só desejável, mas necessária dentro do contexto escolar, e ela perpassa as relações entre professores, disciplinas e recursos disponíveis.

Marc Ferro afirmara que “a História brota de muitas fontes, cada uma delas com um discurso diferente por suas formas, normas e necessidades” (1983, p. 291). O cinema abarca questões históricas de diferentes ângulos e percepções, e ao tratar delas desenvolve também discursos que se referem – ou podem ser referir – a outros assuntos e temas, estabelecendo conexões entre diversas áreas e conteúdos.

A cultura escolar contemporânea não conseguiu se desvencilhar por completo e totalmente daquela ideia formativa centrada no sujeito racional que percebia o horizonte das artes como prejudicial a este processo. Na verdade, ainda é muito frequente encontrarmos exemplos de como ela está presente em nossos tempos, em nossas aulas, em nossas vidas. Tal perspectiva dificulta a inserção de produções artísticas como os filmes no planejamento escolar, além de construir obstáculos nas relações entre os sujeitos que pensam e promovem esse processo – os docentes – e as disciplinas pelas quais são responsáveis.

Se o filme como produção cultural, hoje não apenas disponibilizado, mas também disponível para um número cada vez maior de indivíduos na sociedade, tem essa peculiaridade de atuar no âmbito educativo e historiográfico para além dos limites curriculares, espaciais e disciplinares que muitas vezes configuram o trabalho docente, acreditamos que seja legítima a defesa em incorporar filmes no processo formativo, desde o ensino básico até ensino superior,

[...] pois, a nosso ver – de forma planejada, articulada ao processo de ensino e aprendizagem, não como mera ilustração, ou ainda como forma de ocupar o tempo dos alunos –, pode contribuir de forma significativa para a educação histórica, ética e estética dos indivíduos (FONSECA, 2009, p. 157).

De forma diferente dos livros e apostilas discutidos no ambiente acadêmico-escolar, nos filmes a história está “muito ligada à emoção, é uma tentativa de nos fazer sentir que estamos aprendendo algo do passado vivenciando indiretamente os seus momentos” (ROSENSTONE, 2010, p. 174).

Não obstante, Peter Burke reflete sobre o quanto “o testemunho do cinema vale a pena ser lembrado” (2004, p. 194) se levarmos em consideração que em nossa época evidenciamos um processo de negação de traumáticos eventos históricos – como as ditaduras civis-militares na América Latina, o holocausto na Alemanha, o genocídio com os povos indígenas em diversas partes do mundo, entre outros –, o que tem gerado graves consequências no modo como nos relacionamos com o mundo e com os outros em seus diferentes contextos culturais.

A relevância do cinema para a formação humana em âmbito escolar já foi demonstrada nesses dois últimos decênios, com inúmeras pesquisas e produções acadêmicas legitimando os filmes como agentes formativos. As dúvidas que antes pairavam sobre seu potencial – teórico-metodológico – hoje podem ser consideradas desconhecimento por parte de uns e preconceito por parte de outros que ainda resistem a uma educação que não seja a mesma que eles tiveram e na qual foram formados a acreditar que fosse a única e mais adequada para também formarem seus estudantes.

Não se pode impor a essas pessoas algo com o qual elas não concordam – até porque corre-se o risco de reeditar o mesmo “fil-

me”, acreditando que essa seja a forma mais adequada e a certa de formação. No entanto, é um direito dos sujeitos escolares – especialmente dos estudantes das escolas públicas – ter acesso aos conteúdos por meio de diferentes propostas e dispositivos, e não apenas sentados, calados, ouvindo um professor (ou diferentes professores) falar(em) por horas a fio.

Sabemos que muitas escolas carecem de infraestrutura e de condições materiais básicas que possibilitam determinadas práticas pedagógicas. Entretanto, sabemos também que muitas das escolas quando possuem tais condições não promovem o uso desses equipamentos e ferramentas, deixando-os guardados em seus almoxarifados até que muitos deles se estraguem pela ação do tempo ou pelo simples desuso.

Os professores trabalham e atuam com o que tem. Mas não apenas isso. Eles trabalham e atuam também com o que sabem e com o que aprenderam a fazer com aquilo que tem. Se eles têm em mãos filmes e aparelhos para exibir filmes, farão uso se souberem o que fazer com tais obras e como fazer – um medo quase primitivo de muitos professores diante de tal possibilidade.

Em certos casos, o que se tem não parece ser suficiente ou não é atribuído valor necessário ao ponto de fazer parte de propostas e práticas por eles desenvolvidas. Para modificar um cenário envoltos em muitos pré-conceitos e pouca experiência prática, faz-se necessário buscar diálogos e se permitir a certos “riscos” pedagógicos – às vezes rigorosamente calculados, outras vezes nem tanto. Isso, porém, requer um diálogo que vai além. Trata-se de um diálogo político-escolar, de pensar gestão e formação, dos estudantes e dos professores e gestores.

À intersecção entre cinema, educação e História, atribuímos também outras possibilidades – um vínculo interdisciplinar que

não se restrinja a poucas disciplinas ou aos mesmos professores, bem como não fique restrito apenas ao espaço da escola, e sim que dialogue com o espaço maior onde a instituição está inserida, criando projetos de extensão como cinema na escola para a comunidade, por exemplo.

São muitas as possibilidades e grandes os desafios quando pensamos a formação – seja dos discentes ou dos próprios docentes. Independentemente, seja na educação básica ou no ensino superior, consideramos que as obras filmicas desempenham uma experiência significativa ao processo formativo escolar – e não-escolar –, e quando utilizados em sala de aula, ou fora dela, contribuem sobremaneira para a assimilação e aprendizagem dos conteúdos/temas/assuntos abordados. O filme percebido como mais um elemento a contribuir no processo educativo escolar, no exercício da docência e na experiência formativa.

Referências

ABUD, Katia Maria. A construção de uma Didática da História: algumas idéias sobre a utilização de filmes no ensino. **História**, São Paulo, 22 (1), p. 183-193, 2003.

ARROYO, Miguel. **Imagens quebradas**: trajetórias e tempos de alunos e mestres. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

BARCELOS, Patrícia. Cinema: temas contemporâneos. Imagens e sons - a construção de uma linguagem. **Salto para o futuro**, Rio de Janeiro/RJ, ano XIX, nº 4, mai. 2009.

BLOCH, Marc Leopold Benjamin. **Apologia da história, ou, o ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BORDWELL, David. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema, volume 1**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

BRASIL. **Lei nº 13.006 26 de junho de 2014**. Acrescenta §8º ao art. 26 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CAIMI, Flávia Eloisa. Qual é o lugar do ensino médio na escolarização e em que consiste a especificidade da História no ensino médio? In: ZAMBONI, Ernesta; GALZERANI, Maria Carolina B.; PACIEVITCH, Caroline. **Memórias, sensibilidades e saberes**. Campinas, SP: Editora Alínea, 2015. p. 409-422.

COUTINHO, Laura Maria. **Cinema e educação: um espaço em aberto**. Salto para o futuro, ano XIX, nº 4, mai. 2009.

FERREIRA, Rodrigo de Almeida. **Cinema, história pública e educação: circularidade do conhecimento histórico em *Xica da Silva* (1976) e *Chico Rei* (1985)**. Tese (Doutorado em Educação) Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte/MG, 2014.

FERRO, Marc. **A manipulação da história no ensino e nos meios de comunicação**. São Paulo: IBRASA, 1983.

FONSECA, Selva Guimarães. Cinema e ensino de História. **Revista do Arquivo Público Mineiro** – Estante Antiga, Belo Horizonte/MG, v. 1, vol. 45, p. 151-160, jan./jun. 2009.

FRESQUET, Adriana (org). **Cinema e educação: a Lei 13.006 – Reflexões, perspectivas e propostas**. Belo Horizonte: Universo, 2015.

KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, televisão e história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LAGO, Clelio. **Experiência estética e formação: articulação a partir de Hans-Georg Gadamer**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014.

LITZ, Valesca Giordano. **O uso da imagem no ensino de história**. Universidade Federal do Paraná, Caderno Temático do Programa de Desenvolvimento Educacional do Estado do Paraná – PDE. Curitiba, PR. 2009.

MEDEIROS, Sérgio Augusto Leal. **Imagens educativas do cinema/possibilidades cinematográficas da educação**. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora/MG, 2012.

MOCELLIN, Renato. **O cinema e o ensino da História**. Curitiba: Nova Didática, 2002.

MONTEIRO, Ana Nicolaça. **O cinema educativo como inovação pedagógica na escola primária paulista (1933-1944)**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

RIGHI, Daniel. **O cine educativo de João Penteado**: iniciativa pedagógica de um anarquista durante a Era Vargas. Dissertação (Mestrado em Educação) Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo/SP, 2011.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). **História da historiografia**, n. 8, p. 151-173, Ouro Preto/MG, abr. 2012.

SANTOS, José Douglas Alves dos Santos. **Cinema e ensino de história**: o uso pedagógico de filmes no contexto escolar e a experiência formativa possibilitada aos discentes. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão, 2016.

SOARES NETO, Joaquim José. et al. Uma escala para medir a infraestrutura escolar. **Est. Aval. Educ.**, São Paulo, 24 (54), p. 78-99, 2013.

SOUZA, Éder Cristiano de. O uso do cinema no ensino de História: propostas recorrentes, dimensões teóricas e perspectivas da educação histórica. **Escritas**, UFT, Araguaína/TO, vol. 4, p. 70-93, 2012.

TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LOPES, José de S. M. **A escola vai ao cinema**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.



A arquitetura através do olhar cinematográfico

The architecture through
cinematographic vision

PEDRO DE BARROS NUNES COSTA
ADRIANA DANTAS NOGUEIRA
CAROLINA MARQUES CHAVES GALVÃO



1. Introdução

Em seu livro *Saber ver a arquitetura*, Zevi aponta as formas usuais de representação da arquitetura, destacando que nenhuma representação é capaz de esgotar um espaço arquitetônico (ZEVI, 1997). Entretanto, o autor elucida que a cinematografia pode ser um importante aliado no auxílio da representação dos



espaços, visto que as representações tradicionais - plantas, fachadas...- não são satisfatórias na correta percepção do espaço (ZEVI, 1997). Com o auxílio dos filmes e vídeos, é possível que se perceba melhor as dimensões do espaço em si, mesmo que os filmes não substituam a presença física no local (ZEVI, 1997).

Zevi também destaca em seu livro que a cinematografia deveria estar mais atrelada na educação da arquitetura, para o autor “é preciso ter em mente que, quando a história da arquitetura for ensinada mais com o cinema do que com os livros, a tarefa da educação espacial das massas será amplamente facilitada.” (ZEVI, 1997, p. 51).

Apesar do postulado por Zevi ainda não ser presente nos dias de hoje, o cinema atrelado a arquitetura pode em muito contribuir com o entendimento e a representação dos espaços, bem como na percepção da importância dos bens arquitetônicos na sociedade. Porém, como destacam Rocha e Souza (2007), mesmo após a consolidação do cinema como elemento de grande alcance, “os estudos direcionados à compreensão e uso da linguagem do cinema para a documentação da arquitetura são praticamente inexistentes.” (ROCHA, SOUZA; 2007, p.133), ressalta-se também que são muito mais frequentes os estudos a respeito do urbanismo e sua relação com o cinema, do que no aspecto do objeto arquitetônico de forma isolada, mais escassos ainda são os estudos que associam o documentário e a arquitetura. Dessa forma, é pertinente que se compreenda melhor a importância do cinema em geral e do documentário no entendimento e na percepção da arquitetura, bem como a relevância do elemento arquitetônico no cinema. Assim, o presente artigo se divide em 3 capítulos, o primeiro tratando a respeito da arquitetura presente no cinema ficcional e no documentário; o segundo um estudo comparativo entre um filme e um documentário e suas relações com a preservação do espaço e da memória, e o último, uma breve análise sobre o estudo do

espaço em três curtas portuguesas, buscando trazer uma melhor compreensão sobre o uso do elemento cinematográfico como fator que proporcione a compreensão da arquitetura.

2. A arquitetura através do cinema ficcional e do real

As cidades têm sido protagonistas de diversos filmes desde o surgimento do cinema em 1895, Wenders (1994) defende que o cinema cresceu junto com as mesmas, visto que nessa mesma época - final do séc. XIX e início do séc. XX -, as cidades passaram por profundas transformações, e por isso este reflete muitas vezes o desenvolvimento e a formação dessas “novas” cidades. Neste caso, os filmes servem como um documento histórico desse desenvolvimento (WENDERS, 1994), o autor também destaca que o cinema consegue refletir a cidade, e nesse sentido, capta os acontecimentos e os fatos do presente, bem como transpõe os anseios da época em questão.

Assim, o cinema serve muitas vezes como um campo de crítica à urbe ou à arquitetura, como por exemplo, os filmes que abordam as cidades futuristas, tendo por pano de fundo a crítica às metrópoles atuais. Estes filmes começam a surgir após a era Lumière, no início da década de 1920, como é o caso do filme *Metropolis* (Metrópolis,1927) de Fritz Lang, que aborda uma cidade futurista do ano de 2026, e os documentários *Berlin: die sinfonie der grosstadt* (Berlim, sinfonia da metrópole,1927) de Walter Ruttmann, e *São Paulo, sinfonia de uma metrópole* (1929), que expõem o cotidiano dessas cidades em desenvolvimento. Mais adiante, e constantemente, irão surgir filmes que também tecem críticas aos problemas vistos nas cidades, como no filme futurista *Blade Runner* (Blade Runner, o Caçador de Androides,1982) de Ridley Scott, ou filmes que proferem críticas à vida moderna de meados do século XX, tal qual nas obras de Jacques Tati - *Mon Oncle* (Meu tio,1958) e *Playtime* (Playtime – Tempos de diver-

são,1967), assim, como expõe Name (2003) o cinema muitas vezes “tem o papel de vitrine da arquitetura e dos debates relativos ao espaço urbano.” (NAME, 2003, p.6).

A respeito da presença do elemento arquitetônico nos filmes, Santos (2004) defende que o objeto arquitetônico ajuda a moldar o próprio filme, não servindo apenas como elemento cinematográfico, mas contribuindo na construção do imaginário que o filme pretende passar, sendo esta uma obra de época ou futurista, a arquitetura é o pano de fundo que leva o espectador para o período proposto. Assim, muitas cidades existentes de tanto serem abordadas no cinema acabam adquirindo imagens pré-concebidas na mente dos espectadores, como é o caso de Paris, Rio de Janeiro e Nova Iorque, por exemplo (SANTOS, 2004), destaca-se assim o poder de influência que o cinema pode gerar.

Wenders (1994) defende que a arquitetura quando abordada em um filme, consegue trazer muito mais do que um mero plano de fundo, todavia traz consigo uma história que possibilita a imersão do espectador, provocando emoções, devendo assim sua presença ser levada à sério. A construção de cenários é uma amostra da importância da arquitetura no cinema, presente em inúmeros filmes a cenografia começou a ganhar importância e destaque com o expressionismo alemão, com filmes como *Das cabinet des dr. Caligari* (O Gabinete do Dr. Caligari,1920) de Robert Wiene, que utiliza de cenários abstratos para a representação das cenas, e o já citado *Metropolis* que explora o uso da cenografia na construção de uma cidade futurista. Para Baratto (2014), esses filmes colocam o cenário como protagonista da história. Dessa forma a arquitetura, seja ela real ou cenográfica, tem um importante papel na composição do filme, bem como na formação da imagem e na narrativa que está sendo construída aos espectadores, podendo esta ser também um elemento que influencie diretamente no roteiro e na construção da produção em questão.

A respeito do cinema documentário na representação da arquitetura, o gênero documentário se faz muito mais presente na abordagem da urbe e na crítica às mesmas. Os documentários urbanos vêm sendo desenvolvidos desde o surgimento deste gênero nos cinemas, estes abordam diversos aspectos da vida urbana, desde a mera representação do espaço citadino até a crítica social dos problemas presentes na cidade, diferente dos filmes ficcionais que muitas vezes se utilizam de cidades cenográficas, nos documentários a cidade representada é a cidade real (OLIVIERI, 2007).

Olivieri (2007) explica que as abordagens das cidades nos documentários podem ser divididas em quatro momentos na história, sendo o primeiro do surgimento do cinema até o fim da era Lumière nos anos 20, quando o registro documental era ainda iniciante e limitado em suas capacidades técnicas, como exemplo o filme dos irmãos Lumière e um dos primeiros filmes a serem exibidos, *L'arrivée d'un train en gare de la ciotat* (Chegada do Trem na Estação, 1896). O segundo período abrange dos anos de 1920 até os anos 1940, abarcando a época inicial do pós-guerra, sendo um período de experimentação e consolidação do gênero documentário, por exemplo, os já citados filmes *Berlin: die symfonie der grosstadt* (1927) e *São Paulo, sinfonia de uma metrópole* (1929), destaca-se também nesse período o documentário *Housing Problems* (Housing Problems, 1935) de Edgar Anstey e Arthur Elton, o mesmo mostra a vida de moradores em um cortiço, se destacando por apresentar os problemas habitacionais presentes no lugar sendo narrados pelos próprios moradores do local, sendo este um fato inédito até então.

O terceiro período destacado por Olivieri (2007) inclui dos anos de 1940 até o final dos anos 60, no qual houve mudanças de abordagem no documentário, estando mais presentes nesse período a presença da fala direta. A autora destaca que a partir de 1960 aumentam, no campo do documentário e do ficcional, as críticas

ao urbanismo, sendo os documentários *L'amour existe* (O amor existe, 1960) de Maurice Pialat e *The vanishing street* (1962) de Robert Vas, exemplos de críticas às políticas urbanísticas que estavam sendo efetuadas naquele período. O quarto e último período definido por Olivieri compreende da década de 1970 até os dias atuais, tratando-se este de um período com “diversificação e complexificação da abordagem documentária.” (OLIVIERI, 2007, p. 62). Destacam-se nesse período muitos documentários urbanos brasileiros, como o *Megalópolis* (1973) de Leon Hirszman, abordando o caos das cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro e também o cinema de Eduardo Coutinho, com documentários como *Santo Forte* (1999), que aborda as experiências religiosas de moradores de uma favela no Rio de Janeiro e *Edifício Master* (2002), que traz vários depoimentos de moradores do edifício e suas experiências de vida.

2.1. Os Documentários de Arquitetura

Apesar de muito frequentes no que concerne às questões urbanas, o gênero documentário atrelado ao objeto arquitetônico não se faz tão presente, mais raros ainda são estudos a respeito deste tema.

Alguns dos primeiros documentários que tratam do objeto arquitetônico foram três filmes encomendados pelo editorial da revista francesa *L'Architecture d'aujourd'hui*. Segundo Olivieri (2007), logo quando fundada a revista encomendou três filmes curtos que abordassem a arquitetura moderna francesa que vinha sendo desenvolvida, são elas, *Trois chantiers* (1930), *Batir* (1930) e *Architecture d'aujourd'hui* (1930) de Pierre Chenal, as duas últimas sendo realizadas com a colaboração de Le Corbusier, estes documentários mostram as obras arquitetônicas modernas em destaque na França daquela época, de arquitetos como os irmãos Perret e a igreja *Notre-Dame-de-la-Consolation*, e as villas de

Mallet Stevens e de Le Corbusier, transmite-se através destes documentários a ideia de desenvolvimento que as villas modernas (a casa como a máquina de morar) e o novo plano para a cidade de Paris (o plano *Voisin* de Le Corbusier) passavam.

Segundo Olivieri (2007) esses filmes franceses foram realizados em resposta a uma série de filmes produzidos pelo arquiteto alemão Ernst May em 1928, visto que havia uma disputa interna pela liderança do CIAM - Congresso Internacional da Arquitetura Moderna - entre franceses e alemães na época. Os documentários de May foram exibidos na 2ª reunião do CIAM, em 1929, sendo composta por quatro curtos filmes, estes: *Die Frankfurter Kleinstwohnung* (1928), *Die Frankfurter Küche* (1928), *Neues bauen in Frankfurt am Main* (1928) e *Die Häurerfabrik des Stadt Frankfurt am Main* (1928); os filmes abordavam as obras coordenadas pelo escritório de Ernst May, e mostrava a construção dos projetos de habitação mínima que estavam sendo desenvolvidos na época (OLIVIERI, 2007).

No Brasil, na segunda metade do séc. XX, outros documentários surgem com o propósito de tratar sobre a arquitetura, como é o caso do documentário brasileiro *Arquitetura: transformação do espaço* (1972) de Walter Lima Júnior, primeiro documentário produzido pelo cineasta e exibido na televisão, aborda a história da arquitetura neste país, do período colonial até a chegada da modernidade, como a construção da primeira casa modernista de Gregori Warchavchik e o prédio do MES – Ministério de Educação e Saúde, trazendo ainda depoimentos de moradores de diferentes cidades metropolitanas a respeito dos problemas urbanos e de arquitetos como Lina Bo Bardi, que fala sobre o panorama da arquitetura no país na época.

Nos anos 1980 e 1990 surgem alguns documentários com enfoque nos arquitetos e em suas obras, como é o caso do documen-

tário *Antonio Gaudí* (1984) de Hiroshi Teshigahara, que mostra as principais obras e projetos realizados pelo arquiteto catalão e o documentário *Lina Bo Bardi* (1993) de Aurélio Michiles, o qual retrata a vida e obra da arquiteta.

Mais recentemente, nos anos 2000, muitos documentários são produzidos com enfoque tanto em renomadas obras arquitetônicas, como na vida e obra de arquitetos prestigiados, enfatiza-se aqui os filmes: *Os irmãos Roberto* (2011) de Ivana Mendes e Tiago Arakilian, o qual conta a história dos irmãos Marcelo, Milton e Maurício, destacando suas principais obras, como o Aeroporto Santos Dumont, no Rio de Janeiro; *La máquina de habitar* (2013) de Bruno Garritano, documentário sobre a vida de Le Corbusier e sua obra na Argentina, a casa *Curutchet*; e o filme documental *Koolhaas Houselife* (2013) de Ila Bêka e Louise Lemoine, que retrata uma das principais obras do arquiteto Rem Koolhaas, a *Maison à Bordeaux*, através do olhar da empregada doméstica da casa, Guadalupe Acedo, o mesmo consegue também transmitir a relação da personagem, com o espaço em questão.

Abordando desde a questão da ideia de arquitetura moderna ainda em fase de consolidação, - como no documentário *Architecture d'aujourd'hui* (1930), em 1930 - até o panorama da arquitetura moderna brasileira nos anos 1970, como no documentário *Arquitetura: transformação do espaço*, ou mesmo os documentários que registram as obras modernas de arquitetos como em *Os irmãos Roberto* (2011), e o documentário que tem como principal elemento a casa projetada por Rem Koolhaas, a *Koolhaas Houselife* (2013) já na presente década; todos estes documentários se apresentam como exemplos de formas de se registrar o momento em questão e o elemento arquitetônico em si, nota-se também que a exemplo do documentário *Koolhaas Houselife*, os espaços arquitetônicos vem sendo retratados de diferentes formas, abar-

cando assim diversas visões, mostrando dessa maneira que se faz possível aliar a arquitetura e o documentário como elemento que proporcione o registro arquitetônico, a preservação da memória e a percepção do espaço.

3. O documentário *Morro da Conceição*, o filme *Aquarius* e a memória afetiva

O documentário “*Morro da Conceição*” (2005) de Cristiana Grumbach e o filme “*Aquarius*” (2016) de Kleber Mendonça Filho abordam de formas diferentes - e em gêneros distintos -, a questão da memória afetiva e da relação das pessoas com o espaço que convivem.

O documentário *Morro da Conceição* se passa no morro de mesmo nome da obra, localizado no bairro da Saúde, centro da cidade do Rio de Janeiro, sendo este um bairro histórico, rodeado de edificações antigas. O filme documentário apresenta o depoimento de oito moradores idosos, que viveram toda sua vida no bairro, e que pretendem continuar vivendo no mesmo. Tratando da memória destes moradores, o filme aborda as histórias de vida contadas pelos mesmos, suas lembranças sobre o passado e suas relações pessoais, abordando diferentes temas como o carnaval e os tempos antigos do bairro e da cidade.

Como cita Werneck (2006), o filme utiliza de um recorte simbólico para contar as histórias de vida dos entrevistados e do bairro, e para isso se faz uso de entrevistas apenas com os moradores mais velhos do morro, contando dessa forma com a experiência de vida deste grupo de personagens. Se faz muito presente também a questão da memória abordada pelo documentário, o mesmo busca essa relação de afeto e de lembranças com as entrevistas e com os planos em que são exibidos becos e ladeiras antigas, ainda bem preservadas do bairro.

Lins e Mesquita (2008) destacam que a presença da entrevista nesse filme se relaciona com o trabalho da memória que o documentário propõe, intercalando momentos em que os personagens narram histórias mais relacionadas à memória coletiva - como os depoimentos a respeito do carnaval de antigamente -, com depoimentos de histórias pessoais e por isso memórias mais individuais.

A estrutura do documentário se faz de forma simples, se intercalam depoimentos dos personagens com a exibição de planos mostrando ruas e becos antigos do morro. O plano inicial do filme é uma vista longa do alto do morro, mostrando o amanhecer do centro da cidade do Rio de Janeiro, logo após são apresentadas entrevistas com algumas moradoras, em seguida é exibido um plano da “Rua do jogo da bola”, ainda pela manhã, esta mesma rua é evidenciada no plano que finaliza o documentário, já no período da noite, transmitindo a ideia de que se decorreu um dia na vida daquele lugar. Os planos que exibem os trechos de ruas e vielas são planos fixos e breves apresentando pequenos acontecimentos cotidianos, como crianças brincando, moradores conversando nas calçadas, carros estacionados e pessoas caminhando (LINS E MESQUITA, 2008). Outro aspecto a se levar em consideração é a fotografia com aparente iluminação natural que o documentário propõe, principalmente na exibição dos planos externos, passando uma sensação de maior naturalidade das imagens apresentadas.

Nas entrevistas, à câmera procura focar diretamente nos entrevistados, enfatizando assim uma relação de proximidade. Se resalta a relação do espectador com o olhar do entrevistado (WERNECK, 2006), à câmera sempre busca essa ligação, por vezes até se aproximando mais ainda do rosto do personagem, em momentos de maior emoção. Outro recurso empregado pela diretora, e que busca enfatizar ainda mais o vínculo com a memória, é

o uso de fotografias e documentos antigos dos personagens, que por vezes os mesmos exibem para relatar suas histórias. Nesse sentido, o documentário em questão busca sempre enfatizar a relação do espaço com a memória afetiva dos personagens, salientado pelo depoimento de uma determinada moradora, a qual relata que nasceu - literalmente - na casa onde mora e é nela que pretende viver até morrer.

Aquarius é um filme de drama franco-brasileiro, que traz à tona vários temas relevantes para a área da arquitetura e do urbanismo, como a especulação imobiliária e a questão do pertencimento no patrimônio arquitetônico. O filme é centralizado na história da personagem Clara - uma jornalista aposentada e viúva - e no prédio Aquarius, que dá nome a produção, estando localizado na orla da praia de Boa Viagem. A personagem Clara é a única moradora que não vendeu seu apartamento para a construtora, cujo intuito é comprar todo o prédio para assim poder demoli-lo e construir um novo empreendimento residencial no lugar. No decorrer do longa acompanhamos o dia-a-dia da personagem, bem como sua resistência em permanecer vivendo no edifício, mesmo sofrendo diferentes tipos de ameaças veladas da construtora que tenta comprar o prédio a todo custo.

O longa se inicia com a exibição de imagens antigas, em preto e branco - remetendo aos anos entre 1970 e 1980 - da praia de Boa Viagem, em seguida o filme se dirige a apresentar a personagem Clara no ano de 1980, com alguns amigos na praia. Logo após, o filme apresenta o edifício Aquarius, onde a personagem Clara e seus familiares comemoram o aniversário de sua tia Lúcia. A cena seguinte exhibe a protagonista vivendo sozinha no apartamento, já nos tempos recentes.

Como destacam Pereira e Scotto (2017), as relações entre pessoas e a questão da memória já são abordados no filme desde

suas cenas iniciais, as cenas do aniversário da tia Lúcia nos anos 80 logo evocam questões do passado da família, como também o momento em que o marido de Clara discursa revelando que a personagem havia superado um câncer - elemento também importante no filme para se entender a relação da protagonista com as marcas que a vida lhe deixa. A presença do lugar também é reforçada pelas cenas iniciais onde Clara vive com sua família no edifício, refletindo a importância do mesmo no decorrer do filme pelo tempo em que esta mora no prédio e por todas as memórias que o mesmo representa para ela “o que se percebe é o lugar, em diferentes escalas, sendo o locus de ações afetivas, relações entre gerações de pessoas da mesma família, na produção de memórias individuais e coletivas.” (PEREIRA E SCOTTO, 2017, p.8).

No decorrer do filme, ao ser apresentado o cotidiano da personagem, o que se mostra é que Clara se sente satisfeita com o lugar onde mora, tendo a mesma uma rotina ativa, construindo novas relações com diferentes personagens e com a orla em frente à sua casa, sendo o lugar onde vive como um refúgio para a personagem, por ser onde a mesma aparenta ter vivido os melhores momentos da sua vida (Pereira e Scotto, 2017). Com tudo isso sendo transpassado na tela, fica mais evidente a questão da importância do prédio para a personagem, já que este faz parte do que Clara se tornou. Como citam Pereira e Scotto (2017, p.9) “O edifício Aquarius, seu apartamento, aquele pedaço da orla de Boa Viagem, se tornam fragmentos de seu próprio corpo, assim como qualquer outro membro.”, dessa forma, a resistência da personagem apresentada ao longo do filme em não ceder às pressões da construtora se mostram inteiramente críveis para o espectador. Nesse sentido, Pereira e Scotto expõem que: “As lutas suscitadas por Clara transcenderam o lugar da memória social e afetiva da ficção e transbordaram pelas telas dos cinemas atingindo o espectador, em suas próprias memórias sociais e em seus mais diversos lugares, o que contextualmente se fez em um país con-

turbado ideologicamente e dividido por uma crise econômica e política.” (PEREIRA E SCOTTO, 2017, p.13).

Outro aspecto relevante do filme é colocar o edifício como figura de destaque, não somente com relação a personagem de Clara, mas dando o nome a produção, sendo o edifício Aquarius o verdadeiro protagonista da obra. Na vida real, o edifício “Aquarius” se chama Oceania, e o mesmo é um símbolo de resistência a verticalização excessiva existente no bairro de Boa Viagem em Recife. O prédio foi construído em 1958, e em 2003 o mesmo passou por uma tentativa de tombamento pedido pelo arquiteto Milton Botler, o pedido de tombamento se deu porque uma construtora estava tentando comprar os apartamentos, entretanto, alguns moradores recusaram as ofertas propostas. Até então o prédio ainda não conseguiu ser tombado como patrimônio cultural, porém, a realização do filme na edificação reacendeu a discussão a respeito do tombamento do mesmo, ressalta-se assim a importância deste filme na tentativa de preservação do edifício.

Assim, o filme aborda de forma evidente a importância da memória afetiva e a questão do sentimento de pertencimento, retratados não somente pelas falas dos personagens no decorrer do longa-metragem, mas também pelos enquadramentos apresentados. Também se nota a presença da memória pelas fotos exibidas no início da obra, o uso de fotografias se fazem presentes ainda em diferentes cenas, reafirmando o resgate do passado presente na obra, resgate este reforçado também pela trilha sonora, com diversas canções da antiga música popular brasileira e da década de 80.

Guardadas as devidas diferenças, o documentário *Morro da Conceição* e o filme *Aquarius* abordam de forma pertinente a questão da memória afetiva e sua relação com o lugar em que as pessoas vivem. Em *Morro da Conceição*, a presença de idosos relatan-

do suas histórias reais de vida no morro atrelados a planos que mostram as ruas e vielas antigas do local, ressaltando-se assim a importância da preservação da história e das edificações como elemento preservador da memória do lugar, e o filme *Aquarius* abordando - mesmo que de maneira fictícia, porém muito próximo da realidade - as questões a respeito da preservação do prédio, assim como a relação de afeto da personagem Clara com o edifício que dá nome a obra em questão. E ambos, o filme e o documentário, ressaltando a importância do audiovisual como elemento de registro e de preservação da memória, e mesmo que de forma indireta, como instrumento que possibilita o debate a respeito da importância de proteger a história através da preservação do patrimônio arquitetônico.

4. O sentido de lugar em 3 curtas-metragens portuguesas

Três filmes curtas-metragens, *Sizígia* (2012), *A casa ao Lado* (2012), *Como se desenha uma Casa* (2014) podem representar a arquitetura como espaços vividos e habitados, isso pode ser a grande “diferença” entre eles e os documentários comumente apresentados nas últimas décadas. O objetivo desses filmes é o de estabelecer o “sentido de lugar”, ou seja, apresentar o conjunto de elementos que constroem o universo cinematográfico, como personagens, objetos, luzes, cores, texturas, sons e narrativas.

Segundo Urbano (2016, p. 44) “Filmar a arquitetura usando a ficção, e não apenas uma constatação do real, permite ainda, carregar o espaço de significados que não são perceptíveis através de um olhar passivo perante um determinado objeto edificado.” Como sempre se estuda em cursos de Arquitetura ao redor do mundo: questões de percepção do espaço se relacionam fortemente com o movimento das pessoas através do espaço (urbano ou arquitetônico), dessa forma, o que ocorre no cinema é que a arquitetura é um guia para direcionamentos sobre o que o espec-

tador deve “observar e perceber”. Isso se dá através do direcionamento de câmeras, próprio movimento dos personagens pelo edifício ou espaço urbano. Pela escolha da luz, a narrativa, e também pela montagem e sequência de planos. Por isso, a escolha dos locais de filmagem é um dos pontos-chave, pois eles podem revelar ou omitir algo importante para a compreensão desse espaço e, conseqüentemente, da narrativa.

Pode-se considerar que, nesses três curtas-metragens, o espaço não é visto apenas como um pano de fundo. Quando se quer mostrar a arquitetura como sendo um dos protagonistas, deve-se ter cuidados para não filmar apenas o ponto de vista arquitetônico, mas também outros níveis de entendimento da edificação. Assim, a metodologia inicial para retratar os espaços para os três filmes foi a da observação direta aos locais.

Em *Como se desenha uma casa*, o cineasta percorre “o tempo na arquitetura, a perenidade do espaço, que se renova nos moradores”, ou seja, sua sensibilidade sobre essa estrutura arquitetônica revela a passagem do tempo no espaço, e isso foi o objeto de atenção ao se realizar a filmagem (URBANO, 2016, p.46-51). Há a exploração dos espaços coletivos, e uma gradação de sensações entre grandes átrios e as extensas galerias de distribuição do edifício que dá acesso aos apartamentos (escala residencial). A técnica utilizada na montagem permitiu fazer com que o espaço fosse coerente com a “memória cinematográfica e arquitetônica do espectador”

Em *Sizígia*, o percurso de um personagem solitário filmado indicando o passar dos dias, mostra o local, *Piscina das Marés* (projeto do arquiteto português Álvaro Siza), em uma estação sazonal, o inverno, em que um “cuidador” tem sua rotina em uma espécie de clube de piscinas, e ao surgir a estação do verão, o ambiente se modifica totalmente, com o movimento das pessoas

em férias, desvendando outros espaços daquela estrutura. Nesse ponto, a trilha sonora escolhida também indica um outro tempo, de forma a remeter um tempo que não apenas diegético, mas sim intensificando a “percepção da arquitetura”. Aqui também se pode verificar a importância da montagem dos planos, a sequência comum em que as pessoas normalmente percebem uma edificação é da entrada para o fundo, pois esse filme se inverte a apresentação da edificação, tendo início com a limpeza de tanques de água pelo personagem e somente ao final é apresentada a rampa de entrada da edificação. A escolha da fotografia do filme com a utilização de cores frias se relaciona a “materialidade brutalista do edifício”, e tem muito da arquitetura internacional modernista e referências de Frank Lloyd Wright (URBANO, 2013).

Em *A Casa ao Lado*, a utilização de cores quentes na casa contrasta com as cores frias do ambiente exterior. Através do movimento dos personagens que se percebe os cômodos da Casa, sendo palco de encontros políticos de oposição ao período de repressão governamental pré-revolução, sendo apenas um pretexto para filmar uma casa que, segundo o Urbano (2016), marcou gerações de arquitetos em Portugal.

Pode-se entender que os espaços retratados ambicionam dar um novo sentido à arquitetura filmada, ou seja, buscam através da exploração desses espaços fazer com que os espectadores sintam que a arquitetura pode ser um referencial especial como parte do contexto narrativo.

Considerações

O breve estudo e as presentes análises aqui expostas buscaram ressaltar a importância da arquitetura e dos seus elementos na representação do cinema ficcional e o documental. Entende-se que o cinema caminha juntamente com a arquitetura e as cida-

des, servindo este como elemento que pode contribuir tanto na crítica à arquitetura, quanto no entendimento da mesma. Compreende-se também que o objeto arquitetônico pode muitas vezes servir não somente como de apoio ao cinema, mas como protagonista do mesmo, como se nota nos curtas portugueses de Luís Urbano e no filme *Aquarius*.

Ressalta também que o gênero documentário, pode ser um elemento que contribua no entendimento e na preservação da memória arquitetônica. Como postula Penafria (1999), o documentário representa um gênero que serve como documento, sendo o mesmo “uma fonte de informação de inegável valor documental” (PENAFRIA, 1999, p.20). Afinal, destaca-se que o estudo do cinema atrelado a arquitetura e ao seu ensino, como postulado por Zevi (2005), pode em muito contribuir nos aspectos aqui ressaltados, tendo o documentário como forte aliado.

Referências

BARATTO, Romullo. **Filme “Era o Hotel Cambridge” mescla ficção e realidade ao mostrar ocupação em antigo edifício em São Paulo.** ArchDaily Brasil, mar. 2017. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/867676/filme-era-o-hotel-cambridge-mescla-ficcao-e-realidade-ao-mostrar-ocupacao-em-antigo-edificio-em-sao-paulo>>. Acesso em: 17 ago. 2018.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real:** Sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2008.

NAME, Leonardo. **O espaço urbano entre a lente e a retina:** imersão nos escritos sobre cinema e cidade. Anais do X Encontro Nacional da ANPUR. ST 7.5, Temas emergentes. Belo Horizonte, ANPUR, Brasil, 2003. Disponível em: <https://www.academia.edu/314572/O_espaço_urbano_entre_a_lente_e_a_retina_imersão_nos_escritos_sobre_cinema_e_cidade>. Acesso em: 18 ago. 2018.

OLIVIERI, Silvana Lamenha Lins. **Quando o cinema vira urbanismo:** O documentário como ferramenta de abordagem da cidade. Salva-

dor, 2007. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia. 190 f.

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

PEREIRA, Ives da S. D.; SCOTTO, Gabriela. **Lugar, memória e resistência na representação da cidade:** a produção de sentidos no filme Aquarius. In: XVII Encontro nacional da ANPUR, São Paulo. Anais do XVII ENANPUR, São Paulo, Anpur, 2017. p. 1-15.

ROCHA, Angela M. SOUZA, Tatyane B. de. **Arquitetura e a imagem em movimento.** Revista Pós: Revista do programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP. São Paulo, 2007, n.21. p. 128-147.

SANTOS, Fábio Allon dos. **A arquitetura como agente filmico.** Arqtextos, São Paulo, ano 04, n. 045.12, Vitruvius, fev. 2004. <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/04.045/616>>. Acesso em: 17 ago. 2018.

URBANO, Luís. **Histórias Simples:** Textos sobre Arquitectura e Cinema. Porto: Faculdade de Arquitectura do Porto, 2013

URBANO, Luís. **O sentido de lugar no Cinema.** In Atas do VI Encontro Anual da AIM, editado por Paulo Cunha, Suzana Viegas e Maria Guilhermina Castro. Lisboa, 2016. P.42-53

WENDERS, Wim. **A paisagem urbana.** Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 23. Rio de Janeiro, 1994, p. 181-189.

WERNECK, Alexandre. **Crítica:** Morro da Conceição. Revista de Cinema Contracampo. ed. 77, 2006. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/75/morrodaconceicao.htm>>. Acesso em: 18 ago. 2018.

ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura.** São Paulo: Martin Fontes, 5º edição, 1996.

Filmografia

A CASA AO LADO. Luís Urbano, Portugal, 2012, 16’.

ANTONIO GAUDI. Hiroshi Teshigahara, Japão, 1984, 72’.

AQUARIUS. Kleber Mendonça Filho, Brasil, 2016, 146’.

- ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. Pierre Chenal, França, 1930, 18'.
- ARQUITETURA: TRANSFORMAÇÃO DO ESPAÇO. Walter Lima Jr., Brasil, 1972, 58'.
- BATIR. Pierre Chenal, França, 1930, 11'.
- BERLIN: DIE SINFONIE DER GROSSTADT. Walter Ruttmann, Alemanha, 1927, 69'.
- BLADE RUNNER. Ridley Scott, Estados Unidos, 1982, 117'.
- COMO SE DESENHA UMA CASA. Luís Urbano, Portugal, 2014, 30'.
- DAS CABINET DES DR. CALIGARI. Robert Wiene, Alemanha, 1920, 77'.
- DIE FRANKFURTER KLEINSTWOHNUNG. Paul Wolff, Alemanha, 1928, 6'.
- DIE FRANKFURTER KÜCHE. Paul Wolff, Alemanha, 1928, 8'.
- DIE HÄURERFABRIK DES STADT FRANKFURT AM MAIN. Paul Wolff, Alemanha, 1928, 11'.
- EDIFÍCIO MASTER. Eduardo Coutinho, Brasil, 2002, 110'.
- HOUSING PROBLEMS. Edgar Anstey; Arthur Elton, Inglaterra, 1935, 15'.
- KOOLHAAS HOUSELIFE. Ila Bêka; Louise Lemoine, França, 2013, 58'.
- L'AMOUR EXISTE. Maurice Pialat, França, 1960, 21'.
- LA MÁQUINA DE HABITAR. Bruno Garritano, Argentina, 2013, 61'.
- L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT. Louis Lumière, França, 1895, 1'.
- LINA BO BARDI. Aurélio Michiles, Brasil, 1993, 50'.
- MEGALÓPOLIS. Leon Hirszman, Brasil, 1973, 12'.
- METROPOLIS. Fritz Lang, Alemanha, 1927, 153'.
- MON ONCLE. Jacques Tati, França; Itália, 1958, 116'.
- MORRO DA CONCEIÇÃO. Cristiana Grumbach, Brasil, 2005, 87'.
- NEUES BAUEN IN FRANKFURT AM MAIN. Paul Wolff, Alemanha, 1928, 35'.
- OS IRMÃOS ROBERTO. Ivana Mendes; Tiago Arakilian, Brasil, 2011, 72'.

PLAYTIME. Jacques Tati, França, 1967, 126'.

SANTO FORTE. Eduardo Coutinho, Brasil, 1999, 80'.

SÃO PAULO, A SYMPHONIA DA METRÓPOLE. Adalberto Kemeny;
Rudolf Lustig, Brasil, 1929, 90'.

SIZÍGIA. Luís Urbano, Portugal, 2012, 17'.

THE VANISHING STREET. Robert Vas, Reino Unido, 1962, 20'.

TROIS CHANTIERS. Pierre Chenal, França, 1930, 18'.



A construção de olímpico e glória em *a hora da estrela: livro e filme*

The characterization of olímpico and glória in *a hora da estrela: book e film*

RAY DA SILVA SANTOS
DÉBORA WAGNER PINTO
ROMÉRIO NOVAIS DE JESUS



1. Literatura e cinema: breve olhar sobre o fenômeno da adaptação

Literatura e cinema são artes que representam o homem e seus pensamentos, conflitos internos e sociais, por meio da peculiari-



dade das suas respectivas linguagens: o poeta tem a palavra como material base, já o cineasta lida com a imagem, o som, a luz, a cenografia e outros elementos que compõe a linguagem fílmica. A linguagem literária é conotativa, rica em metáforas e metonímias que auxiliam o escritor literário – detentor de conhecimentos e habilidades (in)conscientes – a transpor as sensações sentidas pelo seu corpo pulsional para o papel.

A narrativa literária, oriunda da fusão da subjetividade do poeta com a realidade empírica, é um olhar diferenciado e minucioso para com a vida e, conseqüentemente, para as sensações e sentimentos do sujeito. Possui estética e, nas entrelinhas, vazios que permitem ao leitor se autoquestionar em busca de preenchê-los (SANTOS; CARVALHO, 2017, p. 24).

Com a palavra, a literatura se comunica. O cinema, por sua vez, possui a imagem como base, promove diálogos por intermédio “[...] da reprodução fotográfica da realidade” (MARTIN, 2005, p. 24), pois

são os próprios seres e as próprias coisas que aparecem e falam, dirigem-se aos sentidos e falam à imaginação: uma primeira abordagem parece qualquer representação (*o significante*) coincide de forma exacta e unívoca com a informação conceptual que veicula (*o significado*) (MARTIN, 2005, p. 25).

De acordo com Betton (1987), falar da união dessas artes coloca em discussão a problemática da adaptação: a “transformação” da palavra em sons e imagens. O autor destaca que praticamente é impossível a fidelidade à obra original, à medida que os significados e construções verbais compositores dos romances são impossíveis de serem transformados, em sua totalidade, em ima-

gens, tão quanto traduzir toda a expressividade das cores, formas e texturas em palavras.

Vale ressaltar que as palavras do escritor suscitam à criação de imagens mentais no sujeito leitor, enquanto a imagem fílmica é a materialização do dado real e único edificado pela interpretação do cineasta e pelos recursos cinematográficos disponíveis para a elaboração do filme.

Ao transpor de uma linguagem para a outra, dessa maneira, surge algumas dificuldades e requer a seleção de materiais e ideias, principalmente quando as obras literárias são altamente carregadas de adjetivos com tons subjetivos, discussões e descrições introspectivas que tentam revelar algo a mais sobre o homem, como os romances clariceanos. Conforme Betton (1987), os textos carregados de conteúdos latentes e descrições profundas e iluminadas sobre o interior dos personagens revelam, perante a adaptação, toda

[...] a dificuldade, talvez impossibilidade de transpor para a tela uma obra literária eminentemente psicológica” já que “o filme não pode sugerir ou revelar temperamentos e provocar imagens mentais senão por uma relação de imagens e pela palavra (BETTON, 1987, p. 116).

Segundo o cineasta Jorge Furtado (*apud* ARAGÃO, 2009, p. 31), no cinema todas as informações e detalhes devem necessariamente ser visíveis e audíveis. O poeta pode utilizar o fluxo de consciência dos personagens, palavras e expressões como “lembra”, “sente” e “chorar por dentro”, já o roteirista só escreve o que pode ser visível e representável nas telas. Outro aspecto importante são as narrativas deterem como base o conhecimento prévio que o sujeito possui acerca da realidade empírica, por isso, o autor escolhe palavras certas para situar o leitor em seu texto, o

cineasta, por sua vez, precisa interpretar o texto literário e pensar na luz do ambiente, no cenário, na paleta de cores para realizar a sua adaptação e criar imagens instigadoras de ideias.

À medida que o poeta, como já dito, tem a palavra literária ao seu dispor, o cineasta tem os cenários físicos, a luz, os atores, que são extremamente importantes para dar corpo ao filme. Os ângulos e enquadramentos, por exemplo, “[...] significam, para o diretor e para o operador de câmera, o mesmo que o estilo significa para o narrador, e é aqui que a personalidade do artista criativo se reflete de forma mais imediata” (BALÁZS *apud* XAVIER, 1983, p. 98).

Adaptar é tocar na áurea da narrativa literária e materializar em imagens e sons as experiências sensoriais que serão instigadas e adquiridas; é inserir o romance pré-existente em outra linguagem que opera com materiais distintos da literatura. Em vista disso, Hutcheon (2011) demonstra que o filme é abraçado constantemente pela presença da obra da qual deriva, principalmente se o espectador já conhece o texto anterior, logo as comparações entre ambos se tornam inevitáveis. No entanto, deve-se ressaltar que se trata de obras diferentes, possuidoras de uma mesma história e “a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária” (HUTCHEON, 2011, p.30).

Ambas as artes, assim, com suas peculiaridades linguísticas, fornecem ao leitor-espectador narrativas que problematizam a vida humana, permitem que vivamos experiências que, até exato momento, não eram possíveis somente com a realidade empírica.

2. A Hora da Estrela: a caracterização de olímpico e glória

Na tentativa de encontrar as palavras para nomear as suas experiências sensoriais, Clarice Lispector vai além dos sentidos dúbios

da palavra e suas narrativas têm entrelinhas carregadas de subjetividade e de vazios que serão preenchidos a partir da visão do leitor (SANTOS; CARVALHO, 2017). A presença de peculiaridades pertencente ao seu estilo de escrita, dentre elas os devaneios, os fluxos de consciência e as figuras de linguagem, são caminhos traçados na tentativa de tocar, penetrar e revelar as regiões mais profundas da psiquê dos seus personagens e, conseqüentemente, do sujeito. Ademais,

As personagens criadas por Clarice Lispector descobrem-se num mundo absurdo; esta descoberta dá-se normalmente diante de um fato inusitado – pelo menos inusitado para a personagem. Aí ocorre a “epifania”, classificado como o momento em que a personagem sente uma luz iluminadora de sua consciência e que fará despertar para a vida e situações a ela pertencentes que em outra instância não fariam a menor diferença. Esse fato provoca um desequilíbrio interior que mudará a vida da personagem para sempre (ARAÚJO, 2008, p. 26).

Clarice Lispector, em 1977, publica *A Hora da Estrela*, e com pouco tempo se tornou a obra mais conhecida da autora. Em suas páginas, a história de uma migrante nordestina chamada Macabéa, que vai para o Rio de Janeiro tentar ganhar a vida, recebe forma e convida os leitores à mergulharem em uma trama silenciosa em suas ações. Vale ressaltar que, como em *Um Sopro de Vida – pulsações* (o narrador chamado Autor cria e apresenta a personagem Angela Pralini), a personagem feminina em *A Hora da Estrela* é apresentada por um narrador masculino, o Rodrigo S.M..

Em 1985, de acordo com Araújo (2008), Suzana Amaral aceitou adaptar a obra *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, e, assim, levou Macabéa (que sonhava em ser uma grande atriz de cinema)

e os demais personagens para as telas do cinema. A cineasta é graduada na Escola de Comunicação e Artes da USP e mestre em Direção de Cinema pela Universidade de Nova Iorque.

Em um filme colorido e com duração de 96 minutos, Suzana Amaral materializou a nordestina e alguns personagens centrais da obra de origem, como Glória, Madame Carlota, as Marias e Olímpico de Jesus, enquanto alguns foram suprimidos, como é o caso de Rodrigo S.M. e a metrópole Rio de Janeiro, pois, ao contrário da narrativa literária, a saga da alagoana se passa em São Paulo.

Torna-se importante ressaltar que a mudança da cidade não alterou de forma direta no desenvolvimento da narrativa, pois nesse filme o foco são as ações dos personagens em uma metrópole que está se desenvolvendo economicamente de forma rápida e bem expressiva.

A partir de agora, iremos mergulhar um pouco mais nas duas obras de artes, com intuito de conhecer, mesmo de maneira breve, a caracterização de alguns personagens elaborados por Clarice Lispector e Suzana Amaral. Para tanto, realizaremos a análise interpretativa do texto literário e dos fotogramas (imagens capturadas do filme) e enredo do filme, tendo como foco Glória (uma jovem do Rio de Janeiro) e Olímpico de Jesus (um migrante) que acabam mantendo um breve relacionamento nas histórias.

2.1 Nas páginas do livro

A história é apresentada ao leitor pelo narrador-personagem Rodrigo S.M., no entanto, antes de falar da jovem, ele elabora discursos metalinguísticos a respeito do processo de criação literária, mostrando-nos o quão difícil e simples é o ato de escrever, de tentar nomear as sensações e as imagens do pensamento.

No decorrer do discurso sobre a criação literária, Macabéa é-nos apresentada como um sujeito desprezível aos olhos do que os cercam, é uma vida primária assujeitada e que não se encaixa na cidade, como o narrador mesmo afirma: a capital carioca era toda feita contra ela, “ela vive num limbo impessoal, sem alcançar o pior nem o melhor. Ela somente vive, inspirando e expirando, inspirando e expirando” (LISPECTOR, 1998, p. 23).

A tia de Macabéa, antes de morrer, já no Rio de Janeiro, consegue um emprego de datilógrafa para a jovem. Após se tornar órfã, a nordestina vai morar numa pensão e passa a dividir quarto com mais algumas jovens. No trabalho, tem uma colega chamada Glória: a carioca é conhecedora de palavras difíceis e sua aparência fazia-a ser desejada até mesmo pela nordestina, pois a migrante tinha a gordura como uma formosura.

Glória possuía no sangue um bom vinho português e também era amaneirada no bamboleio do caminhar por causa do sangue africano escondido. Apesar de branca, tinha em si a força da mulatice. Oxigenava em amarelo-ovo os cabelos crespos cujas raízes estavam sempre pretas (LISPECTOR, 1998, p. 59).

Glória detém características opostas às de Macabéa: ao contrário da alagoana “ela tem corpo e discurso” (ARAGÃO, p. 2009, p. 94), é bem nutrida, conquista vários rapazes, possuía uma pintinha ao lado da boca e do bigode fortemente oxigenado, era também “[...] **roliça, branca e morna**. Tinha um cheiro **esquisito**. Porque não se lavava muito, com certeza. Oxigenava os pelos das pernas **cabeludas** e das axilas que ela não raspava” (LISPECTOR, 1998, p. 63 grifo nosso). Nessas descrições, apercebe-se importância do uso dos adjetivos (em negrito) para a descrição dos objetos e sujeitos, porque se não informassem a personagem como sendo loura e branca, a título de exemplo,

o leitor poderia construir mentalmente uma imagem distorcida das características da jovem. É perceptível o uso constante dessa classe gramatical em toda a obra. Para Cunha (2016), os adjetivos caracterizam os substantivos, indicando-lhes aparência ou aspecto, qualidades ou defeitos.

Além do uso dos adjetivos, Clarice Lispector usufrui de algumas figuras de linguagem. Durante a narrativa, Rodrigo S.M., na verdade Clarice Lispector, faz uso da personificação que, conforme Cunha (2016, p. 365), “[...] consiste em atribuir características humanas a seres inanimados ou irracionais”, para ressaltar a feminilidade e fertilidade de Glória: “[...] tinha um **traseiro alegre** e fumava cigarro mentolado para manter um hálito bom nos seus beijos intermináveis com Olímpico” (LISPECTOR, 1998, p. 65, grifo nosso).

Nos seus passeios pela cidade, a nordestina encontra um jovem, inicia diálogos simples e silenciosos e, aparentemente, um namoro. O rapaz se chama Olímpico de Jesus Moreira Chaves, um paraibano que, na verdade, “[...] tinha como sobrenome o “de Jesus”, sobrenome dos que não têm pai. Fora criado por um padraсто que lhe ensinara o modo fino de tratar as pessoas para se aproveitar delas e lhe ensinara como pegar mulher” (LISPECTOR, 1998, p. 44). Para ressaltar a sua masculinidade, como característica marcante, segundo o narrador ele “[...] era macho de briga” (LISPECTOR, 1998, p. 57), tinha os cabelos brilhosos tão quanto os raios de sol, porque “trouxera consigo, comprada no mercado da Paraíba, uma lata de vaselina perfumada e um pente, como posse sua e exclusiva. Besuntava o cabelo preto até encharca-lo” (LISPECTOR, 1998, p. 57), e andava com um canivete.

No decorrer da história, surge a metáfora, outra figura de linguagem altamente utilizada em toda a obra. Essa figura de linguagem, segundo Cunha (2016, p. 358), “[...] consiste na alte-

ração de sentido de uma palavra ou expressão, pelo acréscimo de um segundo significado, havendo entre eles uma relação de semelhança”; nas palavras de Lima, a metáfora “consiste na transferência de um termo para uma esfera de significação que não é só sua, em virtude de uma comparação implícita” (LIMA, 2013, p. 598). A metáfora aparece, dentre outros momentos, no relato sobre o encontro de Macabéa com Olímpico de Jesus, ao serem comparados implicitamente com animais, com tal ato, o narrador mostra os jovens como sujeitos desprovidos de conhecimentos científicos, de certa racionalidade e que andam e agem instintivamente: “bichos da mesma espécie que se farejam” (LISPECTOR, 1998, p. 43), em outro momento, afirma Olímpico ser um “galinho de briga”.

Olímpico era operário, mas se dizia ser metalúrgico, alimentava a vontade de ser toureiro, deputado, doutor e ter a boca amarela por causa dos dentes de ouro:

no Nordeste tinha juntado salários e salários para arrancar um canino perfeito e trocá-lo por um dente de ouro faiscante. Este dente lhe dava posição na vida. Aliás, matar tinha feito dele homem com letra maiúscula (LISPECTOR, 1998, p. 46).

O jovem se considerava inteligente e, conforme Rodrigo S.M., “e não é que ele dava para fazer discurso? Tinha o tom cantado e o palavreado sebo, próprio para quem abre a boca e fala pedindo e ordenando os direitos do homem” (LISPECTOR, 1998, p. 46). Nesse trecho, percebemos a presença da ironia, pois, após apresentar Olímpico comparando-o até com um animal, Rodrigo S.M. afirma que o personagem é inteligente e tem um bom discurso para ser deputado, já que usa vários palavreados sebosos. É possível inferir que o personagem não é detentor de conhecimentos para ser deputado, ou até mesmo que para exercer tal função não é

necessário uma grande quantidade de conhecimentos científicos e sim apenas um bom discurso persuasivo. Para Terra, a ironia consiste em utilizar uma expressão ou termos em sentidos opostos ao usual e com um tom crítico ou humorístico, por isso “às vezes ela é bastante sutil e exige uma análise atenta do texto como um todo para que se possa percebê-la” (TERRA, 2011, p. 334).

Mesmo traçando fortes semelhanças com Macabéa e sendo até comparado pelo narrador com animais, Olímpico, conforme Aragão (2009), é o contraponto da alagoana, já que sonha em conquistar um lugar sólido e fértil na sociedade, em ser deputado, ou seja, o rapaz promove reflexões acerca da ascensão social, sabe da importância de ter um nome e sobrenome, por isso, cria o seu e se apresenta aos demais de forma elegante.

Os dois habitavam mundos próprios e formulados a partir da sua visão de mundo, conservavam em sua essência a ingenuidade: “Macabéa era na verdade uma figura medieval enquanto Olímpico de Jesus se julgava peça-chave, dessa que abrem qualquer porta” (LISPECTOR, 1998, p. 46). Aos olhos do paraibano, a alagoana tinha “cara de quem comeu e não gostou” e era uma magricela esquisita e cor de surja.

Glória mantém um relacionamento com o paraibano, ocasionando o fim do namoro dele com a alagoana. Posteriormente, para prever seu futuro e “abrir seus caminhos”, a carioca da gema vai a uma cartomante chamada madama Carlota.

A loura, para compensar o ato de ter ficado com o Olímpico, indica Carlota para Macabéa e o futuro da alagoana começa a ser exteriorizado pela senhora: terá um namorado, irá se casar, será feliz. De cabelos soltos e sorriso estampado no rosto, Macabéa caminha segura e cheia de esperança ao encontro de seu destino que lhe dará luz.

2.2 Na tela do cinema

Ao optar por transformar uma obra literária em filme, o cineasta precisa lidar com o elenco, a montagem, por exemplo, diferente do escritor que abraça a palavra. Conforme Stam (*apud* ARAGÃO, 2009), o poeta pode escrever poemas em pequenos blocos de papéis, já o cineasta necessita de recursos financeiros e tecnológicos, além de não poder fugir, ao se tratar de uma adaptação fílmica, completamente da ideia contida na obra original.

O cinema, como toda arte, tenta representar o homem e materializar seus desejos, pensamentos e fantasias. Com a câmera, conforme Balázs (*apud* XAVIER, 1983), é possível ver a face dos objetos e do homem de maneira peculiar, principalmente com o *close-up*, ressaltando suas peculiaridades e subjetividade, dessa forma, o olhar, o piscar dos olhos, o tremer dos lábios e das mãos são caminhos férteis para a composição da diegese fílmica.

No livro, “são as vozes masculinas que comandam: Rodrigo S.M., Olímpico e os locutores da Rádio Relógio é que legitimam a existência de Macabéa, que é incapaz de impôr-se tamanha sua precariedade” (ARAGÃO, 2009, p. 125). Em contrapartida, o olhar do narrador, na adaptação cinematográfica, é suprimido e agora as imagens em movimento e os sons ficam encarregados de apresentá-la aos espectadores. Agora ela tem voz, mesmo não possuindo, muitas vezes, a oportunidade de gritar. Sem as interferências irônicas e reflexivas do narrador, as características dos personagens são observadas diretamente na tela, o espectador está, agora, diante das imagens; “sua opacidade e sua incompetência adquirem contorno que vão do tom poético ao jacoso através do olhar de Suzana Amaral” (ARAGÃO, 2009, p. 126).

Olímpico de Jesus (Figura 01) que, na produção cinematográfica, é interpretado pelo ator José Dumont (vencedor, em 1985,

do prêmio Troféu Candango de Melhor Ator, do Festival de Brasília). Tal como descrito no livro, o personagem possui cabelos brilhosos e bem penteados, sempre anda com seu pequeno pente e espelho, uma vez que deseja estar bem arrumado a todo o momento. Com um plano mais focado no rosto do rapaz, percebe-se com mais clareza o seu olhar sedutor que foram intensificados com as técnicas de conquista que seu pai lhe dera na infância.

Figura 01: Os encantos de Olímpico.



Fonte: Filme *A Hora da Estrela* In:< <https://www.youtube.com/watch?v=MBxAMJvSip0>>. Acesso em 06 nov. 2017.

O rapaz conserva seu estilo galanteador e consegue fazer com que a nordestina exteriorize algumas palavras; as roupas do rapaz assemelham-se às de Macabéa, assim, ambos permanecem apagados em meio à metrópole (Figura 02).

Olímpico tinha o sonho de ser deputado, um homem importante, devido a sua ideia de possuir o poder da oratória. No livro o jovem é comparado por Rodrigo S.M. com animais, seres irracionais, no filme, ao levá-lo, ironicamente, para o Monumento à Independência do Brasil (local onde D. Pedro proclamou a independência

do Brasil), a cineasta conseguiu ressaltar essa metáfora contida nas páginas do romance. Nesse local, o personagem se encontra em um momento de êxtase, imaginando-se no papel de deputado, fazendo um breve discurso político e demonstrando que é um sujeito alienado e não detentor de uma visão crítica para com o sistema político do seu país.

Figura 02: O primeiro encontro de Macabéa e Olímpico.



Fonte: Filme *A Hora da Estrela* In:< <https://www.youtube.com/watch?v=MBxAMJvSip0>>. Acesso em 06 nov. 2017.

Figura 03: O discurso de Olímpico de Jesus.



Fonte: Filme *A Hora da Estrela* In:< <https://www.youtube.com/watch?v=MBxAMJvSip0>>. Acesso em 06 nov. 2017.

O figurino de Olímpico é composto por calça e camisa social e cinto, e representam a seriedade que ele deseja transmitir ao almejar um cargo político. Seu figurino, formado por cores neutras e num ambiente todo cinza, remetendo ao frio, ao inamistoso, ajuda a reforçar a subalternidade do jovem nordestino – característica bem pertinente na obra literária. Dessa maneira, compreende-se que na linguagem fílmica,

O traje nunca é um elemento artístico isolado. Deve ser considerado em relação com um determinado tipo de realização, a que pode acrescentar ou diminuir o efeito. Destacar-se-á do fundo dos diferentes cenários para valorizar gestos ou atitudes das personagens, segundo as suas aparências e as suas expressões. Significará qualquer coisa, por harmonia ou por contraste, no agrupamento dos actores e no conjunto de um plano. Por fim, consoante a iluminação, poderá ser modelado ou sublinhado pela luz ou neutralizado pelas sombras (EISNER *apud* MARTIN, 2005, p. 76).

Tamara Taxman foi a atriz escolhida para interpretar Glória, a carioca da gema. Para exaltar a sua beleza física, a personagem no filme tem um figurino bem colorido: a cor vermelha, exaustivamente usada, junto a roupas que marcam as curvaturas do seu corpo e adereços como pulseiras, remete à feminilidade (Figura 04). Segundo Heller (2013, p. 122),

vermelho-violeta-rosa, esse é o acore típico da sedução, da sexualidade. Ao amor pertence o delicado rosa, quanto mais fortemente o amor se associar à sexualidade, mais fortemente entra em jogo o violeta. O violeta se encontra, em termos morais, entre o bem e o mal; é a cor da ambivalência pois ele oscila entre o vermelho e o azul. Violeta é também a cor da decadência, porque ele tende a preto. O violeta ressalta o erotismo do vermelho como nenhuma outra cor.

Figura 04: A sensualidade de Glória.

Fonte: Filme *A Hora da Estrela* In:< <https://www.youtube.com/watch?v=MBxAMJvSip0>>. Acesso em 06 nov. 2017.

Quando levada para a tela do cinema, por meio da adaptação, Glória perdeu seus cabelos e bigode louro e pernas peludas, dando lugar para cabelo castanho-claro, um pouco arruivados e pernas lisas e bem delineadas. Em síntese, alguns adjetivos dedicados à personagem literária foram mantidos, outros foram suprimidos e trocados, de maneira marcante, por outras peculiaridades no filme. O ângulo e enquadramento, aliados aos figurinos que possuem a marcante presença dos tons vermelhos, como também na maquiagem, reforçam e exalam a sexualidade, feminilidade e sensualidade de Glória. Dessa forma, percebe-se que “o enquadramento e o ângulo podem fazer com que as coisas se tornem odiosas, adoráveis, aterradoras ou ridículas, à sua vontade” (BALÁZS *apud* XAVIER, 1983, p. 98), tão quanto os adjetivos e as metáforas, por exemplo, nas narrativas literárias.

A postura de Glória, sempre com os ombros erguidos, olhares e sorrisos sedutores se contrapõe com a de Macabéa que sempre permanece com os ombros baixos, cabeça torta e uma aparência de “maracujá azedo”, como ressalta seu chefe Arnaldo.

Nesse mesmo plano, percebe-se a antítese “colorido e opaco”, pois de um lado tem Glória com suas roupas, maquiagens e adereços de cores vivas e alegres, do outro há Macabéa com suas roupas de cores neutras, utilizando-se do preto, a cor que, conforme Heller (2013), representa a morte, a negação, a dor, azar, em seus aspectos negativos. O cinza é cor do tédio, do passado, dos pobres, dos inferiores, assemelhando-se também à escuridão do seu ambiente de trabalho.

Glória é colocada em primeiro plano (Figura 05), com o brilho em seu rosto, enquanto Macabéa aparece na mesma cena, de forma diferente, ofuscada, com semblante triste e a própria câmera não a mostra com nitidez. As posturas de uma mulher mais confiante e da outra mais submissa e insegura são colocadas ao espectador de forma explícita - conforme suas expressões corporais.

Figura 05: O brilho de Glória.



Fonte: Filme *A Hora da Estrela* In:< <https://www.youtube.com/watch?v=MBxAMJvSip0>>. Acesso em 06 nov. 2017.

Consoante Balázs (*apud* XAVIER, 1983), a fisionomia do objeto (inclui aqui pessoas) na produção cinematográfica é construída simultaneamente a partir da união da fisionomia do próprio

objeto e daquela construída pelo olhar do telespectador e pela perspectiva do mundo diegético e imagem. Então, os ângulos e enquadramentos se tornam de extrema importância para a condução e promoção de significados, sendo assim,

Se quiser transmitir as impressões de um homem assustado, apresentará o objeto de um ângulo distorcido, emprestando a ele um aspecto aterrador; ou, se quiser nos mostrar o mundo conforme percebido por um homem feliz, o operador de câmera pode criar a imagem do objeto de um ângulo o mais favorável e sedutor possível (BALÁZS *apud* XAVIER, 1983, p. 98).

Ademais, a imagem cinematográfica é sempre algo a mais do que está expresso na tela, mostra o que tenta representar, mas não exterioriza completamente a significação que foi idealizada pelo cineasta e nem a sua própria, isso porque está “[...] carregada de *ambiguidade* quanto ao seu sentido, de polivalência significativa” (MARTIN, 2005, p. 33). A significação da imagem, em vista disso, muda a partir da maneira que é mostrada, é influenciada, por exemplo, pela montagem, o ângulo e o enquadramento.

Considerações

Clarice consegue delinear, por intermédio das palavras, a biografia e detalhes físicos-emocionais de Olímpico de Jesus e Glória, o que permite o leitor a criar uma imagem própria de cada personagem; nesse momento passa a ser cúmplice do pensamento e da visão de mundo deles. A cineasta Suzana Amaral, por sua vez, toma emprestada a ideia contida nas páginas do livro e agrega-lhe novos significados, conteúdos e valores, além de destacar elementos que na obra são essenciais (ARAÚJO, 2008).

Mesmo possuindo um único fio condutor, as duas obras conservam peculiaridades da sua linguagem, tornando-as singulares. Clarice Lispector e Suzana Amaral possuem visões de mundo peculiares e manipulam artes com estruturas linguísticas diferentes. Portanto, por intermédio dos estudos que perpassam sob a ideia de adaptação da obra literária para o cinema, entende-se que ambas oferecem materiais, principalmente personagens, com características únicas que auxiliam numa nova maneira de compreender o mundo, a vida, o sujeito e as emoções.

Mediante os recursos da linguagem literária e, conseqüentemente, da palavra, Clarice Lispector, conseguiu construir personagens marcantes e com características bem peculiares, conseqüentemente, os leitores podem formar, por meio da leitura, imagens mentais dos personagens com riquezas de detalhes. Vemos, principalmente por intermédio da metáfora, dos adjetivos e das palavras de Rodrigo S.M., que Olímpico é um sujeito apagado pela sociedade, sempre comparado com animais e não possui uma visão crítica acerca do ambiente onde está inserido; Glória, é uma jovem que possui mais condições financeiras, abusa das roupas sensuais e também é uma figura bem caricata do que seria o “padrão” de beleza para uma considerável parcela da sociedade. Ao contrário de Olímpico e de Macabéa, a jovem carioca possui carne, discurso e cor, como se pode perceber principalmente com ajuda dos adjetivos utilizados por Clarice Lispector.

O filme, por sua vez, trabalha com as imagens em movimento. Na adaptação de Suzana Amaral, vimos que ela conservou grande parte das características dos personagens. Para tanto, a cineasta usufruiu das paisagens da cidade, dos figurinos e da paleta de cores, na tentativa de intensificar algumas das peculiaridades psicológicas e físicas de Olímpico e Glória. As cores aliadas aos enquadramentos, ângulos, atuação dos personagens e dentre outros recursos cinematográficos, são fatores de extrema relevância

para inserir o espectador na narrativa, na época onde se passa os fatos e a sentir emoções que os personagens estão vivendo.

No filme, se Olímpico tivesse outro tipo de figurino, postura, comunicação, já teríamos outro entendimento da personagem. O mesmo acontece com Glória, personagem sedutora, com figurino provocante, cores vivas e chamativas, acessórios ideologicamente femininos, batom, brinco, pulseiras, bolsa, uma fala sedutora, figurino que valorizam as suas curvas, roupas da moda - um conjunto de fatores que complementam a sua feminilidade exuberante.

Dessa maneira, percebemos o quão importante se faz o uso de todo aparato cinematográfico para representar o personagem, que no caso, tratamos do Olímpico e da Glória. Seus figurinos, os quais para o primeiro buscou-se roupas mais simples e antigas, de gente humilde, cabelo brilhoso, a sua postura, maneira de se comunicar, são características que por si só comunicam algo — o que realmente a diretora deseja que passe aos olhos do espectador antes mesmo do personagem se pronunciar verbalmente, no caso, focando nas suas expressões corporais, figurino e cores.

Portanto, o caminho trilhado até aqui nos mostra que Clarice Lispector tem como matéria prima a palavra e explora todos os recursos linguísticos-literários, como as figuras de linguagem e os adjetivos, para tecer os seus personagens e criar um mundo diegético, enquanto Suzana Amaral pensa no plano, na montagem, luz, cores, atores, por exemplo, para estruturar e criar a sua narrativa. A mesma personagem será diferente em cada uma das linguagens e, como visto, os recursos estilísticos pertencentes à literatura, como as figuras de linguagem, ao passar pelo processo de adaptação, são materializados por meio de objetos, alguns suprimidos ou trocados por elementos pertencentes ao cinema, como o figurino, maquiagem, cores e expressões faciais.

Referências

ARAGÃO, Gleyda Lucia Cordeiro Costa. **Do Livro à Tela: identidade e representação em A Hora da Estrela**. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2009.

ARAÚJO, Washington Luís De Andrade. **Macabéa vai ao Cinema: A Hora da Estrela e a travessia da linguagem literária para a cinematográfica**. Dissertação (Mestrado). Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

BECHARA, Evanildo. **Moderna gramática portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

CUNHA, Celso. **Gramática do português contemporâneo**. Rio de Janeiro: Lexikon; Porto Alegre, RS: L&PM, 2016.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

LIMA, Rocha. **Gramática normativa da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.

MATIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

SANTOS, Ray da Silva; CARVALHO, Camila Ferreira de. A presença do inconsciente em Um Sopro de Vida, de Clarice Lispector. **Crátilo: revista de estudos linguísticos e literários**, v. 10, p. 23-31, 2017.

TERRA, Ernani. **Curso prático de gramática**. 6. ed. São Paulo: Scipione, 2011.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

Filmografia

A Hora da Estrela. Direção: Suzana Amaral. 1985. BRASIL Filme. Colorido. 135min. Disponível em: :< <https://www.youtube.com/watch?v=MBxAMJvSip0>>. Acesso em 06 nov. 2017.





A arquitetura na Narrativa fílmica de *playtime* e de *A hora da Estrela*

Architecture in the movies

Playtime and *A hora da Estrela*

RAY DA SILVA SANTOS

ADRIANA DANTAS NOGUEIRA



1. CINEMA E ARQUITETURA

O cinema e a arquitetura são artes detentoras de linguagem estrutural distinta, mas se cruzam no âmbito da criação de espaços físicos. Na arquitetura, é possível a construção de espaços e objetos que, além de determinarem de forma direta a sociedade, carregam em si toda a visão de mundo, crenças e histórias de um



povo. O cinema, com suas sucessões de imagens, torna factível o espaço (criado pelo arquiteto) ultrapassar os limites da realidade empírica, criando mundos futurísticos, fantásticos, mágicos e suscitam viagens no tempo. Segundo Santos (2005, p. 01-02), o cinema trabalha com a imagem, o tempo e o som, com isso, as dimensões espaciais são intensificadas, tornam-se “palpáveis” e possíveis de serem sentidas. Nele, o tempo é incorporado em suas dimensões e moldado, proporcionando ao espectador a percepção de um espaço que dialoga com uma narrativa e a detém. Santos ressalta que o espaço fílmico sofre influências de caráter técnico e criativo dos seus idealizadores, distanciando-se da realidade empírica, pois ganha outras formas, remete ao passado, fala do presente e/ou projeta um futuro. De acordo com Vidlle (*apud* SANTOS, 2005, p. 05), no cinema acontece a combinação de espaço e tempo, tornando-o numa arte do espaço.

A utilização das imagens em movimento, no cinema, introduziu o tempo e auxiliou a essa nova arte representar o real com mais peculiaridades. Além dos movimentos, o cinema

[...] se vale de diversos recursos técnicos para sublinhar a realidade representada: jogo de luz, sombra e penumbra, uso de cores ou do preto e branco, enquadramentos, ângulos de câmera e uma série de outros artifícios que foram sendo incorporados ao seu repertório no percurso de sua história (ALLON, 2016, p. 48).

Eles, conforme Martin (2005), ajudam a compor a linguagem cinematográfica e são subdivididos em *elementos fílmicos específicos*, como a montagem e o enquadramento (já que nasceram no desenvolvimento do cinema), e em *elementos fílmicos não específicos*, como os cenários, as cores, as iluminações e os figurinos, “[...] porque não pertencem propriamente à arte cinematográfica, sendo utilizados por outras artes (teatro, pintura)” (p. 71).

Em busca de analisar as influências e importância da arquitetura na construção das narrativas fílmicas, bem como suscitar à produção de novos trabalhos que proporcionem o diálogo interdisciplinar entre arquitetura e cinema, serão analisados, por meio de fotogramas (figuras captadas dos filmes) e da interpretação qualitativa do enredo, os filmes *Playtime* (1965), de Jacques Tati, e *A Hora da Estrela* (1985), de Suzana Amaral. A escolha da amostra justifica-se pelo fato de que o espaço fílmico de *Playtime* busca criar uma Paris monumental e de personalidade do mundo moderno, com imensas construções ricas em tecnologia que envolvem a vida das personagens, enquanto *A Hora da Estrela* gira em torno de uma nordestina, a Macabéa, que migra para São Paulo (lugar que está em pleno desenvolvimento socioeconômico) em busca de oportunidades para ser “alguém”; a jovem vai morar em um ambiente com condições precárias, na periferia da cidade. Esse filme dá ênfase na diferença entre riqueza e pobreza e a arquitetura da cidade se restringe a reforçar essa dualidade. Isso nos leva a entender que, metaforicamente, a personagem Macabéa é a figura alienada e oprimida - fruto dos efeitos da modernidade - indicada no filme *Playtime*.

2. A ARQUITETURA NA NARRATIVA FÍLMICA

No filme *Playtime* (1967), de Jacques Tati, há uma Paris “moderna”, onde boa parte dos elementos históricos foram substituídos e/ou suprimidos por construções monumentais. Para a elaboração do filme, segundo Chagas (2008, p. 102), o diretor Jacques Tati, ao ser bem primoroso, construiu o cenário em um espaço de 15 mil m², necessitando de alto investimento financeiro, no entanto, o projeto não foi bem recebido pelo público e publicitários, levando-o à falência.

Paris, a capital da França e centro econômico e comercial do país, detém diversos monumentos históricos e pontos turísticos que

ressaltam a história de sua arquitetura, como a Catedral de Notre-Dame, o Arco do Triunfo, o Louvre, a Torre Eiffel e o Jardim das Tulherias. Todavia, Jacques Tati, com sua criatividade e pensamento altamente crítico, conseguiu lançar também um ponto de vista para a arquitetura modernista, a qual contrasta em forma e cor em relação às arquiteturas de períodos anteriores. Logo, essa Paris representada nas telas dos cinemas “é uma **cidade impessoal**, sem grandes pontos referenciais, diferente da Paris tradicional com todo o seu acervo histórico e icnográfico” (ALLON, 2016, p. 72, grifo do autor).

Vários turistas desembarcam em Paris para conhecer a “cidade-luz” histórica, entretanto se deparam com uma cidade do vidro e do aço, em meio ao alto desenvolvimento econômico e industrial. Por meio da figura 01, o aeroporto pode ser visualizado: o chão é de mármore, o ambiente acinzentado é frio; ademais, as pessoas que prestam serviços estão separadas em compartimentos, assim não podem ser vistas - há uma demonstração nítida da divisão de classes sociais.

Figura 01: O aeroporto.



Fonte: Filme Playtime In: DVD.

Na figura 02, percebe-se que os prédios, em sua forma, possuem a repetição e regularidade, utilização de formas geométricas simples e bem delineadas, característica marcante da arquitetura moderna. Toda a narrativa irá se construir nesses espaços compostos por extensos corredores, divisórias,

[...] e cheios de portas, símbolo da **estandardização** das repartições públicas [...], retratado em tons cinza-azulados para que, segundo o próprio Tati, tivesse seu lado impessoal sublinhado. *Tativille* é o retrato canônico do urbanismo moderno e de sua **cidade mecânica** (ALLON, 2016, p. 72, grifo do autor).

Os olhares e os passos dos personagens - na sua grande maioria são turistas e por isso foram para a cidade em busca de conhecê-la detalhadamente - são guiados pelas imensas construções cinzas; a ausência de cores das paisagens reflete as ações automáticas e frígidas de cada sujeito que ali se encontra.

Figura 02: Conhecendo Paris.



Fonte: Filme Playtime In: DVD.

Conforme Weinberg (2005), durante todo o filme, alguns espaços são explorados de forma mais intensa, o que chama muito atenção na sua representação do modernismo e dos seus efeitos na vida das pessoas, pois “cada um desses cenários é um exercício emblemático da vacuidade e ineficiência arquitetônica modernista. Todos eles demonstram uma profunda preocupação com a organização e racionalidade do espaço” (p. 188): a feira de exposições; o aeroporto; a agência de viagens; o edifício de escritórios; o edifício de apartamentos; a *drugstore*; o restaurante sofisticado.

Nesse filme, vemos um cenário expressionista, pois em cada cena percebemos sua presença marcante carregada de uma expressividade que nos mostra ser detentor de uma alma que grita para ser ouvida. Os símbolos são utilizados de forma extremamente acentuada, o que afeta diretamente a subjetividade dos personagens que ali se encontram e também a dos espectadores do filme (a presença notável do cinza e dos vidros causa estranhamento). De acordo com Martin (2005, p. 80), “o cenário expressionista é criado quase sempre artificialmente para sugerir uma impressão plástica convergente com a dominante psicológica da acção” e “baseia-se numa visão subjectiva do mundo, expressa pela deformação e estilização simbólicas” (p. 80).

Há a presença marcante dos tons de cinza na cidade, tanto nas construções quanto nos automóveis e nos figurinos dos personagens. Conforme Heller (2013, p. 500), essa é a cor no inamistoso, das sombras, das névoas, do frio, do antipático:

Quando o sol não brilha, quando o céu está cinzento, o mar fica cinzento também, a água toma reflexos azulados somente sob o sol. Sem o sol, as montanhas também ficam cinzas. Cinza é a cor de tudo sob o mau tempo. As pessoas cujo bem-estar depende do tempo tendem a realçar o mau

humor que sentem com os dias chuvosos, fazendo uso de impermeáveis e roupas cinza.

Dessa maneira, os excessos de vidro e o aço, além de serem uma crítica e sátira a arquitetura moderna, consoante Margedan (2009), também são metáforas para as várias estruturas rígidas que compõem a sociedade,

[...] desde os ambientes estéreis que dividem os ambientes da cidade aos padrões inflexíveis de pensamento que dividem e compartimentam experiências, que separam a comédia do drama, o trabalho do lazer (p. 160).

Andar na cidade acinzentada diminui, por meio das sensações, a intensidade grosseira dos dias monótonos e recheados de horas de trabalho. O cinza, em demasia na paisagem, transmite a sensação de lentidão do passar das horas, pois

o tempo fica difícil de se identificar no crepúsculo. Quem, por exemplo, chega de uma longa viagem e, esgotado, vai se deitar ao meio-dia, ao acordar e ver o crepúsculo não sabe dizer se está anoitecendo ou raiando o dia (HELLER, 2013, p. 512).

O cinza enrijece e automatiza a vida. De acordo com Lezo (2010), os avanços tecnológicos mudaram o cotidiano das pessoas e suas relações interpessoais, dessa maneira, novos comportamentos condicionados surgiram e cada sujeito, para ter ascensão social e melhores condições financeiras, deve ocupar uma função no sistema capitalista e industrial. Em decorrência disso, houve a predominância da intelectualidade, enquanto a subjetividade foi minimizada, pois homem busca ser mais racional.

O homem da metrópole impunha a seus habitantes uma quantidade muito maior de estímulos sensoriais dos que

teriam sido possíveis até então. Uma infinidade de luzes, cores, sons, cheiros, movimentos, faziam com que o indivíduo passasse por uma “intensificação dos estímulos nervosos”, resultado de uma busca e ininterrupta alteração entre estímulos exteriores e interiores. Frente a este excesso de excitação, o homem metropolitano foi obrigado a desenvolver mecanismos destinados à proteção das “correntes e discrepâncias ameaçadoras de sua ambientação externa”. Obrigado a reagir com o entendimento ao invés do coração, uma conscientização crescente foi assumindo a prerrogativa do psíquico (LEZO, 2010 p. 23).

No modernismo, que está atrelado ao capitalismo, dentre seus objetivos, destaca-se a busca por praticidade no dia a dia e nos ambientes de trabalho. A praticidade deve se fazer presente no intuito de aumentar o ritmo de produção, já que é necessária produzir em alta escala para suprimir a imensa quantidade de procura. O consumo, muitas vezes desnecessário, na sociedade moderna e pós-moderna, é constantemente influenciado, principalmente, pela mídia. Além disso, aqueles que produzem mais são claramente destacados nos seus cargos e funções, assim, muitas vezes, a amizade, o companheirismo e a empatia são minimizados em decorrência da supervalorização da concorrência no mercado de trabalho, da automaticidade que é necessário nas relações nesses ambientes.

O senhor Hulot, personagem marcante no filme de Jacques Tati, é um grande empresário que vê as qualidades do modernismo, os avanços tecnológicos e o outro lado da moeda: a tecnologia e a modernização são obstáculos para a afetividade, tornam as relações sociais e as ações humanas automáticas.

A grande evolução tecnológica das metrópoles é alienante, a essência fica extraviada em meio a tantas inovações e automati-

dade. Hulot fica perdido ao entrar no prédio, isso pode ser visto na figura 03, já que todos os compartimentos são iguais, os funcionários ficam “separados”, com isso, o contato com o outro é reprimido. Outra característica marcante no filme é a quase ausência de diálogos, em razão das ações dos personagens serem guiadas e voltadas para as construções arquitetônicas; em vista disso, analisa-se que, metaforicamente, o frio das formas geométricas e as suas cores “congelam e automatizam” os personagens. Segundo Allon (2016),

o personagem principal, Monsieur Hulot, agora parece ter sido incorporado ao “novo mundo”, embora transite sem opção por seus espaços. Usado como protótipo do cidadão comum, debate-se atrapalhadamente por escritórios, elevadores, corredores e ruas, desorientando-se pela falta de referências e sendo refém destes espaços (p. 73).

Figura 03: Os compartimentos.



Fonte: Filme *Playtime In*: DVD.

Os objetos, como a cadeira, presente na figura 04, por exemplo, devem ser produzidos com uma utilidade prática e não com um teor

artístico, rompendo com os estilos arquitetônicos anteriores que possuíam alto caráter estético. No Modernismo recusa-se o passado em decorrência da busca pela renovação das ideias, desejo de originalidade e praticidade; tem-se um planejamento que ressalta a funcionalidade das coisas e, conseqüentemente, das pessoas.

Figura 04: A utilidade prática dos objetos.



Fonte: Filme *Playtime* In: DVD.

As regularidades presentes nas construções desencadeiam a sensação de estar parado, solitário, são alienantes e anestésicas. Conforme Lezo (2010), no movimento modernista, nas artes, surge a necessidade de definir as coisas, apreendê-las na utilidade e elas devem deter a ausência da ambigüidade; o *espírito objetivo* destaca-se em detrimento do *espírito subjetivo*, com isso, “não havia lugar onde uma pessoa pudesse se sentir tão solitária e perdida quanto na multidão metropolitana” (p. 25).

Em *Playtime*, uma das turistas se encanta ao encontrar uma barraca de flores (como mostra a figura 05), pois suas cores e cheiros vivos remetem à alegria, à esperança, bem como a traços de cultura e de história. A Torre Eiffel, um dos principais símbolos de Paris, surge apenas no reflexo de uma porta de vidro (figura 06).

Assim como a Torre Eiffel, todos os elementos históricos e aqueles que, ao possuírem cores (como as flores), são suprimidos na narrativa, com isso, Paris poderia ser confundida com qualquer outra cidade modernista. De acordo com Weinberg,

Em *Playtime*, a esterilidade do moderno tomou conta de toda a paisagem urbana, submergindo os traços de seu passado histórico. Agora caracterizada por largas avenidas e imponentes edificações de vidro, Paris desenvolveu uma fisionomia estranha e irreconhecível. Esse grande centro urbano imaginário é uma crítica ao crescimento descompassado das cidades e à urbanização feroz, numa visão pessimista do futuro da urbe, submetida à voracidade construtiva da modernidade (2005, p. 112).

Figura 05: Flores: sinais de alegria.



Fonte: Filme *Playtime* In: DVD.

Além da ausência de elementos históricos e de cores, vemos a automaticidade e frieza das relações entre os sujeitos. Os olhares inquietantes e curiosos dos turistas em detrimento da quase ausência dos diálogos refletem a alucinação das pessoas para com as inovações apresentadas nessa nova era: os turistas quase não con-

versam entre si, as relações interpessoais dão lugar para as incontáveis voltas pela cidade que está em ascensão; o cinza das paredes reflete a opacidade e rigidez das relações sociais e a transparência dos vidros confirmam os efêmeros laços humanos. Dessa maneira, conforme Bauman (2004), as relações sociais são individualizadas e mercantilizadas; a fixidez é renegada em decorrência da valoração da praticidade, da rápida conexão, enfim, a liquidez presente na sociedade ressalta a inexistência de duração tanto no contato humano, quanto nos objetos que são adquiridos de forma constante, muitas vezes sem necessidade, pelos consumidores.

Figura 06: A Torre Eiffel.



Fonte: Filme *Playtime In*: DVD.

Com seu filme, “Tati denuncia o presente e teme pelo futuro, retratando uma pseudocidade modernizada por soluções arquitetônicas sem utilidade, de aço e de vidro, calcadas no paradigma mais emblemático da paisagem moderna de Nova York” (MARGEDA, 2009, p. 150). Entende-se que

Playtime não apresenta exatamente uma trama no sentido tradicional da palavra. Não nos são fornecidas maiores informações a respeito dos personagens, sequer sobre Hulot,

o principal deles. Não há uma sequência lógica de acontecimentos que possamos identificar com clareza como etapas sucessivas do desenrolar de uma história. Tati trabalha claramente com um recorte da vida cotidiana, apresentando um dia na vida de Paris entrevisto por diversos olhares: do grupo de turistas, do morador habitual que ainda a estranha, o Monsieur Hulot, e de outros moradores que já estão mais habituados a ela (KRUSTER, 2013, p. 146).

Em *Playtime*, destarte, o principal elemento é a sua arquitetura, uma vez que, de maneira crítica e política, é evidente a exposição dos benefícios e consequências da modernidade na vida em sociedade. Ao ser combustível desse filme, a arquitetura nos incita a perceber o quanto as gigantes evoluções tecnológicas das cidades são alienantes, modificam a paisagem, as relações sociais (pois cada sujeito tem uma função determinada), trazem benefícios (como a qualidade de vida – mesmo não abrangendo a todos), além de mostrar que “a cidade deixa de ser o lugar da sociabilidade, para transformar-se no lugar da solidão” (DOBRY-PRONSATO, 2013, p. 187).

Após a breve análise do enredo e da arquitetura de *Playtime*, nesse momento, vamos mergulhar no Brasil, mais precisamente na capital paulistana, com o filme *A Hora da Estrela* (1985), de Suzana Amaral. Essa história é uma adaptação homônima da obra literária, publicada em 1977, de Clarice Lispector, e nos mostra o percurso de Macabéa que sai do Nordeste para uma grande metrópole do Sudeste, no intuito de realizar diversos sonhos, dentre eles, ter ascensão social.

Conforme Lezo (2010), durante o percurso do século XIX para o início do século XX, houve o espantoso crescimento do capitalismo, da tecnologia e os meios de produção sofreram influências de forma incisiva, porque, com o surgimento e eclosão da Revolu-

ção Industrial, no sistema de produção a utilização de máquinas cresceu em detrimento das manufaturas. As indústrias passaram a se concentrar nas metrópoles, ocasionando o êxodo rural.

A personagem nordestina representa milhares de migrantes que tinha a capital como a sua principal fonte de esperanças para conseguir um emprego e melhores condições de vida. No entanto, essa mesma cidade que lhe proporcionava sonhos é moldada pela divisão de classes e uma pequena parcela da população tem acesso aos bens culturais.

No livro de Clarice Lispector, a nordestina migra para o Rio de Janeiro, mas, como a adaptação cinematográfica, conforme Betton (1987), se trata do nascimento de uma outra obra de arte e, assim, necessariamente não segue fielmente a obra da qual se originou, Suzana Amaral, em 1985, optou por gravar o seu filme na grande São Paulo. Ao contrário do livro, no filme a cidade não é citada de forma direta, entretanto, olhando detalhadamente a arquitetura do local (figuras 07 e 11) é possível identificar que Macabéa está em São Paulo:

Para o espectador que reconhece a estação da Luz, como uma das estações do metropolitano paulistano e que iremos ver antes da primeira meia hora do filme (aos 22m04s), na seqüência em que Macabéa passeia de Metrô, esse espectador saberá que Macabéa foi tentar a sorte em São Paulo, a cidade brasileira mais associada à imagem de pujança financeira e, certamente, a mais rica densamente povoada do Brasil (ARAÚJO, 2008, p. 62).

A ausência da necessidade de citar o nome da cidade reflete que a mudança do espaço arquitetônico não interferiu de forma direta no desenvolvimento da narrativa, já que o importante são as ações dos personagens em uma grande capital.

Figura 07: Na estação da Luz.

Fonte: Filme *A Hora da Estrela* In:< <https://www.youtube.com/watch?v=MBxAMJvSip0>>. Acesso em 06 nov. 2017.

Sendo assim, percebemos que em *A Hora da Estrela* há um cenário realista, onde “[...] não tem outra implicação a não ser a sua própria materialidade, significando apenas aquilo que é” (MARTIN, 2005, p. 79). Tal fato contribui para construção da metáfora “a grande capital que não abraça os oprimidos”, pois, por toda a narrativa, Macabéa se torna invisível, é apagada em seu ambiente de trabalho, não é enxergada pelas pessoas que estão à sua volta. A jovem é apenas mais uma que está ali para trabalhar, por “não possuir” singularidades.

Macabéa, ao chegar na metrópole, começou a trabalhar como datilógrafa, mesmo não sabendo ler e escrever com proficiência. O seu ambiente de trabalho tem pouca luz, é sem destaque, arquitetonicamente desfavorecido, triste, uma vez que não há um espaço com os requisitos necessários para a tarefa desenvolvida

(figura 08). Tais fatos tornam a personagem um sujeito oprimido até no seu local de trabalho: nem a cidade e nem seu emprego lhe demonstram ternura.

Observando a figura 08, percebe-se que no cinema, a ausência e presença das luzes auxiliam na simbolização dos cenários e na construção das mensagens subjetivas que as cenas tentam materializar. Conforme Martin (2005, p. 71), as iluminações

Constituem um fator decisivo de criação da expressividade da imagem. No entanto, a sua importância é desconhecida e o seu papel não se impõe diretamente aos olhos do espectador inexperiente porque contribuem sobretudo para criar a <<atmosfera>>, elemento dificilmente analisável; por outro lado, os filmes actuais manifestam, na maior parte das vezes, uma grande preocupação pela verdade na iluminação e uma concepção sã do realismo tende a suprimir o seu uso exacerbado e melodramático.

Figura 08: Datilografando caminhos.



Fonte: Filme *A Hora da Estrela* In:< <https://www.youtube.com/watch?v=MBxAMJvSip0>>. Acesso em 06 nov. 2017.

A protagonista divide o quarto com três Marias que, como a alagoana, trabalham arduamente e compartilham da mesma condição financeira. Como pode ser visto na figura 09, o ambiente onde moram é repleto de infiltrações, tem uma área de serviço improvisada, pois a rede hidráulica está amostra, aparenta também não ter rede de esgoto. Tais espaços sombrios ajudam a compor uma ausência de esperança e perspectiva.

Figura 09: As Marias e a pensão.



Fonte: Filme *A Hora da Estrela* In:< <https://www.youtube.com/watch?v=MBxAMJvSip0>>. Acesso em 06 nov. 2017.

A alagoana conhece um rapaz nessa nova cidade e começa a namorar, ele se chama Olímpico, também vindo do nordeste brasileiro, é operário em uma metalúrgica e sonha em ter ascensão social. Ambos passam a se encontrar diariamente e os diálogos que ali surgem são compostos por frases simples que revelam a ingenuidade e vontade de aprender que Macabéa tem, tal como a inocência e o apedutismo de Olímpico. Os passeios nos parques e no jardim zoológico, além de tudo, revelam que, em meio às grandes construções e indústrias, os aspectos naturais e culturais da grande cidade continuam manifestos.

São Paulo está em pleno desenvolvimento, viadutos estão sendo construídos para facilitar o melhor veículo de pessoas e de mercadorias (figura 10). Tais aspectos da cidade entram em oposição com as ações dos personagens, pois, o casal de namorados, mesmo tendo a modernidade como plano de fundo, conservam a sua ingenuidade e essência, sentem-se como se estivessem na varanda da sua casa: Macabéa conta sobre as palavras e canções que ouve na Rádio Relógio, enquanto Olímpico coloca-a nos braços, fazendo-a voar.

Nessas cenas percebemos que, apesar do capitalismo influenciar de forma direta na vida das pessoas, principalmente nas relações sociais e nos ambientes de trabalho, a inocência se torna um dos escudos principais da singela felicidade. Mesmo sendo excluídos pela sociedade e por um sistema que tenta explorar e conseguir mão de obra barata, Macabéa e Olímpico ainda conseguem se divertir em momentos simples, com um ato de “fingir que está voando”, demonstrando a importância de sempre manter as suas origens.

Figura 10: O vôo singelo.



Fonte: Filme *A Hora da Estrela* In:< <https://www.youtube.com/watch?v=MBxAMJvSip0>>.
Acesso em 06 nov. 2017.

Ao sempre se espantar com as novidades que a grande metrópole lhe apresenta, a moça tem como um passeio divertido e um dos prediletos ir à estação do metrô, ao contrário das outras pessoas que estão lá apenas, aparentemente, para se deslocarem rumo à sua casa e/ou ao trabalho (figura 07). Na estação, Macabéa se sente atraída pelo segurança, mas logo percebe que não é correspondida, pois os olhares do segurança não são de desejos, eles davam sinais da advertência que iria receber por estar se aproximando de uma zona de risco do local.

Na estação, é nítido a predominância da cor cinza, ressaltando a presença das construções e dos sentimentos e ações frias e corriqueiras que acontecem cotidianamente ali. Não sendo uma ida automática à estação da Luz, entende-se que sempre as inovações tecnológicas e a automaticidade do dia a dia entram em contraste com o perfil da personagem e sua posição social.

Em um dos momentos dos encontros do casal de nordestinos, eles vão até o Parque da Independência e se aproximam do Monumento à Independência do Brasil (figura 11). Localizado às margens do Riacho do Ipiranga, o monumento representa um dos principais momentos da história do país, porque é nesse local que, em 07 de setembro de 1822, D. Pedro proclamou a independência do Brasil. Ironicamente, é nessa praça que o personagem Olímpico de Jesus faz o seu discurso político, ressaltando o desejo de ser um dia deputado e, conseqüentemente, ser reconhecido e respeitado; na platéia, Macabéa demonstra não saber o que é um deputado e qual a sua função, e uma moradora de rua aplaude Olímpico ao concordar com o seu discurso político. Em diálogo com a arquitetura do local, nesse momento os personagens demonstram o seu analfabetismo político e o quanto são frutos das ideologias de um sistema que tentam aprisioná-los e colonizá-los.

Figura 11: O discurso de Olímpico de Jesus.

Fonte: Filme *A Hora da Estrela* In:< <https://www.youtube.com/watch?v=MBxAMJvSip0>>. Acesso em 06 nov. 2017.

Sempre em contraste com o ambiente que está inserida, Macabéa sorri de tamanha felicidade quando uma cartomante, a Madame Carlota, diz que ela terá um destino detentor de um amor, de momentos felizes e de viagens (Figura 12). Após ouvir as previsões, Macabéa vai a uma loja e compra um vestido azul; é de azul que a nordestina, invisível perante aquela sociedade, vai ao encontro de um possível destino.

O azul é o céu – portanto azul é também a cor do divino, a cor eterna. A experiência constantemente vivida fez com que o azul fosse a cor que pertence a todos, a cor que queremos que permaneça sempre imutável para todos, algo que deve durar para sempre (HELLER, 2003, p. 47).

Figura 12: Abraçando o destino.

Fonte: Filme *A Hora da Estrela* In:< <https://www.youtube.com/watch?v=MBxAMJvSip0>>. Acesso em 06 nov. 2017.

Porém, o destino reserva algo totalmente diferente do que diz a previsão de Madame Carlota, e em poucas horas a personagem é atropelada por uma Mercedes de cor azul, a cor que significa “[...] todas as ideias cujas realizações se encontram distantes” (HELLER, 2003, p. 52). Metaforicamente, Macabéa dessa vez é atingida de maneira direta, cortante e incisiva por aquela sociedade que lhe tirava o ar e não lhe acolhia; nesse momento passa a ser enxergada, se torna um número, mais uma estatística em meio a uma enorme cidade que continua em seu ritmo acelerado de produção e crescimento. Com isso,

não podemos negar que as cidades - com suas vias e desvios, suas ruas expressas e becos sem saída, com suas artérias por onde correm os dramas sociais e humanos - são

uma espécie de imagem privilegiada com a qual a crítica contemporânea se depara. Essa imagem surge no próprio texto literário. É a obra clariceana que esboça o reflexo dessa cidade, e que insere a nordestina no mesmo espaço, revelando os modos de absorção de Macabéa pela cultura moderna (SOUSA, 2016, p. 06).

Em *A Hora da Estrela*, vemos uma jovem que é excluída pelas pessoas, sofre preconceito e mesmo assim cultiva seus sonhos. Ademais, nesse filme a narrativa fílmica se sobrepõe à arquitetura, ao dar seus próprios passos, indicando que o cenário poderia ser qualquer outra grande metrópole em processo de industrialização.

Considerações finais

Por intermédio da breve análise fílmica, além de provocar o surgimento de trabalhos que promovam diálogos interdisciplinares entre arquitetura e cinema, percebe-se que em *Playtime* o que embasa a narrativa é a sua arquitetura, pois o filme não seria o mesmo se, por acaso, fosse filmado no cenário de Paris com suas edificações históricas ou em qualquer outra cidade que possuísse estilos arquitetônicos diferentes do modernista; o cineasta conseguiu ainda mais, pois a forma com a qual enfatizou a arquitetura modernista (por vezes com uma dura crítica em que a função se sobrepõe à forma) ainda destaca a ironia que envolve esse estilo e critica-o como uma arquitetura fria, sem proporcionar a interação social; a paleta de cores utilizada no filme, com os tons na maioria acinzentados, consegue também dar maior ênfase à essa frieza que envolve a arquitetura. *A Hora da Estrela*, por sua vez, tem uma narrativa marcada por acontecimentos sutis e que dão seus próprios passos, independentemente da metrópole em que a história se passa; além disso, entende-se que Macabéa, metaforicamente, é a figura alienada que estava indicada em *Play-*

time, é o reflexo da desigualdade social provocado pelo intenso desenvolvimento econômico e, conseqüentemente, arquitetônico, advindo com a modernidade.

Os dois filmes conseguem se relacionar pela maneira como a cidade abraça a modernidade, contudo, encontram-se ambientações e paisagens bem antagônicas: acabam por apresentar dois universos que se opõem, um que abraça a tecnologia em que a arquitetura complementa a ação e até, pode-se dizer, direciona a ação, e um outro que a arquitetura apenas assiste passiva as ações advindas da sociedade moderna.

Referências

ALLON, Fabio. **Arquiteturas Fílmicas**. Curitiba: Encrenca, 2016.

ARAÚJO, Washington Luís de Andrade. **Macabéa vai ao Cinema: A Hora da Estrela e a travessia da linguagem literária para a cinematográfica**. Brasília, 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade de Brasília – UnB.

BAUMAN, Z. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

CHAGAS, Raimundo Luís Fortuna. **Arquitetura no cinema, crítica e propaganda**. Salvador, 2008. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). UFBA.

DOBRY-PRONSATO, Sylvia Adriana. Arquitetura, cinema e literatura: uma reflexão sobre a percepção das contradições na paisagem. **Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP**, São Paulo, v. 19, n. 32, p. 178-197, dec. 2012. ISSN 2317-2762. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/52463>>. Acesso em: 11 nov. 2017.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. Tradução de Maria Lúcia Lopes da Silva. 1. ed. São Paulo, Gustavo Gili, 2013.

LEZO, Denise. **Arquitetura, cidade e cinema: vanguardas e imaginário.** Dissertação (mestrado – Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo e Área de concentração em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo). Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, 2010.

KUSTER, Eliana. **O grande carrossel urbano de Jacques Tati: a transição para uma modernidade urbana construída através dos filmes Mon Oncle e Playtime.** In: **Poiésis**, n. 21-22, 2013.

MARDEGAN, Monica Silvia Gosso. **A apropriação crítica da arquitetura e urbanismo modernos através da linguagem cinematográfica: Playtime, 1967, de Jacques Tati.** 2009. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

MATIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica.** Lisboa: Dinalivro, 2005.

SANTOS, Fábio Allon. **Cine-Arquiteturas – Interfaces entre Cinema e Arquitetura.** In: **PROJETAR 2015 – II Seminário sobre Ensino e Pesquisa em Projeto de Arquitetura.**

SOUZA, Eliene Rodrigues. **Macabéa e a visualidade no espaço urbano em A Hora da Estrela de Clarice Lispector.** In: **VIII FÓRUM INTERNACIONAL DE PEDAGOGIA: Educação em/para Direitos Humanos, Diversidade, Ética e Cidadania,** 2016. Disponível em: < http://editorarealize.com.br/revistas/fiped/trabalhos/TRABALHO_EV057_MD1_SA24_ID2947_06092016210553.pdf > Acesso em: 11 de dezembro de 2017.

WEINBERG, Juliana Duarte. **A Cidade Transparente.** In: NAZARIO, Luiz (Org.). **A Cidade Imaginária.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

Filmografia

a Hora da Estrela. Direção: Suzana Amaral. 1985. BRASIL Filme. Colorido. 135min. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=MBxAMJv-Sip0> >. Acesso em 06 nov. 2017.

Playtime. Direção: Jacques Tati. França: Jolly Film, 1967. 155min. DVD. Colorido.



**Infâncias e balbucios:
experiências de etnografia
de tela numa mostra fílmica**
Infants and babblings:
experiences of screen
ethnography in a film show

RUI BENEVIDES PRATES
PEDRO MACHADO COSTA
MARCOS RIBEIRO DE MELO



1. Uma mostra de cinema e uma escrita conjunta

Em julho de 2018, após um ano de pesquisas desenvolvidas pelo “Grupo de Pesquisa Balbucios: guaguejar uma infância”, foi rea-



lizada a I Mostra Balbucios na Cinemateca da Universidade Federal de Sergipe, no Campus Prof. José Aloísio de Campos. Após a exibição de cada filmes¹, seguiram-se debates com a plateia a partir de textos produzidos pelos pesquisadores. Neste artigo apresentamos ao leitor reflexões inspiradas na etnografia de tela dos filmes “O sonho de Wadjda” (2012) e “Ernest & Celestine” (2012).

As alterações realizadas nos manuscritos para esta publicação consistem na troca de termos em busca de uma melhor precisão na leitura, correção de pontuações e adição das citações e referências. No mais, os textos permanecem idênticos àqueles lidos e guardam, em si, o caráter ensaístico da apresentação.

2. Uma experiência fílmica com Wadjda e Mansour

Uma imagem pode encher nossos olhos. Mas qual delas tem esse poder? E se, ao contrário, uma imagem esvaziasse o que vemos, despertasse um tal estranhamento que passasse a apontar uma outra forma de enxergarmos as coisas?

O cinema, a *imagem em movimento*, oferece possibilidades de subversão de uma estética e de uma economia majoritária das imagens. Estas formas e usos correspondem ao que se pode chamar de imagem-clichê (ENGELMAN, 2005), ou seja, uma repetição do mesmo conteúdo, a reafirmação de uma mesma figura, fisionomia, som, cenário, aparência, conduta, valor ou moral.

Na contramão da mesmice em que recai o clichê, um cinema minoritário, em cuja concepção estaria o resultado de uma busca por novas possibilidades imagéticas, outras formas e usos da

1 Durante a mostra foram exibidos e discutidos os filmes: *Culpa é do Fidel* (2006), *Stella* (2008), *O sonho de Wadjda* (2012) e *Ernest & Celestine* (2012)

composição artística que caracteriza o cinema. Mais do que isso, é o tipo de obra que desvirtua políticas hegemônicas ao propor modos outros de arranjo da realidade. Um cinema, portanto, que contradiz os fazeres e saberes cristalizados sobre infância, gênero, linguagem, sexualidade, e outros conceitos de cuja captura reivindica-se o estranhamento (VASCONCELOS, BALESTRIN e PAULON, 2013).

Imagens que põem em cheque o que há de enrijecido nos modos de vida de um tempo. Pela produção de imagens, o cinema oferece descaminhos para a convulsão de informações que se repetem como simulacros em nosso cotidiano. Conforme nos lembra Passeti (2015, p. 59): “O cinema nos remete ao silêncio diante da profusão de imagens, palavras, ruídos, temas musicais, cores e suas ausências, luminosidades que revelam paisagens inéditas reconstruídas”.

Como escreveu Badiou (2015, p.31), o cinema “é a criação de novas ideias sobre o que é a ideia”. E isso não é evocá-lo por acaso. Ele é mesmo capaz de apontar para “outras configurações vivíveis do pensamento” (ENGELMAN, 2005, p. 284). Assim como podemos apreender a literatura como o desconcerto da narrativa, o cinema pode ser pensado também como um desconcerto, mas das imagens. *Encarniçando* a narração, tratando das formas ‘vivíveis’ do pensamento, articulando dimensões, o cinema subverte o uso majoritário da língua por todas as nossas faculdades sensíveis.

Para a realização deste trabalho e em conformidade à aposta de imersão no campo que se consolida na relação entre pesquisador e filme, experimentamos um recurso metodológico que articula uma série de técnicas e procedimentos inspirados na etnografia e na análise fílmica com conceitos e discussões aos quais as cenas da obra podem tecer relações. Este recurso, denominado “etnografia de tela”, pode conservar um espectro de procedimentos:

[...] longo período de contato com o campo (neste caso, com a tela); observação sistemática e variada (assistir ao filme/programa de diferentes modos - sem interrupção, com pausas para registro, assistindo aos extras); registro em caderno de campo (tanto da descrição das cenas fílmicas e/ou televisivas, como de questões e pontos que parecem potencialmente interessantes para análise); escolha de cenas para a análise propriamente dita. (BALESTRIN e SOARES, 2012, p. 93-94)

A etnografia de tela compreende o desenvolvimento de uma relação potente entre pesquisador e o filme (a tela), uma tal relação que tenha a capacidade de fazer aparecer não apenas as cenas sobre as quais se desenrolam as análises intelectuais, mas os registros afetivos que possibilitam o deslocamento do sujeito-pesquisador para fora de sua órbita relacional habitual e que o estimulam a operar em uma nova ordem de sentidos, fazendo das questões emergidas no campo-filme seus novos nortes, quase anseios por respostas. Mesmo sem achá-las em definitivo, são estes anseios que o movem em articulação com a tela, resultando numa narrativa amorosa e intempestiva.

No que se refere à história deste encontro com Wadjda, pode-se dizer que se tratou de uma busca pelo que concebo como uma *experiência fílmica*. Com isto quero me referir a uma natureza de vivência produzida em articulação com a película, como um encontro que se baseia sobretudo na possibilidade de fazer aparecer o novo, mesmo em relação à repetição das cenas na tela. Conseguir, portanto, fazer vazar a tela, lograr a fecundidade que há na repetição, transbordando os acontecimentos ficcionais para atualizar seus motes e suas forças no real. E o real não é a oposição da ficção, mas a ficção é como a fabulação que dá corpo ao real. Ela pode ter o poder de dar formas aos desejos e tensões de um tempo. E é por este poder que se encontra a sua uberdade, mesmo no filme, após milhares de reproduções.

Inspirando-nos na etnografia de tela, mergulhamos na história de uma menina saudita de 10 anos. Pinçamos cenas, observamos e descrevemos enquadramentos, planos, sequências, cenários, iluminação, “os modos de apresentar as personagens e seus movimentos dentro da tela, as escolhas relativas à montagem e ao modo de narrar as histórias” (BALESTRIN e SOARES, 2012, 94) do filme “o Sonho de Wadjda”.

Lançado em 2012, “O Sonho de Wadjda” é um filme saudita que conta um trecho da história de uma pequena garota cujo maior desejo é adquirir uma bicicleta. Trata-se do primeiro longa-metragem completamente rodado na Arábia Saudita, um país onde, por motivos religiosos, desde a década de 1970, não há salas oficiais de cinema. A produção e a direção do trabalho, realizadas por uma mulher, Haiffa Al Mansour, e o enredo da película, apresentam um duplo protagonismo de mulheres muito pouco comum à história daquele país, onde as leis islâmicas limitam os seus direitos civis. As dificuldades para a execução do filme perpassaram não somente a questão financeira, cuja captação de recursos durou cinco anos, mas também a própria atividade de direção. A proibição de homens e mulheres frequentarem espaços comuns em público, por exemplo, gerou mudanças no *set* de filmagem, pois a diretora não poderia estar junto com sua equipe.

Se encarado inicialmente como um projeto pessoal, pois o filme fala sobre a realidade do local onde Haiffa Al Mansour cresceu, ele também abrange ideias sobre como as pessoas se “distanciam da intolerância, encarando o que há de bom em nós, o trabalho árduo do aceitar ‘o outro’. Isto é o que a arte faz quebrando as barreiras dos gêneros e das culturas. Fazendo-nos entender como nós respeitamos uns aos outros, amamos e cuidamos uns dos outros” (MANSOUR, 2015).

De certo modo, Mansour parece convocar uma certa ética, aqui colocada em forma de pergunta: como forjar, ativar, fazer de uma narrativa, ou de uma pesquisa que se compõe por meio de narrativas, um corpo fabulador de mundos? Como construir uma narrativa que possibilite o escamar de

[...] algumas “evidências”, ou “lugares-comuns [...] fazer juntamente com muitos outros, de modo que certas frases não possam mais ser ditas tão facilmente, ou que certos gestos não mais sejam feitos sem, pelo menos, alguma hesitação; contribuir para que algumas coisas mudem nos modos de perceber e nas maneiras de fazer; participar desse difícil deslocamento das formas de sensibilidade e dos umbrais de tolerância (FOUCAULT, 2006, p. 347)?

Essa político-ética da narratividade nos convoca a inverter os quadros do que costumamos pensar quando evocamos os termos respeito e tolerância, uma atitude que pede desaprendizagens e, talvez, um esforço maior ainda: deslocar as formas de sensibilidade, mudar de sentir. Eis nossa aposta numa pesquisa e numa narrativa que se tece por entre ciência e cinema: o cinema, ou pelo menos algumas imagens cinematográficas, trazem consigo a força de afetação, de resistir ao intolerável, de estranhar o que é posto como intolerável (LOURO, 2007).

Destarte, mostra-se importante salientar que no interior de uma cultura, em um dado momento histórico, conformam-se formas possíveis e inteligíveis de ser crianças, que ao longo de sua educação/humanização, vão sendo identificadas como homens e mulheres de determinados modos (e não outros). Não somos crianças, não somos mulheres e homens, nos fazemos mulheres e homens pelo engajamento reiterado a normas regulatórias de gênero narradas e inscritas nos corpos. Assim como nos fazemos crianças reiterando normas regulatórias de faixa

etária. Dessa forma, a ‘simples’ e tão conhecida expressão ‘É um menino’ ou ‘É uma menina’ não dá nome a uma realidade dada de antemão, mas o próprio ato de nomear instaura todo um processo de fazer desse corpo um corpo de adulto e um corpo de homem ou de mulher.

Outro ponto necessário a ser abordado é o das diferenças entre as categorias analíticas de infância e criança, as quais foram inicialmente desenvolvidas no campo da história por Philippe Ariès (1981) ao afirmar que, somente a partir da Modernidade, foi possível forjar um sentimento de infância, correspondente “[...] à consciência da particularidade infantil, essa particularidade que distingue essencialmente a criança do adulto, mesmo jovem” (Ariès, 1981, p. 99). Sentimento que está presente na história do Ocidente, elaborado em concomitância com mudanças de composição da família, das ideias de maternidade, paternidade e escolarização. A invenção da infância possibilitou o surgimento de uma série de tecnologias de poder com o objetivo de gerenciar a vida dos indivíduos e populações. Nesse sentido, o dispositivo de infantilidade incita a produção de saberes sobre os corpos infantis, corpos de crianças. Tal dispositivo regula relações de poder e práticas institucionais em seu nome, sob a alcunha de garantia de direitos sociais, com implicações sobre sua “saúde, alimentação, condições de existência, necessidades, interesses, desejos, identidade” (CORAZZA, 2004, p. 22).

Por outro lado, não se deve compreender, como afirma Qvortrup (2011), que a criança seja um sujeito a-histórico. Em culturas e sociedades não-ocidentais, “a ideia de infância pode não existir, ou ser formulada de outros modos. O que é ser criança, ou quando acaba a infância, pode ser pensado de maneira muito diversa em diferentes contextos socioculturais” (COHN, 2005, p. 22). Portanto, a criança, segundo Kramer e Motta (2010), é aquela

“pessoa de pouca idade”, produtora e produzida pela cultura, que se constitui a partir de sua classe social, etnia, gênero, diferenças físicas, psicológicas e culturais.

Nesta pesquisa trilhamos um caminho que não ignora o debate supracitado, mas que transita numa outra direção. Queremos nos aproximar de um outro a infância, numa busca, não do que é, mas do que pode (vir a) ser. A infância, portanto, não como rascunho da vida adulta, mas “uma infância como intensidade, um situar-se intensivo no mundo; um sair sempre do ‘seu’ lugar e situar-se em outros lugares, desconhecidos, inusitados, inesperados” (KOHAN, 2010, p. 94-95). A infância como experiência limite na/da linguagem, que faz gaguejar nossas certezas sobre o mundo e suas lógicas.

Estas questões são pistas para pensar cinema e infância. Conceber outras configurações vivíveis: conversar com um cinema que, subvertendo imagens-clichês, proponha, infantilmente, outros territórios existenciais. Estabelecer um diálogo entre o que estamos sendo e os apontamentos inquietantes para viveres outros. Não só “outras configurações”, mas reconfigurações, ou ainda mais, destruições e rompimentos.

E é assim que nos cabe conversarmos sobre a protagonista Wadja. Ela parece ser a marca de uma ironia. Tê-la como personagem principal foi muito marcante durante o desenvolvimento do filme, porque, a partir de sua perspectiva, se consegue não só identificar os vetores pelos quais as meninas são encaminhadas e educadas para a vida em seus moldes tradicionais, mas acompanhar de perto como alguém, com ações tão singelas, pode produzir desvios tão fundamentais nas estruturas que a atravessam. E ainda mais impressionante: produzir desvios por meio de um uso muito próprio destas mesmas estruturas.

A pesquisa em infâncias requer um comprometimento com vários temas que a compõe ou circundam. Durante o decorrer desta pesquisa concluí que não bastaria a mim, enquanto pesquisador, escrever baseado em apenas um registro do que seja a infância, a criança ou a experiência infantil. Ao contrário, a pesquisa deste tema expõe por caricatura a delicadeza da complexidade da vida. Ela nos força a estar sob constante vigília para que não recaiamos na armadilha de submeter a realidade ao crivo unilateral de uma “verdade” ou conhecimento “legítimo”.

As divergências e singularidades da infância enquanto experiências nos levam a perseverar na aposta de que a produção de conhecimento deve acompanhar, o quanto for possível, o movimento próprio da inventividade, do novo, do que surge. A realidade pare, ela se faz, se movimenta. Os retratos que tiramos a partir das análises filmicas salientam este refazer-se. As questões de gênero, de classe, de saúde mental, da cristalização do conhecimento, de identidades, da relação intergeracional, da política, tudo contribui para a composição de ângulos e formas possíveis de se materializar a experiência. A infância atravessa tudo isso e mais: constrói os próximos possíveis. Pesquisar em conformidade a este movimento é uma pista interessante para quem caminha neste terreno.

3. Sobre (des)praticar o medo

“Ernest & Celestine” é uma animação francesa do ano de 2012, baseada na obra homônima da escritora Gabrielle Vincent. Apesar de ser um longa-metragem indicado para o público infantil, os assuntos discutidos abrangem uma gama de experiências, de relações, de práticas, enfim, relacionadas ao mundo dos adultos também. Pode-se pensar que se trata justamente do fato de que essa distância não é tão grande como gostamos de crer. Um observador distraído poderia não se atentar ao fato de que muito do

que se passa no filme é capaz de suscitar pensamentos sobre sua própria vida em sociedade, suas obrigações, as ordens às quais estão submetidos, os caminhos através dos quais se move.

Primeiro, vamos nos ater um pouco à primeira cena. Os ratinhos do internato (e somos levados a crer que se tratam de órfãos) estão em volta de Celestine, amontoados em sua cama, próximo da hora de dormir. O motivo é que Celestine tem o costume de desenhar, principalmente ursos com ratos, sendo ambos em sua arte, ao contrário do que seu mundo profere, amigos. Sua colega do internato discute com ela após o desenho ser explicado, já que para a amiga essa relação seria impossível, pois se tratam de raças que se odeiam, não existindo convívio que seja.

Após isso, um barulho. Todos os ratinhos do internato correm para próximo de suas camas e se mantêm rígidos, como em posição de sentido. Uma porta se abre com um rangido e a cuidadora dos ratinhos entra por ela, envolta em escuridão. Atentas, imóveis, as crianças esperam a rata fazer algo que as libere da posição rígida. A cuidadora bate duas palmas e todos os ratinhos deitam. Seguem-se mais duas palmas e todos assopram as velas que iluminam seus leitos, com tamanha sincronia que parecem um corpo só. Novamente esperam, um tanto assustados, por algo. A cuidadora lentamente se dirige a uma poltrona, através da qual se podem observar todos os leitos. Neste instante, é o único ponto do cômodo que possui luz, como uma espécie de palco. Se prepara então para contar uma história sobre “o urso grande e malvado”. Se trata de um ser faminto e, principalmente após o inverno, devora tudo que entra em seu caminho. Os ratos, em especial, são seu alimento favorito. Come-os as dezenas, de todas as maneiras possíveis, mas principalmente crus, implacável que é o monstro em questão. Neste instante de alerta sobre os males do mundo, algo acontece. A sombra da cuidadora se altera. Apresenta, agora, pelos eriçados, dentes pontiagudos, uma feição

macabra. As crianças ficam apavoradas, se escondendo em seus lençóis e travesseiros. Essa dinâmica é interrompida por Celestine: “tem certeza que ele é tão mal assim?”. A rata cuidadora, irônica, pergunta a ela se é de seu conhecimento a história da ratinha que não acreditava no urso grande e malvado. Porém, antes que começasse, encontra o desenho de Celestine ao lado de sua cama. Pega-o e joga-o com desdém e volta à poltrona. A cuidadora finaliza dizendo: “Apenas nos contos de fadas os ursos podem ser amigos”.

O medo criado nos ratinhos do orfanato em relação aos ursos não advém da experiência concreta com estes, mas das palavras de sua cuidadora, de sua sombra na parede, que tem como função utilizar de seu lugar de poder para instaurar este medo e delinear certo desenvolvimento específico. Apesar disso, em certo momento a atenção das crianças se dirige a outras coisas, deixando de lado a cuidadora que agora fala sozinha. Elas iniciam uma discussão entre si, cujo fim se dá numa guerra de travesseiros, impossível de ser contida. Essa cena, logo no início, é uma espécie de evidência: crianças podem mais do que vir a ser adultos. Elas trazem consigo um mundo de estranhezas.

Então, vamos nos atentar aqui sobre como a infância pode ser desestabilizadora de práticas, infância provedora de outros tipos de realidade que ainda não existiam.

Em 2011, Mía Couto realizou uma fala na Conferência de Estoril, cujo tema era “Segurança” que muito nos auxilia aqui. O texto do autor chama-se “Murar o Medo”:

Nem sempre os que me protegiam sabiam da diferença entre sentimento e realidade. Isso acontecia, por exemplo, quando me ensinavam a recear os desconhecidos. Na realidade, a maior parte da violência contra as crianças sempre foi praticada, não por estranhos, mas por parentes e

conhecidos. Os fantasmas que serviam na minha infância reproduziam esse velho engano de que estamos mais seguros em ambiente que reconhecemos.

Os meus anjos da guarda tinham a ingenuidade de acreditar **que eu estaria mais protegido apenas por não me aventurar para além da fronteira da minha língua, da minha cultura e do meu território**. O medo foi, afinal, o mestre que mais me fez desaprender. Quando deixei a minha casa natal, uma invisível mão roubava-me a coragem de viver e a audácia de ser eu mesmo. No horizonte, vislumbravam-se mais muros do que estradas.

Nessa altura algo me sugeria o seguinte: que **há, neste mundo, mais medo de coisas más do que coisas más propriamente ditas**. [...]

Todos sabemos que esse outro caminho poderia começar, por exemplo, **pelo desejo de conhecermos melhor esses que, de um e de outro lado, aprendemos a chamar de “eles” (COUTO, 2011, grifos nossos)**.

E é justamente este outro caminho que sempre inflamou Celestine, e que suscitou sua amizade com Ernest, o urso. É interessante pensar que esse encontro improvável tenha se dado principalmente pela insistência de Celestine. A reação de Ernest de desconforto com a presença de Celestine em sua casa, mesmo quando a ajuda entre os dois para se livrarem de problemas parecia apontar para uma parceria, nos leva a uma conclusão. Ernest cristalizou o discurso de sua cultura, de que ratos são invasores, indesejados e oportunistas, mesmo, no fundo, isso não fazendo sentido para ele de forma alguma, já que é incapaz de ser violento com Celestine. Ele é um adulto. Ao contrário, ironicamente, da única pessoa que se interessou afetivamente por seu trabalho, a

saber, a criança com a mãe: No início do filme, um Ernest faminto toca na praça em troca de qualquer dinheiro que seja que os passantes possam lhe dar. Após ser ignorado por vários adultos que por ali passaram, uma criança o fita. Algo chama sua atenção, algo ali se revela belo para ela. Presa pelo som, ela quase para, e como que percebendo as necessidades de Ernest, lhe oferece seu algodão doce. Sua mãe, que está segurando sua mão, a puxa fortemente, como que dizendo para parar de perder tempo com bobagens. Após isso, a polícia confisca todos os instrumentos de Ernest e lhe dá uma multa a ser paga pelo incômodo a vizinhança.

A criança da praça e Celestine, alimentadas por essa mesma natureza que subverte o Discurso ‘correto’ de seu mundo, estabelecem uma direção contrária que gera um novo discurso. É a insistência de Celestine que quebra a cristalização de Ernest, associada claro com a sua arte, suas pinturas. Elas de alguma forma encantam Ernest, fazem com que se sinta perto de algo que lhe faz bem, talvez de algo que lhe lembra a sua música. Os desenhos de Celestine, que denotam esse deslocamento do ‘urso grande e malvado’ para a figura dos ‘ursos como possíveis amigos dos ratos’, e a vida de músico e marginal que Ernest leva, são práticas que interferem nessas relações de poder usuais de suas sociedades; são nós nas linhas de força que ameaçam rompê-las.

No artigo ‘O que as Crianças podem fazer pela Antropologia’, Flávia Pires nos diz que:

A cultura ou a sociedade é algo dinâmico que não está localizado em lugar algum, mas pode ser pesquisado nas relações entre as pessoas. As crianças não apenas são ensinadas pelos adultos, como também ensinam aos adultos e aos seus pares. No entanto, ser criança comporta uma ambiguidade que ao pesquisador torna seu objeto ainda mais

fascinante. Os adultos chegam a se irritar com as crianças na idade dos porquês. Elas tudo questionam, não tomam o mundo como dado. Por isso, observando as crianças é mais fácil observar a cultura em ação, o processo de “tornar-se” cotidiano, próprio da dinâmica cultural, é mais óbvio. (PIRES, 2010, p. 152)

Essa insistência de Celestine, que acaba por demonstrar a Ernest como são caducos tanto o discurso da sociedade dos ratos do ‘urso grande e malvado’ quanto o discurso da sociedade dos ursos dos ‘ratos indesejados’, toma forma quando ela inicia uma pintura, ao que Ernest pega seu violino e começa a tocar. Ele deseja tocar como a imagem soaria. Ora, nesse ponto do filme as imagens na tela, traços do desenho de Celestine em produção, parecem ser acompanhadas pela música de fundo, ou a música de Ernest é que está sendo acompanhada pelos desenhos? O fato é que essa questão já não faz sentido. Não é bem música ou pintura, é outra coisa. Música e pintura se diluem uma na outra, atestando, um encontro entre um adulto e uma criança, um urso e uma ratinha, que jamais poderia se dar, mas se deu. A arte deve ser encarada aqui como possibilitadora de encontros, como potencializadora de formas que até então jamais tiveram lugar no mundo. O encontro de pincel e violino materializa a destruição dos discursos dos ratos e dos ursos, dando lugar a algo novo, que talvez ainda não tenha nome...Isso seria a gagueira das palavras?

4. Para não concluirmos

Como o menino do mato de Manoel de Barros (2015), com Wadja e Celestine somos convidados a desver o mundo para encontrar novas coisas de ver. Desver e desdizer o gênero, o medo e as relações intergeracionais. Na Mostra Balbucios, mais do que a exibição de filmes protagonizados por crianças, produzimos reflexões sobre o modo como habitamos o mundo e como construí-

mos aquilo que chamamos de real e de humano. Neste caminho, a infância nos aparece não como uma etapa de um ciclo de vida, mas como limite na/da linguagem que nos força a pensar sobre o que não pode ser dito.

Referências

ARIÈS, P. **História Social da Criança e da Família**. São Paulo: LTC, 1981.

BADIOU, A. O cinema como experimentação filosófica. In: YOEL, Gerardo. **Pensar o cinema: imagem, ética e filosofia**. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 31-83.

BALESTRIN, P. A.; SOARES, R. “Etnografia de tela”: uma proposta metodológica. In: MEYER, Dagmar Estermann; PARAÍSO, Marlucy Alves. **Metodologias de pesquisas pós-críticas na educação**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2012, p. 87-110.

BARROS, M. **Menino do mato**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

COHN, Clarice. **Antropologia da criança**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

CORAZZA, Sandra Mara. **História da infância sem fim**. Ijuí: Editora Unijuí, 2004.

COUTO, M. Murar o medo. CANAL CASCAIS. **Youtube**. 10 ago. 2011. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=jACccaTogxE>. Acesso em 16 de set. 2017.

ENGELMAN, S.. Imagens de um cinema da imanência. In: Daniel Lins. (Org.). **Nietzsche Deleuze - Imagem, Literatura, Educação**. Rio de Janeiro, 2005, v. , p. 276-287.

ERNEST & Célestine. Direção: Benjamin Renner, Vincent Patar e Stéphane Aubier [S.I.]: StudioCanal, 2012. 1 DVD (76 min.)
FOUCAULT, M. Polêmica, política e problematizações. In: _____. **Ditos & Escritos V: Ética, sexualidade, política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

KOHAN, W. O. **Devir-criança na filosofia: infância da educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p. 55-62.

KRAMER, S.; MOTTA, F.M.N. Criança. In: OLIVEIRA, D.A.; DUARTE, A.M.C.; VIEIRA, L.M.F. **Dicionário**: trabalho, profissão e condição docente. Belo Horizonte: UFMG/Faculdade de Educação, 2010. CDROM. Disponível em: < <http://www.gestrado.net.br/?pg=dicionario-verbetes&id=107>>, acesso em 11 de junho de 2018.

LOURO, G. L Pedagogias da sexualidade. In: _____. **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2007, pp.7-34.

MANSOUR, Haifaa Al. DIRECTOR'S Cut: Wadjda | Haifaa Al Mansour. S.i.: World Economic Forum, 2015. P&B. **Youtube**. 9 mar. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=q3q05VLc6u4>>. Acesso em: 27 jan. 2017.

PASSETI, Edson. A criança, o cadáver e a revolta. Revista Eopolítica, São Paulo, n. 13, p. 55-69, set-dez de 2015.

PIRES, Flávia. O que as crianças podem fazer pela antropologia?. **Horiz. antropol.**, Porto Alegre , v. 16, n. 34, p. 137-157, dez. 2010.

QVORTRUP, Jens. Nove teses sobre a “infância como um fenômeno social”. **Pro-Posições** , Campinas, v. 22, n. 1, p. 199-211, abr. 2011

O SONHO de Wadja. Direção: Haiffa Al Mansour. [S.I.]: Imovision, 2012, 1 DVD (98 min.).

VASCONCELOS, M. F. F.; BALESTRIN, P. A.; PAULON, S. M. Escutar silêncios, povoar solidões: há vida secreta nas palavras. **Fractal, Rev. Psicol.**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 3, p. 603-628, 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-02922013000300012&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 12/02/2018. <http://dx.doi.org/10.1590/S1984-02922013000300012>.



O homem que fazia rir

The man who made everyone laugh

THIAGO DE BRITO VARJÃO



1. Introdução

O homem ri e tem consciência ao fazê-lo. Nas discussões primárias sobre o riso, Vladimir Propp cita o teórico e historiador da comedia cinematográfica soviética R. Iurêniev. Este descreve uma lista de tipos de riso que possam existir, nos seguintes termos:

O riso pode ser alegre ou triste, bom ou indignado, inteligente e tolo, soberbo e cordial, indulgente e insinuante,



depreciativo e tímido, amigável e hostil, irônico e sincero, sarcástico e ingênuo, terno e grosseiro, significativo e gratuito, triunfante e justificativo, despidorado e embaraçado. Pode-se ainda aumentar esta lista: divertido, melancólico, nervoso, histérico, gozador, fisiológico, animalesco. Pode ser até um riso tétrico! (IURÊNIEV apud PROPP, 1992, p. 27-28).

Para Propp, a lista não foi obtida a partir de abstrações, mas por meio de observação, onde certos aspectos do riso se ligam a diferentes atitudes do homem. Apesar de detalhada, segundo Propp, a lista de Iurêniev não estaria completa, pois faltava a zombaria, ou seja, o riso de zombaria. A zombaria é um dos elementos fundamentais para se entender o cômico, pois “todo o vasto campo da sátira baseia-se no riso de zombaria.” (PROPP, 1992, p.28).

Henri Bergson, em sua obra *O riso* (1983), se debruça sobre o estudo do riso nos mais diversos campos; inicialmente, ele traça duas perguntas sobre as quais a obra vai se desenvolver: “Que significa o riso? Que haverá no fundo do risível?” (BERGSON, 1983, p.6). Retornamos para Aristóteles através de Bergson quando este diz que a comicidade não existe fora do âmbito humano (BERGSON, 1983), remonta a ideia de racionalidade sobre o ato de rir e a partir disso as interpretações que podem ser tomadas ao se ver um acontecimento jocoso.

Assim, o riso só cabe ao universo das relações humanas. Para Bergson, a insensibilidade estaria acompanhada do riso, ou seja, o que é cômico só produz efeito se tiver como superfície um “espírito tranquilo e bem articulado” (BERGSON, 1983, p.7), sendo assim, a emoção seria inimiga do riso; afinal, segundo o autor, atos que gerem piedade ou afeição não produzem, provavelmente, o mesmo efeito cômico. Portanto, “o cômico exige algo como certa anestesia momentânea do coração para produzir todo o seu

efeito.” (BERGSON, 1983, p.8). Necessita de ecos para repercutir e encontrar um sentido. Uma piada, por exemplo, pode não repercutir da mesma maneira se contada fora de um contexto ou em um grupo que não partilhe dos mesmos gostos, conhecimentos, costumes e ideias. O riso está atrelado ao costume de certa sociedade, é “um fenômeno exótico, sem relação com o restante da atividade humana.” (BERGSON, 1983, p.8). Dessa forma, o ambiente natural do riso é a sociedade, fora dela não se pode definir uma utilidade, uma função social (BERGSON, 1983).

Fora de uma determinada sociedade, o riso, talvez, não tivesse o mesmo efeito. A purgação da alegria está ambientada na sociedade, tal qual a catarse para o trágico. O riso compreende certas condições da vida, inserida em comunidade. Bergson (1983, p.9) diz que “o riso deve ter uma significação social”, portanto, eis o motivo para este se ligar a uma conjuntura em comunidade.

Com o cinema de comédia não é diferente, certas piadas ou *gags*, podem ter efeitos diversos em culturas diferentes, que vão desde o riso de zombaria até a produção de um efeito contrário, por exemplo, raiva. Ou seja, é em sociedade que o riso pode ser visto, estudado, analisado, entendido, compreendido e ser interpretado. Os contextos diversos é que podem produzir este riso por parte do espectador. O efeito cômico deriva de certa causa e quanto mais espontânea for esta causa, mais cômico parecerá (BERGSON, 1983). Por exemplo, uma pessoa que vai sentar-se e acaba caindo, ou alguém tropeçando na rua. Mas, alerta o autor, uma pessoa que caia em um poço produz o efeito contrário, em vez do riso gera o temor, o susto, a preocupação. Bergson utiliza como modelo ou exemplo a figura de Dom Quixote, personagem criado pelo escritor espanhol Miguel de Cervantes, este seria o intérprete ideal que representaria a figura cômica, aquele que corre e cai em realidades, os tipos cândidos que se enganam facilmente, que são ingênuos e sonhadores. O cômico pode ser utilizado

para apresentar tais figuras jocosas do cinema, tais quais: Marx Brothers, O gordo e o magro, Os três patetas, Charles Chaplin, Buster Keaton e Monty Python. No Brasil o grande mestre do humor que atraía os mais diversos públicos às salas de cinema era Amácio Mazzaropi, com seu tradicional caipira brasileiro. Nesse sentido, segundo Bergson, há um limiar que separa a comédia do drama. O autor argumenta que há uma diferença essencial entre o drama e o cômico, para ele:

Um drama, mesmo quando nos comove com paixões ou vícios que têm nome, encarna-os tão bem no personagem a ponto de esquecermos os seus nomes, de se esfumarem as suas características gerais e não mais pensarmos neles, mas na pessoa que os absorve; por isso, só um nome próprio é adequado à peça dramática. Já, pelo contrário, muitas comédias têm como título um substantivo comum: O Avarento, O jogador etc. (BERGSON, 1983, p.12).

Em 1964, Glauber Rocha lançava seu aclamado *Deus e o diabo na terra do sol*, filme de cunho político-social. No mesmo ano, Amácio Mazzaropi, enquanto produtor e ator, lançava seu *O Lamparina* (1964), obra dirigida por Glaucio Mirko Laurelli. Na obra, Mazzaropi dá vida a Bernardino Jabá um pacato capiau que sai com a família em busca de arrumar emprego na roça. As desventuras da família Jabá se apresentam desde o primeiro momento, pois são enganados por um homem que diz que vai ajudá-los, porém o atravessador rouba todo o dinheiro de Bernardino. Para Bergson, o substantivo comum seria um indício que poderia apontar para uma comédia, o título se faz importante nesse momento. Ao se debruçar sobre a obra de Mazzaropi há uma constância de substantivos comuns em parte de seus filmes, nesse caso *O Lamparina* (1964) é um caso clássico ao que Bergson argumentava. Há nesta obra outro agravante, afinal a alusão ao famoso cangaceiro Lampião se dá de maneira cômica, lampa-

rina seria o contrário de lampião, ou seja, algo que produz um lume de baixa intensidade.

Para Bergson, o riso seria um fenômeno exótico, sem relação com o restante da atividade humana, vem daí, de maneira geral, o motivo de caracterizar o cômico como abstrato, como algo do alheamento vago, percebido pelo “[...] espírito das ideias: contraste intelectual, absurdo sensível, etc. as quais, mesmo que conviessem realmente a todas as formas de comicidade, não nos explicariam absolutamente por que o cômico faz rir.” (BERGSON, 1983, p. 9-10). Para o autor, o riso estaria no inconsciente do espectador ligado pela atividade humana, sendo guiado pelo automatismo, ou seja, onde o autor/espectador seria levado involuntariamente pelo subconsciente.

Dessa forma, Mazaropi dispunha da fórmula para a fabricação de forma volumosa dos efeitos cômicos. Usando e abusando. Tome-se como exemplo alguns de seus personagens, tais quais: Candinho (*Candinho*, 1953), Arlindo (*O gato de madame*, 1956), Jeca (*Jeca Tatu*, 1959) e o próprio Bernardino Jabá/Lamparina (*O Lamparina*, 1964). Uma lista de personagens cômicos que acompanham seus 32 filmes. A naturalidade com que Mazaropi dá vida a seus personagens faz crer que a ideia proposta por Bergson sobre o automatismo entre em conformidade com as histórias. Ademais, para o filósofo:

Verifica-se uma lei geral da qual acabamos de descobrir uma primeira aplicação e que formularemos do seguinte modo: quando certo efeito cômico derivar de certa causa, quanto mais natural a julgarmos tanto maior nos parecerá o efeito cômico. Rimos já do desvio que se nos apresenta como simples fato. Mais risível será o desvio que virmos surgir e aumentar diante de nós, cuja origem conhecemos e cuja história pudermos reconstituir. (BERGSON, 1983, p.11).

Em *O Lamparina* (1964), o mote inicial que dá luz ao nascimento do cangaceiro é um encontro inusitado com o grupo do cangaceiro Zé Candeeiro, após sua mulher e filha serem atacadas por dois cangaceiros ao se banhar em um rio. Bernardino Jabá os põe para correr e toma de assalto suas armas e vestimentas. Em seguida veste-as e sai perambulando com a família em busca de emprego até se deparar com um vilarejo onde todos o confundem como um cangaceiro. Os trejeitos com o corpo, a fala caipira, o modo de andar desengonçado, as calças até o meio da canela, todos os estereótipos que marcam e remetem ao típico capiau do interior brasileiro fazem parte do acervo de Mazaropi na confecção de seus personagens. Retoma-se ao que dizia Bergson sobre o automatismo do riso. Neste caso, Mazaropi imprime com maestria sua marca, o ator cômico prepara o terreno por onde vai passear.

Mazaropi encarna a figura quixotesca que atrai os mais diversos tipos de público. O personagem torna-se um objeto útil socialmente, o cômico transpassa barreiras que vão desde a zombaria, o estereótipo e até mesmo a crítica social. Misto de herói-cômico, a trama se desenrola em um valsar de desvios de conduta que, a priori, historicamente são datadas como sendo de cangaceiros, há brutalidade ao invadir a vila, há discursos eloquentes e zombaria; por exemplo, o fato de existir um cangaceiro espanhol, os estereótipos dos personagens nordestinos em sua forma de falar.

Conforme explicação de Henri Bergson:

[...] o cômico surge no momento preciso no qual a sociedade e a pessoa, isentas de preocupação com a sua conservação, começam a tratar-se como obras de arte. Em resumo, se traçarmos um círculo em torno das ações e intenções que comprometem a vida individual ou social e que se castigam a si mesmas por suas consequências naturais, restará ainda do lado de fora desse terreno de emoção e luta,

numa zona neutra na qual o homem se apresenta simplesmente como espetáculo ao homem, certa rigidez do corpo, do espírito e do caráter, que a sociedade queira ainda eliminar para obter dos seus membros a maior elasticidade e a mais alta sociabilidade possíveis. Essa rigidez é o cômico, e a correlação dela é o riso. (BERGSON, 1983, p.14).

As formas dos gestos e movimentos apresentados por seu personagem já são risíveis por si só, o movimento do corpo transforma o ator em uma espécie de caricatura. E o efeito do cômico tanto mais é flagrante quanto mais refinada é a interpretação do ator; o riso brota, cresce e matura do início até o final do discurso da personagem. O estereótipo é de fundamental importância para se compreender a imagem que se faz dos nordestinos, neste caso dos cangaceiros, principalmente da região geográfica denominada sertão. Examinando estes padrões dos tipos nordestinos, Durval Muniz aponta para o problema da representação destes:

Os tipos “nordestinos” do pau-de-arara, do coronel, do cangaceiro, do jagunço fazem parte da coleção de tipos que a chanchada agenciava dos programas de humor de rádio e levava para a tela, já na década de quarenta. O nordestino se aproxima muito da imagem do matuto ou do caipira. Ele é sempre mostrado como a inversão da figura do cidadão, do grã-fino, do bem-educado, do civilizado, do polido. Ele é a negação da figura cosmopolita, porque atesta a nossa pobreza física e mental. Era sempre uma figura de gestos, comportamentos, valores e falas disparatadas com o mundo urbano, com o *glamour* do mundo burguês; era o símbolo da precariedade nacional. Nas paródias aos filmes de *Hollywood*, o tipo “nordestino” é o próprio disparate dentro de um mundo cheio de frivolidades, estrelas glamourosas; de um mundo industrial. Mas, por outro lado, o tipo “nordestino” quando não era o coronel tacanho,

machista, mulherego, valente e ridículo, podia ser o tipo contraposto à frivolidade burguesa, contraposto ao apego às aparências e a esperteza para subir na vida. Podia ser o protótipo do homem honesto, inocente e simples. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.297).

Este padrão fermentado pelo senso comum são o aditivo na perpetuação dos diversos preconceitos que definem um determinado grupo social. Desta forma o cinema massifica a ideia do cangaço ao sabor de estigmas interpretativos que dissolvem todo um complexo conjunto de fatores e fatos em mero atributo depreciativo.

2. O caipira, o cangaceiro e o cômico

Antônio Candido, em *Os parceiros do Rio Bonito* (2010), diz que o caipira é um dos tipos do homem rural típico do Brasil, e o estereótipo jocoso se dá quando definem o caipira como sendo o homem não civilizado, o homem rústico. O caipira é o habitante do campo que vive em uma comunidade relativamente homogênea bem definida (CANDIDO, 2010). Nesse sentido, pode se dizer que Mazzaropi em seus diversos filmes cria o estereótipo do caipira rústico, o tabaréu que é enganado por todos, uma figura tola digna de riso e, portanto, cômico. O caipira paulista está em parêntese com o sertanejo nordestino, ao menos em se tratando de estereótipos. Para Antônio Candido, o caipira seria o bandeirante que se sedentarizou, o homem rural perdido em uma imensidão de território, transformando-se em um produtor rural, uma espécie de bandeirante atrofiado. O caipira só se reuniria em eventos sociais que podiam ser desde a construção de uma casa, um casamento, um batizado (CANDIDO, 2010). Dessa forma, podemos encarar que o caipira paulista em muito se assemelha ao sertanejo do Nordeste que vive isolado dos centros urbanos e mesmo dos seus vizinhos.

Desta forma, a matriz do estereótipo poderia originar-se da literatura, do folclore, da música, do cinema, ou seja, de toda e qualquer atividade onde as estruturas sociais estejam estabelecidas em grupos. A estereotipagem seria o traço evidenciado, este deslocado do contexto que o gera, e repetido. Portanto, o estereótipo seria um produto social da linguagem. Sobre o estereótipo, Peter Burke (2004, p.153) argumenta que “Quando ocorrem encontros entre culturas, é provavelmente que a imagem que cada cultura possui da outra seja estereotipada. O estereótipo pode não ser completamente falso, mas frequentemente exagera alguns traços da realidade e omite outros”.

Em *O Lamparina* (1964) encontramos um duplo estereótipo sobre o cangaceiro e o caipira. O objeto cômico da obra se dá através de Bernardino Jabá ao se transformar em Lamparina, e o restante dos cangaceiros do bando de Zé Candeeiro são apresentados através da mesma fórmula vista em outras obras, onde a ignorância e violência são partes constituintes de suas atividades diárias mesclado com as doses de zombaria impressas por Mazzaropi. Enquanto para Bergson o riso é uma espécie de lei imanente da natureza, para Propp certas condições devem existir para tal, pois onde um ri, o outro não ri. Este outro seria o sujeito que sofre a ação de ser zombado ou que sofre com o estereótipo. Neste caso, certas condições sociais, nacionais, pessoais e históricas estão vinculadas (PROPP, 1992). O caráter popular das obras de Mazzaropi aliado a estereótipos faz dele um autor cômico, encarnando diversos elementos na construção das personagens e; nesse sentido, o espectador consegue se ver através dos outros, os personagens representados. Bernardino Jabá é cômico, pois reforça as características rústicas do caipira, de forma negativa ao pensamento de Antônio Candido, Lamparina é também cômico por reforçar o estereótipo de valentia dos cangaceiros e as maneiras à nordestina, aliado aos modos do capiau do interior paulista, em sua fala, argumentos e gestos.

O historiador Peter Burke também alerta para essa construção dos padrões e fórmulas de representação de minorias através do uso da imagem:

Imagens do outro, carregadas de preconceitos e estereótipos, parecem minar a ideia de que vale a pena considerar com seriedade a evidência fornecida por elas. Mas, como sempre, precisamos fazer uma pausa e perguntar: evidências de quê? [...] “Como evidência do que outras culturas ou subculturas realmente eram, muitas das imagens não possuem muito valor. Por outro lado, o que elas realmente documentam muito bem é um encontro cultura e as relações a esse encontro por membros de uma determinada cultura. (BURKE, 2004, p.158)

Nesse sentido, em *O Lamparina* (1964) a representação de personagens tidos como nordestinos ou caipiras são figuras estigmatizadas, figuras com atributos profundamente depreciativos que denotam certa normalidade aos se encarar a imagem destes tipos.

Seguindo essa linha de raciocínio, o caipira, o sertanejo e o cangaceiro são figuras à margem do padrão social que se estabelece, sendo objeto estranho, estes são explicitados através de sua aparente inferioridade. Portanto, passivos do riso. Durval Muniz ao analisar sobre a imagem dos personagens nordestinos dentro dos discursos médios da população brasileira observa:

Nestes discursos, os “personagens do Nordeste” serão sempre pessoas marginais ao sistema capitalista, mesmo quando falam acerca dos operários ou da revolução. São artesãos, pescadores, ambulantes, cangaceiros, beatos, retirantes, tomados como tipos sociais para construir suas narrativas. Eles parecem acreditar que, por estarem “fora do sistema” e “fora do poder”, estes homens podem

ataca-los, assim como os próprios intelectuais podiam fazê-lo por se sentirem assim. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.225).

Durval Muniz parece entender que ao se representar ou discursar sobre tipos estereotipados a tendência é a de criar uma lacuna que se preenche com os lugares-comuns, os chavões, as zombarias e o riso do qual fala Vladimir Propp.

3. O cangaço no cinema de Mazzaropi

A presença da mulher no bando, no caso a cangaceira sem nome que é companheira do líder e mãe de Ezequiel, indica que se está vivendo a fase final do cangaço onde a presença de mulheres era permitida ou tolerada dentro dos grupos. Nos faz crer que *O Lamparina* (1964) tenta remontar um período que está localizado temporalmente entre a década de 1920 e 1930 do século passado, diferentemente da obra *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, em cuja informação inicial diz apenas se tratar de uma época onde ainda existiam cangaceiros. Outro ponto que reforça este argumento é o uso de indumentárias que compõe uma estética mais refinada como, por exemplo, os bordados estilizados nas roupas e as estrelas de Salomão nos chapéus dos cangaceiros. De acordo com Luiz Bernardo Pericás:

O fato é que o ingresso de mulheres, após Lampião começar sua relação com Maria Bonita, em torno de 1930, de certa forma, “domesticou” muitos daqueles homens. Sua presença fez com que se tornassem certamente menos violentos, de maneira geral. Normalmente não se permitia que mulheres sem “maridos” ou “companheiros” permanecessem nos grupos. Se uma jovem ficasse viúva ou solteira, teria de escolher logo um novo parceiro, caso contrário era obrigada a deixar o bando. (PERICÁS, 2010, p. 46).

Em *O Lamparina* (1964) o cangaceiro pode ser visto por dois prismas: o tradicional já visto em outras obras, reforçando a violência; e outro através da comédia. O *leitmotiv* da obra se dá entre os estereótipos formados, entre o cômico e o trágico, misto de discurso violento dos cangaceiros compensado pelo riso da comédia. O próprio encontro inicial entre Zé Candeeiro e a família Jabá denota a ciranda entre o universo do banditismo e da comédia. A seguir, Bernardino convoca os cangaceiros a dançar e cantar um xaxado, caso contrário atiraria nos pés dos bandoleiros. A trilha sonora que se dá em sequência apresenta uma rica letra que aponta para o universo do cangaço sob a ótica do Lamparina. A letra da música *Lamparina do Nordeste*, obra que tem como autor Elpídio dos Santos e interpretada por Mazzaropi, mescla o universo do cangaceirismo clássico com toques de zombaria que se dá ao fim ao imitar sons que lembram um gato miando.

Não sei com quem tô falando
 Se tem alguma oração
 Diga seu nome cantando
 E não trema não
 Só que é preciso saber
 Já matei dez capataz
 Botei mais de dez pra correr
 Sem oia pra trás
 Só de escutar o meu nome
 A valentia termina
 Porque pra mim não tem homem
 Só o Lamparina
 Um pouco ali pra diante
 Na banda do Bodocó
 Matei uns trinta volante
 Com dez tiro só
 Na mão esquerda peixeira
 Na mão direita o fuzil

Mulher bonita e faceira
 Tenho mais de mil
 Miau miau miau miau

Ao se falar em cangaço temas como: valentia, morte, bravura, violência estarão fortemente presentes. A diferença, neste caso, é a inserção da onomatopeia final. Esta faz debandar o riso, pois além de não ser esperado pelo espectador, os sons que lembram miados quebram totalmente com o enredo traçado pela música. Da mesma forma é feito no filme. A ordem estabelecida é quebrada pelo cangaceiro Lamparina, seus parentes e o espanhol, servindo estes elementos como ruptura das tensões dramáticas. Ou seja, a partir do surgimento do cangaceiro Lamparina toda sorte de crimes antes cometidos pelos cangaceiros é diluída na comédia. Conforme diz Henri Bergson:

Em resumo, vimos que pouco importa o caráter ser bom ou mau: se é insociável, poderá vir a ser cômico. Vemos agora que também não importa a gravidade do riso: grave ou leve, poderá nos causar riso desde que se ache um modo de não nos comover. Insociabilidade do personagem, insensibilidade do espectador, eis, em suma as duas condições essenciais. Há uma terceira, implicada nas duas outras, e que todas as nossas análises tendiam até agora a extrair. Trata-se do automatismo. Mostramo-lo desde o início deste trabalho, e não deixamos de chamar atenção para este ponto: só é essencialmente risível o que se faz automaticamente. Num defeito, até mesmo numa qualidade, a comicidade está no fato de que o personagem faz, à sua revelia, o gesto involuntário e diz a palavra inconsciente. Todo desvio é cômico. (BERGSON, 1983, p. 70).

Portanto, o desvio, que seria a onomatopeia, é cômico, pois se faz de forma automática, espécie de galhofa que desconcerta

a quem ouve; serve para dar tom ao riso. A onomatopeia quebra a sequência, rompe com o discurso anterior de valentia, de mortes, de violência; abre espaço a algo que pode ser entendido como uma piada ou receio, afinal ao fim da música *Lamparina dá de ombros* e sai com expressões de medo ao encarar de frente Zé Candeeiro. Seria o gato medroso, assustado. Estão dadas as condições necessárias para a construção de um discurso e personagem cômico segundo as premissas de Bergson, para o autor quanto mais acentuada for o desvio, mais aprimorada será a comédia. Henri Bergson nos indica:

Tome-se qualquer outro personagem cômico. Por mais consciente que ele possa ser do que diz e do que faz, se é cômico é que existe um aspecto da sua pessoa que ele ignora, um aspecto que se furta a ele mesmo. Só por isso nos faz rir. As expressões profundamente cômicas são as mais ingênuas nas quais um vício se mostra nu: como se descobriria assim, se ele fosse capaz de se ver e de julgar-se a si mesmo? [...] Em resumo, se deixarmos de lado, na pessoa humana, o que interessa à nossa sensibilidade e consegue nos comover, o resto poderá converter-se em cômico, e o cômico estará na razão direta da parte de rigidez que aí se manifesta. [...] O personagem cômico é um tipo. (BERSGON, 1983, p. 70-71).

Reside aí a veia cômica de Mazzaropi, o que seria mais engraçado, aos olhos do público, que pôr uma família de caipiras, no sentido jocoso inverso ao que fala Antônio Candido, que por ser tapeada se transformam em cangaceiros e tem como acompanhante um espanhol? O riso, talvez, venha pelo fato de suscitar algo que chega repentinamente e de forma inesperada (PROPP, 1992). A causa do riso, nesta perspectiva, é inerente às características de Bernardino Jabá, família e espanhol. O ato de fazer alguém de bobo é bastante comum dentro da literatura de sátira

e humorística, tendo este bobo um grupo que o segue ou parceiros (PROPP, 1992). Caso os antecedentes sejam datados e ocasionados por marcas repentinas e inesperadas, como por exemplo o miado, estas podem construir as estruturas das comédias, um procedimento ao qual os russos chamam de *odurátchivanie*, esta seria utilizada para caracterizar alguém que é feito de bobo, pessoa tola que é enganada.

O fazer e ser bobo constituiu a estrutura dos enredos das obras de Mazaropi, porém sempre há uma virada de jogo. Neste caso, a falsa valentia não é desmascarada pelo chefe, afinal há um acordo entre este e o filho, o rapaz se enamora pela filha dos Jabá. O fazer-se de bobo não é o único tipo de enredo a se traçar, mas, de certa forma, é fundamental na construção da narrativa cômica.

O humor tem um papel importante como forma de representação da realidade nacional, as obras de Mazaropi, sobretudo, apresentam este contexto social brasileiro de maneira descontraída. Mazaropi é fruto de um cinema de massa, um cinema que atraía os mais diversos tipos de público. Sendo assim, se faz importante refletir sobre a importância do cinema como propalador de ideias, conceitos e imagens através de uma mídia de massa. O humor proporciona uma visão de sociedade que se insere em uma realidade não-convencional. Henri Bergson estabelece que riso aparece quando a sociedade se apresenta de forma aparente, a comédia seria um elemento importante ao se desnudar o que não estava aparente socialmente. Sobre esta sociedade o autor nos fala:

Vivendo nela, vivendo por ela, não podemos deixar de tratá-la como um ser vivo. Risível será, pois, a imagem que nos surgirá à ideia de uma sociedade que se disfarce e, por assim dizer, de um carnaval. Ora, essa ideia se forma a partir do momento em que percebamos o inerte, o já feito,

o confeccionado, enfim, na superfície da sociedade viva. (BERGSON, 1983, p. 25).

Um carnaval. Uma máscara que se coloca para disfarçar o que há de real através do humor. Mazzaropi tem a capacidade de perceber como estas máscaras se instalam dentro de um contexto social. Como caipiras, nordestinos, cangaceiros se inserem dentro da sociedade e quais papéis estes executam através do *odurátchivanie*, daquilo que é risível, do desprezioso. Mas, nesta falta de pretensão, os ecos de muitas vozes e discursos se engendram. O herói Lamparina tem como plano prender os cangaceiros para livrar o sertão dos malfeitores. Em conluio com a volante este trama uma emboscada durante a noite com a ajuda de Ezequiel, que tem como sonho abandonar o cangaço e se casar com a filha de Lamparina. Uma típica cena de comédia pastelão se dá nesse momento. A volante invade o acampamento e o que se segue são lutas que lembram os espetáculos de *pro wrestling*, enquanto isso o espanhol era feito de cavalinho, aos tapas, pela esposa de Zé Candeeiro.

Todos são presos, exceto Zé Candeeiro, sua esposa e Ezequiel. Ao empreender fuga, Lamparina dispara em uma mula atrás do chefe do bando, porém se perde no meio do caminho; é confundido com um cangaceiro e acaba sendo preso pela polícia de outro município. Para o restante da família e todos da cidade fictícia de Sororoca, Bernardino está morto. Porém o que ocorreu foi que Jabá ficou um ano em cárcere. Um ano se passou até que foi posto em liberdade e retornou atrás da família. No meio do caminho se encontrou com Zé Candeeiro e esposa que viviam agora escondidos, não havia mais bando, não havia mais violência, nem saques. O cangaço estava morto, restava apenas como memória distante para aquela população. Retomamos os registros históricos. A morte do cangaço na obra cinematográfica relembra o fim do cangaço com a morte de Lampião em 28 de julho de 1938, no município de Poço Redondo, estado de Sergipe. Assim como o

Estado Novo foi o autor da primeira morte de Lampião ao emprender forças para combater o cangaço e coibir coiteiros, com Zé Candeeiro se deu o mesmo, afinal não havia mais espaço dentro da sociedade para comportamentos violentos.

Na obra cinematográfica o cangaço torna-se algo superado, mas não olvidado. A imagem de Zé Candeeiro e sua brutalidade ainda paira pelo município de Sororoca, não sendo esquecido pelo delegado local, pelo português dono de uma venda que foi saqueada pelos cangaceiros e, principalmente, pelo menino que teve a mãe assassinada. Inicialmente, a criança órfã aparece de forma apagada, dialogando apenas com Zé Candeeiro nas cenas de invasão da vila. Porém, no fim da trama, a criança torna-se fundamental para o desfecho. É o garoto que avisa ao delegado e para a volante a localização do famigerado líder do bando que se desbaratou. Quanto a Bernardino Jabá, este tornou-se um mito. Afinal ajudou a livrar aquelas paragens dos cangaceiros. Um mito póstumo, pois acreditava-se em sua morte. O mito do homem valente que combateu os bandidos e que serviu de exemplo para a população. Merecendo até mesmo uma festa em homenagem e discursos acalorados sobre sua pessoa. Sobre esse aspecto, ao tratar sobre o espaço mítico em que vive a sociedade nordestina, Durval Muniz reflete:

Constrói-se um espaço fora do tempo, um espaço mítico, usando clichês imagéticos para, por oposição, validar a sociedade do presente e seus códigos de valores. Para construir o espaço do Nordeste, em um filme rodado em São Paulo, o autor buscará alguns estereótipos imagéticos da região, impregnados da própria visibilidade do Oeste americano. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.300).

A partir daquele momento, o cangaço vira um apêndice. Restam apenas Zé Candeeiro e sua esposa. Seu filho, Ezequiel, abando-

na a vida de bandoleiro e torna-se noivo da filha de Bernardino Jabá. Afinal, segundo o próprio Ezequiel, aquilo não era vida de gente. Cangaceiro nunca foi gente dentro da obra. A confusão toma conta do povoado logo após o retorno de Bernardino. No momento em que faziam uma homenagem ao defunto, este sobe ao púlpito e se coloca ao lado do orador. O português, dono da venda que agora estava noivo da então viúva de Bernardino, vê este em pé e informa para a noiva e para um caipira que estava ao seu lado que viu um espírito. O espírito de Bernardino Jabá. A notícia da presença de um fantasma faz afastar todos os convidados do evento. Acreditando estar sendo rejeitado pela família e amigos, Bernardino parte para outro local acompanhado apenas do garoto, único que ainda acredita que este está vivo. Em outra oportunidade, necessitando comprar mantimentos, Bernardino retorna ao povoado acompanhado do garoto. Era dia de casamento. Casamento de sua esposa com o português, filha e filhos. Ao adentrar na igreja para ver o que se passava, mais uma vez, há uma debandada geral. O recurso *Deus ex machina* entra em ação e tudo se resolve ao final. Não há mais fantasmas, não há mais casamento entre a esposa de Bernardino e o português, não há mais cangaço, afinal o garoto consegue cumprir sua promessa e delata o local onde Zé Candeeiro e esposa estavam escondidos. O cangaço, por fim, está sepultado.

Mazzaropi traz ao público o cangaço através da comédia, o cinema de massa e o público heterogêneo faz deste artista um dos grandes representantes do cinema nacional; desta forma, Mazzaropi leva aos espectadores a importância de uma época e personagens da história do Brasil.

Assim como o cangaço se findou com a morte de Lampião, e em seguida de Corisco, em *O Lamparina* (1964) a morte do cangaço representa a prisão de Zé Candeeiro. A cena final, onde o garoto vê o bandoleiro ser levado preso pela volante aponta para a solu-

ção final. O sorriso da criança leva a crer que está tudo resolvido. A paz volta a reinar naquelas paragens. Luiz Bernardo Pericás ao analisar o fim do cangaço aponta para um emaranhado de fatos que poderiam ter contribuído para que tal fato sucedesse. Elementos que vão desde aspectos tecnológicos, logísticos, políticos e maior participação da polícia ao dar garantias de vida aos que abandonassem o cangaço. A imagem que manchava o Brasil na era Vargas não podia ser associada a um país em vias de se tornar moderno. Não cabiam mais cangaceiros. Os tempos mudaram, o Brasil mudou. Assim como em Sororoca. A comédia ajuda a apresentar uma nova visão sobre o fenômeno do cangaço, de culturas múltiplas que se mesclam em um ambiente que se assemelha ao sertão e a ecologia paulistana. O fato “é que o cangaço, ainda assim, conseguiu penetrar no imaginário social nacional e permaneceu presente de maneira significativa na cultura brasileira contemporânea.” (PERICÁS, 2010, p.194). Mazzaropi, nesse sentido, tem papel fundamental ao transportar ao grande público uma nova visão sobre o Nordeste, o cangaço, o sertão e seus personagens típicos, mesmo que, em certos aspectos, de maneira estereotipada. Dois mitos do cenário nacional. Um rei da comédia, outro rei do cangaço.

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru: EDUSC, 2004.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 13ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CANDIDO, Antônio. **Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o**

caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. 11^a ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

LAMPARINA, O. Direção: Glauco Mirko Laurelli. Produção: Amácio Mazzaropi. São Paulo: PAM Filmes, 1964. 1 filme (91 min.), 35mm, p&b.

PERICÁS, Luiz Bernardo. **Os cangaceiros**: ensaio de interpretação histórica. São Paulo: Boitempo, 2010.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992.



Do teatro ao cinema negro no Brasil: marcas em Sergipe

From black theater to black
cinema in Brazil: traces in
Sergipe.

WOLNEY NASCIMENTO SANTOS
FABIO ZOBOLI



1. Introdução

Historicamente vamos perceber que o corpo negro, enquanto vetor semântico capaz de produzir poéticas artísticas e dramáticas, apenas vai ganhar visibilidade na sociedade brasileira, a partir do surgimento de experiências que irão valorizar e visibilizar estes corpos e suas relações com memórias, ancestralida-



des, oralidades e consciência político-ideológica de uma classe. Partindo desse contexto este ensaio tem como objetivo apresentar algumas “cenas” da história do teatro negro no Brasil “contracenando” com a história do cinema negro nacional. Busca-se também, em meio a este percurso histórico encontrar resquícios dessa trajetória no cinema negro sergipano.

O texto é um fragmento da dissertação de mestrado intitulada “Corpo negro: território, memória e cinema” defendida junto ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema da Universidade Federal de Sergipe (UFS). O cinema não é apenas o nome de uma arte. É o nome de um dispositivo de exposição, de uma forma de visibilidade de arte. Não existe arte sem uma forma específica de visibilidade e de discursividade que a identifique como tal. Assim, este texto parte do pressuposto que o cinema – imagens em movimento – funciona como dispositivo de difusão de discursos políticos e estéticos que tencionam e colocam em relação valores e contextos culturais. A ideia de pensar imagem em movimento está intrínseca ao que caracteriza o cinema, ou seja, o filme como uma representação visual e sonora criada a partir da montagem articulada de vários elementos. Deste modo pensar a história do negro a partir do teatro e do cinema é também pensar a partilha de discursos políticos e sentidos estéticos que só fazem sentido a partir de uma leitura histórica.

A fim de lograr o objetivo deste ensaio organizamo-lo em três partes. Num primeiro momento narramos a criação do Teatro Experimental Negro (TEN) na figura de seu fundador Abdias Nascimento. Nesta sessão buscamos compreender como o trabalho do TEN e seus atores contribuíram para a produção do cinema negro no Brasil no combate à discriminação racial e aos estereótipos e caricaturas da representação. Na segunda parte do escrito, tratamos da história do cinema negro narrando como os negros eram mostrados nos primeiros filmes do “período si-

lencioso”. Ainda nesse segundo momento pontuamos os movimentos iniciais do cinema negro no Brasil tentando entender a formação desse cinema como uma ação-política-pedagógica da classe negra, na perspectiva da promoção da consciência histórica da condição dos negros africanos e afrodescendentes. Na terceira e última parte tensionamos esta história para entender suas ressonâncias na cinematografia negra no Estado de Sergipe.

2. O Negro no Teatro brasileiro

Talvez, o marco mais emblemático da história do negro no Brasil, no que tange ao cenário cênico, dá-se com a criação do Teatro Experimental do Negro – TEN. O TEN foi criado no Rio de Janeiro, no dia 13 de outubro de 1944, por Abdias Nascimento, o ator Aguinaldo Camargo e outros atores. Menciona Abdias:

[...] do grupo fundado participaram: Aguinaldo Camargo, Sebastião Rodrigues Alves, Tibério Wilson, José Herbel, Teodorico dos Santos, Arinda Serafim, Marina Gonçalves, e logo depois vieram Ruth de Souza, Claudiano Filho, Haroldo Costa, Léa Garcia, José Maria Monteiro, José Silva, e muitos outros (NASCIMENTO, 1980, p. 126).

Em 1945, numa noite histórica no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, o TEN estreia com o espetáculo “O Imperador Jones”, texto de Eugene O’Neill. A citação que segue narra o que Abdias lembra desta noite:

Sob intensa expectativa, a 8 de maio de 1945, uma noite histórica para o teatro brasileiro, o TEN apresentou seu espetáculo fundador. O estreante ator Aguinaldo Camargo entrou no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, onde antes nunca pisara um negro como intérprete ou como público, e, numa interpretação inesquecível, viveu

o trágico Brutus Jones, de O'Neill. Na sua unanimidade, a crítica saudou entusiasticamente o aparecimento do Teatro Experimental do Negro e do grande ator negro Aguinaldo Camargo, comparando-o em estrutura dramática a Paul Robeson, que também desempenhou o mesmo personagem nos Estados Unidos. Henrique Pongetti, cronista de O Globo, registrou: “Os negros do Brasil – e os brancos também – possuem agora um grande astro dramático: Aguinaldo de Oliveira Camargo. Um antiescolar, rústico, instintivo grande ator (NASCIMENTO, 2004, p. 213).

O TEN trazia a marca da participação e da inserção das classes populares discriminadas em seus quadros: favelados, empregadas domésticas, operários desqualificados e frequentadores dos terreiros de candomblé, apresentando os primeiros atores dramáticos do teatro brasileiro (NASCIMENTO, 1978). Entre os objetivos do TEN, destaca-se o compromisso em resgatar os valores da cultura africana, preconceituosamente marginalizada à mera condição folclórica, pitoresca ou insignificante:

- a) através de uma pedagogia estruturada no trabalho de arte e cultura, tentar educar a classe dominante “branca”, recuperando-a da perversão etnocentrista de se autoconsiderar superiormente europeia, cristã, branca, latina e ocidental;
- b) erradicar dos palcos brasileiros o ator branco maquiado de preto, norma tradicional quando o personagem negro exigia qualidade dramática do intérprete;
- c) tornar impossível o costume de usar o ator negro em papéis grotescos ou estereotipados: como moleques levando cascudos, ou carregando bandejas, negras lavando roupas ou esfregando o chão, mulatinhas se requebrando, domesticados Pais Joões e lacrimogêneas Mães Pretas;

d) desmascarar como inautêntica e absolutamente inútil a pseudocientífica literatura que focaliza o negro, salvo raríssimas exceções, como um exercício esteticista ou diversionista: eram ensaios apenas acadêmicos, puramente descritivos, tratando de história, etnografia, antropologia, sociologia, psiquiatria, etc., cujos interesses estavam muito distantes dos problemas dinâmicos, que emergiam do contexto racista da nossa sociedade (NASCIMENTO, 1978, p. 129-130).

Em 1961, Abdias escreve a coletânea “Dramas para negros e prólogos para brancos”¹, na perspectiva de pensar o teatro como um instrumento artístico e político capaz de evidenciar as questões e os dramas de vida dos negros brasileiros. O sociólogo Florestan Fernandes (1972), num capítulo de sua obra “O Negro no mundo dos brancos” onde trata do teatro negro argumenta que a obra de Abdias contém rica contribuição à compreensão do negro e dos véus com que o branco encobre uma realidade racial pungente. Florestan menciona que esta obra poderia ser vista como uma ‘documentação’ para análise psicológica e sociológica das tensões e conflitos raciais no Brasil (FERNANDES, 1972).

A sociologia vista como práxis por Guerreiro Ramos (1957), considera alguns aspectos teóricos e práticos do TEN, que para ele se apresenta como a primeira denúncia quanto aos embustes “dos chamados estudos sobre o negro”, realizados pela sociologia brasileira. Esses argumentos foram desenvolvidos e evidenciados em seu livro “Introdução crítica à sociologia brasileira” e que, de-

1 A antologia está composta por nove textos, três são de dramaturgos negros: “O castigo de Oxalá”, de Romeu Crusoé; “Auto da noiva”, de Rosário Fusco; e “Sortilégio (mistério negro)”, de Abdias Nascimento. Os outros textos são de dramaturgos brancos, entretanto com inclinação na escrita para o apelo e a análise de questões sociais e populares, são eles: “O Filho Pródigo”, de Lúcio Cardoso; “Além do rio”, de Agostinho Olavo; “Filhos de Santo”, de José de Moraes Pinho; “Aruanda”, de Joaquim Ribeiro; “Anjo Negro”, de Nelson Rodrigues; e “Emparedado”, de Tasso da Silveira.

pois, foram retomados e citados por Abdias Nascimento em “O negro no teatro brasileiro”:

O Teatro Experimental do Negro foi, no Brasil, o primeiro a denunciar a alienação da antropologia e da sociologia nacional, focalizando a gente de cor à luz do pitoresco ou do histórico puramente como se se tratasse de elemento estático ou mumificado. Esta denúncia é um *leitmotiv* de todas as realizações do Teatro Experimental do Negro, entre as quais o seu jornal Quilombo, a Conferência Nacional do Negro (1949) e o I Congresso do Negro Brasileiro, realizado em 1950 (NASCIMENTO, 1961, p. 21).

O TEN foi um divisor para a consecução de uma proposta estética para as artes dramáticas do Brasil. Seus atores, algumas de suas montagens e pesquisas saltaram do palco à italiana e foram para o cinema, influenciando várias gerações de diretores, em especial, algumas produções da Chanchada, Cinema Novo e atualmente grupos de teatro e cineastas do cinema negro trazendo para o centro da cena o drama do negro e o trabalho do ator e de seu corpo.

A propósito sobre o TEN quando perguntavam a Abdias, ele respondia: “O Teatro Experimental do Negro é isto: um instrumento e um elemento da negritude. Seu único valor absoluto é sua generosidade” (NASCIMENTO, 1961, p. 25).

3. Cinema Negro no Brasil

Para o pesquisador Noel Carvalho (2011), no início do cinema negro no Brasil, denominado “período silencioso”, o negro está representado em alguns filmes pelo viés das festas populares e/ou atividades de inauguração que assim eram comuns. Destaque para os filmes: “Dança de um baiano” (Afonso Segreto, 1899), “Dança de capoeira” (Afonso Segreto, 1905), “Carnaval na Ave-

nida Central” (1906), “Pela vitória dos clubes carnavalescos” (1909) e “O carnaval cantado” (1918).

Nos filmes desse período, o negro e o mulato vão estar sempre fora do quadro. Sua presença será fortemente destacada atrás das câmeras no trabalho carregando os equipamentos e na montagem da cenografia, constituindo-se em importante mão de obra, de-veras em estágio secundário. Daí por diante, de forma lenta, são vistas aparições de personagens negros se deslocando no interior do fotograma na condução de algum serviço pouco importante ou realizando atividades sempre de caráter subalterno. Essa ação dramática compõe o conjunto da cena, produzindo equilíbrio estético sem comprometer a essência do que acontece em frente a câmera, no primeiro plano da cena. Esse primeiro plano sempre está composto pelos protagonistas que invariavelmente são representados pelos atores brancos. Ao intento da representação do negro, considerando o enquadramento do fotograma fílmico dessa época, incumbia-se ao negro apenas transitar no fundo, sobretudo, sob uma camada difusa com pouca visibilidade. Ao ator branco, a amplitude da cena montada e ensaiada no campo visual à frente da câmera, ao negro, o trabalho do improvisado no fundo do quadro.

No início do século XX, no Rio de Janeiro, contam-se atividades culturais realizadas por artistas negros populares. Eles atuam numa variedade de circos, vaudevilles, nos cabarés e cafés-teatro da cidade. Destaca-se a atuação do ator, cantor e autor teatral, o palhaço negro Benjamin Oliveira, que possuía um talento extraordinário animando as matinês com suas composições: paródias, operetas e dramas circenses, sempre seguidos da execução performática de “lundus, chulas e modinhas” (CARVALHO, 2011; LOPES, 2011, 2015).

Em relação aos episódios sociais reais, destaca-se a presença de negros em documentários e na ficção da época, em *Revolta da es-*

quadra (1910), de Carlos Lambertí, que conta a história da Revolta da Chibata, na Baía da Guanabara, Rio de Janeiro, em 1910. A rebelião foi liderada pelo cabo negro João Cândido, da Marinha de Guerra, em parceria com outros marujos revoltados que tomaram os navios de guerra *Minas Gerais*, *São Paulo*, *Bahia* e *Deodoro*, que ficaram durante quatro dias com seus canhões direcionados à capital federal Rio de Janeiro, numa atitude de protesto contra o regime punitivo dos oficiais brancos ao castigar os marinheiros negros e mulatos. Os objetivos eram “combater os maus tratos e as más alimentações da Marinha e acabar definitivamente com o regime da chibata na Marinha”². O marinheiro João Cândido e mais nove revoltosos foram ouvidos e julgados pelo Conselho de Guerra e, após a sentença de absolvição, João Cândido foi expulsos da Marinha. Por um bom tempo, viveu com sua família sob o domínio da dificuldade financeira na função de pescador.

Sob os resquícios da sociedade escravocrata, ainda muito presentes no período pós-abolição, sedimentam questões antagônicas da relação social entre brancos e negros e no cinema dá-se ênfase aos estereótipos e caricaturas na representação das personagens negras. Destacam-se os filmes do gênero da chanchada, que eram comédias popularescas e prosaicas, produzidas pela Vera Cruz e a Atlântida, esta última tinha como maior acionista Luís Severiano Ribeiro, importante proprietário de salas de cinema no país (LEITE, 2005). O gênero chanchada reverberou uma mudança significativa na produção cinematográfica do Brasil.

Em 1965, David Neves participou na Itália, na cidade Genova, da *V Resenha do cinema Latino Americano*. O objetivo do evento era fazer uma paragem com intelectuais, cineastas e artistas da América Latina, África e do Brasil para discutir o cinema no

2 Depoimento de João Cândido Felisberto ao Museu da Imagem e do Som (MIS). <https://www.youtube.com/watch?v=y3lfc9B0mE> – consultado em 23-06-18

terceiro mundo, em especial, o Cinema Novo brasileiro, recebeu uma mostra retrospectiva e mesas-redondas para debater a recente produção brasileira. David Neves apresentou a tese *O cinema de assunto e autor negro no Brasil*. Na costura da sua abordagem, dizia que não havia filmes de autor negro, entretanto sua fala seguiu na compreensão de que a produção do cinema brasileiro estava mais vinculada ao assunto negro. Com isso, ele defendeu três bases para serem trabalhadas no problema:

O filme de autor negro é fenômeno desconhecido no panorama cinematográfico brasileiro, o que não acontece absolutamente com o filme de assunto negro que, na verdade, é quase sempre uma constante, quando não é um vício ou uma saída inevitável.

A mentalidade brasileira a respeito do filme de assunto negro apresenta ramificações interessantes tanto no sentido da produção e de realização quanto do lado do público. O problema pode ser encarado como:

- a) base para uma concessão de caráter comercial através das possibilidades de um exotismo imanente;
- b) base para um filme de autor onde a pesquisa de ordem cultural seja o fator preponderante;
- c) Filme indiferente quanto às duas hipóteses anteriores; onde o assunto negro seja apenas um acidente dentro do seu contexto (NEVES, 1968, p. 81).

David Neves apontou uma fronteira entre os filmes que representaram o negro até aquele momento e evidenciou que o Cinema Novo rompia com a antiga forma de tratar o negro no cinema, como visto nos filmes do gênero da chanchada que exploraram comercialmente o tema negro e apregoaram, no inconsciente do público, estereótipos e caricaturas que consolidaram uma posição racista. Em seguida, David Neves cita os filmes que estariam em consonância com as bases supracitadas para o cinema negro no Brasil:

Pode-se ver que, culturalmente, a manifestação de um cinema negro quanto ao assunto foi até hoje episódica e só tem sido abordada como via de consequência. Digo foi porque, no panorama cinematográfico brasileiro emergiram cinco filmes que serão, no método indutivo que proponho adotar aqui as bases de uma modesta fenomenologia do cinema negro no Brasil. Os filmes são: “Barravento”, “Ganga Zumba”, “Aruanda”, “Esse mundo é meu” e “Integração racial” (NEVES, 1968, p.75-76).

Nessa perspectiva, o movimento do Cinema Novo, composto pelos jovens: Glauber Rocha, Miguel Borges, Carlos Diegues, David Neves, Mário Carneiro, Paulo Saraceni, Leon Hirszman, Marcos Farias, Linduarte Noronha, Sergio Ricardo e Joaquim Pedro de Andrade e outros diretores trouxeram para o centro do fotograma cinematográfico o povo brasileiro e o extrato de suas histórias.

Na década de 1970, quando os atores negros Zózimo Bulbul e Valdir Onofre e Antonio Pitanga passaram a dirigir seus filmes, é que se apresenta um novo momento no cinema negro: a não utilização dos estereótipos e caricaturas quanto à representação do(a) negro(a). Ênfase ao filme “Alma no olho” (1973)³, de Zózimo Bulbul. Um filme independente, feito com sobras de películas do longa-metragem: “Compasso de espera” (1970), de Antunes filho⁴, no qual Zózimo Bulbul foi protagonista com Renée de Vielmond.

3 “Alma no olho” é um filme em bitola 35mm, PB, 12min. Foi escrito, dirigido, produzido e atuado por Zózimo Bulbul e foi laureado com o prêmio Humberto Mauro, na VI Jornada Brasileira de Curta-metragem em Salvador/BA, em 1977. Zózimo Bulbul influenciará as gerações de cineastas negros(as), criando o Centro Afrocarioica de Cinema e os Encontros de Cinema Negro.

4 Seu diretor fez apenas um filme e dedicou-se por completo aos serviços das artes cênicas, deixando-nos uma sensação de que, se assim continuasse no cinema, frutificaria outras obras manifestos, a exemplo dessa que tão bem discute o mito da democracia racial e as relações de preconceito no Brasil.

Nos finais dos anos 1999, com o acesso aos equipamentos audiovisuais e organizados para pauta popular de reivindicação quanto à implantação de políticas públicas para a área do audiovisual e cinema, os/as cineastas negros/as se organizam em torno de dois importantes movimentos: o Dogma Feijoada (2000) e o Manifesto de Recife (2001). O Dogma Feijoada foi idealizado pelo cineasta Jeferson De (2005, p. 95), que foi encarregado de ler os preceitos do manifesto:

- 1) O filme tem que ser dirigido por um realizador negro;
- 2) O protagonista deve ser negro;
- 3) A temática do filme tem que estar relacionada com a cultura negra brasileira;
- 4) O filme tem que ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes;
- 5) Personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos;
- 6) O roteiro deverá privilegiar o **negro comum** (assim mesmo em negrito) brasileiro;
- 7) Super-heróis ou bandidos deverão ser evitados.⁵

O Dogma Feijoada gerou polêmicas nos meios de comunicação, por conta dos formadores de opinião que divergiam quanto ao movimento. Mas o Dogma Feijoada se efetivou como uma primeira tentativa de os cineastas negros/as: Noel Carvalho, Ari Candido, Rogério Moura, Lílian Santiago, Daniel Santiago e Billy Castilho proverem uma proposta para o cinema brasileiro, sobretudo, exigindo políticas de representação para os realizadores negros.

O Manifesto do Recife aconteceu na 5^a edição do Festival de Recife, em 2001. Os protagonistas foram atores, atrizes, realizado-

⁵ Ver detalhadamente CARVALHO, N. S. Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro. In: CARVALHO, N e JÉFERSON, D. *Dogma Feijoada, o cinema negro brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

res negros, com o apoio de profissionais do circuito técnico do cinema. O manifesto trazia os seguintes pontos:

- 1) O fim da segregação a que são submetidos os atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros nas produtoras, agências de publicidade e emissoras de televisão;
- 2) A criação de um fundo para o incentivo de uma produção audiovisual multirracial no Brasil;
- 3) A ampliação do mercado de trabalho para atrizes, atores, técnicos, produtores, diretores e roteiristas afrodescendentes.
- 4) A criação de uma nova estética para o Brasil que valorizasse a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da população brasileira (CARVALHO, 2005, p. 98).

O manifesto foi assinado por Antônio Pitanga, Antônio Pompeo, Joel Zito Araújo, Luiz Antônio Pillar, Maria Ceíça, Maurício Gonçalves, Milton Gonçalves, Norton Nascimento, Ruth de Souza, Thalma de Freitas e Zózimo Bulbul.

Os dois manifestos inauguram um momento histórico, porque eles retomam as discussões que foram planificadas desde os anos 1940 quanto às representações racistas. Nessa perspectiva, comparando os dois manifestos, inferimos que o Dogma Feijoadá, que foi organizado por um grupo de cineastas, tinha como pauta principal uma mudança nos modos de representação do negro no cinema. Já o Manifesto do Recife, apresenta-se como a primeira manifestação de profissionais do cinema negro na perspectiva de reivindicar políticas públicas para o audiovisual brasileiro.

4. Cinema Negro em Sergipe

Em Sergipe, não se tem um levantamento preciso e sistemático da produção do cinema negro e de assunto negro. Para dar o

caráter didático a este texto estabelecemos os primeiros pressupostos de caráter geral, onde o cinema negro tem como referência o trabalho do ator Severo D’Acelino - Militante e Fundador do Movimento Negro em Sergipe, Bahia e Alagoas – Ativista dos Direitos Civis e Coordenador Geral da Casa de Cultura Afro-Sergipana.

Severo D’Acelino menciona que sua iniciação teatral se deu desde cedo por conta da prática e entendimento com o candomblé, sob a pedagogia do Terreiro Airá, localizado no Morro da Suissa Braba, onde participou das danças e dramatizações comandadas por sua avó, Mãe Eliza. Em seguida suas experiências teatrais acontecem na Escola Municipal Presidente Vargas sob a orientação de uma professora que ministrava a disciplina de história. Atuou, dirigiu e ministrou oficinas teatrais na Escola Técnica Federal de Sergipe. Conheceu o Projeto Armorial, idealizado por Ariano Suassuna, assim como as ideias de Abdias Nascimento e a experiência do Teatro Experimental do Negro - TEN e decidiu fundar em 16 de outubro de 1968, o Movimento Negro em Sergipe, junto à criação do Grupo Regional de Folclore e Artes Cênicas Amadorísticas Castro Alves/GRIFACACA (BENEVIDES, 2017). Este grupo teve atuação destacada na cena cultural do estado através de suas apresentações artísticas e o trabalho pedagógico na formação dos quadros do movimento negro, através de cursos e oficinas associada a criação da Casa de Cultura Afro Sergipana, espaço de resistência que coaduna com a salvaguarda do patrimônio cultural das tradições afro-sergipanas.

D’Acelino produziu e dirigiu o documentário etnográfico “Filhos de Obá”⁶. Mas é como ator, que seu trabalho é mais reconhecido – atuou em “Chico Rei” (1985), de Walter Lima Jr.; “Espelho D’Água – uma viagem no Rio São Francisco” (2004), de Mar-

6 Segundo Severo D’Acelino não tem cópia desse filme.

cus Vinicius Cezar; Fez parte do elenco da emissora Rede Globo, interpretando Alfredão, no seriado “Tereza Batista cansada de guerra” (07/04 - 22/05/1992), de Vicente Sesso e direção Fernando Rodrigues de Souza e Walter Campos; e como Eugênio Eto, na novela “Velho Chico” (14/03 - 30/09/2016), de Benedito Ruy Barbosa e direção de Luiz Fernando Carvalho⁷.

A partir do home vídeo – VHS e do cinema digital posicionamos os filmes a trilogia – “As Aventuras de Seu Euclides” – “Parafusos” (2007), “Chegança” (2008) e “Lambe-sujos e Caboclinhos” (2012)⁸ – de Marcelo Roque Belarmino que são curtas-metragens realizados a partir do teatro de bonecos e toda a sua *mise-en-scène* se constitui no trabalho de manipulação, onde o teatro de formas animadas converge com o cinema e seu roteiro versa pela história dos festejos folclóricos de Sergipe. Nesta fase incluímos alguns vídeos produzidos pelo Instituto Recriando, através do Projeto Mídia Jovem, dentro da perspectiva do educomunicação; “Socorro - Uma Guerreira” (2009), de Flávia Bispo dos Santos e Maria Barbosa Santos; “Coqueiral uma história de resistência” (2009), de Lucielma Tavares da S. Santos e Irenilson Santos.

O cinema negro em Sergipe tem uma inclinação ao cinema documental, destacam-se neste trabalho os filmes: “Caixa D’Água-Qui-Lombo é Esse?” (2013) de Everlane Moraes; “O Corpo é Meu” (2014) de Luciana Oliveira; “Nadir da Mussuca” (2015) de Alexandra Gouvêa Dumas. Estes filmes possuem traços estilísticos que os inferem ao gênero documentário, considerando que suas realizadoras trilham diálogos e convergências com narrativas contemporâneas:

7 Disponível em <http://jornalnago.blogspot.com.br/2008/06/severo-dacelino.html>: <https://filmow.com/velho-chico-t118731/ficha-tecnica/>. Acesso em 09/11/2016.

8 Os três filmes foram agraciados pelo Edital de Incentivo e Patrocínio do Programa BNB de Cultura.

Em sintonia com seu tempo podem dizer, sem constrangimento, que fazem documentário, apresentando narrativas diversas como resultado do seu trabalho. Incorporando procedimentos abertos pela revolução estilística chamada cinema direto/verdade, trabalhando com imagens manipuladas digitalmente, tomadas com câmeras minúsculas e ágeis, o documentário contemporâneo possui uma linha evolutiva que permite enxergar a totalidade de uma tradição. Uma totalidade que tem origem de sua conceitualização nas formulações griersonianas e que sofre as inflexões de seu tempo (RAMOS, 2008, p. 21).

Com isso, os filmes inclinam asserções de fala na primeira pessoa, inclinado intencionalmente no “eu” das personagens que se colocam corpo-a-corpo no enquadramento e diante do mundo, onde “o documentário, portanto se caracteriza como narrativa que possui vozes diversas que falam do mundo e de si” (RAMOS, 2008, p. 24), compondo amplitude de posições de falas de mulheres negras e homens negros.

A diretora Everlane Moraes conta a história da comunidade onde nasceu, a Maloca, que tem a certificação emitida pela Fundação Cultural Palmares – FCP como comunidade remanescente de quilombo com portaria publicada no Diário Oficial da União em 07/02/2007⁹, através da oralidade de seus moradores mais antigos. O título do filme é uma provocação que faz referência ao corpo negro castigado e sofrido. A pergunta através da utilização da interrogação, remete a todos, inclusive à diretora Everlane que mergulha em descobrir o seu território a Maloca: Qui-lombo é esse?

9 Ver Fundação Cultural Palmares – FCP. <http://www.palmares.gov.br/quilombo/uploads/2015/07/crqs-26-04-2018.pdf>. - Consultado em 08 jul. 2018.

Luciana Oliveira em seu filme prioriza o local de fala, entrevistando mulheres em diversas texturas e camadas sociais a exemplo do grupo das de 30 a 50 anos, que discutem a veiculação da imagem estereotipada da mulher nos meios de comunicação, sobretudo na TV e nos anúncios publicitários. O documentário “O corpo é meu” foi realizado por um coletivo de mulheres, e se configura numa experiência que transita pelo performático de um “cinema negro no feminino” com fortes características políticas em ações coletivas. Quando assistimos as cenas da participação da equipe do filme na marcha das vadias, que aconteceu no dia 14 de junho de 2014, com o tema “Dia de Vadiar”, impulsionado pelas imagens e pelo processo ao qual o filme me conduzia na condição de pesquisador, escrevi de imediato: Afinal, o corpo em cena acena e reverbera um grito coletivo no feminino! No corpo, palavras escritas que soam o protesto e a angústia; o corpo filmado e editado; o corpo em evidência; o corpo transeunte na rua, na cidade, o corpo poema. Nessa perspectiva, “O corpo é meu” se constitui numa fonte histórica audiovisual e compõe o dossiê do movimento feminista em Sergipe como uma fonte integrante de um “inventário”, onde sua realizadora Luciana Oliveira tenciona o corpo representado nos meios de comunicação.

Em “Nadir da Mussuca”, Alexandra Gouvêa Dumas, coloca no centro do seu filme *Dona Nadir*, do território Mussuca, falando do mito fundador da comunidade, através das reminiscências do passado ancestral. Seu objetivo com o filme é visibilizar para as pessoas a memória afro-brasileira, apresentada pela Mestra Dona Nadir, “Guardiã do saber”, que canta e dança as manifestações culturais do seu território Mussuca, localizado no entorno da cidade de Laranjeiras/SE, tendo seu reconhecimento pela Fundação Cultural Palmares – FCP, como comunidade remanescente de quilombo com portaria publicada no Diário Oficial da União em 20/01/2006¹⁰.

10 Ver Fundação Cultural Palmares – FCP. <http://www.palmares.gov.br/quilombo/uploads/2015/07/crqs-26-04-2018.pdf>. - Consultado em 08 jul. 2018

Findo na perspectiva de que os filmes aqui citados compõe o Cinema Negro no Feminino e nosso objetivo permanece em conhecer como esses filmes são produzidos e como podemos pensar o processo em que suas realizadoras se colocam descolonizando a linguagem narrativa cinematográfica, quando trazem em “primeira pessoa” as falas das mulheres. E também em “primeira pessoa” os seus olhares de diretoras. Dentro deste cinema negro que se prospecta, haverá ainda de vermos em Sergipe outras diretoras filmando as questões importantes da mulher negra.

Atualmente destacam-se o trabalho e a produção intelectual das realizadoras Everlane Moraes, Luciana Oliveira e Alexandra Gouvêa Dumas, juntam-se outras realizadoras e instituições que começam a promover eventos que trazem este cinema em questão: A Universidade Federal de Sergipe – UFS, por intermédio do Curso de Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema – PPGCINE, do Núcleo de Produção Digital-NPD/PMA e da área do terceiro setor com o trabalho do Serviço Social do Comércio – SESC, por meio da Atividade Cinema. Acrescenta-se as instituições que realizam festivais e mostras de cinema, como a Mostra de Cinema Negro de Sergipe – EGBÉ e as atividades educativas e culturais da Mostra Pluriartística do Coletivo de Artistas Novembro Negro.

Estejamos abertos para os desdobramentos deste cinema que tripha empoderamento e visibiliza homens e mulheres e, que certamente frutificará uma sociedade posicionada no direito de fala!

Referências

BENEVIDES, L. S. **A cidade em mim**. Aracaju, SE: EDISE, 2017.

CARVALHO, N. Santos. Dois ensaios de sistematização da questão racial no cinema: o contexto do cinema Novo. In: SOUZA, Edileuza Penha de. (Org.). **Negritude, Cinema e Educação**: caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003. – 2. ed. v.2 – Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011.

CARVALHO, N. S. Esboço para uma história do negro no cinema Brasileiro. In: CARVALHO, Noel e JÉFERSON, De. **Dogma feijoadá, o cinema negro brasileiro**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

CARVALHO, N. S. O cinema em negro e branco. In: SOUZA, Edileuza Penha de. (Org.). **Negritude, Cinema e Educação**: caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003. – 2. ed. v.1 – Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011.

FLORESTAN, F. O Teatro Negro. In: **O Negro no mundo dos brancos**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.

LEITE, S. F. **Cinema Brasileiro** – das origens à retomada. São Paulo. Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

LOPES, N. **Dicionário Escolar Afro-brasileiro**. São Paulo: Selo Negro, 2015.

LOPES, N. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana**. São Paulo: Selo Negro, 2011.

NASCIMENTO, A. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961.

NASCIMENTO, A. **O Genocídio do Negro Brasileiro**. Processo de um Racismo Mascarado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NASCIMENTO, A. **O QUILOMBISMO** – Documento de uma militância pan-africanista. Petrópolis, RJ: Vozes, 1980.

NASCIMENTO, A. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. **Revista Estudos Avançados** – Universidade de São Paulo – USP. Volume 18 – número 50 – Janeiro/Abril, 2004.

NEVES, D. **O Cinema de assunto e autor negros no Brasil**. Cadernos Brasileiros: 80 anos de abolição. Rio de Janeiro: Editora Cadernos Brasileiros, ano 10, n. 47, p. 75-81, 1968.

RAMOS, G. **Introdução Crítica à Sociologia Brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Andes Limitada. 1957.

RAMOS, F. P. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** – São Paulo: Editota Senac São Paulo, 2008.

internet

Depoimento de João Cândido Felisberto ao Museu da Imagem e do Som (MIS). <https://www.youtube.com/watch?v=y3lfc9BomE> – consultado em 23-06-18

Fundação Cultural Palmares – FCP

<http://www.palmares.gov.br/quilombo/uploads/2015/07/crqs-26-04-2018.pdf>. - Consultado em 08 jul. 2018

Jornal Nagô

Disponível em <http://jornalnago.blogspot.com.br/2008/06/severo-dacelino.html>: <https://filmow.com/velho-chico-t118731/ficha-tecnica/>. Acesso em 09/11/2016.



Os autores

Adriana Dantas Nogueira

Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Centro Universitário Moura Lacerda (Ribeirão Preto, SP, 1994), mestrado em Engenharia Urbana pela Universidade Federal de São Carlos (São Carlos, SP, 1998), Doutorado-sanduiche em Advanced Architectural Studies na University College London (Londres, Inglaterra, 2002-2003), Doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia (Salvador, BA, 2004). Pós-doutorado na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (Lisboa, Portugal, 2014-2015). Professora da Universidade Federal de Sergipe (UFS), no Departamento de Artes Visuais e Design, ministrando disciplinas de Laboratório de ensino em formas de expressão bidimensional e Métodos e técnicas de pesquisa em Artes; coordenou o Programa PIBID-Artes (2008 a 2010; 2011 a 2013; 2016 a 2018). Professora do Programa de Pós-graduação (Mestrado) em Cinema e Narrativas sociais- UFS. Membro do Grupo de pesquisa em História da Arte e Membro do Grupo de pesquisa em Estudos urbanos e culturais da UFS. Como artista, tem participado, desde 1997, de exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior, com obras de desenho e pintura. Trabalhos realizados em Design gráfico, como capas de livro, convites e folders. Na área de Arquitetura e Urbanismo, desenvolve projetos e orientações em planejamento urbano, análise ambiental, estudos urbanos e patrimoniais.

Adriane Pereira Dantas

Artista Plástica, graduada em Letras Português-Francês e Artes Visuais. Especialista em Arte-Educação, já pesquisou sobre a Psicanálise dos Contos de Fadas, adaptação de contos para o

cinema, também estudos sobre a luz e a cor. Mestranda pelo PP-GCINE/UFS.

Carolina Marques Chaves Galvão

Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Paraíba (2008) e pós-graduação pelo Instituto de Arquitetura e Urbanismo de São Carlos (IAU/USP - São Carlos). Atualmente é Professora Assistente I no curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Sergipe (UFS) e pesquisadora vinculada aos grupos de pesquisa Projeto e Memória da Universidade Federal da Paraíba, Grupo de Pesquisa ArqBras do Instituto de Arquitetura e Urbanismo de São Carlos-USP e Grupo de Pesquisa Projeto, Ensino e Memória da Universidade Federal de Sergipe. Tem experiência profissional em projetos de arquitetura e arquitetura de interiores.

Fábio Zoboli

Professor do Departamento de Educação Física da Universidade Federal de Sergipe - UFS. Professor do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Sergipe - UFS. Professor do programa de Pós-graduação interdisciplinar em Cinema - UFS. Possui graduação em Educação Física pela Fundação Universidade Regional de Blumenau (1999), Mestrado em Educação pela Fundação Universidade Regional de Blumenau (2003) e Doutorado em Educação pela Universidade Federal da Bahia (2007). Membro do grupo de pesquisa “CORPO E POLÍTICA” da UFS. Editor executivo da Revista Tempos e Espaços em Educação do PPGED-UFS. Tem experiência na área de Educação e Educação Física atuando a partir das seguintes temáticas: corpo e epistemologia, corpo e educação, corpo e comunicação.

José Douglas Alves dos Santos

Doutorando em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGE/UFSC, 2017-). Mestre em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Sergipe (PPGED/UFS, 2014-2016). Graduado em Pedagogia pela Universidade Federal de Sergipe (UFS, 2009-2012). Membro do Núcleo Infância, Comunicação, Cultura e Arte (NICA, 2017-) Coordenador Geral da Gestão do Diretório Acadêmico Livre dos Estudantes de Pedagogia (DALEPe, 2010-2012). Monitor do Curso de Licenciatura Plena em Pedagogia para Beneficiários da Reforma Agrária do Nordeste (Pedagogia da Terra, 2010-2012). Membro do Grupo de Pesquisas Educação e Contemporaneidade (EduCon, 2010-) e do Grupo de Pesquisa Relações de Saberes (GPRS, 2010-2011). Assistente de Polo no curso de Especialização em Gestão Escolar da UFS (Escola de Gestores, 2011-2012). Escritor, autor das obras “Humanidade e outros pensamentos” (2012) e “Leituras de nossa vida: as vozes do sertão” (2014), entre outras; colaborador no site Obvious, publicando na página “Desmistificador de Dálias”. Pesquisador nas seguintes temáticas: Identidade Docente e Discente; Cultura Escolar; Pesquisa com Crianças; Crianças, Infâncias e Educação; Educação do Campo; Cinema no Contexto Escolar; Ensino de História e Cinema; Cinema e Infâncias; Cinema no Processo Formativo.

Maria Beatriz Colucci

Graduação em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Federal de Juiz de Fora (1995), mestrado (2000) e doutorado (2007) em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP. Realizou pesquisa de pós-doutoramento (2017-2018) junto ao PPGCom da UFJF, onde desenvolveu projeto sobre o ensaio no documentário em língua portuguesa e participou do Observatório da Qualidade do Audiovisual. É professora associada da Universidade Federal de Sergipe (UFS), do Curso de Gradua-

ção em Cinema e Audiovisual e do Mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais, vinculado ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCine), onde atualmente desempenha a função de coordenadora. Como pesquisadora, desenvolve projetos relacionados ao cinema documentário, à educação e fotografia. Faz parte do Núcleo Interdisciplinar de Cinema e Educação (NICE) e dos grupos de pesquisa Comunicação, Arte e Literacia Midiática e Laboratório de Pesquisa e Produção Audiovisual. É membro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine) e da Associação de Investigadores da Imagem em Movimento (AIM). Em 2017, publicou o artigo Educação e cidadania nas narrativas documentais de autorrepresentação (Tics e Ead em Foco) e co-organizou o dossiê temático "Cinema, Interculturalidade e Educação", publicado na Revista Tempos e Espaços em Educação.

Marcos Ribeiro de Melo

Psicólogo (UFS), mestre em Educação (PPGED/UFS) e doutor em Sociologia (PPGS/UFS) . Atualmente é Professor Adjunto do Departamento de Psicologia (DPS) e do Programa de Pós-Graduação e Pesquisa Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE), ambos da Universidade Federal de Sergipe. Tem interesse nos seguintes temas de estudo e pesquisa: infâncias, culturas infantis, cinema e educação.

Marizete Lucini

Professora Associada I na Universidade Federal de Sergipe. Licenciada em História pela Universidade de Santa Cruz do Sul - UNISC (1993), mestre em Educação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS (1999) e doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP (2007). Atua no departamento de Educação com as disciplinas de Educação de Jovens e Adultos; Teoria do Currículo, Didática, Ensino de História nos anos iniciais do Ensino Fundamental e TCC. É orientadora de

Mestrado e Doutorado no Núcleo de Pós-Graduação em Educação na Universidade Federal de Sergipe e orientadora de mestrado no Programa de Mestrado Profissional em Ensino de História UFRJ/UFS. No âmbito da pesquisa atua principalmente nos seguintes temas: ensino de história; educação do campo, pedagogia do Movimento Sem Terra, Educação de Jovens e Adultos, Identidade, Memória, Interculturalidade. É líder do Grupo de Pesquisa Educação História e Interculturalidade e participa do Grupo de Pesquisa Educação, Cultura e Subjetividades na UFS. Presidente da Associação Brasileira de Ensino de História - ABEH.

Pedro de Barros Nunes Costa

Graduando em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Sergipe (UFS).

Pedro Machado Costa

Graduando da UFS (Universidade Federal de Sergipe), atualmente no último período de Psicologia. Tem experiência na área de Psicologia, mais precisamente na relação do psicólogo com as redes do SUS e do SUAS. Apresenta atuação no Centro de Referência Especializado para População em Situação de Rua (Centro Pop) da cidade de Aracaju. Também possui interesse nas áreas de História Social e História Cultural, mais especificamente em História da Família, História do Estado e História das Festividades.

Ray da Silva Santos

Graduado em Letras Vernáculas (UniAGES); especialista em Estudos Linguísticos e Literários (UCAM); mestrando pelo Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE), na Universidade Federal de Sergipe (UFS), vinculado à linha de pesquisa Cinema, Linguagem e Relações Estéticas. Possui interesse em Literatura, Psicanálise e Cinema, além de estudar as obras literárias de Clarice Lispector.

Renato Izidoro da Silva

Professor Adjunto da Universidade Federal de Sergipe no curso de Licenciatura em Educação Física, campus São Cristóvão. Líder do grupo de pesquisa (CNPq) Corpo e Política (CORPOLÍTICA). Docente do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE) e do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGED). Doutor (2011) e mestre (2007) em Educação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Licenciado em Educação Física pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) (2004). Está realizando estágio pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Ciências do Ambiente e Sustentabilidade na Amazônia (PPGCASA), Universidade Federal do Amazonas (UFAM), estudando as relações entre Técnica e Ambiente. No campo teórico estuda os diálogos epistemológicos entre fenomenologia, psicanálise, estruturalismo, pós-estruturalismo e neurociências acerca da construção do conhecimento, sem perder de vista o debate em torno do Círculo de Viena. No campo empírico trabalha com dinâmicas de aprendizagem de técnicas e tecnologias em termos cognitivos e motores mediante construção de atividades e jogos.

Romério Novais de Jesus

Possui graduação em Comunicação Social com habilitação em Rádio e Televisão pela Universidade do Estado da Bahia (2017). Tem experiência na área de Comunicação, Cinema, com ênfase em Linguagem Cinematográfica e Construção de Personagem, na área de Fotografia, Produção Radiofônica e Produção Executiva de Audiovisual. Possui experiência em monitoria de ensino, no Curso de Comunicação Social: Rádio e Televisão, da UNEB, nas disciplinas de Fotografia I e Comunicação e Educação. Atualmente faz mestrado em Cinema e Narrativas Sociais na UFS.

Rui Benevides Prates

Psicólogo pela Universidade Federal de Sergipe, atualmente é mes-
trando em Filosofia pela Universidade Federal da Bahia. Integrante
do grupo de estudos e pesquisas Balbucios: gaguejar uma infância.

Thiago de Brito Varjão

Mestre em Cinema e Narrativas Sociais pela Universidade Fede-
ral de Sergipe (2018); Graduado em Comunicação Social - ha-
bilitação em Jornalismo pela Universidade Tiradentes (2008);
Pós-graduado em Comunicação e Novas Tecnologias (2010);
Graduado em Letras Português/ Francês pela Universidade Fe-
deral de Sergipe (2015); Pós- -graduado em Análise de Cinema e
TV pela Universidade Federal da Bahia (2011).

Wolney Nascimento Santos

Mestre em Cinema e Narrativas Sociais (2018) pela Universidade
Federal de Sergipe - UFS; Especialista em Arte, Educação e Tec-
nologias Contemporâneas - UnB; Educação e Gestão - Faculdade
Pio Décimo; Educação, Arte, Estética e Museus - Faculdade Pio
Décimo; Desenvolvimento Infanto-Juvenil: Um Enfoque Psico-e-
ducacional - FaSe. Graduado em Artes Visuais/UFS. É Professor
da Secretaria Estadual de Educação de Sergipe/SEED. Desenvol-
veu projetos de Comunicação Visual no Departamento de Promo-
ção Institucional do Serviço Social do Comercio-SESC, no período
de 1988-1992 / 1994 a 2008. Coordenou as atividades de cinema
do Sesc Sergipe de 2008 a 2014, com os Projetos A Escola Vai ao
Cinema e CINE OLHO - Cinema e Educação. Atualmente está na
Coordenação de Cultura e seu trabalho faz convergências com
a antropologia visual -, artemídia, cinema e participação social.

Formato	15cm x 21cm
Tipografia	Georgia
Software de editoração	Adobe InDesign
Número de páginas	200
Tiragem	100 exemplares
Edição	Criação Editora

«Cinema e Interdisciplinaridade: Convergências, gêneros e discursos», é uma série de publicações dedicadas ao cinema e à interdisciplinaridade, surge buscando criar um primeiro impulso sistematizador das investigações da área, reunindo trabalhos com os mais diversos matizes, com a intenção de dar amplitude às possibilidades de investigação desse instigante campo.

Vale registrar que esta série tem como principal objetivo atuar como material instrucional a ser utilizado nos cursos de graduação e pós-graduação na área do Cinema e Audiovisual de todo o Brasil. Para isso, o PPGCINE estabeleceu parceria com o Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual (Forcine), que participará da distribuição da obra, que ocorre nas versões tanto digital quanto impressa.

