

CINEMA

E INTERDISCIPLINARIDADE

Convergências, gêneros e discursos



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



Criação Editora

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

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

CINEMA

E INTERDISCIPLINARIDADE

Convergências, gêneros e discursos

VOLUME 3



Criação Editora
Aracaju | 2019

Título: Cinema e Interdisciplinaridade: Convergências, gêneros e discursos

Organizadores:

Renato Izidoro da Silva

Adriana Dantas Nogueira

Lilian Cristina Monteiro França

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. 3. Adriana Dantas Nogueira; Lilian Cristina Monteiro França; Renato Izidoro da Silva (Orgs). – Aracaju: Criação, 2019.

228 p., 21 cm.

ISBN (impresso): 978-65-80067-06-0

ISBN (online): 978-65-80067-08-4

1. Cinema. 2. Mídia digital

I. Título II. Adriana Dantas Nogueira. III. Lilian Cristina Monteiro França. IV. Renato Izidoro da Silva. 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



“Tinha doze anos quando, na ópera de Estocolmo, vi pela primeira vez ‘A flauta mágica’ [...]. Em 1939 fui contratado como assistente de encenador da Ópera. E em 1940 fizeram ali uma nova encenação de ‘A flauta mágica’” (Ingmar Bergman, trecho do diário de “A flauta mágica” (1974), In: *Imagens*. Tradução de Alexandre Pastor. São Paulo: Martins Fontes, 1996).

Tornou-se lugar comum dizer que o cinema é político, especialmente concernente à moda atual em torno de Rancière e suas reflexões sobre estética ou a partilha do sensível. Deste ponto paradigmático se desdobram algumas sintaxes: estética política, política da estética, estética da política, política e estética,



política na estética, estética na política etc.. Quanto ao cinema, alguns outros tantos raciocínios são concatenados com base em axiomas ou clichês. Considerando o cinema a “sétima arte”, logo, compreende-se que ele é estético. Por abordar temáticas sociais e ser um objeto sociológico, logo, é assimilado como político. Esses jogos de linguagem ainda permanecem confusos, obscuros, enigmáticos apesar de extremamente produtivos e replicados.

Contemporaneamente, no espaço acadêmico, certas formulações parecem apresentar efeito retórico ou metafísico; para lembrar alguns dos motivos que levam os neo-positivistas não deixarem, com razão, de apertar nosso calcanhar de Aquiles. Geralmente nos defendemos com os escudos da hermenêutica ou da fenomenologia, afirmando que para um enunciado deixar de ser retórico/metafísico é necessário que o sujeito esteja imerso em um campo de sentidos e não exatamente em uma dimensão de dizeres. O sentido aponta para uma dimensão comunicativa composta pela lógica do dito e pelo não-dito; e pela onto-lógica do ser e do não-ser.

“Fiquei maravilhado com uma das cenas finais de ***Terra em Transe***. Refiro-me ao momento que dão a palavra ao povo. Mandam o povo falar, e este faz uma pausa ensurdecadora” (Glauber Rocha, apud Ventura, “A poética polytica em Glauber Rocha”, 2000, p. 243).

O cinema, “portanto”, é estético e é político; é dito e não-dito. Comunica no silêncio, considera o sentido pela sua ausência. Que tipo de política é essa que se faz pela negação? Política a-política? Cinema e a-cinema? Narrativa não ou dis-narrativo? Ora, se algum leitor estiver compreendendo essa confusão de (não)dizeres é porque existe algum tipo de língua ou linguagem falada pela “tribo” do cinema, das artes ou pesquisadores das humanas que pode ser apreendida, mas não pode ser traduzida. Nesse caso, o

local supera o global; o particular, o universal; o étnico, o moderno; a arte, a Arte. Ora, estamos tratando das emoções e dos humores. Há muito já se notou que para rirmos de uma piada a tradução literal não é suficiente. O interlocutor deve estar imerso no plano dos sentidos. Às vezes demora anos para que um mito faça sentido ao etnógrafo. No começo é só decodificação, sem *pathos*, sem *ethos*, apenas *logos*?

Isso nos faz relembrar Carrière em “A linguagem secreta do cinema” quando explicita os procedimentos pedagógicos utilizados por instrutores franceses nas salas de cinema na África a fim de “alfabetizar” os nativos para compreenderem os códigos gestuais, icônicos, metonímicos, metafóricos, elípticos semióticos, emotivos etc. dos filmes e, assim, poderem sentir medo, graça, tristeza, espanto, expectativa etc.. Sim, o cinema não é uma linguagem universal. Se hoje luminosidades, planos, ângulos, edições, seqüências, ritmos fazem sentido no eixo do não-dito, deve-se a uma história educativa.

Em princípio, a queixa dos primeiros espectadores dos primórdios do cinema, assim como as insatisfações dos espectadores contemporâneos diante de alguma ruptura paradigmática e sintagmática do novíssimo cinema, implicam uma antiga problemática em torno do conceito de estética, que aqui expomos com certa marca kantiana: como é possível a analítica das sensações (de um mundo anterior ao ser/sujeito) ascender a um sentido ou juízo sintético (não se sabe se *a priori* ou *a posteriori*). A experiência fenomenológica – a experiência primeira – (não é a fenomenologia de Metz) do cinema revela uma pluralidade pujante de sensações sem sentido.

Retornamos à estaca zero. À enigmática frase de Heráclito acerca do *Logos*, segundo Heidegger (2010, p. 184): “Se não me haveis escutado a mim mas ao sentido, É sábio dizer no mesmo sentido:

um é tudo”. O que significa “[...] escutado a [ele] [...]”, Heráclito. Arriscamos dizer: sons dispersos, balbucios, sopros. As afazias e agnosias podem nos dar pistas sobre o papel do *Logos* para dar sentido ao *Caos*, não como confusão ou complexidade, mas enquanto princípio vazio de sentido, princípio desconexo, anterior ao *logos* no homem. Não foi à toa que Kant precisou, diante do empirismo humeniano, conceber o “juízo sintético *a priori*” para solucionar a problemática indutiva ou analítica do conhecimento.

Mas, Kant resolve a questão cognitivamente em termos da relação complementar entre inteligir (*noeîn*) e perceber (*aisthánesthai*), para fazer uma referência a Demócrito aristotélico (Peixoto, “Sobre o sentir e o inteligir...”, 2012, p. 38). A solução pelo *Logos* envolve problemas mais difíceis e enigmáticos, quem sabe melhor colocados pela presença do sofismo de Protágoras no “*Teeteto*”, de Platão. De acordo com Marques (“A percepção individual no *Teeteto*”, 2012, p. 72): a percepção experimental “[...] um feixe de experiências que não [...] se unificam num substrato ou numa dimensão individual, que fosse capaz de sustentar a sucessão incessante de impressões perceptivas”. A sofística está para o não-ser, para a diferença; a filosofia, para o ser, para a identidade.

Da estética para a política, a questão epistemológica do *Logos* esbarra em outra frase enigmática herdada dos gregos e expressa de forma comum e imprecisa: “o homem, esse animal político dotado de *logos*”. Literalmente, quase na íntegra: “A razão pela qual o homem é um animal político do que qualquer [outro] é [por ser] [...] o único entre os animais a ter *lógos*” (apud Cassin, “Aristóteles e o *lógos*”, 1999, p. 50). Ora, se para a estética o *logos* funciona como aquilo que dá sentido ao disperso, diverso, analítico ou caótico por falta de sentido das sensações, que tipo de *caos* o *logos* soluciona na política? Mais do que isso, Aristoteles não diz que o homem é mais político porque tem estética ou percepção, que os outros animais não teriam, mas porque tem *logos*.

A estética é da ordem da animalidade. Se ela é política, significa dizer que nos cinema a política é selvagem e barbara? Uma política anterior ao *logos*, mas que esse busca a todo custo reunir em um sentido, em uma síntese. Está claro que não estamos falando da estética moderna de base kantiana, do juízo estético, mas de uma “estética sem juízo”. Torna-se inevitável pensar a história das estórias do cinema no eixo civilização e barbárie no campo e no extra-campo. Certo fascínio pelas guerras, violências, conflitos, loucuras, barbáries etc.. O cinema é uma faceta do *Logos* em seu movimento de sintetizar ou reunir o analítico em um sentido. A câmera e o ecrã são esses instrumentos fundamentais que agrupam ou enquadram, como no real, coisas que desobedecem à taxonomia da razão científica disciplinada.

A política é dotada de *Logos* porque reúne na cidade, a cidade enquanto sentido, uma diversidade humana esteticamente conciliável. Em outros termos, se existe algo em comum entre os humanos são suas diferenças e apenas uma semelhança, que não é estética, embora possa fundamentá-la. O *logos* enquanto fala. Somos mais políticos que os outros animais porque tagarelamos mais do que eles. E falamos tanto mais, que não basta a Babel dos idiomas, precisamos criar a “Babel” das imagens em movimento e das artes e ciências em geral. Neste ponto, portanto, apresentamos esta reunião de textos, diversos em seus temas, em suas linguagens, em seus sentidos; mas, em diálogo por aquilo que nos une, sem necessariamente idealizar a política perfeita baseada em uma reunião sem “mal-entendidos”.

O papel do *Logos* é reunir as sensações em um sentido; que pode ser o mundo, o planeta, o país, a tribo, o sistema solar, a escola, a vila, o gueto, a família. Compreender fica por conta do intelecto, da razão: *Nous*, sempre aquém do *Logos*, sempre além do *Caos*. “*Stop motion: procedimentos na história*”, de Adriana Nogueira, Éder Silva, Jacson Rocha e Leyliane Santos, aborda o *making*

off da tecnologia de animação contemporânea, mais especificamente em seu singular caso da pré-produção “João Bebe-Água”, um trabalho de acadêmicos da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Keline Freire e Ana Gomes, pela via historiográfica, abordaram “O nordeste no cinema brasileiro: primeiras impressões”, com um recorte temporal de 1910 a 1940. Denunciam as imagens-axiomas responsáveis por alienarem o imaginário dos brasileiros sobre a Região, base utópica de uma série de discursos e práticas políticas estereotipadas.

O “Novíssimo Cinema Brasileiro” e seus circuitos internacionais vem se associando a outros fundamentos de produção que invertem a dedução geral-particular, pois as demandas do público motivam temas e narrativas. Essa realidade ultra-contemporânea é tratada por Lilian França, com o título “As plataformas de *video on demand* como janela de oportunidade para o Novíssimo Cinema Brasileiro”. Débora Pinto e Adriana Nogueira analisam “A arquitetura fílmica ‘futurista’ em ‘*Metrópolis*’ [1927] e ‘*Elysium*’ [2013]”. Realidades utópicas/distópicas ficcionais buscam uma estética de cores e formas futuristas em ruptura e familiaridades com referentes contemporâneos e extemporâneos dos estilos de vida modernos.

Paloma Santos se lança ao desafio de refletir e de investigar as tramas e as aporias em torno do “Cinema experimental e a possibilidade de um cinema não-narrativo”. Realiza um trabalho eminentemente teórico-conceitual sobre narrativa, assim como os limites metodológicos de uma produção cinematográfica não-narrativa, mantendo em relevo o pano de fundo histórico da tensão entre as leituras do texto (linear) e da imagem (circular/aleatória). Plynio Nava também se volta para as lógicas negativas em “Intercorporeidade fílmica: notas sobre o contracinema com base na análise do filme ‘*Dandy Dust*’” articulado com uma tradição cinematográfica influenciada pelo pensamento *queer* e os desafios fenomenologia centrada no corpo.

Cenários arquitetônicos não são meros panos de fundo sem conexão com as sintaxes narrativas, em muitos casos são o principal fundamento do sentido, aquilo que reúne a diversidade sensorial em uma unidade cheia de tensões e contradições harmônicas. Em “As marcas do passado e do progresso: o uso da arquitetura no cinema”, Romério Jesus e Adriana Nogueira estudam dois clássicos do cinema: “Taxi Driver” (1976), *Asas do Desejo* (1987) em que os estilos historicista, eclético e modernista modernista reforçando contrastes e presenças entre tradição e modernidade. Anna Santos, Michele Vasconcelos e Marcos Melo escreveram “[In]Mundos de ‘Stella’: no cerrar dos lábios, olhos irão falar” tendo como eixo as esquivas discursivas em relação aos axiomas da infância moderna e europeia. Desdizer saberes que servem ao poder sobre comportamentos da criança implica des-crever uma trajetória infantil humanamente inesperada, em que o sentido está à margem dos agrupamentos da racionalidade institucional.

Vinicius Leite encerra os limites tipológicos da coletânea chamando à cogitações sobre “Cinema e filosofia na experiência da modernidade” na esteira da moda benjaminiana sobre o tema. Os fundamentos de seu tratamento estão em Charney, Hansen, Badiou e Deleuze de modo a trazer para o debate a imagem como um plano de sentidos ultrapassantes de paradigmas e sintagmática da linearidade textual, ao passo que não há frase fora de contexto pragmático em que o corpo seja agente de sofrimentos. Está lançado convite a leituras possíveis e impossíveis dos trabalhos aqui reunidos. Um dos sentidos da produção consiste expor ao diálogo um pouco das expressões oriundas das interações de estudantes, professores e parceiros do Programa Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE), Universidade Federal de Sergipe (UFS). Aproveitamos para convidar aos leitores deste volume 3 a também apreciarem os dois volumes anteriores de “Cinema e interdisciplinaridade”.

Referências

Cassin, Barbara. O homem, animal político dotado de *lógos*. In: _____ **Aristóteles e o *Lógos***: contos da fenomenologia comum. Tradução de Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Edições Loyola, 1999. p. 43-86 (Leituras Filosóficas)

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

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. p. 69-88 (Humanitas)

Peixoto, Miriam Campolina Diniz. Sobre o sentir e o inteligir: a propósito do testemunho DK 68 A 105 de Demócrito. In: _____ Sobre O visível e o inteligível: estudos sobre a percepção é o pensamento na filosofia grega antiga. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 35-68 (Humanitas)

Ventura, Tereza. **A poética polytica de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

SUMÁRIO

PREFÁCIO	5
Renato Izidoro da Silva	
<i>Stop motion: abordagem histórica e procedimentos</i>	15
<i>Stop motion: history and procedures</i>	
Adriana Dantas Nogueira	
Eder Donizeti da Silva	
Jacson Ricardo Guedes Rocha	
Leyliane Borges dos Santos	
<i>O nordeste no cinema brasileiro: primeiras impressões</i>	35
<i>The northeast in the brazilian cinema: first impressions</i>	
Keline Pereira Freire	
Ana Ângela Farias Gomes	
<i>As plataformas de video on demand como janela de oportunidade para o novíssimo cinema brasileiro</i>	51
<i>Video on demand platforms as window of opportunity for the newest brazilian cinema</i>	
Lilian Cristina Monteiro França	
<i>A arquitetura filmica “futurista” em metrópolis e elysium</i>	77
<i>The futuristic filmic architecture in metrópolis and elysium</i>	
Débora Wagner Pinto	
Adriana Dantas Nogueira	
<i>Cinema experimental e a possibilidade de um cinema não-narrativo</i>	101
<i>Experimental cinema and the possibility of a non-narrative cinema</i>	
Paloma da Silva Santos	

<i>Intercorporeidade fílmica: notas sobre o contracinema com base na análise do filme Dandy Dust</i>	115
<i>Film Intercorporeality: notes on the counter-cinema based on the analysis of the film Dandy Dust</i>	
Plynio Nava	
<i>As marcas do passado e do progresso: o uso da arquitetura no cinema</i>	135
<i>The marks of past and of progress: the use of architecture in cinema</i>	
Romério Novais de Jesus Adriana Dantas Nogueira	
<i>Cinema e filosofia na experiência da modernidade</i>	155
<i>Cinema and philosophy in the experience of modernity</i>	
Vinicius Leite	
<i>São bernardo de hirszman: presente e imagens-lembranças</i>	173
<i>São bernardo of hirszman: Present and images-memoirs</i>	
Ivanildo Araujo Nunes	
<i>Balbuciando infâncias por meio da etnocartografia de tela</i>	197
<i>Blunting childhoods through screen ethnography</i>	
Edson Augusto de Souza Neto Anna Paula Silva Santos Geovanna Pirillo Carnevalle dos Santos Michele de Freitas Faria de Vasconcelos	
AUTORES	221



*Stop motion: abordagem
histórica e procedimentos*
*Stop motion: history and
procedures*

ADRIANA DANTAS NOGUEIRA
EDER DONIZETI DA SILVA,
JACSON RICARDO GUEDES ROCHA
LEYLIANE BORGES DOS SANTOS



1. Introdução

Esta pesquisa investiga técnicas e procedimentos adotados na realização de filmes de animação, considerando sua origem histórica e desenvolvimento, tendo como enfoque a utilização do STOP MOTION, que significa a “Técnica cinematográfica em que a câmera é parada e iniciada repetidamente” (PURVES, 2011,



capa), ou seja, é uma técnica em que a cena desenhada (objeto bidimensional) e, depois, esculpida (objeto tridimensional), pode ser fotografada várias vezes para uma justaposição de imagens resultando na ideia de movimento.

O “Desenho para Animação” se baseia principalmente em dois significados: “**técnica** de produção (de imagens ou diagramas) que utiliza linhas e marcas feitas sobre papel com lápis, caneta, etc.”, e “**técnica** em que são filmados desenhos ou posições de modelos sucessivos para criar a ilusão de movimento quando o filme é mostrado como uma sequência” (WELLS, 212, capa (grifo nosso)... mas não é apenas isso.

Nos tempos atuais, pode-se dizer que “Desenho de animação” não deve ser entendido apenas como uma *técnica*, mas como um propósito que transcende a objetividade, pois se origina na concepção, numa ideia, que envolve uma grande bagagem resultante da experiência e vivência de um artista visual, e que incide em diversas abordagens e estilos e processos, em que a *técnica* está inserida.

Para tanto, é necessário compreender o *modus operandi* da passagem dessa concepção para o desenvolvimento do um desenho de animação. Assim, a história da origem e do desenvolvimento do Stop motion será abordada, bem como a produção de alguns cineastas/artistas visuais utilizando esta técnica, com intuito de compreender o processo de execução de uma animação em Stop motion.

O primeiro tópico se refere a uma breve apresentação dos procedimentos, ao longo da história, que resultou no que conhecemos hoje por Stop motion. O segundo tópico apresenta detalhes da elaboração de personagens na pré-produção de filmes pré-selecionados como *A Noiva-Cadáver* (2005) e *ParaNorman* (2012).

O terceiro tópico apresenta, como resultado, uma experiência com a técnica Stop motion desenvolvida pela equipe de alunos de graduação da Universidade Federal de Sergipe, no programa de iniciação científica PIBIC, ano 2017-2018.

2. O Stop Motion: sua origem e desenvolvimento

Este tópico apresenta o surgimento do Stop motion, como foi seu desenvolvimento e complementa tais informações com seu resultado plástico num filme, como por exemplo, seu uso no filme de animação *A Fuga das Galinhas* (ano 2000, Direção Peter Lord e Nick Park) e *O Estranho Mundo de Jack* (1991, Henry Selick, Produção e Roteiro Tim Burton), de que forma alguns filmes podem ser considerados inovadores sob este ponto de vista.

Para começar a se falar em Stop motion, primeiro deve-se mencionar com o primeiro curta-metragem, em 1910, o cineasta Ladislaw Starewicz, com seus insetos, animais e bichos de pelúcia animados. Seus bonecos tinham articulações internas, com revestimentos de espuma e esponja e fina camada de feltro ou pele animal, com uso da técnica de truncagem (a ação e a câmera são paradas para substituir a posição dos objetos ou personagens da cena e em seguida a ação é retomada). Em 1930, Starewicz produziu seu primeiro longa-metragem em Stop motion, *The Tale of the Fox* (Alemanha, 1930).

Na década 1920, o cinema norte-americano utiliza o Stop motion como efeitos especiais para filmes live-action, como *The Lost World* (EUA, 1925, direção Harry O. Hoyt) e *King Kong* (EUA, 1933, direção Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack), com efeitos criados pelo artista visual Willis O'Brien. Nas décadas de 1930 e 1940, as técnicas foram aprimoradas com o *Replacement animation* (técnica que envolve a substituição das partes dos personagens, como olhos, boca). Entre as décadas 40 e 70, houve

grande financiamento do Estado Comunista, principalmente na República Tcheca, que acabam tendo fortes influências nas animações, mas com declínio a partir das décadas de 1980 e 1990. Ainda na década de 1970, Will Vinton explorou as expressões faciais com experimentos feitos com plasticine (claymation) e o uso do *lip sync* (plataforma sonora adaptando sons da realidade, dessa forma atores eram contratados para reproduzir as cenas que seriam feitas em Stop motion (RIBEIRO, 2009)

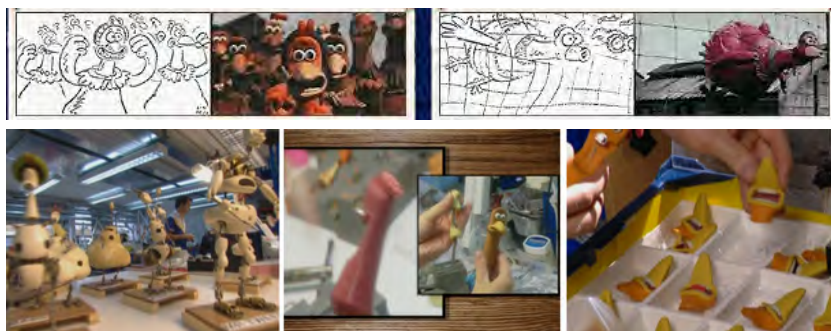
Na Inglaterra, surgiu o estúdio Aardman Animation, e nos EUA, vários estúdios com muitas produções na década de 1990, tendo o computador como responsável pela retomada e crescimento da produção. Nessa época houve também muitas pesquisas sobre formas de produção, uso de novos materiais, inserção maior de animações em festivais, etc. O computador foi visto como uma ferramenta que baixa os custos de produção num menor tempo de execução.

Na década de 1990, as produtoras de animação mais influentes eram: Pixar, Disney, Dreamworks. A animação *A Fuga das Galinhas* dos estúdios Dreamworks associados a Pathé Pictures e a Aardman animations, que envolveu 18 meses de produção. Um dos diretores, Nick Park já havia ganhado 3 Oscars de melhor animação em filmes de curta-metragem, este é o primeiro longa-metragem da Aardman animations, com 84 minutos de duração, e teve grande repercussão entre os espectadores.

Quando esta animação foi feita (ano 2000) não foi indicada ao Oscar simplesmente porque não havia esse gênero a ser indicado (apenas curta-metragem de animação), contudo foi a porta de passagem para sua criação dois anos seguintes para o “Oscar de melhor animação em longa-metragem”, que foi para *Shrek* (direção Aaron Warner, 2002) ([https://:pt.m.wikipedia.org/wiki/Oscar_de_melhor_filme_de_animacao](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Oscar_de_melhor_filme_de_animacao) acesso em 10-07-2017).

A seguir um exemplo do desenho em storyboard (JAQUINOT; SAINT-VICENT; SAINT-VICENT, 2006) realizado e a cena final da animação em Stop motion *A Fuga das Galinhas* e exemplos da armação articulada para os bonecos das galinhas, bem como exemplos de peças de reposição (técnica *replacement animation*) (Figura 1):

Figura 1 - (acima) Quadro do storyboard e cena correspondente a cenas da animação *A Fuga das Galinhas*. (abaixo) Armação interna articulada dos bonecos das galinhas, o revestimento de plasticine e peças de reposição e troca para cenas de fala e emoções.



Fonte: <http://www.telepathy.co.uk/chicken%20site/story04.html> acesso em 07-07-2017

Fonte: Print de DVD vídeo *A Fuga das Galinhas*, 2006.

Antes de realizar a animação *A Noiva Cadáver*, Tim Burton fez seu longa-metragem em Stop motion *O Estranho Mundo de Jack* (1991, Henry Selick, Produção e Roteiro Tim Burton), o qual serviria de modelo da técnica para outros tantos filmes, em que cada personagem possuía entre 20 a 30 cabeças de substituição (*replacement animation*), tempo de execução dessa animação levou cerca de 3 anos, 18 milhões de dólares, 100 técnicos e montagem de 230 cenários em 19 estúdios. (RIBEIRO, 2009, p.122) (Figura 2).

Figura 2- As cabeças de Jack para a técnica replacement animation.



Fonte: Ribeiro, 2009, p.125.

Para o filme *A Noiva Cadáver* (EUA, 2005, direção Tim Burton e Mike Johnson), teve direção de arte de Carlos Grangel que definiu a paleta de cores dos bonecos e dos sets de animação. A definição do uso das cores como verde, laranja, amarelo e tons rosáceos para o mundo dos mortos em contraposição ao mundo cinzento-marrom-preto dos vivos parece inverter as convenções e brincar com o que pensamos ser vivo ou estar morto. Segundo Lima (2015, p.74):

[...] há uma inversão completa da noção do que seria o mundo dos mortos, inclusive distinta daquela concepção trazida pelo cristianismo, por exemplo. Após o corpo ser enterrado, segundo esse filme, os cadáveres continuariam sua existência em seu próprio universo- muito mais colo-

rido, divertido, libertário e plural- independente da putrefação dos seus corpos.

Além da irreverência na escolha da paleta de cores, *A Noiva Cadáver* é uma parte importante da história da animação, pois foi o primeiro filme de animação em Stop motion a ser produzido por “fotografia digital” em câmeras still (Câmera Canon EOS-ID Mark II) e por “processo de transfer, modificado para película 35mm” (RIBEIRO, 2009, p.134-135).

A fotografia digital é tirada em câmeras digitais ou telefones móveis e podem ser processadas em editores de imagem, editadas por computador, já o processo de transfer, numa explicação simplificada, inicia com a filmagem com vídeo de alta definição e depois a imagem é projetada quadro a quadro no negativo de um fotograma de cinema com luz, gerada “a partir da informação eletrônica, como um scanner invertido”. “Um frame de vídeo equivale a um fotograma da película” (www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/28-tecnica/149-finalizacaocinema acesso em 13-07-2017).

Isso significou um campo novo do uso de recursos da fotografia para o cinema, abrindo mercado para fotógrafos que queiram trabalhar nessa área e também possibilitou a inserção de um novo procedimento para se trabalhar com Stop motion.

Outro procedimento tecnológico que possibilitou avanços no processo de Stop motion, além do que já foi utilizado no filme *O Estranho mundo de Jack*, é comentado por Silveira e Ferraraz (2016, p.9):

Neste filme, em vez de a equipe modelar diferentes cabeças para a expressão de cada personagem, como em *O Estranho Mundo de Jack*, as cabeças de cada boneco tinham

chaves; quando movimentadas, elas alteravam as expressões faciais, esta técnica deu maior sutileza aos movimentos.

Segundo os autores (2016, p.13), a forma como a animação é construída por Tim Burton é bastante particular, não apenas nas formas de personagens “monstros” ou anti-heróis, que acabam expressando seu estilo estético voltado a filmes com características do expressionismo alemão da década de 20, mas também possui grandes contrastes de luz e sombra, personagens fantásticos, humor cínico, e de emoções acentuadas de evocações fúnebres, mas também de ações românticas e ambientes com formas distorcidas e “ângulos estranhos e da recorrência de cenários góticos e medievais”.

Pode-se perceber distorções nas formas dos personagens das animações em Stop motion citadas *O Estranho mundo de Jack e A Noiva Cadáver* que possuem membros finos e alongados e angulosos, segundo Lima (2015, p.36-37), em que há deformações nas expressões numa tentativa de reproduzir seus sentimentos, “deformações propositais de maneira a contribuir ativamente na expressão interior dos personagens que compõem cada cena e espaço exibido” (Figura 3).

De acordo com Falcão et al (2016, p.7), após a captura das imagens dos bonecos em Stop motion por fotografia, elas são exportadas para programas (softwares) específicos de tratamento de imagens e criação da animação, como o Adobe Lightroom CS6, o qual pode-se ajustar a cor, luz e enquadramento, depois as imagens (quadro a quadro em ordem) podem ser exportadas para um Programa de edição, por exemplo, o Vegas Pro 13, e ajustar as configurações de tempo, acrescentar a trilha sonora, e finalizar com a inserção de título e a mensagem final da animação.

Figura 3- Imagem dos filmes *O Estranho mundo de Jack* (a esquerda) e *A Noiva Cadáver* (a direita).



Fonte: Lima, 2015, p.40; p.57

Wood (2015, p.145), define, com bom humor o processo de animação em Stop motion como sendo “agonizantemente lento”. O processo de animação é relativamente demorado, mesmo quando se utiliza outros procedimentos que não seja o Stop motion, pois envolve muita dedicação e tempo de execução de desenhos, bonecos, cenários, etapas consecutivas, edição, etc...

3. Procedimentos do *Stop Motion*: filmes *Noiva-Cadáver* (2005) e *ParaNorman* (2012).

Várias leituras de referências bibliográficas e/ou de internet sobre a temática (roteiro visual, origem e história do desenvolvimento do Stop motion, princípios da animação em figuras bidimensionais e tridimensionais, história da animação no cinema mundial, direção de arte, etc.), foi possível destacar alguns procedimentos mais comumente utilizados.

A partir da verificação dessas técnicas utilizadas em animações pré-selecionadas e analisadas durante a pesquisa de iniciação científica, como *O Estranho mundo de Jack*, direção Henry Selick, 1993; *A fuga das Galinhas*, direção Peter Lord e Nick Park, 2000; *Wallace & Gromit- a batalha dos vegetais*, direção Steve Box e Nick Park, 2005 (primeiro filme de animação ganhador

de um Oscar), entre outras... foi possível definir duas delas para uma abordagem mais detalhada apresentadas neste artigo, a saber: *A Noiva-Cadáver* (2005) e *ParaNorman* (2012).

3.1. A Noiva Cadáver

A animação *Stop motion* “*A Noiva Cadáver*”, direção de Tim Burton e Mike Johnson, lançada em 2005, conta a história Victor, que está prestes a se casar com Victória. Este casamento é desejado pelos pais de ambos pois fará com que os pais de Victor subam na sociedade, e os de Victoria não percam o que lhes resta, pois como estão pobres, poderão restituir a glória da família com o dote do casamento. Porém, Victor é arrastado para outro mundo por uma “noiva-cadáver” que o deseja para si. A história é baseada num conto russo-judaico do século XIX e é ambientada numa Inglaterra fictícia da Era vitoriana.

A composição cromática do mundo dos mortos e a monocromática do mundo dos vivos é o que conduz a diferenciação para o espectador. O diretor Tim Burton mostra os vivos em tons acinzentados e melancólicos, quase sem vida; já o universo dos mortos é apresentado em cores explosivas, alegres e vibrantes, muito vivas (Figura 4-esquerda).

Para compor a animação, foi criada uma lista com cerca de 85 personagens, entres principais, secundários e outros. Para cada personagem, são criados bonecos, nesse caso, foram produzidos 200 bonecos, sendo os bonecos principais possuem cabeças com mecanismos (Figura 4-direita), sistema já usado em comerciais e outros projetos, mas nada havia chegado anteriormente a este nível cinematográfico na parte mecânica. Nessa animação, foi usado engrenagem de relógio para construir o mecanismo que permitiam abrir e fechar o maxilar e roldanas para sorrir ou franzir o rosto.

Figura 4- (esquerda) Mundo dos mortos e mundo dos vivos.



Fonte: (<http://meumundocenico.blogspot.com.br/2010/05/> acesso em jan 2018); (direita) Mecanismo da cabeça.

Fonte: (<http://www.Stop motionworks.com/corpsebridepage.htm> acesso em jan 2018).

Para atingir alto nível de expressões dos personagens, houve um investimento no tempo e no esforço para dedicar-se nas articulações dos bonecos. Foi necessário realizar estudos do sistema de juntas que usaram nos modelos e, como suportariam o peso dos personagens. Outra dificuldade foi a necessidade de suporte firme que mantenha bem preso o boneco e/ou cenário, pois as cabeças da maioria dos personagens estava cerca de 25 a 30cm de altura do chão, tendo o animador que manipular a cabeça a todo instante, imprimindo muita pressão no modelo.

A Noiva-Cadáver foi um dos personagens mais difíceis de animar, por existir muitas partes compridas nessa personagem, como o véu e vestido. Somente o véu demorou semanas de pesquisas, experimentando métodos diferentes. Foram usados todos os tipos de materiais que ficassem escondidos, como fios e metais que ficassem ligados ao boneco. Isso tudo porque trabalhar com tecidos e sua iluminação é uma tarefa muito difícil, por isso foram realizados vários testes para se ter o controle do movimento que se queria no tecido.

3.2. ParaNorman

A animação *ParaNorman* foi lançada em 2012, direção de Sam Fell e Chris Butler, e relata sobre o jovem Norman Babcock, um jovem que consegue falar com os mortos e prefere conviver com eles do que com os vivos. Seu tio Prenderghast se comunica com ele para dizer que a maldição de uma bruxa centenária vai se realizar, e apenas Norman pode detê-la. O estúdio Laika, produtora do filme, usou vários métodos na produção para o filme *ParaNorman*, tais como: sistemas de captura digital, tecnologia de protótipos rápidos, animação digital e até mesmo animação 2D feito a mão. *ParaNorman* foi um desafio para todos os departamentos de produção, para o de bonecos. Pelos tamanhos e formas dos bonecos serem extremos, como personagens de braços grossos, ou pescoço longo, isso acaba fugindo um pouco das regras de criação de bonecos para animação em *Stop motion*.

Em *ParaNorman* foi utilizando o processo de animação por substituição (*replacement*), que se faz a troca de partes do rosto por outras diferentes para demonstrar outro tipo de emoção. Para isso, foram formados 24 rostos por segundo de animação, e esses rostos foram separados em dois, para que a sobrancelhas e a boca fossem animadas separadamente, para conseguir a atuação desejada (Figura 5). Com isso o estúdio Laika cria um novo nível de expressividade jamais vistos antes em uma animação *Stop motion*. O jeito antigo de fazer animação por substituição, era esculpido individualmente em um mínimo de 80 rostos e cerca de 800 expressões faciais, então nos últimos anos criaram formas mais rápidas e econômicas de produção dessas peças, usando computação e impressão em 3D. O supervisor de efeitos visuais, Brian McLean encontrou uma impressora 3D colorida de protótipo rápido bem sofisticada. Com isso, ficaram mais interessantes as cores dos rostos, permitindo as texturas de cores desejadas, dando uma maior veracidade às peças. O que o Estúdio Laika fez

foi usar a forma mais antiga de efeitos especiais, o Stop motion com o que existe atualmente de mais moderno em tecnologia de impressão 3D colorida. Isso colocou *ParaNorman* em uma categoria única na produção de animação em Stop motion.

Figura 5- Bonecos para substituição, da animação *ParaNorman*.



Fonte: (<https://www.pinterest.co.uk/pin/325385141807510619/> acesso em jan 2018).

4. Praxis: experimentação com criação de personagem João Bebe-Água

Como resultado, após a investigação ter sido concluída quanto a origem, história e procedimentos relacionados ao Stop motion, buscou-se uma complementação a esta pesquisa utilizando a teoria na prática, isto é, criando um storyboard para um roteiro visual de alguma história da Região que pudesse ser ilustrativa para a realização de uma experimentação em Stop motion (BUTLER, 2016)

Dessa maneira, os alunos envolvidos na pesquisa de iniciação científica elevaram a pesquisa ao nível da teoria aplicada e definiram uma história baseada no personagem “folclórico” da história do município de São Cristóvão, onde está localizado o campus da Universidade Federal de Sergipe. O “João Bebe-Água” surgiu

como protagonista com a criação de um roteiro, a partir de uma poesia de cordel (SANTOS, 2016), e um storyboard (Figura 6). Como a investigação não abrangia a execução de uma animação nem haveria tempo suficiente para execução de uma, a equipe conseguiu desenvolver a pré-produção do personagem e o início de uma experimentação quanto aos movimentos e peças de substituição desse personagem para uma rápida animação.

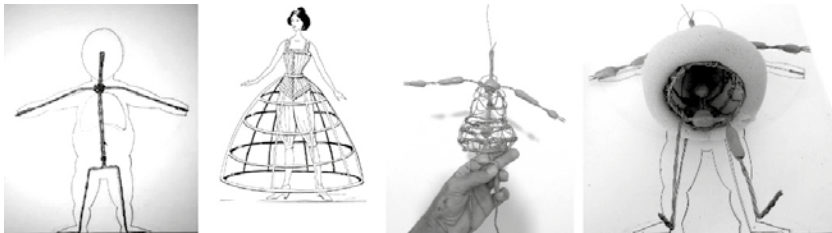
Figura 6 - Storyboard de “João Bebe-Agua”, desenho Jacson Guedes, e primeiras experimentações do personagem tridimensional com massa clay.



Para produção do boneco articulado, foi escolhido como referência o vídeo tutorial (GOMES, 2017; NISIO, 2012), mas antes da confecção do boneco, foram feitos desenhos preliminares para planejamento de como funcionaria a articulação, visto que o boneco precisa realizar movimentos. Considerando a utilização de materiais de fácil acesso e baixo custo, o boneco foi confeccionado com 30 cm de comprimento, utilizando espumas de estofado, tecidos, arame de aço, massa epóxi, cola de contato, bola de isopor e massa (*clay*). Como referência foi usado o desenho de crinolinas na confecção das argolas para a anatomia do personagem.

A utilização da técnica do *replacement* (substituição) foi essencial para que houvesse movimento de expressões para a face do personagem, assim diversas pálpebras foram elaboradas com massa clay, para substituição nas emoções de tristeza, raiva, sono, etc... O figurino foi feito com pano reciclado, o paletó foi confeccionado com tecido composto de elastano e poliamida e a camisa de algodão. Todo o material foi montado com cola adesivo de contato. (Figura 7 e Figura 8). A animação em si foi produzida fotografando cada pose do personagem, de forma a produzir uma pequena animação, utilizando o telefone celular que fotografa e inserindo as fotografias no aplicativo *Stop motion Studio* (Cateater, LLC).

Figura 7- (esquerda) Desenho inicial do contorno do personagem e base de arame; (centro) Desenho de crinolinas e execução do personagem com argolas de arame e massa epóxi; (esquerda) execução do personagem com espuma.



Fonte: desenho dos autores; (<https://br.pinterest.com/pin/403001866638136352/?lp=true> acesso em janeiro 2018); dos autores, foto: Jacson Guedes, 2018.

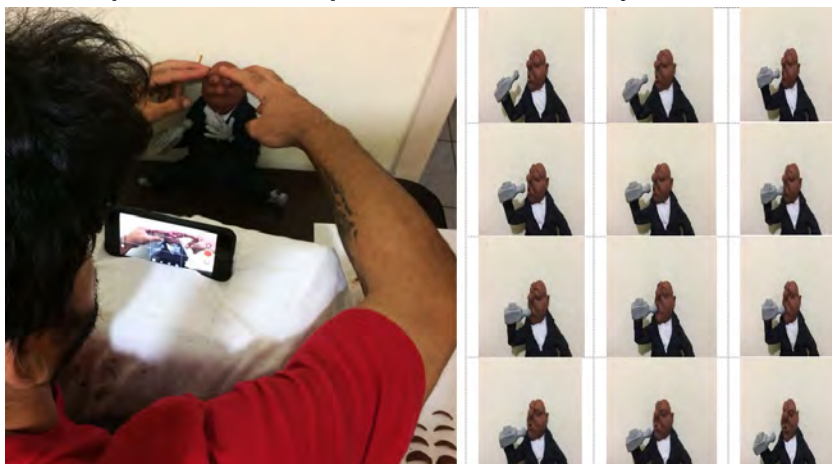
Figura 8: (esquerda) Pálpebras para *replacement*; (centro) dois momentos do rosto com pálpebras diferenciadas; (esquerda) figurino do personagem.



Fonte: dos autores, foto: Jacson Guedes, 2018.

Até conseguir o resultado desejado, foram produzidos onze vídeos. Por ser um processo que exige atenção em cada detalhe, em qualquer erro era preciso recomeçar o trabalho desde o início. A versão gratuita do aplicativo tira todas as fotos e vai montando o vídeo automaticamente, e não permite inserção e remoção de fotos (Figura 9).

Figura 9- Realização de fotografias em aplicativo próprio para a animação e ao lado, a seqüência de fotos compondo um trecho da animação.



Fonte: dos autores, foto: Jacson Guedes, 2018.

O resultado final foi disponibilizado na plataforma de vídeo YouTube e pode ser visualizado acessando o link <https://www.youtube.com/watch?v=Umqt0ETcXUo&feature=youtu.be>

5. Considerações

Além dos aspectos que envolvem uma investigação, como a utilização da metodologia científica e o aprendizado de métodos e aquisição de conhecimento sistematizado, podem ser destacadas as seguintes contribuições desta pesquisa: a) Fornecer aos alunos de graduação envolvidos o aprofundamento do conhecimento na área de artes visuais e multimídia, a partir da leitura sobre animação, e capacidade de utilização de técnicas específicas para criação e desenvolvimento de animação para aqueles que pretendem seguir na área de direção de arte, ou como artista visual; b) Contribuir para a pesquisa do cinema, enfatizando e destacando alguns cineastas e como elaboram seu projeto cinematográfico em animação; o que cria uma interação interdisciplinar com o mais novo Programa de pós-graduação da UFS, Mestrado em Cinema; c) Interligar as linguagens próprias de cinema e arte numa referência ao desenho de animação.

O Stop motion é a uma das mais antigas técnicas utilizadas para produção de animação. São criados modelos reais dos objetos que são movimentados e fotografados quadro a quadro. Esses quadros são posteriormente montados na sequência em que as fotos foram tiradas, criando a impressão de movimento. Com o decorrer dos anos, essa técnica foi amplamente aprimorada. O que antes era feito tudo à mão, hoje conta com recursos tecnológicos que auxiliam no processo de produção, como por exemplo, a impressora 3D colorida. O objetivo desse trabalho foi alcançado por aprofundar o conhecimento a pré-produção cinematográfica, em especial, o Stop motion e suas técnicas.

Com a aplicação da teoria na prática, a elaboração do storyboard e da pequena animação sobre “João Bebe-Água”, personagem escolhido para a experimentação do Stop motion, foi possível adentrar mais ainda nos procedimentos e realizar a animação de

34 segundos. Com o processo de produção, foi possível perceber o quanto é árdua a tarefa de produzir um filme inteiro por meio desta técnica.

Ao realizar essa pesquisa, confirmaram-se os depoimentos assistidos nos *making of*, onde as pessoas envolvidas na produção dos filmes relatavam o quanto é trabalhoso criar um filme utilizando a técnica stop motion. Ficou notório que é necessário muito mais do que só profissionalismo em uma produção como essa. Há algo mágico existente nesse tipo de animação, pois há uma necessidade de dedicação e de uma determinação extrema de cada um que compõe a equipe. É um trabalho físico e mentalmente desgastante, pois exige muito tempo e muita paciência dos profissionais de animação. Mas por outro lado, o resultado final pode ser incrível e o animador, seja ele experiente ou apenas iniciante desta técnica.

Referências

BUTLER, Clay. Storyboard Tutorial – **How To Create Storyboards For Film**, Video, And Television. Consultado em: <http://www.claytowne.com/beats-digging-ditches/storyboard-tutorial-how-to-create-storyboards-for-film-video-and-television/> Acesso 05 mar 2016 as 9:00h

GOMES, F. Aula 1 - **Construindo um boneco para Stop motion - O esqueleto de arame**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=yvjEmGPM84Q>>. 2017. Acessado em 10 de janeiro de 2018.

JACQUINOT, Remi, SAINT-VICENT, Olivier, SAINT-VICENT, Raphaël. **Guia prático do storyboard**. Avanca: Cine-clube de Avanca, 2006.

LIMA, D. P. **Animação de recorte do Stop motion ao digital**. Disponível em <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/JSSS-82KGMM>> 2009. Acesso em 07 de janeiro de 2018.

NISIO, F. **Pré-produção de uma curta em stop motion**. Disponível em <http://bdm.unb.br/bitstream/10483/3560/1/2011_FernandoNisio.pdf> 2012. Acesso em 02 de janeiro de 2018.

PURVES, Barry. **Stop motion**. Porto Alegre: Bookman, 2011. (Série Animação básica; vol.2)

RIBEIRO, T. F. **Animação em *Stop motion*: Tecnologia de produção através da história**. Belo Horizonte, 2009.

SANTOS, F. P. **A História de Sergipe Contada em Versos**. Sergipe, 2016.

WELLS, Paul. **Desenho de Animação**. Porto Alegre: Bookman, 2012. (Série: Animação básica; vol.3).

WOOD, Paul. A. **O estranho mundo de Tim Burton**. 2ed. São Paulo: LeYa, 2015.

Filmografia

A FUGA DAS GALINHAS. Direção: Peter Lord e Nick Park. Reino Unido/Estados Unidos: Aardman Animations, 2000, cor, 84min. Título original: Chicken Run

A NOIVA CADÁVER. Direção: Tim Burton e Mike Johnson. Estados Unidos: Allison Abbate, Tim Burton, 2005. Cor, 77min. Título original: *Corpse Bride*.

PARANORMAN. Direção: Sam Fell e Chris Butler. Estados Unidos: Focus Features, 2012, cor, 93min.

WALLACE & GROMIT- A BATALHA DOS VEGETAIS. Direção: Steve Box e Nick Park. Reino Unido/Estados Unidos: Aardman Animations e DreamWorks Animation, 2005. Cor, 85min.

O ESTRANHO MUNDO DE JACK. Direção: Henry Selick. Estados Unidos: Disney Studios. 1993. Cor, 75min. Título original: *The Nightmare Before Christmas*.





O nordeste no cinema brasileiro: primeiras impressões

The northeast in the brazilian cinema: first impressions

KELINE PEREIRA FREIRE

ANA ÂNGELA FARIAS GOMES



Introdução

Nos anos da primeira década do século XX, o Nordeste, tal qual conhecemos hoje, ainda não existia. O Brasil era imaginariamente dividido entre Norte e Sul, regiões separadas por discrepâncias naturais, culturais e econômicas. De um lado o Norte, que apesar de ter vivido um período de intensa produção



econômica, sendo talvez a região mais produtiva do país devido à produção do açúcar, agora sofria por conta da decadência da mesma. O fim do período imperial, bem como o da escravidão e as consequências da grande seca ocorrida em 1877, trouxeram dificuldades para a população nortista. Na posição oposta, o chamado Sul vivia um período de ascensão, grande fluxo migratório, maior parte de ex-escravos, e a promessa de intensa modernização e industrialização, por conta da crescente comercialização do café.

O mundo vivia um cenário pós-guerra e, no Brasil, o fim do império e o fracasso gradual da ideia de *Belle époque*, trouxeram, por parte da elite do país, uma necessidade de reafirmação da nação. Um sentimento de nacionalidade impulsionado por um novo conceito de regionalismo que exaltasse as especificidades das diferentes áreas do país. Surge a curiosidade conduzida pela necessidade de saber como se vivia nas demais regiões brasileiras e de encontrar em suas características, formas de diferenciá-las, e porque não dizer, rotulá-las. É neste cenário que começa a se formar a noção do Nordeste que conhecemos atualmente, que de forma gradual foi sendo inventado tal qual defende Durval Muniz de Albuquerque Jr., em *A invenção do Nordeste e outras artes* (1999).

Segundo Albuquerque (1999), o Nordeste, instituído como região na década de 1920, foi inventado pela elite sulista, que enxergava o território sempre tomando como referência os costumes e modos de ser e viver do “Sul”. Segundo o autor, o Nordeste do país era quase sempre visto como uma grande unidade. Uma região onde não havia variação de costumes e linguagem: “Muitas vezes o que se descreve são aspectos, costumes encontrados em um Estado ou uma área, que são apresentados e descritos como “costumes do Norte ou do Nordeste” (ALBUQUERQUE, 1999, p. 42).

Essas impressões a respeito do Norte eram muitas vezes propagadas pela imprensa sulista por meio de veículos como o jornal O Estado de S. Paulo, que vinculava notícias sobre a região, destacando o mau momento em que vivia, contrapondo com o período de ascensão em que se encontrava o Sul. Entre essas notícias, ganham destaque na obra de Albuquerque, duas séries de artigos publicados pelo jornalista Paulo de Moraes Barros. Enviado a Juazeiro, ele escreveu *Impressões sobre o Nordeste* em que, além de enfatizar a situação calamitosa da região, chega a falar em uma inferioridade racial dos nordestinos. A outra série, posteriormente publicada, intitulava-se *Impressões sobre São Paulo*, na qual o estado sulista é mostrado como uma área inicialmente vazia que teria sido habitada por populações europeias, justificando assim a suposta superioridade do local.

A seca é outro aspecto constantemente destacado para diferenciar Norte e Sul do Brasil. O termo “nordeste” é, segundo ALBUQUERQUE, inicialmente utilizado para apontar a área de atuação da Inspeção Federal de Obras Contra as Secas (IFOCS), mas posteriormente passa a designar toda a região. A situação de escassez e calamidade em que viviam algumas áreas do Nordeste era lembrada tanto por sulistas, em suas reportagens e discursos, evidenciando as distinções em relação a sua região e convidando a população a fazer doações aos nordestinos, quanto por alguns dos próprios nortistas que, entre comerciantes e empresários, se beneficiavam com o “Discurso da Seca”:

O Nordeste é, em grande medida, filho das secas; produto imagético-discursivo de toda uma série de imagens e textos, produzidos a respeito deste fenômeno [...]. Estes discursos, bem como todas as práticas que este fenômeno suscita, paulatinamente instituem-no como um recorte espacial específico, no país. (ALBUQUERQUE, 1999, p. 68).

Os discursos a respeito das particularidades do Nordeste reverberaram nas produções artísticas da época e contribuíram para a formação de uma imagem sertaneja e triste da região. Obras como *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, que relata a peregrinação de uma família nordestina sofrida com os flagelos e dificuldades causadas pela seca e problemas políticos locais; ou *O quinze* (1930), romance mais popular de Rachel de Queiroz, onde as desigualdades e mazelas trazidas pelos grandes períodos de estiagem no Nordeste, no caso desta ficção no Ceará, trazem sofrimentos e limitações para a história de amor protagonista da obra.

No campo cinematográfico, inúmeras produções deste período buscam retratar o Nordeste e os nordestinos, trazendo elementos como o cangaço, o messianismo e a seca. O Nordeste, com suas paisagens naturais, e seus habitantes com personalidade dita peculiar e vida sofrida, pareciam o cenário e personagens ideais para filmes e documentários entre 1910 e 1940. Produções como *Lampião, a fera do Nordeste* (1930) e *Lampião, o rei do cangaço* (1934), além de *Sob o céu nordestino* (1929) e *Brasil Pitoresco: Viagens de Cornélio Pires* (1925), são algumas realizações que mostraram um Nordeste de seca, de violência, de fanatismo religioso e de erotismo. Mas nem todas as películas seguiram esse caminho. O chamado *Ciclo do Recife*, iniciado em 1925, por iniciativa de cerca de 30 jovens na capital pernambucana, fugiram dessa linha de Nordeste como sinônimo de seca, cangaço e sofrimento, para trazer às telas imagens de uma Recife moderna.

Todos esses filmes e tantos outros que serão posteriormente analisados, bem como as obras e as reportagens acima citadas, contribuíram, uns em maior, outros em menor quantidade, para a construção de uma ideia, muitas vezes estereotipada, do Nordeste e dos nordestinos, para o imagético popular no início no século passado.

2. Nordeste pitoresco: Da seca ao cangaço

Partindo de um discurso de região da seca, do pitoresco e da calamidade, que vinha se firmando quando se falava do Nordeste do Brasil, produções cinematográficas entre as décadas de 1910 e 1940, buscaram retratar aspectos da região. O Nordeste foi sendo apresentado como a terra das grandes estiagens e da intensa pobreza, destacado como um lugar exótico, distinto de todos os outros no Brasil, por seus habitantes, clima e cultura peculiar.

Dentre os documentários produzidos neste período, alguns se detiveram especificamente aos aspectos naturais e ao problema da falta de água em alguns locais, enfocando, principalmente, as ações promovidas pelo governo em relação à seca. Entre eles, estão *Inspeção de obras contra as secas* (1922), realizado pela Comissão Rondon¹, *Cultura do algodão na Paraíba* (1925), da Federal Filmes, *Inauguração dos filtros no Açude Acarape do meio abastecimento de água em Fortaleza* (1926), *Obras contra a seca no Nordeste* (1933), *Açudes do Ceará* (1935), *Serviços experimentais de irrigação do Nordeste* (1935), *As construções do Nordeste* (1935), *A lavoura mecânica no Ceará* (1935), todos da ABA Films (produtora cearense). Ainda nessa linha, também foi produzido *Grandes construções e barragens do Nordeste brasileiro* (1936) (sem menção à produtora). Segundo Sheila Schvarzman “[...] as obras associam-se à ideia do desastre natural que a ação dos homens e do governo vinha socorrer e corrigir”. (2010, p. 191).

Seguindo o mesmo formato de documentário, houve também produções que buscaram apresentar aspectos culturais da região. Esses aspectos eram frequentemente mostrados como exó-

¹ Comissões formadas em 1890 sob iniciativa do governo federal, com o objetivo de ocupar partes ainda desconhecidas do território brasileiro e defender as fronteiras nacionais. As comissões foram chefiadas pelo Marechal Cândido Mariano da Silva Rondon.

ticos e particulares desta parte do país. “[...] sobressai um olhar exotizado que busca em cada lugar a expressão das diferenças, a cor local, manifestações julgadas extraordinárias, estranhas” (SHVARZMAN, 2010 p. 192).

Títulos como *Brasil maravilhoso* ou *Viagens ao Brasil* (1930), *Pega do boi*, *Juazeiro do Padre Cícero* (1922), de Adhemar de Albuquerque, *Nordeste brasileiro* (1925) e *Sob o céu nordestino* (1929), da Federal Filmes, apresentam as imagens de práticas ditas “folclóricas”, que vão da típica vaquejada até a religiosidade de Padre Cícero. E tudo isso, como lembra Shvarzman (2010), com o “apoio” da seca. Em *Brasil pitoresco: as viagens de Cornélio Pires* (1925), o jornalista, escritor e folclorista brasileiro, especializado em cultura e dialeto caipira, viaja pelo país procurando características peculiares de cada lugar por onde passa. No Nordeste não ocorre de forma diferente, segundo a edição de 28 de janeiro de 1926 do Estado de São Paulo Cornélio Pires, “[...] Fez questão de só filmar aspectos típicos, danças e exercícios de capoeiragem, trabalhos de vaqueiros e hábitos de cangaceiros, em suma: coisas pitorescas do Brasil.” (O Estado de São Paulo 28.01.1926 cf. Filmografia Brasileira).

Sobre Lampião e o cangaço destacaram-se, *Lampião e o Banditismo no Nordeste* (1927) e *Lampião, a fera do Nordeste* (1930), produzidos por José Nelli, que trazia como principal tema as “maldades” do conhecido líder do cangaço. O documentário *Lampião, o Rei do cangaço* (1936), de Benjamim Abraão, traz imagens reais e bem próximas dos cangaceiros de Lampião, fruto de um contato direto do cinegrafista com o bando de Virgulino. As filmagens mostram de perto Lampião, Maria Bonita e os demais cangaceiros em atividades do cotidiano do grupo: montando o acampamento, transportando água, carregando armas, matando o animal que possivelmente seria seu almoço, dançando.

Nota-se também a encenação de um confronto do bando de Lampião com outro bando, ou quem sabe com a polícia. Os cangaceiros correm em meio à mata e atiram em uma direção. O filme segue e após o fim da movimentação, eles avançam sorridentes em direção à câmera, mostrando suas armas. Este último aspecto, aliás, se repete durante todo o filme. Vez ou outra, um dos cangaceiros se detém em frente à câmera mostrando suas armas e vestimentas, demonstrando orgulho de seus ornamentos e curiosidade em relação ao aparelho. Lampião, como o título sugere, é figura destaque no filme, sempre em posição de liderança. É possível perceber o comando que Virgulino representava para o grupo quando nota-se, por exemplo, a presença de um ou dois cangaceiros do bando apostos ao lado ou atrás dele em diversos momentos da película.

Em uma das cenas mais interessantes do filme, Lampião e todo o seu bando estão ajoelhados diante de uma imagem, possivelmente de Jesus, ou de outra figura do cristianismo, realizando preces. Lampião ao centro, com uma bíblia em mãos, lê para o grupo, que ouve atentamente. É possível ver Lampião lendo a bíblia em outros momentos da película. O filme, inicialmente censurado pelo governo Vargas, sob acusação de idolatria à figura de Lampião, foi um sucesso quando lançado nas salas de cinema do Brasil, demonstrando a curiosidade em relação ao líder cangaceiro que dá nome à obra.

A utilização do cangaço como elemento de identificação do Nordeste vai ocorrer de forma massiva no cinema durante as décadas posteriores, 1950 e 1960, quando a sétima arte se desenvolve de forma mais ampla no nosso país. Mas já entre 1910-1940, nota-se a presença da representação do banditismo rural como próprio da região. Essa exploração, muitas vezes de forma descontextualizada e mítica, a partir da figura de Lampião, contribuiu para fortalecer uma imagem do Nordeste enquanto terra sem lei, com

nordestinos selvagens, violentos e por vezes devotos, assim como Lampião. Segundo Schvarzman: “[...] fera, de facínora e todos esses adjetivos que por décadas serviram para caracterizá-lo (Lampião), associando o Nordeste à violência, à irracionalidade, ao machismo e ao primitivismo” (SCHVARZMAN, 2010, p. 196, grifo nosso).

3. O Ciclo do Recife

Nem todas as produções cinematográficas dessas três décadas buscaram destacar o Nordeste da seca, da calamidade, do cangaço, da violência e do fervor religioso. Para um grupo de 30 jovens nordestinos, mais precisamente pernambucanos, esses aspectos não precisavam necessariamente estar em evidência em todas as imagens sobre a região. O chamado Ciclo do Recife trouxe para as telas um Nordeste visto sob a ótica da modernidade, mostrando uma Recife requintada, num formato de cinema que para alguns seguia as produções hollywoodianas.

Iniciado em 1923 por Edson Chagas e Gentil Roiz, também fundadores da produtora Aurora Filmes, responsável por boa parte das realizações do Ciclo, o grupo era constituído por jovens jornalistas, servidores públicos, músicos, artesãos, operários, comerciantes, atores influenciados pelo que Figueirôa (2010), chamou de “admirável novo mundo”.

A série de filmes tem início com *Retribuição* (1925), de Gentil Roiz. A fita, que demorou dois anos para ficar pronta, trazia as aventuras de um casal que enfrentava bandidos para alcançar um tesouro. O melodrama, ao estilo americano, lançado no Cine Royal, é sucesso de público ficando vários dias em cartaz. A novidade da produção regional empolga não só o público, mas principalmente os participantes do Ciclo, que neste mesmo ano lançam *Jurando Vingança*, de Ary Severo, e *Aitaré da praia*, de Gentil

Roiz. O destaque nesta produção fica por conta dos elementos regionais incorporados, como uma resposta às críticas que reclamavam o fato de os filmes anteriores não retratarem “as coisas da terra”: “O filme chamou atenção por introduzir elementos regionais nos quais a realidade da vida dos pescadores nordestinos era destacada e a beleza da paisagem litorânea explorada pela fotografia.” (FIGUEIRÔA, 2010, p. 213).

Filho sem mãe foi outra realização do ano de 1925. Produzido por Paulinho Gomes e Tancredo Seabra, retratava um romance que tinha como obstáculo os conflitos entre políticos e cangaceiros. Além deste, no mesmo ano são lançados o sacro *História de uma alma*, de Eustórgio Vanderlei, inspirado em manuscritos de Santa Tereza, e *Grandezas de Pernambuco*, da Olinda Filmes. Essa efervescência de produções é gerada, entre outras coisas, pela criação de novas produtoras de cinema. As dificuldades em cobrir os gastos das produções, comprometem a continuação das obras em 1926. O retorno vem em 1927 com a entrada de um novo empresário na Aurora Filmes, e a comédia *Heróis do século XX*, de Ary Severo que, dividida em dois atos, teve como inspiração os filmes americanos de Mark Sennett.

Mas a grande produção deste período ficou por conta da película *A filha do advogado*, dirigida por Jota Soares, na época com apenas 20 anos. O filme é considerado por muitos a realização mais ambiciosa do Ciclo do Recife. A obra mistura romance, drama e mistério, trazendo imagens de uma Recife luxuosa, vista sob a perspectiva de uma classe mais alta daquela sociedade. A história se desenrola de forma ágil em cenários requintados, com uma trilha sonora que acompanha cada momento da trama, dando um toque especial à produção. Para Lobato (1987),

A trama cheia de surpresas é capaz de provocar fortes emoções na plateia... O desenrolar das ações nos salões

elegantes da sociedade recifense e as preocupações moralizantes do enredo são ingredientes bastante favoráveis para que o filme crescesse aos olhos do pessoal da Cinearte, que exercia na época uma forte influência internacionalizante”. (LOBATO in RAMOS, 1987, p. 81-82).

O sucesso do filme atravessou o Recife e ele chegou a ser exibido com êxito no Rio de Janeiro e em São Paulo. Apesar disso, no mesmo ano, a Aurora Filme decretou falência, e a continuidade das produções se deu por conta da fundação de outra produtora, a Liberdade Filme, por Edson Chagas, Ary Severo e Luiz Maranhão. A realização inaugural da produtora foi *Dança amor e ventura* (1927), de Ary Severo, que trazia muita ação em um romance entre ciganos. Também dirigido por Severo, o filme *Destino das rosas*, chega aos cinemas em 1930, época do início do cinema sonoro e da decadência das produções locais. Assim, o ano de 1931 marca o fim do Ciclo do Recife com a produção *No cenário da vida*, de Mário Mendonça e Jota Soares, segundo Figueirôa: “[...] com o advento do cinema sonoro, o público passou a se desinteressar pelos filmes mudos e a impossibilidade de acompanhar a nova tecnologia impediu que a produção pernambucana tivesse continuidade.” (FIGUEIRÔA, 2010, p. 216).

O exitoso Ciclo de Cinema do Recife dividiu opiniões. Ainda segundo este autor, a única motivação do grupo era mostrar que era capaz de realizar produções tão boas quanto as americanas. Já para Paulo Cunha, em *Relembrando o Cinema Pernambucano - dos arquivos de Jota Soares* (2006), os filmes do ciclo eram provincianos, mas injetavam na cidade uma tecnologia cosmopolita e faziam com que Recife se acreditasse capaz de se tornar um centro produtor de imagens.

Críticas à parte, é inegável o pioneirismo dos jovens do Recife na produção cinematográfica feita no Nordeste, e a relevância

que essas realizações têm para a história da região no cinema. As imagens da Recife luxuosa, impregnada por elementos de modernidade da época, contrapõem-se à seca e à violência vistas nas outras produções mencionadas aqui, e se naquela época mostraram para o Brasil uma outra face desta parte do país, hoje são um importante registro documental da história da região.

4. Primeiras Impressões

Desde que a imagem do Nordeste começou a ser construída nas primeiras décadas do século XX, o retrato de uma região pobre, tomada pela seca e habitada por personalidades violentas era o que, frequentemente, habitava o imaginário, principalmente dos residentes do chamado Sul do país. A construção desse discurso sobre a região foi impulsionado, entre outras coisas, por interesses de uma elite nacional, preocupada em construir um novo olhar regionalista que evidenciasse a nação. Esta nação precisava ser constituída por regiões diferentes nos aspectos naturais e sociais. Considerando que, diferentemente do Norte, o Sul, especialmente São Paulo, vivia um período de grande crescimento e modernização, devido, entre outras coisas, ao lucro da produção do café, restou à parte Norte, que enfrentava dificuldades por conta da baixa na produção açucareira e as consequências da grande seca de 1877, o papel de região carente do Brasil.

O fortalecimento desse discurso se deu através de reportagens de jornais, obras literárias e produções cinematográficas, que retratavam a região sob a ótica da seca, da pobreza e da violência. Entre os documentários, ganham destaque aqueles ligados ao governo federal, que buscavam mostrar as construções que estavam sendo empreendidas para o enfrentamento dos períodos de estiagem; os que mostravam a natureza e a cultura do Nordeste como pitorescas; e os que ressaltavam o tema do cangaço, colocando sempre em evidência o comportamento selvagem e impe-

tuoso de uma das figuras mais representativas da região neste momento, Lampião.

Apresentando um discurso contrário a esse, esteve o Ciclo do Recife, iniciado em 1923. Além de ser pioneiro nas produções locais, mostrou um Nordeste diferente, moderno, não mais sob a ótica dos sulistas, mas sob o ponto de vista dos próprios nordestinos. A presença do Ciclo do Recife neste momento é curiosa, ainda, pelo fato de ser esse o único espaço onde se produziu longas metragens de ficção no país nestes primeiros anos. Numa gama de documentários que realçavam o Nordeste enquanto ambiente de pobreza e calamidade, vê-se, na região, produções consideráveis de uma arte ainda em crescimento no território nacional. Neste sentido, o espaço que estava sendo noticiado para o Brasil como a parte decadente do território nacional, já desenvolvia uma arte cara e ainda pouco explorada no país, o cinema. Esse fato, por si só, contesta o discurso de pobreza associado ao Nordeste, revelando as contradições dessa representação da região enquanto espaço apenas de miséria e fome.

Compreender o Nordeste, dentro e fora das telas entre os anos de 1910 e 1940, torna-se, portanto, fundamental para o entendimento da região que foi representada no cinema nas décadas posteriores. Isso porque este período abarcou a *Invenção do Nordeste*, segundo Albuquerque, e a produção das primeiras impressões sobre esse espaço do país, através dos meios de imprensa e entretenimento. Mesmo com uma produção cinematográfica nacional que ainda engatinhava, a região foi amplamente explorada e estas reproduções tiveram influência na formação da imagem que se construiu sobre a região nas décadas de 1910 a 1940 e nas posteriores. O retrato dessa parte do Brasil, que começa a ser moldado nesse momento, termina por acompanhar a região durante toda a sua história no cinema brasileiro.

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e Outras Artes*; prefácio de Margareth Rago. – 4ª. Ed. rev.-São Paulo: Cortez, 2009.

LEAL, Wills *O Nordeste no cinema*, João Pessoa, Editora Universitária/FUNAPE/UFPb,1982.

A invenção do Nordeste no cinema/O ciclo do Recife e a entrada do Nordeste na modernidade audiovisual: in MATTOS, Geísa, Elisabete Jaguaribe, Ana Quezado (orgs) *Nordeste, Memória e Narrativas da Mídia*. Fortaleza: Edição Iris/ Expressão Gráfica Editora, 2010. p. 182-206.

FIGUERÔA, Alexandre. O Ciclo do Recife e a entrada do Nordeste na modernidade audiovisual. In: MATTOS, Geísa; JAGUARIBE, Elisabete; Jaguaribe, QUEZADO, Ana (orgs.). *Nordeste, memória e narrativas da mídia*. Fortaleza: Edição Iris/ Expressão Gráfica Editora, 2010.

Módulo 2: in RAMOS, Fernão (org) *História do cinema no Nordeste brasileiro*. São Paulo: Art Editora Ltda., 1987, p. 78-84.

LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro: das origens à Retomada*. - 1ª. Ed. – São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

MELLO, Frederico Pernambucano de. *Guerreiros do Sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil*. São Paulo: A Girafa Editora, 2004.

NETO, Antônio Leão da Silva. *Dicionário de filmes brasileiros*. 1ª Ed. São Paulo, 2002.

Referências Audiovisuais/Lista de filmes citados

LAMPIÃO, A FERA DO NORDESTE. Direção e Produção de José Nelli. Salvador. 1930 (35 min). Silencioso. P&B.

LAMPIÃO, O REI DO CANGAÇO. Direção de Carlos Coimbra. Produção de Oswaldo Massaini. São Paulo: Cinedistri Companhia e Distribuidora de Filmes Nacionais, 1963. (110 min), son, color.

SOB O CÉU NORDESTINO. Direção e Produção de Walfredo Rodriguez. João Pessoa: Nordeste Filme, 1929. (120 min), Silencioso, P&B.

BRASIL PITORESCO: VIAGENS DE CORNÉLIO PIRES. Direção Cornélio Pires. São Paulo: América Filme; Indústria Cinematográfica Filmes Paulistas e Indústria Cinematográfica Filmes Paulistas; Pires, Cornélio. 1925. (27 min), Silencioso, P&B.

CULTURA DO ALGODÃO NA PARAÍBA. 1925. Silencioso, P&B.

INAUGURAÇÃO DOS FILTROS NO AÇUDE ACARAPE DO MEIO ABASTECIMENTO DE ÁGUA EM FORTALEZA. Direção de Adhemar Albuquerque. Fortaleza: Aba Film. 1926. Silencioso, P&B.

OBRAS CONTRA A SECA NO NORDESTE, Fortaleza: Aba Film. 1933. Son, P&B.

AÇUDES DO CEARÁ. Produção de Adhemar Albuquerque. Fortaleza: Aba Film. 1935. Son, P&B.

A LAVOURA MECÂNICA NO CEARÁ. Fortaleza: Aba Film. e D.F.B. - Distribuidora de Filmes Brasileiros 1935. Son, P&B.

GRANDES CONSTRUÇÕES E BARRAGENS DO NORDESTE BRASILEIRO. D.F.B. - Distribuidora de Filmes Brasileiros. 1936. Son, P&B.

BRASIL MARAVILHOSO. Direção e Produção de Alfredo M. dos Anjos. Rio de Janeiro: Botelho e Netto. 1928-1930. (105 min). Silencioso, P&B.

PEGA DO BOI. Direção de Adhemar de Albuquerque. Recife: Veneza Film. 1925. Silencioso, P&B.

NORDESTE BRASILEIRO. Rio de Janeiro: Federal Filmes. 1925. Silencioso, P&B.

LAMPIÃO E O BANDITISMO NO NORDESTE. Produção de José Nelli. 1927. Silencioso, P&B.

RETRIBUIÇÃO. Direção e Produção de Gentil Roiz. Recife: Aurora Filme. 1925. (30 min). Silencioso, P&B.

JURANDO VINGAR. Direção e Produção de Gentil Roiz. Recife: Aurora Filme. 1925. (52 min). Silencioso.

AITARÉ DA PRAIA. Direção de Gentil Roiz. Produção de Joaquim Tavares. Recife: Aurora Filme. 1925. Silencioso, P&B. P&B.

FILHO SEM MÃE. Direção de Tancredo Seabra. Produção de Paulinho Gomes. Recife: Planeta Film. 1925. Silencioso, P&B.

HISTÓRIA DE UMA ALMA. Direção de Eustórgio Vanderlei. Produção de Pedro Vergueiro. Recife: Vera Cruz Film. 1925. Silencioso, P&B.

GRANDEZAS DE PERNAMBUCO. Direção de Ribeiro Chagas. Recife: Olinda Film. 1925. (30 min). Silencioso, P&B.

HERÓIS DO SÉCULO XX. Direção de Ary Severo. 1925. Silencioso, P&B.

A FILHA DO ADVOGADO. Direção de Jota Soares. Produção de João Pedrosa da Fonseca. Recife: Aurora Film. 1926. (88 min). Silencioso, P&B.

DANÇA AMOR E VENTURA. Direção de Ary Severo. Recife: Liberdade Film. 1927. Silencioso, P&B.

O DESTINO DAS ROSAS. Direção de Ary Severo. Produção de Marciel Dustan. Recife: SPIA Filme - Sociedade Pernambucana de Indústrias Artísticas. 1930. Silencioso, P&B.

NO CENÁRIO DA VIDA. Direção de Luiz Maranhão e Jota Soares. Produção de Mário Furtado de Mendonça de Luiz Maranhão. Recife: Liberdade Film. 1931. Silencioso, P&B.





As plataformas de video
on demand como janela
de oportunidade para o
novíssimo cinema brasileiro
Video *on demand* platforms as
window of opportunity for the
newest brazilian cinema

LILIAN CRISTINA MONTEIRO FRANÇA



1. Introdução

“Novíssimo Cinema Brasileiro” é a denominação que vem recebendo um conjunto de filmes nacionais produzidos a partir de 2008, por jovens diretores, em geral de modo independente e com baixo orçamento, algumas vezes de forma coletiva e com premiações em festivais.



Não há consenso sobre que tipo de linguagem os une ou se há, de fato, um estilo cinematográfico que os abarque: Alencar (2013) os considera “inclassificáveis” e o diretor Marcelo Lordello critica a denominação argumentando: “Eu acho que em todas as épocas tem gente realizando filmes com propostas atuais, ousadas e ariscadas. Fica ilógico chamar esse momento de Novíssimo, senão o que vier depois será o quê? Hipernovo?” (LORDELLO *apud* ALENCAR, 2013, *online*).

Para Oliveira (2016, p. 45):

Entendemos o cenário que vem sendo chamado de “novíssimo” cinema brasileiro, ou o jovem cinema independente contemporâneo, que ganha força a partir de 2010 (apesar de já vir se articulando desde meados de 2000), essencialmente como uma reação a esse modelo de “cinemão” posto em prática na Retomada e, ainda que com consideráveis diferenças no que diz respeito à atuação do Estado, reforçado pelas diretrizes da Ancine.

Entretanto, mesmo diante de uma série de polêmicas, mais de setenta produções vêm sendo rotuladas como integrantes do “Novíssimo Cinema Brasileiro”, de acordo com pesquisadores, jornalistas e realizadores, entre eles: Lis Kogan e Eduardo Valente (2009), Luiz Carlos Merten (2010), Dellani Lima e Marcelo Ikeda (2011), Marcelo Ikeda (2012), Rodrigo Fonseca (2013), José Geraldo Couto (2013), Bruna Alencar (2013), Maria Carolina Vasconcelos de Oliveira (2016), Orlando Margarido (2016) e Karine Ruy (2016), compondo um conjunto de reflexões que indica a existência de um movimento que apresenta características diferentes e, portanto, merece um olhar mais atento.

Mostras como a “Novíssimo Cinema Brasileiro”, organizada pelo CINUSP *Paulo Emílio*, que teve a sua quinta edição em

2016, também reforçam a emergência de um tipo diferenciado de produção.

Com vistas a melhor compreender esse momento, foi empreendida uma pesquisa preliminar (FRANÇA, 2018), partindo da análise das obras dos autores supracitados e da programação das mostras, para selecionar uma amostra de filmes que integrariam o “Novíssimo Cinema Brasileiro”, no período entre 2008 e 2015. Desse primeiro momento, obteve-se um total de 71 produções que passaram a constituir a amostra a ser examinada.

Os dados obtidos foram cruzados com a listagem do *Observatório Brasileiro de Cinema e Audiovisual* – OCA, que apresenta os filmes nacionais lançados entre 1995 e 2015, detalhando a sua bilheteria, público, distribuidora, máximo de salas de exibição, entre outras informações relevantes.

Considerando o público pagante, discriminado pelo OCA (2015), é possível constatar que a audiência presente nas salas de exibição ainda é pequena para o “Novíssimo Cinema Brasileiro”: 21 filmes da amostra tiveram menos de 1.000 expectadores e apenas cinco ultrapassaram os 20.000, gerando receitas de bilheteria que variam entre R\$ 353,00 (*A Casa de Sandro*, de Gustavo Beck, lançado em 2011) e R\$ 2.392.649,55 (*Hoje eu quero voltar sozinho*, de Daniel Ribeiro, lançado em 2014).

Esse contexto ensejou o exame mais acurado das estratégias de distribuição e permitiu verificar que um sistema paralelo de distribuição, aqui denominado de “janela de oportunidade”, tem se desenvolvido para além das salas de exibição do circuito comercial, com base nas plataformas de *video on demand* (VoD), constituindo-se, dessa forma, em mais uma das características do “Novíssimo Cinema Brasileiro”.

As plataformas VoD oferecem, mediante assinatura, compra avulsa, aluguel ou compartilhamento gratuito, a depender da modalidade, títulos que podem ser “baixados” ou assistidos *on-line*, através de *streaming*, ampliando o acesso a um conteúdo antes restrito às salas de cinema e sujeito aos interesses de inserção na programação dos canais de redes abertas e fechadas de televisão.

Tais plataformas inserem-se no contexto da chamada cultura da convergência, como a definem Sola Pool (1993), Negroponte (1995) e Jenkins (2006), apontando para a integração de conteúdo em diferentes meios e suportes.

A hipótese de trabalho é a de que o “Novíssimo Cinema Brasileiro” vem focando na utilização de elementos do ambiente de convergência, em especial as plataformas VoD, para a distribuição de suas produções, como se pretende mostrar ao longo desta pesquisa.

2. Mapeando o “Novíssimo Cinema Brasileiro” – 2008 - 2015

Os títulos integrantes da amostra (Tabela 1) constituem-se num primeiro *corpus* de pesquisa, ainda inicial, para ampliar a compreensão acerca do atual momento do cinema nacional.

O período selecionado compreende os anos de 2008 a 2015, em função do período de abrangência da listagem disponibilizada pelo *Observatório Brasileiro de Cinema e Audiovisual – OCA* (OCA, 2015)¹. O ano considerado é, portanto, o ano de lançamento de cada filme no circuito comercial e não o seu ano de produção.

¹ Os dados da Tabela 1 foram recuperados de França (2018). Optou-se por reapresentar a tabela, de forma reduzida, para facilitar o conhecimento do *corpus* pelo leitor.

Tabela 1 - Filmes que integram a amostra (2008-2015).

	Título (Ano de lançamento)	Diretor
1	Meu Nome É Dindi (2008)	Bruno Safadi
2	Sábado a Noite (2008)	Ivo Lopes Araújo
3	Andarilho (2008)	Cao Guimarães
4	Ainda Orangotangos (2008)	Gustavo Spolidoro
5	No Meu Lugar (2008)	Eduardo Valente
6	<i>O sonho segue sua boca (2008)</i>	Dellani Lima
7	KFZ-1348 (2009)	Gabriel Mascaro e Marcelo Pedroso
8	Apenas o Fim (2009)	Matheus Souza
9	Um Lugar ao Sol (2010)	Gabriel Mascaro
10	O Grão (2010)	Petrus Cariry
11	A Alma do Osso (2010)	Cao Guimarães
12	Os Famosos e os Duendes da Morte (2010)	Esmir Filho
13	A Falta que me Faz (2010)	Marília Rocha
14	Terras (2010)	Maya Da-Rin
15	Vigias (2010)	Marcelo Lordello
16	Estrada para Ythaca (2011)	Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti
17	Estrada Real da Cachaça (2011)	Pedro Urano
18	A Última Estrada da Praia (2011)	Fabiano de Souza
19	Broder (2011)	Jeferson De
20	Pacific (2011)	Marcelo Pedroso
21	O céu sobre os ombros (2011)	Sérgio Borges
22	A fuga da mulher gorila (2011)	Felipe Bragança e Marina Meliande
23	Trabalhar Cansa (2011)	Juliana Rojas e Marco Dutra
24	A Alegria (2011)	Felipe Bragança e Marina Meliande
25	Avenida Brasília Formosa (2011)	Gabriel Mascaro
26	Os Monstros (2011)	Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti
27	Desassossego (2011)	Filme coletivo, coordenação do projeto Felipe Bragança e Marina Meliande
28	Belair (2011)	Bruno Safadi e Noa Bressane
29	O que se move (2011)	Caetano Gotardo
30	Os Residentes (2011)	Thiago Mata Machado
31	Bollywood Dream – o Sonho Bollywoodiano (2011)	Beatriz Seigner
32	Morro do Céu (2011)	Gustavo Spolidoro
33	A Casa de Sandro (2011)	Gustavo Beck
34	Chantal Akerman, de Cá (2011)	Gustavo Beck e Leonardo Luiz Ferreira

	Título (Ano de lançamento)	Diretor
36	Girimunho (2012)	Helvécio Neves Marins Jr.
37	Mãe e Filha (2012)	Petrus Cariry
38	Disparos (2012)	Juliana Wanderley Reis
39	Ponto Org (2012)	Patrícia Moran
40	Mulher à Tarde (2012)	Affonso Uchôa Alonso Rodrigues
41	Histórias Que Só Existem Quando Lembradas (2012)	Julia Murat
42	Doméstica (2013)	Gabriel Mascaro
43	Doce Amianto (2013)	Guto Parente e Uriá dos Reis
44	No lugar errado (2013)	Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Giogenes e Ricardo Pretti
45	Eu Não Faço a Menor Ideia do que Eu Tô Fazendo com a Minha Vida (2013)	Matheus Souza
46	A cidade é uma só? (2013)	Adirley Queirós
47	Esse amor que nos consome (2013)	Allan Ribeiro
48	Eles voltam (2014)	Marcelo Lordello
49	Ventos de Agosto (2014)	Gabriel Mascaro
50	Quando Eu Era Vivo (2014)	Marco Dutra
51	Castanha (2014)	Davi Pretto
52	Avanti Popolo (2014)	Michael Wahrmann
53	Hoje eu quero voltar sozinho (2014)	Daniel Ribeiro
54	Os Dias com Ele (2014)	Maria Clara Escobar
55	O Fim de Uma Era (2015)	Bruno Safadi, Ricardo Pretti
56	O Uivo da Gaita (2015)	Bruno Safadi
57	O Rio nos Pertence (2015)	Ricardo Pretti
58	A Vida Privada dos Hipopótamos (2015)	Maíra Bühler, Matias Mariani
59	Beira Mar (2015)	Filipe Matzembacher/ Marcio Reolon
60	Branco Sai Preto Fica (2015)	Adirley Queirós
61	Se Deus Vier que Venha Armado (2015)	Luis Dantas
62	Homem comum (2015)	Carlos Nader
63	Depois da Chuva (2015)	Cláudio Marques, Marília Hughes
64	Obra (2015)	Gregorio Gaziosi
65	Cativas - presas pelo coração (2015)	Joana Nin
66	Casa Grande (2015)	Fellipe Barbosa
67	Califórnia (2015)	Marina Person
68	O último cine drive-in (2015)	Iberê Carvalho Ferreira Santos
69	Periscópio (2015)	José Henrique Goifman
70	Permanência (2015)	Leonardo Lacca
71	Quase Samba (2015)	Ricardo Targino

Fonte - Elaboração própria a partir de dados de França (2018).

Os títulos que integram a amostra obedecem aos seguintes critérios: 1) ter sido mencionado por pesquisadores, jornalistas e realizadores como integrantes do chamado “Novíssimo Cinema Brasileiro” ou ter integrado uma das mostras do CINUSP Paulo Emílio; 2) ter sido realizado por um diretor na faixa etária de 25 até 55 anos; 3) ter baixo orçamento; 4) Integrar a listagem do OCA (2015) (Tabela 2).

Tabela 2 - Distribuição dos títulos da amostra por ano de lançamento.

Número de Títulos	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	TOTAL
		06	02	07	19	07	06	07	17

Fonte - Elaboração própria a partir de dados de França (2018).

Quanto à idade dos diretores, 80,2% insere-se na faixa etária de 31 a 45 anos (Tabela 3), indicando que o “Novíssimo Cinema Brasileiro” tem sido realizado por uma geração que nasceu após o advento da *web* (criada em 1990) o que pode influenciar nas estratégias de distribuição através de plataformas VoD, considerando que se trata de uma geração composta por nativos digitais.

Tabela 3 - Distribuição dos diretores dos filmes da mostra por faixa etária.

	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	TOTAL
25-30	-	01	-	-	01	01	01	02	06
31-35	-	01	01	08	01	03	03	03	20
36-40	02	-	05	07	03	01	03	06	27
41-45	03	-	-	03	-	01	-	03	10
46-50	-	-	-	01	-	-	-	02	03
51-55	01	-	01	-	02	-	-	01	05
Total	06	02	07	19	07	06	07	17	71

Fonte - Elaboração própria a partir de dados de França (2018).

No que tange às premiações, 60 títulos (84,51%) receberam algum tipo de premiação (Tabela 4): como melhor filme, prêmio especial do júri, melhor atriz/ator, melhor roteiro, melhor trilha sonora, melhor direção de fotografia, melhor finalização, entre outros, tendo sido exibidos em mais de 20 países (a exemplo de Espanha, Itália, França, Holanda, Cuba, Chile, México, Uruguai, Argentina, Estados Unidos, Islândia, Emirados Árabes, Polônia,

Colômbia, Alemanha, Peru, Eslovênia, Portugal, China e Canadá), o que permite depreender que o “Novíssimo Cinema Brasileiro” tem construído visibilidade internacional.

Tabela 4 - Quantidade de filmes premiados que integram a amostra.

Número de Títulos	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	TOTAL
	04	02	06	14	07	06	06	15	60

Fonte - Elaboração própria a partir de dados de França (2018).

O exame das distribuidoras dos títulos da amostra aponta a *Vitrine Filmes* como a mais atuante, responsabilizando-se por 39 filmes (54,9%). Criada em 2010, a empresa tem por objetivo “[...] preencher uma lacuna na distribuição de filmes no Brasil: os filmes brasileiros de perfil mais alternativo, premiados em festivais nacionais e internacionais, encontravam pouco espaço no mercado exibidor brasileiro” (VITRINE FILMES, 2016), com destaque para filmes que se inserem no âmbito do “Novíssimo Cinema Brasileiro”.

Em 2011, a distribuidora criou a *Sessão Vitrine*, que visa a criação de canais alternativos de exibição, através da “[...] distribuição coletiva de filmes brasileiros, incluindo coproduções internacionais, exibindo um recorte da produção audiovisual contemporânea” (VITRINE FILMES, 2017). A partir de 2017, o evento passa a contar com o patrocínio da PETROBRAS e passa ser chamado de *Sessão Vitrine PETROBRAS*, colocando em cartaz, quinzenalmente, um filme em cada uma das 20 cidades selecionadas, com preços populares (VITRINE FILMES, 2017).

A respeito do projeto, Sílvia Cruz, fundadora da *Vitrine Filmes*, em entrevista coletiva de lançamento da nova etapa do projeto, ressalta:

Nada impede que o filme fique mais de duas semanas em cartaz se tiver sucesso, ou que vá para outros cinemas que não fazem parte do projeto. E a ideia é fazer com que, logo

depois de sair dos cinemas, os filmes já possam ser vistos em outras janelas, como o VOD (STIVALETTI, 2017, *online*).

O depoimento destaca a importância das plataformas VoD no cenário atual, fato que se pretende analisar mais detalhadamente a seguir.

3. O Novíssimo Cinema Brasileiro e as plataformas VoD

Historicamente, cinema e mercado no Brasil têm travado relações tensas, criando um complexo ambiente de distribuição dos títulos nacionais. Na contemporaneidade, o quadro conjuntural mantém-se crítico, impondo aos filmes do “Novíssimo Cinema Brasileiro” uma rotina de espera para aqueles que conseguem ingressar no circuito comercial: *Apenas o Fim*, de Matheus Souza, 2008, entrou no circuito comercial em junho de 2009; *Histórias Que Só Existem Quando Lembradas*, de Julia Murat, exibido no Festival de Veneza de 2011 e com larga premiação, só chegou ao circuito em julho de 2012; *A cidade é uma só,?* de Adirley Queiroz, Melhor Filme escolhido pela Crítica na 15ª Mostra de cinema de Tiradentes, 2012, só foi lançado no circuito comercial em julho de 2013; os exemplos indicam que existe um *gap* entre a realização e a exibição.

A análise do desempenho dos filmes da amostra no circuito comercial revela que dados relativos a público, renda e número de salas de exibição, em muitos casos, ficam longe dos patamares do mercado², como pode ser percebido nos seguintes casos:

-*Eles Voltam*, de Marcelo Lordêllo, premiado no *Festival de Brasília* de 2012 (melhor filme, melhor atriz e melhor atriz coadju-

2 Os parâmetros para comparação do mercado tomam como base o *Market share* das duas distribuidoras: a DTF/Paris, com maior número de filmes no segmento de filmes nacionais comerciais e a *Vitrine Filmes*, com maior número de títulos no segmento alternativo/independente e de novos realizadores. Tomando como base o ano de 2015, o *market share* da DTF/Paris foi de 52,9% (com público de 11.470.694 pagantes e renda de R\$ 137.108.317,00) e o da *Vitrine Filmes* foi de 55,5% (76.415 pagantes e renda de R\$ 900.365,00) (FRANÇA, 2018).

vante) foi exibido em 12 salas, com renda de R\$ 38.194,50 e público pagante de 5.446 (OCA, 2015b);

-*Estrada para Ythaca*, de Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti, que recebeu o prêmio de Melhor Filme (Júri da Crítica/Júri Jovem) na *Mostra de Cinema de Tiradentes* (2010); Melhor Trilha original no *Festival Ibero-americano de Cinema* (2010); Prêmio Filme Livre na *Mostra do Filme Livre* (2011) e foi selecionado para participar de dez festivais internacionais e outros dez nacionais, tendo sido exibido em apenas sete salas, com uma renda de R\$ 5.354,50 e um público pagante de 833 pessoas (OCA, 2015b);

-*Trabalhar Cansa*, de Juliana Rojas e Marco Dutra, selecionado para a mostra *Un Certain Regard, Festival de Cannes* 2011, foi exibido em dez salas, com renda de R\$ 69.866,25 e público pagante de 6.969 pessoas (OCA, 2015b);

- *Branco Sai Preto Fica*, de Adirley Queirós, recebeu dez prêmios no *Festival de Brasília* em 2014, com renda de R\$212.712, 63, exibição em vinte salas e público de 19.034 pessoas (OCA, 2015b);

- *Hoje eu quero voltar sozinho*, de Daniel Ribeiro, indicado para concorrer ao *Oscar* de melhor Filme estrangeiro em 2014, recebeu várias premiações internacionais, foi assistido por 204.672 pessoas, em 71 salas de cinema e com renda de R\$ 2.392.649,55 (OCA, 2015b);

-*A casa de Sandro*, Menção Honrosa do Júri da Crítica, na *Mostra de Cinema de Tiradentes* (2009), teve um público pagante de 56 pessoas e foi exibido em apenas duas salas.

A emergência de espaços alternativos de exibição, em especial através da internet e de plataformas de *video on demand* (VoD),

permite verificar algumas redefinições nas formas de acesso ao chamado “Novíssimo Cinema Brasileiro”.

A esse respeito, Matta (2010, p. 32) aponta algumas mudanças no segmento, com a abertura de novos canais, alavancados pelo crescimento do acesso às TIC – Tecnologias da Informação e da Comunicação:

Entre os anos cinquenta e sessenta do século XX, a indústria cinematográfica passou a ser vista como uma vertente de uma cadeia mais ampla e ramificada, compondo com a mídia televisiva, a conformação inicial da indústria audiovisual. Esta transformação estrutural na dinâmica produtiva do cinema fez com que se ampliasse a importância competitiva do elo da distribuição. Com a evolução tecnológica ao longo das décadas subsequentes, este processo intensificou-se, surgindo outros formatos de produção e plataformas de exibição audiovisuais. Desta forma, atualmente a dinâmica competitiva da indústria cinematográfica, em geral, envolve a produção e distribuição de filmes para serem exibidos, inicialmente, nos cinemas e, posteriormente e de forma gradativa, em diferentes janelas de exibição, como a televisão aberta, a televisão por assinatura, o vídeo e as mídias digitais (DVDs, transmissões via internet, telefones celulares).

Um dos recursos que vem se destacando é o sistema VoD – *Video on Demand* – serviço de distribuição de vídeos por *streaming*, que apresenta catálogos de filmes acessíveis por meio de assinaturas.

O Netflix é seu representante mais conhecido, mas não o único. O número de filmes para aluguel no *TeleCine On* cresceu 68% em 2015 e já oferece 560 títulos e o volume de filmes alugados

aumentou em 57%; No *TelecinePlay* a visualizações aumentaram em 82%; a plataforma NOW, da NET, vem contribuindo para fidelizar e atrair novos assinantes; a Looke (Grupo Saraiva), começou a operar em 2015 e já conta com nove mil títulos (STIVALETTI e LEÃO, 2016).

As mudanças estruturam-se no conceito de “janela de oportunidade”, procurando atingir o público através do maior número de canais. Segundo Ibirá Machado, da *Vitrine Filmes*, em entrevista a Oliveira (2016):

Uma das dificuldades encontradas no circuito independente, e que é muito contraditória, é o aumento impressionante do número de produções [e produtores]. Então um Amarelo Manga em 2003 fez 50 mil de público; o mesmo Amarelo Manga hoje ele não teria passado de 10 mil. E não é porque o filme é pior; e não é porque as pessoas cansaram. O público do cinema independente continua sendo o mesmo, mas ele se pulverizou entre uma quantidade imensa de produções. [...]. Então, se você pensar nessa nova geração, hoje ela de fato existe. [...] não é um filminho brasileiro independente que ninguém sabe quem e da onde veio, é toda uma geração. De um lado, isso traz um respeito que antes não existia. Acontece que são muitos... então, [de outro lado], ao mesmo tempo que a produção se consolida, isso dificulta muito a distribuição. E não é que não exista abertura, é que o público não cresceu [na mesma velocidade que os produtores] (MACHADO *apud* OLIVEIRA, 2016, p. 141)

A pulverização do público, os hábitos de consumo, a ampliação do acesso à internet, o aumento da velocidade de conexão, colocam o VoD como alternativa às baixas bilheterias do “Novíssimo Cinema Brasileiro”.

Sílvia Cruz, jovem empresária que criou a *Vitrine Filmes*, recentemente, em entrevista à jornalista Fernanda Cruz, afirmou: “Todo dia alguém, em algum lugar do Brasil, está alugando ou comprando nossos filmes” (CRUZ *apud* CURY, 2016). A frase insere-se num contexto em que Cruz detalha o modelo de negócio da empresa:

Os filmes autorais muitas vezes têm pouca visibilidade na sala de cinema, não alcançam um bom faturamento, então é preciso lidar com as outras janelas, como a TV fechada e aberta. Agora, falando de inovação, temos o VOD (Video on Demand – Vídeos sobre demanda através de plataformas online), que chegou há uns 2 anos e tem se mostrado uma ótima opção não só para o filme ser mais visto, como para o negócio se tornar mais rentável. Hoje 80 dos filmes do catálogo da Vitrine estão disponíveis em plataformas como o iTunes, no NOW, em plataformas (CRUZ *apud* CURY, 2016).

De acordo com Massarolo e Mesquita (2016) o YouTube (criado em 2005) e a Netflix (fundada em 1997) são as principais plataformas VoD:

Entre os serviços de vídeo sob demanda OTT que se destacam pela experimentação está o YouTube, compreendido como um FVOD (Free VOD), que tem como maior marca seu conteúdo gratuito gerado pelos usuários, em uma curadoria livre e organizada através de canais, em que produções amadoras e profissionais dividem o mesmo espaço, explorando temas gerais ou específicos, ficcionais ou não-ficcionais, pessoais ou de interesse público, filantrópicos ou empresariais (p. 5).

O YouTube tem se constituído num canal alternativo de acesso ao “Novíssimo Cinema Brasileiro”. A análise das visualizações no YouTube de doze títulos com melhor desempenho no que diz respeito ao público pagante e que, ao mesmo tempo, disponibili-

zam suas versões completas no YouTube, mostra que, em alguns casos, o público na plataforma supera com larga margem o que assistiu aos títulos em salas do cinema comercial (Tabela 5):

Tabela 5 - Filmes de maior desempenho e que possuem versão completa disponível no YouTube.

Título/ano de lançamento no circuito comercial	Diretor	Público	Visualizações no Youtube (Até 15/09/2018)
KFZ-1348 (2009)	Gabriel Mascaro e Marcelo Pedroso	736	59.292
Apenas o Fim (2009)	Matheus Souza	24.693	270.415*
Um Lugar ao Sol (2010)	Gabriel Mascaro	2.320	86.955
A Falta que me Faz (2010)	Marília Rocha	387	1.037.053
Trabalhar Cansa (2011)	Juliana Rojas e Marco Dutra	6.969	2.703
Os Residentes (2011)	Thiago Mata Machado	949	6.017
Doce Amianto (2013)	Guto Parente e Uriá dos Reis	815	3.825
Eu Não Faço a Menor Ideia do que Eu Tô Fazendo com a Minha Vida (2013)	Matheus Souza	11.595	2.858
A cidade é uma só? (2013)	Adirley Queiróz	1.379	3.092
Os Dias com Ele (2014)	Maria Clara Escobar	1.048	7.156
O Uivo da Gaita (2015)	Bruno Safadi	301	5.364.312
O Rio nos Pertence (2015)	Ricardo Pretti	189	1.427

Fonte - Elaboração própria.

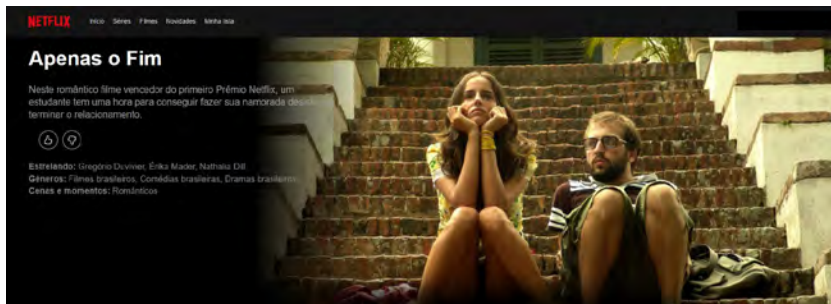
*Soma relativa a dois canais: 157.722 no canal “João Paulo Rossatti” e 112.693 no canal “Surf por Instituto”.

O documentário “KFZ-1348”, de Gabriel Mascaro e Marcelo Pedroso, 2009, exibido em uma única sala e com renda de R\$ 2.616.00 (OCA, 2015b), recebeu um público pagante no cinema de 736 pessoas (OCA, 2015b). Disponibilizado no YouTube obteve 59.292 visualizações, representando um crescimento significativo em relação à forma tradicional de consumo. Cabe considerar que existem questões ligadas ao direito autoral e as visualizações podem ser pontuais, não garantindo que o filme ou parte dele tenha sido assistido de fato.

Outros exemplos da interação do “Novíssimo Cinema Brasileiro” com plataformas VoD podem ser verificados:

-“Apenas o fim” (2009), de Matheus Souza, dez vezes mais visualizações no YouTube do que o público nas salas de cinema, 913 reproduções no Vimeo, além de ganhar o Prêmio Netflix (2013), integrando o seu catálogo global (Figura 1).

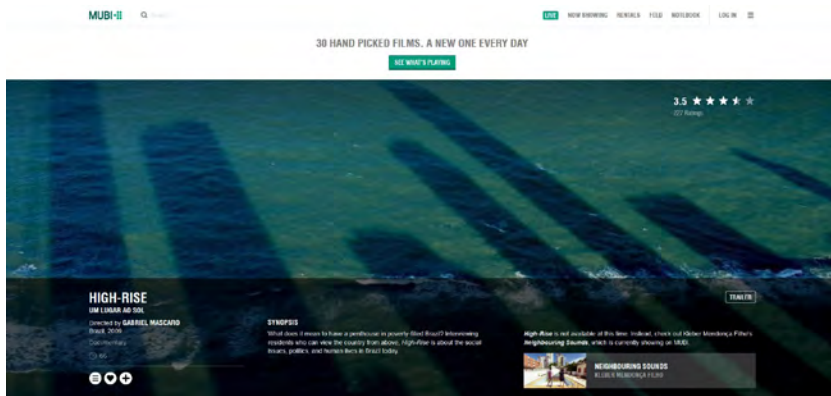
Figura 1 – Print screen da tela de “Apenas o fim” no catálogo da Netflix.



Fonte: Netflix.

- “Um Lugar ao Sol” (2010), de Gabriel Mascaro, obteve 86.955 visualizações no YouTube e 3.155 no Vimeo (até 15/09/2018). Está disponível para *streaming* na plataforma Mubi (Figura 2), cuja assinatura mensal custa US\$ 8,99 (setembro/2018) e o DVD com o filme pode ser encontrado na Livraria Cultura (São Paulo).

Figura 2 – Print screen da tela de “Um lugar ao Sol” na plataforma Mubi.



Fonte: MUBI.

-O documentário “A falta que me faz” (2010), de Marília Rocha, superou a marca de um milhão de visualizações no YouTube, está disponível para *streaming* na plataforma Mubi e em DVD (Figura 3).

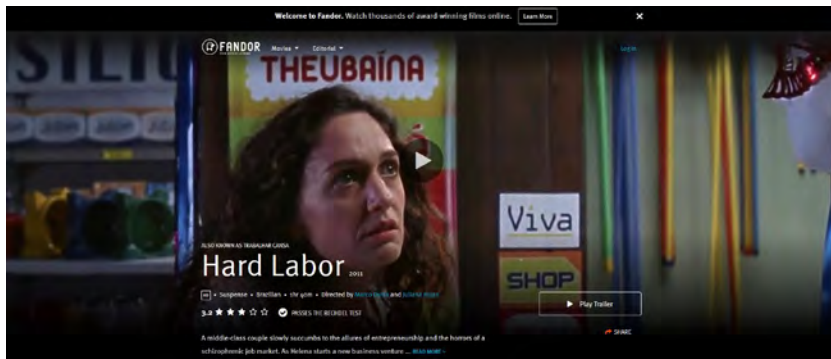
Figura 3 – Print screen da capa do DVD do filme “A falta que me faz”.



Fonte: Mercado Livre.

-O *thriller* “Trabalhar Cansa” (2011), de Juliana Rojas e Marco Dutra, assistido nos cinemas por 6.969 pessoas, já obteve 2.703 visualizações no YouTube e é também vendido em DVD e distribuído por *streaming* nas plataformas Allocine e Fandor (mas não para o Brasil) (Figura 4), além de integrar o catálogo estadunidense da Netflix.

Figura 4 – Print screen da tela da página da plataforma Fandor.



Fonte: Fandor

- “Branco Sai Preto Fica” (2015), de Adirley Queirós, integra a grade de programação do canal *TeleCine* e da Netflix e pode ser assistido no YouTube (onde já obteve 12.603 visualizações no canal Kena Sloss, 959 no canal Brandon Carlson e 358 no canal Edgar Lewis) e o seu trailer oficial superou a marca das cem mil visualizações no canal do YouTube da *Vitrine Filmes*). Está disponível na plataforma Mubi.

- Meu Nome É Dindi (2008), de Bruno Safadi, teve apenas 1.379 pagantes nas salas de cinema, mas, no YouTube, obteve 147.025 visualizações. Outro filme de Safadi, “O uivo da gata” (2015) apresenta contrastes ainda mais impressionantes: 301 pagantes em salas de cinema e 5.364.312 visualizações no YouTube.

-“Hoje eu quero voltar sozinho”, de Daniel Ribeiro, teve um público de mais de 200 mil pagantes e está disponível no *TeleCine Play* e no *MegaFilmes Online*, podendo ser adquirido em DVD e Blu-Ray, “baixado” do i-Tunes (aluguel, R\$ 4,90, e compra, R\$ 9,90, ambos em HD) (Figura 5) ou assistido através da plataforma NOW; na Google Play é possível alugar o filme (R\$ 3,90 em versão SD) ou comprar (R\$12,90 (SD) ou R\$19,90 (HD)). Seu

trailer oficial foi visualizado mais de quatro milhões de vezes no YouTube.

Figura 5 – Print screen da página do i-Tunes.



Fonte: i-Tunes.

Alguns títulos já podem ser comprados ou alugados através do YouTube: “Ventos de Agosto”, de Gabriel Mascaro, 2014; “Quando eu era vivo”, de Marco Dutra, 2014; “A vida privada dos Hipopótamos”, de Maíra Bühler e Matias Mariani, 2014; “Casa Grande”, de Fellipe Barbosa, 2015; “*Califórnia*”, de Marina Person, 2015, entre outros.

Algumas distribuidoras mostram-se atentas às diferentes janelas de exibição: A *Lume Filmes* investe na produção de DVDs, mantém um canal no YouTube, atua no mercado de TVs abertas e fechadas e tem parceria com o i-Tunes.

A *Vitrine Filmes* tem parceria com o i-Tunes e com a NOW; mantém um canal no YouTube e distribui através de DVD e Blu-ray.

A *Downtown* libera os seus filmes para plataformas VoD três meses após a exibição no cinema e a *Vinny Filmes/Europa Filmes* investe em formatos como o Blu-Ray, VoD e *mobile*.

A O2PLAY – Distribuidora de Cinema e VoD (de Fernando Meireles) tem parcerias com a Netflix, NOW e iTunes e “Para o diretor da O2 Play, Igor Kupstas, os efeitos do uso cada vez maior da internet como ferramenta para produção e consumo de filmes recaem diretamente aos distribuidores, ao eliminar os intermediários do processo de exibição” (KUPSTAS *apud* GUEDES, 2014).

As parcerias com a televisão (aberta ou por assinatura) também integram as opções das produtoras. A *Daza Filmes*, por exemplo, tem parcerias com a Rede Globo, o Canal Brasil e o Canal Curta! A ELOCOMPANY tem parceria com principais canais de TV, com a MCN Snack (rede de canais do YouTube), com o VIMEo e com o Spotify.

O Informe Janelas de exibição 2015 (ANCINE, 2018, p. 6) mostra que:

[...] na média, o intervalo temporal que uma obra leva para chegar ao vídeo a partir dos cinemas vem diminuindo. Isso é compatível com as estratégias do mercado de aproximação entre janelas visando o combate à pirataria e a melhor adaptação às novas expectativas dos consumidores, amplamente transformadas pelo advento dos serviços de Vídeo sob Demanda.

Tal diminuição do intervalo temporal imbrica-se à uma série que condições sócio-econômico-culturais que vão levando à ampliação de consumo de vídeo doméstico, entretanto, no que diz respeito à produção nacional, os dados não são animadores, senão, vejamos: “Num panorama geral, das 446 obras que estrearam nos cinemas em 2015, 204 foram posteriormente lançadas em vídeo. Desse total, 168 eram estrangeiras e 36 brasileiras” (ANCINE, 2018, p. 8).

Os serviços de VoD disponíveis no Brasil em 2017 eram 52 (OCA, 2018), dos quais, apenas cinco possuem modelos de negócios gratuitos: Afroflix (Plataforma colaborativa que disponibiliza conteúdos audiovisuais online com pelo menos, **uma** área de atuação técnica/artística assinada por uma pessoa **negra**), LibreFlix (“Plataforma de *streaming* aberta e colaborativa que reúne produções audiovisuais independentes, de livre exibição e que fazem pensar”), My French Film Festival (Plataforma do festival que visa divulgar o jovem cinema francês), ScapCine (Plataforma que reúne filmes e séries brasileiros. Realiza, anualmente, um Festival de cinema *online*), VideoCamp (“Plataforma que reúne filmes de impacto disponíveis para exibições públicas gratuitas”).

Tais plataformas são listadas como integrantes de “franjas” de mercado, mas permitem observar a criação de um ambiente de expansão na área de VoD, para além das empresas de grande porte.

O YouTube aparece listado como um modelo de negócios transacional, TVoD:

O TVoD envolve uma assinatura gratuita para o serviço com um pagamento à la carte, por compra ou aluguel, para assistir a um conteúdo específico. No caso do aluguel, o usuário paga um valor para assistir a determinada obra, que fica disponível por um determinado número de horas. Em geral, o conteúdo é recebido através de uma rede dedicada ou de OTT, por streaming ou download temporário. Já na opção venda, o espectador paga um determinado valor para ter acesso ilimitado à obra adquirida, via streaming e/ou através do download do arquivo da obra (SILVA, 2018, p. 15).³

3 OTT – *over-the-top* – modalidade em que os conteúdos são exibidos ao usuário através da internet (SILVA, 2018).

Como uma das empresas da *holding Alphabet*, grupo Google, o YouTube é o principal *player* no segmento de acesso gratuito, com lucros da ordem de 3,5 bilhões de dólares em 2017 (STATISTA, 2018) com projeções de crescimento significativo.

A interação de diferentes segmentos de VoD tem ampliado os espaços de acesso à produção nacional, particularmente à produção independente, ao cinema de garagem ou ao novíssimo cinema brasileiro, que não encontram nas salas de cinema tradicionais o melhor contexto para a exibição de seus filmes e buscam, assim, janelas de exibição que se transformem em janelas de oportunidade.

Tudo indica que o “Novíssimo Cinema Brasileiro” esteja desenvolvendo também uma novíssima estratégia de distribuição de seus títulos.

Considerações

O chamado “Novíssimo Cinema Brasileiro” destaca-se por marcar uma nova era na produção cinematográfica nacional.

Fatores como a juventude dos diretores, a produção coletiva (algumas vezes) e os baixos orçamentos, aliados à elevada taxa de premiação em festivais nacionais e internacionais aponta para uma questão paradoxal: como filmes premiados e aclamados pela crítica podem ter um público pagante tão pequeno nas salas tradicionais de cinema?

A resposta se refere a problemas clássicos, tal como a questão da distribuição. Entretanto, na contemporaneidade, o surgimento dos sistemas de VoD, alicerçados na expansão da oferta de internet e no aumento da velocidade de tráfego de dados, tem possibilitado ampliar os horizontes de exibição do cinema nacional.

Diretores, produtoras e distribuidoras dos títulos do “Novíssimo Cinema Brasileiro” mostram-se atentos a essa nova realidade e buscam, inclusive, diminuir o tempo entre o lançamento nas salas comerciais e a chegada às plataformas de *streaming*.

Esse contexto, provavelmente, deverá trazer desdobramentos também para a linguagem cinematográfica e toda a estrutura de produção que passará a visar mais a telas menores e menos às grandes telas. Mas essa é uma questão para um estudo ainda em andamento.

Referências

ANCINE. **Informe – Janelas de Exibição 2015**. 2018. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_janela_de_exibicao_2015.pdf>. Acesso em: setembro de 2018.

ALENCAR, Bruna. O novíssimo – e inclassificável – cinema brasileiro no Cinusp. *In: USP Online*, 15 de março de 2013. Disponível em: <<http://www5.usp.br/23909/o-novissimo-e-inclassificavel-cinema-brasileiro-no-cinusp/>>. Acesso em: novembro de 2017.

COUTO, José Geraldo. “Esperanças no novíssimo cinema brasileiro”. *In: Outras palavras*, 26 de maio de 2013. Disponível em: <<http://outraspalavras.net/posts/esperancas-no-novissimo-cinema-brasileiro/>>. Acesso em: novembro de 2017.

CURY, Fernanda. “À frente da Vitrine Filmes, ela abriu espaço e valorizou o cinema nacional – Entrevista com Sílvia Cruz”. *In: Draft*, 4 de outubro de 2016. Disponível em: <<http://projetodraft.com/a-frente-da-vitrine-filmes-ela-abriu-espaco-e-valorizou-o-cinema-nacional/>>. Acesso em: novembro de 2016. Acesso em: novembro de 2017.

DAZA FILMES. Canais de Televisão Parceiros. 2016. Disponível em: <<http://dazafilmes.com.br/a-daza/>>.

DINIZ, Felipe Maciel Xavier. **Desenquadramentos - no Novíssimo Cinema Brasileiro**: O Fora de Campo como Dobra da Mise-en-Scène nos filmes de André Novais. Tese de Doutorado, PPGCOM/UFRGS, 2018.

DOWNTOWN FILMES. **Home Page**. 2016. Disponível em: <<http://www.downtownfilmes.com.br/>>. Acesso em: maio de 2017.

ELOCOMPANY. **Home Page**. 2016. Disponível em: <<http://www.elocompany.com/institucional/>>. Acesso em: novembro de 2017.

FRANÇA, Lilian Cristina Monteiro. “O Novíssimo Cinema Brasileiro além das salas do circuito comercial: o mercado de distribuição”. *In*: FRANÇA, Lilian Cristina Monteiro. (Org.). **Consumo cultural e redes sociais**. Aracaju: Editora Criação, 2018.

FONSECA, Rodrigo. “As diferentes vertentes do cinema cearense”. *In*: **Segundo Caderno, O Globo**, 15 de novembro de 2013. Disponível em: <[http://oglobo.globo.com/cultura/as-diferentes-vertentes-do-cinema-cearense-10786318 /](http://oglobo.globo.com/cultura/as-diferentes-vertentes-do-cinema-cearense-10786318/)>. Acesso em: novembro de 2017.

GUEDES, Fábio. **O cinema nos tempos dos VoDs**. *In*: Fábio Guedes – blog. 22 de agosto de 2014. Disponível em: <<http://fabioguedes.com.br/cinema-x-vod/>>. Acesso em: novembro de 2017.

IKEDA, Marcelo. “O ‘novíssimo cinema brasileiro’. Sinais de uma renovação ». *In* : **Cinemas d’Amérique Latine**. N. 20/2012, p. 136-149.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Editora Aleph. 2006.

KOGAN, Lis e VALENTE, Eduardo. (Orgs.) **Semana dos Realizadores: voos do cinema brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Klaxon Cultura Audiovisual, 2012. Disponível em: <http://www.semanadosrealizadores.com.br/wp-content/uploads/2012/12/miolo_SR_SP-web.pdf>. Acesso em: janeiro de 2017.

LIMA, Dellani e IKEDA, Marcelo. **Cinema de Garagem: um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI**. Belo Horizonte: SuburbanaCo, 2011.

LUME FILMES. **Página do Facebook**. 2016. Disponível em : <<https://www.facebook.com/lumefilmesoficial>>. Acesso em: novembro de 2017.

MASSAROLO, João Carlos e MESQUITA, Dario. “Vídeo sob demanda: uma nova plataforma televisiva”. *In*: **COMPÓS**, 2016. Disponível em: <http://www.compos.org.br/biblioteca/compos2016videosobdemanda_3397.pdf>. Acesso em dezembro de 2017.

MARGARIDO, Orlando. “Novo e novíssimo cinema em boa convivência”. In: **Carta Capital**, 26 de setembro de 2016. Disponível em: <<http://www.ctav.gov.br/novissimo-cinema-brasileiro/>>. Acesso em: novembro de 2017.

MATTA, João Paulo Rodrigues. “Políticas públicas federais de apoio à indústria cinematográfica brasileira: um histórico de ineficácia na distribuição”. In: MELEIRO, Alessandra (Org.) **Cinema e mercado**. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.

MERTEN, Luiz Carlos. “Cinema Novíssimo”. 8 de setembro de 2010. In: **O Estadão**. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-carlos-merten/cinema-novissimo/>>. Acesso em: novembro de 2017.

MOSTRA NOVÍSSIMO CINEMA BRASILEIRO. 2011, 2012, 2013, 2014 e 2015. CINUSP. Disponível em: <<http://www.usp.br/cinusp/>>. Acesso em: julho de 2017.

NEGROPONTE, Nicholas. **A vida digital**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. **Informe de acompanhamento do mercado - Segmento de Salas de Exibição**. 2015a. Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/2015/SalasExibicao/Informe_Exibicao_2015.pdfphp>. Acesso em: maio de 2018.

OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. **Listagem de Filmes Brasileiros Lançados – 1995-2015**. 2015b. Disponível em: <<http://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/cinema/pdf/2118.pdf>>. Acesso em: maio de 2018.

OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. **Estatísticas** 2015c. Disponível em: <<http://www.filmeb.com.br/estatisticas>>. Acesso em: maio de 2018.

OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. **Resultados Semanais do Cinema Brasileiro - Semana 45** - 10 a 16 de novembro de 2016. Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/notas_informes.php>. Acesso em: maio de 2018.

OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. **Serviços de Vídeo sob Demanda (VOD) disponíveis no Brasil. 2017**. 2018. Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/3001.pdfphp>>. Acesso em: setembro de 2018.

OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. “**Novíssimo**” cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência. São Paulo: FFLCH/USP, 2016.

RUY, Karine; RIBEIRO, Marta Perez e BAAMONDE, Silvia Roca “O sucesso dos cinemas menores: baixo orçamento e alternativas cinematográficas no Brasil e na Galiza”. In: **EPTIC**, vol. 18, no. 2, maio-agosto de 2016.

SOLA POOL, Ithiel de. **Technologies of Freedom**. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. 1983.

STATISTA. **Net advertising revenues of YouTube in the United States from 2015 to 2018 (in billion U.S. dollars)**. 2018. Disponível em: <<https://www.statista.com/statistics/289660/youtube-us-net-advertising-revenues/>>. Acesso em: setembro de 2018.

STIVALETTI, Thiago e LEÃO, Gustavo. “Novos Caminhos do VOD”. In: **Filme B+**, março de 2016. Disponível em: <<http://www.filmeb.com.br/sites/default/files/revista/revista/revista-rcm-web-filmeb.pdf>>. Acesso em: dezembro de 2016.

STIVALETTI, Thiago. “Sessão Vitrine expande para mais de 20 cidades”. In: **Filme B – Notícias**, 4 de fevereiro de 2017. Disponível em: <<http://www.filmeb.com.br/noticias/nacional-distribuicao/sessao-vitrine-expande-para-mais-de-20-cidades>>. Acesso em: fevereiro de 2017.

SILVA, Luana Máira Rufino Alves da. **Panorama do VoD no Brasil - Perspectivas do VoD no Brasil e no mundo**. ANCINE, MIS, São Paulo, 23/01/2018.

VITRINE FILMES. **Home Page**. 2016. Disponível em: <http://www.vitrinefilmes.com.br/site/?page_id=15>. Acesso em agosto de 2017.





A arquitetura fílmica “futurista” em metrópolis e elysium

The futuristic filmic architecture
in metrópolis and elysium

DÉBORA WAGNER PINTO

ADRIANA DANTAS NOGUEIRA



1. Introdução

O olhar sobre um período histórico apresentado em um filme é capaz de absorver o espírito do tempo e do lugar sobre o qual observa, servindo como ponte entre a arquitetura e as sociedades. A arquitetura fílmica indica gostos e inseguranças de cada



época. Sendo assim, o cinema tem retratado a sociedade, a política, economia, ao longo de sua história e a cidade de acordo com a estética e pensamentos de cada período. As cidades cenográficas podem intensificar essas características de cunho histórico, como por exemplo, as lutas sociais, revoltas e revoluções, guerras, períodos de paz, etc, revelando-se um laboratório de reflexão sobre alguma ideia da sociedade e de urbanidade (ALLON, 2016).

Para esse artigo, os filmes selecionados para um estudo mais aprofundado em função de sua arquitetura cenográfica foram *Metrópolis*, um clássico alemão do cinema mudo, preto e branco, de ficção científica, lançado em 1927, 150min, dirigido por Fritz Lang, do expressionismo alemão, e o filme *Elysium*, de Neill Blomkamp, EUA, ficção científica, 109min, colorido, 2013. Os filmes abordam as questões socioeconômicas, as lutas sociais vivenciadas pela humanidade em tempo “futurístico”, em meados de 2000 e 2154 respectivamente, e a utilização de humano-robô para destruir ou ajudar a sociedade oprimida e massificada.

Como objetivo da pesquisa, busca-se compreender a relação entre a arquitetura fílmica dos filmes supracitados, de modo que eles consigam retratar o período considerado “futurista” proposto pelos cineastas. A metodologia utilizada tem como base a revisão bibliográfica e a análise interpretativa de imagens dos filmes a partir dos fotogramas.

O artigo está dividido em dois tópicos, cada um relacionado à análise, respectivamente, dos filmes *Metrópolis* e *Elysium*. Ambos versarão sobre a conceituação da arquitetura fílmica, mas já revelando aspectos específicos relacionados aos filmes, como uma tentativa de refletir sobre o que direciona o espectador a compreender a arquitetura fílmica sob a característica de uma narrativa disposta numa trama futurista e como expressar uma arquitetura do futuro são algumas das questões a serem debati-

das. Informações sobre estilos arquitetônicos e arquitetos importantes sob este ponto de vista auxiliarão a análise.

2. Arquitetura fílmica de *metrópolis*

Segundo Oliveira e Regino (2015), alguns cenários são tratados nas produções cinematográficas como se fossem um personagem, uma linguagem para o filme, sendo mais que um mero plano de fundo. Os cenários, muitas vezes, apresentam o personagem antes que ele apareça, indicando seus gostos, posição social e estilo de vida.

A câmera ocupa um papel importante no cinema, pois se torna um meio de transporte para o espectador, ela o guia por meio de diversas paisagens e novas percepções do espaço urbano. Por exemplo, quando vemos arranha-céus, estamos tendo a experiência de ver como um todo, como se fôssemos elevados e postos para fora do alcance da cidade, nos afastando do movimento frenético e por muitas vezes caótico do espaço urbano, com isso, estaríamos com uma visão privilegiada, a partir de uma visão panorâmica, sendo similar à do espectador de cinema (BRAGA; COSTA, 2011).

Atualmente, tem aumentado o interesse em se pesquisar a arquitetura e a cenografia. A imagem revelada no cinema pela arquitetura diz respeito à sua função naquela ação, aquilo que o filme deseja passar ao espectador. Os movimentos das câmeras, os planos, cortes pelos prédios e cenários reais ou cenográficos produzem veracidade junto com as atuações dos atores, que se tornam possível com a arquitetura fílmica (ALLON, 2005).

O filme *Metrópolis*, produzido por Fritz Lang em 1927, é um clássico do cinema expressionista alemão, futurista, em que a cidade é utilizada como elemento ativo do filme. (OLIVEIRA; RE-

GINO, 2015). Nessa produção cinematográfico, houve também a utilização de fortes contrastes entre luz e sombras, imagens geométricas, entre outras características que promovem um forte impacto visual. Os atores atuam de forma mais teatral, por vezes expressões “demoníacas” e gestos desvairados de Brigitte Helm como Mensch-Machine (Pessoa-Máquina) típica dos filmes mudos.

Entre maio de 1925 e outubro de 1926, o filme foi rodado nos estúdios de Babelsberg, em Postdam. Maquetes que se tornavam maiores pelo uso de espelhos, este era o “efeito Schüfftan”, criado pelo fotógrafo Eugen Schüfftan. O set do filme foi baseado nas cidades norte-americanas, visualizando o futuro, por intermédio de suas paisagens verticalizadas pelos arranha-céus, edifícios-símbolos, sistemas rodoviários que passam pelos prédios, túneis e os aviões sobrevoando sobre eles, todos incorporados ao espaço fílmico como símbolo dos mais modernos avanços tecnológicos.

O cineasta Fritz Lang visitou Nova York em 1924, onde ficou surpreendido pela arquitetura da cidade feitas, na sua maioria, de construções de grande porte, como arranha-céus. O filme, assim, teve suas influências marcadas pela visão da verdadeira metrópole do futuro que a cidade respirava. O filme se passa aproximadamente no ano 2000, a classe elitizada vive para a satisfação de seus prazeres, em seus luxuosos edifícios e o espaço urbanizado cheio de estímulos, por meio de jardins, vitrines, modismos, boates e veículos, enquanto a classe operária trabalha arduamente no subsolo. Essas diferenças demonstradas refletem a “verticalização do espaço, em que os mais importantes vivem na parte alta da cidade e a grande massa operária ou escrava vive abaixo, quando não nos subterrâneos” (ALLON, 2016, p. 89).

O personagem Freder (Gustav Fröhlich) é o filho de Fredersen (Alfred Abel), uma das pessoas mais ricas e poderosas daquela cidade, sendo esta governada por ele. O filho vive em um mundo

alienado do que acontece ao seu redor, até que aparece Maria (Brigitte Helm), uma amável operária, cercada de crianças maltrapilhas que invadem os Jardins Eternos, exclusivo das elites da cidade para apresentar as crianças pobres, os seus “irmãos” milionários. Logo, Freder, fascinado pelo ocorrido e pela estranha invasora, decide segui-la e vai até o seu mundo subterrâneo, quando ele conhece a outra face da moeda, como os trabalhadores vivem, penetrando nas profundezas, até se deparar com a Casa das Máquinas, em condições desumanas.

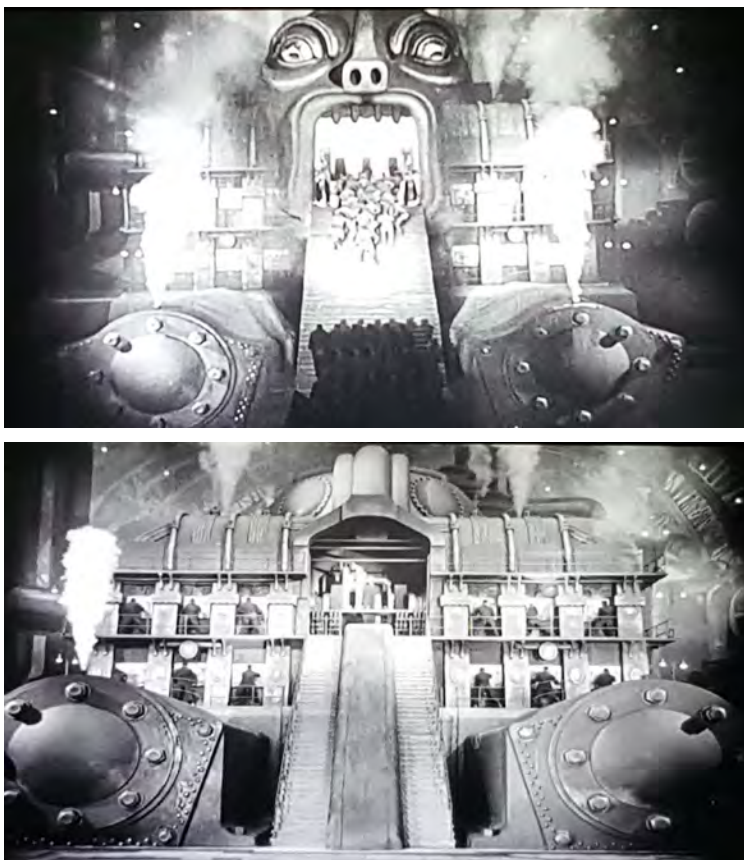
Os trabalhadores e sua cidade aparecem abaixo da superfície da Terra, e o espaço onde vivem é esvaziado de estímulos, pois o local é ritmado, sufocante e sombrio. Eles se vestem com uniformes, andando em sincronia, pondo suas cabeças para baixo em resignação, submissão e desespero. Ao longo do filme, os trabalhadores aparecem como sendo fisicamente e mentalmente exaustos. Como um rebanho de ovelhas, os trabalhadores se movem em multidões e podem ser facilmente ludibriados. Os operários trabalham em uma monstruosa, de um complexo industrial assustador, onde realizam as tarefas repetitivas, puramente mecânicas, como se fossem uma extensão da máquina.

Portanto, essas pessoas vivem por meio do entorpecimento mental e esgotamento de energias que essas atividades causam, com seus corpos curvados, precocemente envelhecidos, sem ter oportunidade de conhecer os prazeres de *Metrópolis*. Elas acabam por vezes despindo-os de sua humanidade.

A Casa das Máquinas é a responsável por toda a energia elétrica da cidade, que é alimentada pelo trabalho árduo dos operários; são a “Máquina Coração”, movimentando as engrenagens das outras máquinas. Ao fim do expediente, as pessoas se encontram muito cansadas, com dores, em sofrimento. Devido a esse choque de realidade, Freder decide tentar humanizar o trabalho industrial.

Após um acidente de trabalho na Casa das Máquinas, fotograma 01, a rotina de todos é alterada e a máquina é comparada a Moloque, fotograma 02, o antigo deus semita honrado por sacrifícios humanos, em que Fredersen, em uma de suas visões vê os trabalhadores sendo comidos por ele (Figura 01). Quando pai de Freder descobre a paixão do filho, encomenda um robô com as exatas feições de Maria para tentar enganar o filho e os trabalhadores que tanto depositam confiança na líder espiritual dos operários.

Figura 01- Fotogramas 01 e 02 do filme *Metrópolis*.



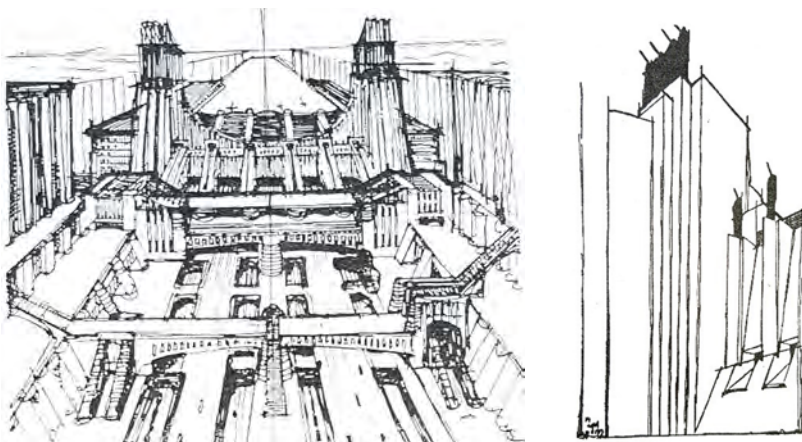
Fonte: Filme *Metrópolis* In: <https://www.youtube.com/watch?v=QkHOwwPKZ78&t=75s>. Acesso em 06 nov. 2017.

Outro dado interessante, são as alusões bíblicas utilizadas no filme, como por exemplo, a Torre de Babel, Os Jardins Eternos que fazem referência ao Jardim do Éden, as Profundezas, onde os trabalhadores moram, e ao Inferno. Até os personagens tem nomes bíblicos. Ou seja, dentre tantos sentidos do filme, ele traz referências religiosas, do momento histórico em que foi rodado, do pensamento comunista, industrialização e da produção em massa.

No filme, os arranha-céus de luxo que circundam a “Torre de Babel” remetem ao ideal da Arquitetura “Futurista” do início do século XX, que estava surgindo no pensamento estético da época, na pintura e na arquitetura. Nomes como Marinetti, Boccioni e Sant’Elia podem ser referendados como a nascente ideal futurista.

Dentre os arquitetos referenciados no filme, podemos citar Antonio Sant’Elia, que realizou algumas ideias futuristas como, por exemplo, seu projeto de cidade com tráfego em diversos níveis (carros embaixo, ruas de pedestres ligando edifícios com terraços encima), um projeto de 1913-1914 (Figura 02) (PEVSNER, 1981, p.190). Ele foi influenciado pela Escola de Viena e em 1914 escreveu seu *Manifesto* e salienta alguns princípios que vem a contrapor complemente a estética arquitetônica da época voltada para o *Art Nouveau e Arts and Crafts*: “linhas oblíquas e elípticas, abandono ao ornamento, opção pelo material bruto e aparente, interdependência entre mecânica e arquitetura”, características que podem ser percebidas em seu desenho para edificação (DORFLES, 1971, p. 35-37).

Figura 02- Projetos de Sant'Elia para cidade "futurista" (a esquerda) e desenho para edifício (a direita).



Fonte: PEVSNER, 1981, p.190 / DORFLES, 1971, p.36.

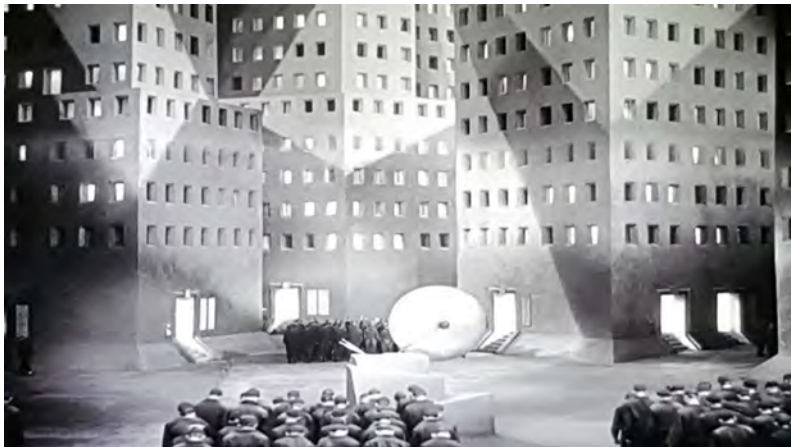
Uma pequena casa, onde mora o inventor Rotwang, apresenta formas tortuosas, seguindo a arquitetura expressionista, associando aos “agentes do Mal”. É uma casa com uma porta, na qual está estampada uma estrela de cinco pontas, e uma janela, localizada no telhado, por onde ecoam os gritos de Maria quando feita de prisioneira. Essa casa relativamente estranha, destoa da arquitetura da cidade, situa-se em meio aos viadutos lisos e “sadios” da arquitetura verticalizada da *Metrópolis* “futurista” (Figura 03).

A arquitetura expressionista floresceu na Alemanha pós-primeira guerra mundial, e teve um grande significado ideológico e estético, de acordo com Dorfles (1971, p.43), serviu-se de “uma figuratividade dramática, cintilante e deformadora das aparências naturalistas, [...]”. Os expressionistas procuraram obter um resultado parecido com o Cubismo, através de uma “ondulação plástica da arquitetura” (com uso do concreto armado).

O cineasta Fritz Lang também é considerado um expoente do expressionismo alemão, considerando que nasceu em Viena (Aus-

tria), mas aos 21 anos foi morar em Munique (Alemanha), onde cursou pintura e escultura. Foi somente depois do seu retorno da I Guerra que começou a escrever roteiros para Cinema. Tinha uma inclinação fatalista e coloca a arquitetura modernista inicial como monótona e opressora, como se verifica no filme *Metrópolis*. (LABAKI, 1995, p.46-56).

Figura 03- Fotograma 03 e 04 do filme *Metrópolis*, referem-se respectivamente a casa do inventor e a arquitetura sóbria, geometrizante e monótona da cidade.



Fonte: Filme *Metrópolis* In: <https://www.youtube.com/watch?v=QkHOwwPKZ78&t=75s>. Acesso em 06 nov. 2017.

A locação, que teve a sua presença apresentada apenas no final do filme, foi a Catedral dos Sete Pecados Capitais (Figura 04), em estilo gótico, onde em seu telhado as cenas culminantes do drama se desenrolaram. A catedral gótica acaba sendo como um coração vazio da desumana cidade, na qual a Torre de Babel ocupa o centro e que somente após a catástrofe volta a ser um espaço privilegiado e valorizado por todos.

O uso da arquitetura Gótica na Catedral indica uma característica austera e sombria, própria desse tipo de estética medieval. Esculturas de figuras humanas de grandes dimensões localizadas na entrada da edificação promovem uma ponte entre o sagrado e o profano, entre deus e o homem, mas que se deve sempre ser subjugado a vontade Dele e a Sua ordem, como a organização promovida entre a localização da classe operária e população da cidade *Metrópolis* e os “chefes e senhores” que a comandam, os quais se situam no mesmo nível das figuras da Catedral.

Figura 04- Fotogramas 05 do filme *Metrópolis*, entrada da Catedral gótica.



Fonte: Filme *Metrópolis* In: <https://www.youtube.com/watch?v=QkHOwwPKZ78&t=75s>. Acesso em 06 nov. 2017.

Metrópolis utiliza o branco nos seus personagens e na arquitetura, representando a inocência, perfeição e serenidade. Já a cor preta, selecionada nas roupas dos vilões e nos cenários é associada à cor do poder, violência, morte, tensão e negação. Os tons de cinza, branco e preto são utilizados pelo cinema Expressionista Alemão, que segundo Führ (2016), são contrastados pelo uso da sombra e luz, como também a personificação dos personagens em formas monstruosas e demoníacas.

Nesses filmes adota-se uma espécie de deformação expressiva, relacionada com o gótico medieval e que tem como objetivo intensificar o drama. Os aspectos arquitetônicos, tais como ruas estreitas, formas angulosas e grandes contrastes entre as áreas iluminadas e escuras também eram enfatizadas nos cenários. Muitos filmes buscavam expressar o fantástico através da “expressividade das sombras expressionistas” (CÁNEPA, 2006, p. 72).

O contraste entre luz e sombra é marcante nos filmes em preto e branco. A luz focada nas roupas claras dos atores ou nos seus rostos, frequentemente bem iluminados, destacam-se, da mesma forma, nas áreas mais escuras, que por vez, tendem ao seu ofuscamento da cor, mas, ambas as cores, preto e branco, possuem fortes significados, dependendo da forma que são utilizados para transparecer inocência, pureza ou um aspecto mais sombrio e misterioso.

Segundo Silveira,

isso também acontece numa xilogravura, geralmente construída somente com as cores preto e branco. O artista sueco Felix Vallotton, com poucos ataques de buris na madeira, consegue passar, muitas das sensações de luminosidade de uma cena, somadas a postura de um violinista e sua concentração em tocar o instrumento, o armário de-

corado e brilhante, o fogo iluminando a cena da esquerda para a direita e até a escultura frágil em cima da lareira. Tudo isso apenas com preto e branco. Devemos dizer que esta cena não possui poesia por não possuir um grande leque de cores, ou ainda que perceberíamos mais detalhes se tivesse sido preenchida por outras cores além do branco e do preto? (SILVEIRA, 2005, p. 152).

3. A arquitetura e as cores em *Elysium*

Em meados de 2150, existem apenas duas classes de pessoas: os muito ricos, que vivem numa estação espacial imaculada construída pelo homem, chamada *Elysium*, e os demais, vivem na Terra arruinada e superpovoada. As pessoas que ali moram estão desesperadas para escapar da criminalidade e da pobreza do planeta, e necessitam de assistência médica de ponta que é disponibilizada em *Elysium*, mas, os seus residentes farão de tudo para impor o cumprimento das leis anti-imigração e preservar o estilo de vida luxuoso dos seus cidadãos.

É quando surge Max (Matt Damon), um sujeito comum que precisa urgentemente chegar a *Elysium*, buscando a igualdade desses mundos. Com a sua vida em risco, ele assume a contragosto uma missão perigosa que o colocará de frente com a Secretária Rhodes (Jodie Foster) e seu exército. Se ele for bem-sucedido, entretanto, poderá salvar não somente a sua própria vida, como também a de todas as pessoas que moram na Terra.

O filme reflete claramente as desigualdades sociais, e de uma maneira mais figurada, como elas se comportam. Os ricos, de certa maneira, procuram habitar dentro de uma bolha que constantemente ameaça estourar, enquanto isso estão em pleno gozo de realizações e satisfações. Já o outro lado, a Terra, as pessoas vivem em condições precárias, a cidade de Los Angeles do filme é

um reflexo da atual, nela habitando uma sociedade multicultural latina, produto da imigração em busca de trabalho.

O *Campos Elísios*, da mitologia grega é um lugar no qual somente as pessoas de virtude poderiam permanecer, apenas as permitidas pelos deuses gregos é que poderiam desfrutar das maravilhas que são proporcionadas. Não há fome, doença, guerra e nada de impuro adentra neste lugar sagrado protegido pelos deuses gregos, em gozo pleno da paz. O filme *Elysium* representa esse local com as mesmas qualidades, como demonstra o fotograma 06 (Figura 5).

A propriedade Casa Blanca (fotograma 07- Figura 05), situada na cidade de Punta de Mita, México, foi locada para algumas cenas do filme, representando *Elysium*. Ela possui um interior branco e o exterior com piso de azulejo com os utensílios de aço, varanda ao ar livre, piscina de borda infinita, além de portas de vidro e janelas que abrangem um pé direito muito alto e por vezes toda a parede, corroborando com a arquitetura Pós-Modernista. (GAÚ-CHAZH VIAGEM, 2016).

No seu panorama geral, a cor predominante é o branco, que vale como metáfora para um ambiente totalmente controlado, limpo, organizado e tecnológico, além de estar associado a afetividade, transmitindo

limpeza, paz, pureza, alma, divindade, ordem, infância. Branco vem do germânico blank (brilhante). É o símbolo da luz, e não é considerada cor. No ocidente, o branco traduz a vida e o bem, em contrapartida para os orientais o branco traduz a morte, o fim ou o nada. (FREITAS, 2007, p. 06)

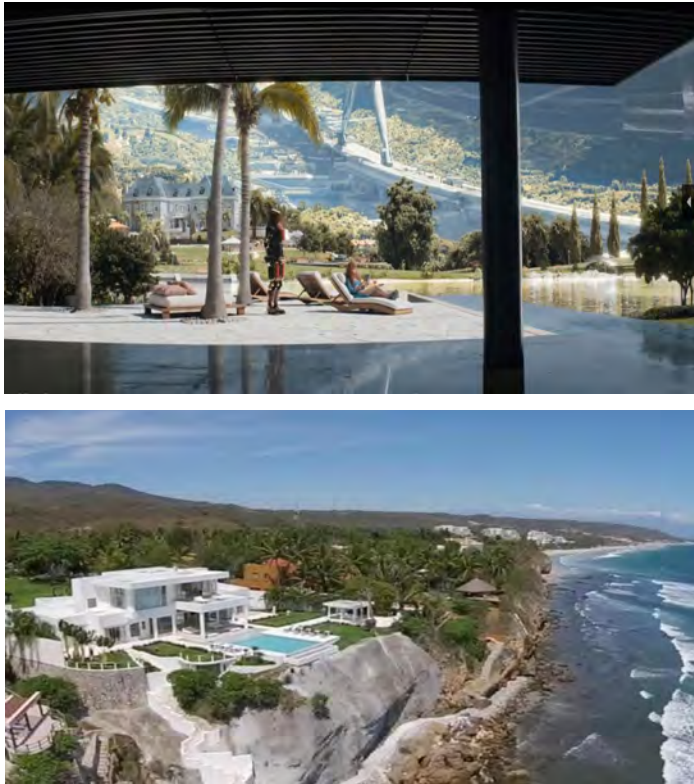
Por sua vez, a arquitetura Pós-Modernista, segundo Ficher (2007) traz um ar de libertação do Modernismo, na década de

setenta, como também trouxe de volta vários recursos de composição arquitetônica, combinando técnicas modernas com algumas coisas a mais, como edificações mais contemporâneas, para que a arquitetura se comunique com o público.

A ideia do “futuro” (figura 05) permeia a ideia do que foi o Planeta Terra no “passado”, pois a arquitetura apresentada na nave do futuro se remete a uma arquitetura vitoriana, de tipologia americanizada, como se pode verificar na imagem do (fotograma 06), bem como na arquitetura de estilo modernista, percebido no (fotograma 07). Ambas consideradas como um “revival” do que seria o mundo sem problemas de doenças ou infraestrutura ou mesmo de fome e pobreza, já que a verdadeira Terra possui o que restou da pós-destruição.

É interessante pensar que o ideal de futuro seja o passado que não existe mais. E como demonstrar que a estética da arquitetura fílmica consiga transcender o mundo atual para um mundo de futuro, mas que é remetido ao passado? Daí surgem características da arquitetura dos revivals (como ocorreu historicamente quando surgiu o ecletismo, e todos os neos: neo-barroco, neo-gótico, neo-clássico, neo-modernismo...). O cineasta realiza a definição dessa passagem futuro-passado quando apresenta a Nave *Elysium*, e faz o espectador entender que tudo é artificial, até mesmo o mar e as plantas. Tudo é idealizado e planejado pelo homem para ser assim.

Figura 05 - Fotogramas 06 e 07 do filme *Elysium*.



Fonte: Filme *Elysium*, In: DVD.

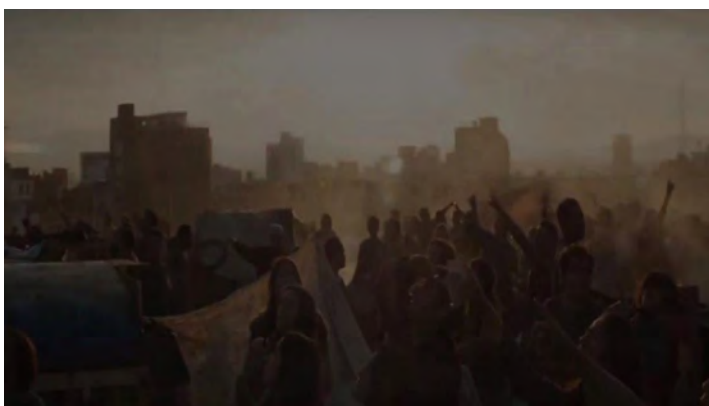
Entretanto, grande parte das cenas que se passam na Terra, a equipe filmou em favelas e áreas pobres da Cidade do México, como é demonstrado no fotograma 08 e 09 (Figura 06), inclusive em um lixão. Em algumas entrevistas, a equipe reconhece que ter filmado nessas locações fizeram com que eles tivessem outra dimensão de suas atuações e significados, tendo uma visão mais realista sobre o mundo (ENGLER, 2013).

Pensando no uso das cores nas cenas do filme, a cor predominante nesses fotogramas, com suas devidas tonalidades, é o marrom,

no qual podemos observar que o uso dessa cor teve pretensão de comunicar algo específico, que neste caso, o marrom foi utilizado para que,

o indivíduo se sinta sensitivo, destituído, sensual, não vendo perspectivas. Sua preferência denota às vezes mal-estar e desconforto no indivíduo. Induz a uma atitude negativa perante a vida, cor passivamente receptiva. (FREITAS, 2007, p. 09)

Figura 06- Fotogramas 08 e 09 do filme *Elysium*.



Fonte: Filme *Elysium*, In: DVD.

Em se tratando da estética arquitetônica apresenta no filme *Elysium*, pode-se perceber uma grande dualidade de composições antagônicas entre o espaço dos privilegiados, o qual está representado pela arquitetura “planejada”, com acesso aos equipamentos e bens de infraestrutura, e os espaços “caóticos”, referentes ao que entendemos por favelas - já que a filmagem se deu em favelas existentes no México- (ENGLER, 2013).

Além da arquitetura fílmica, analisamos a sua paleta de cores, que geralmente atua como peça concomitante às ações dos personagens, que por vezes não explicitam em suas falas ou ações o significado da cena, que se torna perceptível por meio das cores. Essas, nas cenas cinematográficas, estão aliadas ao uso da luz, tendo como função a capacidade de transmitir expressivamente maior realismo nas cenas, criando situações, passando mensagens psicológicas e críticas (STAMATO, STAFFA E VON ZEIDLER, 2013).

Em meados de 1930, surge a *Technicolor*, empresa pioneira em película de três cores, as primárias. Alguns espectadores achavam que as cores pudessem se tornar o dispositivo que mais chamaria atenção, em detrimento das narrativas, roteiro e personagens dos filmes. O cinema passou então a utilizar intensamente as cores, projetando nas características físicas da cenografia, figurinos, bem como nos sentimentos dos personagens (STAMATO, STAFFA E VON ZEIDLER, 2013). Por exemplo, o diretor Almodóvar utiliza as cores em seus filmes de forma a enfatizar a personalidade e a emoção das ações e personagens em cena. Já o diretor Quentin Tarantino no filme *Kill Bill* define a cor amarela para objetos e figurinos, simbolizando para os orientais a vingança, também estando associada ao ciúme, expectativa e ao ódio, sentimentos que sintetizam o filme.

Para Back (*apud* PENAFRIA et .al, 2016, p. 45), “a arte tem por objetivo trazer um prazer estético, podendo causar sentimentos

de amor, revolta, solidariedade, entre outros. Estando assim a arte em compromisso apenas com o imaginário e a intuição”. Portanto, as cores são elementos capazes de transmitir emoções e climas, bem como de influenciar ou referenciar certos aspectos de emoções, podendo, inclusive, ser o tema central do filme e não somente um complemento das cenas.

Levando-se em conta que o roteiro do filme *Elysium* se passa em no ano de 2154, e a sua paleta de cores, os personagens se encontram com um figurino que é dominado por cores sóbrias, metalizadas e escuras, como podemos ver no fotograma 10 (figura 07). Os trajes utilizados pela personagem de Secretária Rhodes (Jodie Foster), que comanda a estação espacial e onde vivem os bem-afortunados que deixaram a Terra, então em ruínas, por exemplo, aparece sempre “*vestindo calças e blazers em tonalidades acinzentadas ou prateadas, características que emulam uma estética futurista*”, figurino produzido por Giorgio Armani. (VALOIS, 2013) E no ambiente cinematográfico destacado, a cor que prevalece é o azul, estando associado à harmonia, simpatia, fidelidade, paz, como também para transmitir ao espectador o sentimento de frieza e distanciamento.

Figura 07: Fotograma 10.



Fonte: Filme *Elysium*, In: DVD.

Do mesmo modo, as cores de *Elysium* variantes do cinza, relacionam-se à cor do tédio, crueldade, grosseria, secreto e sobriedade. Corroborando com Freitas (2007, p. 06), o cinza é ligado aos aspectos emocionais, representando “velhice, sabedoria, passado, tristeza, aborrecimento [...] intermediária entre luz e sombra”. Transmitindo uma sensação acromática (luminosidade) parecendo uma tentativa de separar o mundo, de isolamento.

Além do que já citamos sobre a representação da cor na personagem da Jodie Foster podemos correlacioná-la com o estudo de Rorschach (Hermann Rorschach, Psicodiagnóstico, Editoria Paidós, Buenos Aires, 1961), quando descobriu que características alegres estão associadas pela intuição com a cor, ou seja, pessoas que tendem a ser desorganizadas, oscilam de humor, são mais sensíveis, normalmente preferem utilizar cor. Já as pessoas que passam por algum problema psicológico, como a depressão, reagem à forma, estando ligados a comportamentos de frieza, de controle e mais introspectivo. (FREITAS, 2007)

A escala acromática está nas tonalidades que se encontram entre o preto e o branco, sendo elas, os tons de cinza: o claro, escuro e o próprio cinza. Na escala cromática, a composição é feita pelas cores do espectro solar, “as cores quentes derivam do vermelho-alaranjado e as cores frias do azul-esverdeado.” (FREITAS, 2007, p. 03).

As cores quentes são estimulantes e produzem as sensações de calor, proximidade, opacidade, secura e densidade. Em contraste, as cores frias parecem nos transmitir as sensações de frias, leves, distantes, transparentes, úmidas, aéreas e calmantes (FREITAS, 2007, p. 04).

Ou seja, a cor possui diversos sentidos a quem assiste, exercendo três ações: a de impressionar a retina, a de provocar uma reação

e a de construir uma linguagem própria comunicando uma ideia, tendo valor de símbolo e capacidade” (FREITAS, 2007, p. 01).

Considerações

O filme *Metrópolis*, clássico futurista alemão, retrata edificações, localidades, trânsito e ruas da sua cidade como elementos ativos que produzem significados à trama do filme e aos seus espectadores. A cidade de *Metrópolis* apresenta uma tipologia urbana que traz características marcantes específicas, acaba se tornando um “modelo” ou um “guia” que serve de base para que os espectadores percebam essa arquitetura fílmica como “futurista”. Isso é possível porque é planejada em funções bem definidas, remete ao início da estética da arquitetura modernista, de linhas e formas geométricas, sem adornos, com áreas muito segregadas, como bairros pobres, bairros ricos, bairros de comércio, áreas industriais e áreas de lazer. No filme, o poder estando nas mãos de poucos, sendo marcante a diferença entre as classes sociais.

O filme *Elysium* proporciona uma ideia diferente e antagônica de futuro, ou de arquitetura “do futuro”, pois além da dualidade entre a luta de classes e o ideal de “cidade para todos”, apenas para determinada classe social a cidade rica e com qualidade de vida é permitida. A esta cidade idealizada propõe-se uma arquitetura de estética de revivalismos, ou seja, devido a destruição do mundo que conhecemos, restando apenas o caos de sub-moradias para a maioria da população, a arquitetura do futuro se remete à arquitetura como era conhecida no passado.

Tais considerações merecem estudos mais aprofundados em relação a possibilidades coesas entre a narrativa e a arquitetura fílmica, sendo este artigo entendido por seus autores como mais um elemento instigante para reflexões iniciais em relação ao uso

adequado de uma estética arquitetônica para narrativas específicas sobre o “futuro”.

Dessa forma, é necessário ponderar e compreender que a arquitetura fílmica pode funcionar como um elemento importante na narrativa, pois podem ser mais que um palco onde as ações acontecem, mas sim indicar uma linguagem visual definidora de estilos, de posição social, de estilo de vida, de passado, de presente ou de futuro.

Referências

ALLON, Fábio dos Santos. **Arquiteturas Fílmicas**. Dissertação Mestrado, UFRGS, Porto alegre. 2005.

ALLON, Fábio. **Arquiteturas Fílmicas. Cidades do Amanhã**. Curitiba: Encrenca, Pág 47-117, 2016.

BRAGA, Maria Helena e Costa da Voz. **A cena espetacular: cinema e arquitetura urbana na contemporaneidade**. ArtCultura, Uberlândia, v. 13, n. 23, p. 155-165, jul. -dez. 2011

CÁNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo alemão. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006. (Coleção Campo Imagético)

DORFLES, Gillo. **A Arquitetura Moderna**. Lisboa: Edições 70, 1971.

ENGLER, Natalia. Entrevista em Cancun para UOL. **Para Diretor, Terra empobrecida de “Elysium” poderia ser o Brasil, o México ou a África do Sul**. 20/04/2013. Jornalista viajou a Cancun, a convite da Sony Pictures. Disponível em: <https://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2013/04/20/para-diretor-terra-empobrecida-de-elysium-poderia-ser-o-brasil-o-mexico-ou-a-africa-do-sul.htm>. Acesso em: 15/08/2018

FICHER, Sylvia. **Reflexões sobre o pós-modernismo**. in: Entrevista a propósito do artigo Anotações sobre o Pós-Modernismo, concedida a Danilo Matoso - Brasília 9/3/2007. Disponível em: <https://revistamdc.files.wordpress.com/2008/12/mdc04-txt-01.pdf>

FREITAS, Ana Karina Miranda de. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. Limeira/SP - Ano 4, nº 12- De outubro a dezembro de 2007.

FÜHR, Fabiane. **Frankenweenie: entre luz e sombras**. Ano XII, n. 05. Maio/2016. NAMID/UFPB - <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/tematica>. P.97 a 113.

GAÚCHAZH VIAGEM. **Você pode se hospedar em casas que foram locações de filmes**. 25/02/2016. Disponível em: <https://gauhazh.clicrbs.com.br/comportamento/viagem/noticia/2016/02/voce-pode-se-hospedar-em-casas-que-foram-locacoes-de-filmes-4983488.html>. Acesso em: 15/08/2018

LABAKI, Amir (org.). FOLHA CONTA 100 ANOS DE Cinema: ensaios, resenhas, entrevistas. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1995.

OLIVEIRA, Evandro Nunes; Regino, Aline Nassaralla. **A influência da Arquitetura no**

Cinema. Conic SEMESP. 15º Congresso Nacional de Iniciação Científica, 2015.

PENAFRIA, Manuela; Baggio, Eduardo Tulio; Graça, André Rui e Araujo, Denize Correa. **Ver, Ouvir e Ler os Cineastas**. Teoria dos Cineastas vol.1. (EDS.) LABCOM.IFP. 2016.

PEVSNER, Nicolaus. **Origens da Arquitetura Moderna e do Design**. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

SILVEIRA, Luciana Martha. **A cor na fotografia em preto-e-branco como uma flagrante manifestação cultural**. Tecnologia e Sociedade, vol. 1, núm. 1, outubro, 2005, pp. 151-175. Universidade Tecnológica Federal do Paraná Curitiba, Brasil.

STAMATO, Ana Beatriz Taube, STAFFA, Gabriela e VON ZEIDLER, Júlia Piccolo. **A Influência das Cores na Construção Audiovisual**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – Bauru - SP – 03 a 05/07/2013. UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Bauru, SP. 2013.

VALOIS, Carla. **Giorgio Armani cria figurino de Jodie Foster no filme de ficção científica “Elysium”**. 2013, in:<http://ffw.uol.com.br/noticias/moda/giorgio-armani-cria-figurino-de-jodie-foster-em-elysium-filme-de-ficcao-cientifica-com-matt-damon/> Acesso em 08 jan 2018

Filmografia

ELYSIUM. Direção e Roteiro: Neill Blomkamp. EUA, 2013, 109min. DVD, colorido.

METRÓPOLIS. Direção: Fritz Lang. Alemanha, 1927, 2hs33min, p&b. <https://www.youtube.com/watch?v=QkHOwwPKZ78>. Último acesso 06 nov.2017.





Cinema experimental e a possibilidade de um cinema não-narrativo

Experimental cinema and the possibility of a non-narrative cinema

PALOMA DA SILVA SANTOS



1. Introdução

Este texto propõe-se a estabelecer uma ligação entre uma determinada definição do domínio cinematográfico experimental, que considere essencialmente processos fílmicos para esta definição, e a discussão acerca da possibilidade ou não de um cinema não-narrativo, a partir da retomada de algumas reflexões sobre narração. A principal motivação para essa abordagem ini-

cial do tema deve-se ao contato com o artigo “A impossibilidade do cinema ‘não narrativo’”, de João Leal.

A fim de estabelecer uma ligação entre os pontos acima destacados, inicialmente exploraremos as reflexões sobre narrativa desenvolvidas por Christian Metz na obra “A significação no cinema”, Jacques Aumont em “A imagem” e “A estética do filme”, Gilles Deleuze em “A imagem-tempo” e André Parente no livro “Narrativa e modernidade – os cinemas não narrativos do pós-guerra”, para estabelecer pontos de diálogo com o texto produzido por Leal, e, por consequência, com a obra “*One¹¹ and 103*” (1992) de John Cage.

Em seguida, serão retomadas algumas considerações sobre as formas de compreensão do que seja cinema experimental a partir de Parente, Mitry e Arlindo Machado. Por fim, pretende-se desenvolver a ideia de que o cinema experimental, por ser o domínio da experimentação cinematográfica, é o *locus* empírico por excelência para verificação dos construtos teóricos acerca da possibilidade e existência ou não de obras não-narrativas, partindo-se, para tanto, das noções de narração e narrativa para o “campo”.

2. Narrativa – algumas considerações

Gaudreault e Jost (2009, p. 13, 25) informam que, não obstante os anteriores debates sobre narração, a Narratologia estabeleceu-se como disciplina autônoma em meados de 1960, no campo da Literatura, com Gérard Genette e, como marco fundador, sua obra *Figures III*. Mas, a partir da década de 1980, a Narratologia foi palco da expansão de suas discussões acerca da narrativa cinematográfica, como reação à semiologia de Christian Metz e sua correspondente compreensão de narratividade, que envolvia as questões sobre a capacidade da linguagem cinematográfica para a narração na problemática em torno da significação.

Assim, dentro da perspectiva estruturalista e concebendo o plano como similar ao enunciado, em “A significação no cinema”, Metz entende a narrativa, qualquer uma, como um conjunto de acontecimentos ordenados em sequência fechada (METZ, 2014, p. 37, 38, 39), formulando a narração nos seguintes termos: “discurso fechado que irrealiza uma sequência temporal de acontecimentos” (METZ, 2014, p. 41). Seu caráter discursivo advém do fato de implicar num sujeito da enunciação (instância narradora) e por se tratar de um sintagma linguístico maior que a frase ou plano, formado, no entanto, por várias frases ou planos – no sentido derivado da linguística americana de Zellig S. Harris e Benveniste.

Ao debruçar-se sobre as inovações produzidas pelo novo cinema no que se refere à narração, Metz sugere um “mito antinarrativo”, visto que tais obras ainda obedeceriam às exigências da ficção narrativa enquanto discurso e sua sintaxe (METZ, 2014, p. 173, 176, 198, 200), ou seja, tratar-se-iam de “discurso fechado que irrealiza uma sequência temporal de acontecimentos” (METZ, p. 41) emitido por uma instância narradora que produz significação. A diferença da produção filmica ligada ao “mito antinarrativo” estaria na substituição daquilo que é alvo da enunciação: de acontecimentos fechados por acontecimentos não fechados. Entretanto, vale ressaltar que Metz (2014, p. 200) põe como caso a examinar possível “vanguardista extremo” que por suas combinações e tentativas almeje escapar da narração e da sintaxe.

Nos livros “A imagem” e “A estética do filme”, Jacques Aumont também aborda a relação entre narração e imagem. No primeiro, o autor defende que mesmo imagens fixas guardam certa narratividade, tomando-a como ordenação sequencial de acontecimentos representados (AUMONT, 2002, p. 246). Já na segunda obra, o autor observa que a associação entre o cinema e a nar-

ração deu-se historicamente em decorrência de três razões: ser essa imagem figurativa – e, portanto, reconhecível, implicando por isso um enunciado, um discurso com a recriação do universo social ao qual a figura pertence –, ser imagem em movimento – a inscrição e passagem do tempo daquilo que é filmado, portanto, numa estrutura sequencial –, e, por fim, a busca de legitimidade que o cinema atingirá em contato com as artes, através do desenvolvimento de sua capacidade de narrar.

Para Aumont, do rompimento com as duas primeiras circunstâncias, capazes de criar condições espaço-temporais diegéticas, derivariam os requisitos e a possibilidade de uma obra firmar-se como não-narrativa:

[...]para que um filme seja plenamente não-narrativo, seria preciso que ele fosse não-representativo, isto é, que não possa reconhecer nada na imagem e que tampouco se possa perceber relações de tempo, de sucessão, de causa ou de consequência entre os planos ou os elementos. [...] essas relações percebidas têm influência inevitável sobre a ideia de uma transformação imaginária, de uma evolução ficcional organizada por uma instância narrativa (AUMONT *et al.*, 1995, p. 93)

Portanto, pode-se inferir que, ao contrário da proposta perseguida por Leal (2014, p. 153), cuja busca é “o local onde se encontra [a narrativa], quando não está presente no filme”, Metz e Aumont circunscrevem a discussão sobre a narrativa à sua presença no interior da obra fílmica. No mesmo sentido são as considerações apresentadas por Deleuze e André Parente, ao partir das reflexões pós-estruturalistas.

Em “A imagem-tempo”, Deleuze parte da crise da imagem-ação para detectar a proliferação no cinema moderno de situações

puramente ótico-sonoras, nas quais os personagens, apesar de expostos a estímulos perceptivos, não apresentam mais o correspondente prolongamento motor, e, portanto, não são mais actantes, mas tomados por um estado de vidência (DELEUZE, 2007, p. 156).

Este cinema é composto por imagens-tempo que não mais se encadeiam por processos de integração, diferenciação e especificação, como ocorre com a imagem-movimento, mas por seriação e ordenação, além de proporcionarem a representação direta do tempo na imagem, apresentando-o cronicamente, por exemplo, como a coabitação presente-passado, presente-presente e presente-futuro (DELEUZE, 2007, p. 128, 146, 148, 254, 255, 256). Se antes os encadeamentos giravam em torno da ação, com cortes racionais e obedientes à sequência empírica do tempo, com o rompimento dos esquemas sensório-motores, a situação ótico-sonora torna-se imagem-cristal, propiciando a inversão da submissão do tempo ao movimento.

Deleuze detecta assim consequências na narração, por ele denominada cristalina. Essa narração, típica do cinema moderno, caracteriza-se pela dissipação do encadeamento lógico-causal dos planos ligados ao modelo sensório-motor, ou seja, as situações não se prolongam em ação e as afecções estão cortadas de seus prolongamentos, diante das quais os personagens não conseguem ou não podem reagir (DELEUZE, 2007, p. 157, 188, 323). Nessa narrativa atinge-se uma forma privilegiada de percepção, superando a distinção entre imagem-percepção objetiva e subjetiva em favor da construção indireta livre, rumo a uma “visão autônoma do conteúdo” (MACHADO, 2012, p. 54, 286). O tempo apresenta-se crônico e diretamente, e esta “força pura do tempo” põe a verdade em crise (DELEUZE, 2007, p. 159). Valendo-se da “vontade de potência” de Nietzsche, enquanto potência do falso, Deleuze

(2007, p. 325, 326, 329) considera que, na narrativa do cinema moderno, falso e verdade são inextricáveis.

Por sua vez, na obra “Narrativa e modernidade – os cinemas não narrativos do pós-guerra”, André Parente argumenta que os processos imagéticos, entendidos pelo autor como passagem de uma imagem a outra, são também narrativos, pelo menos na maior parte das vezes. De acordo com Parente, dentro do *corpus* fílmico que atua ou traz inovações à narração cinematográfica, somente uma tendência do cinema, localizada no domínio experimental, poderia ser considerada efetivamente não-narrativa, a corrente denominada “acinema” ou “cinema-matéria”, que teria desenvolvido a proposta vertoviana do “cine-olho”.

Isto porque, no acinema não ocorre a passagem entre imagens-matéria, como ocorre da imagem-percepção à imagem-ação, ou vice-versa, nas quais a interação é limitada, dando-se por faces especializadas. O encadeamento não é possível. Em lugar dessa passagem, no acinema há o livre curso das imagens. Essas obras remeteriam a um universo acentrado, e, portanto, anterior ao homem e sua relação sensória com o mundo, aproximando-se de um “regime gasoso de variação universal”, no qual as coisas (imagens) mesmas reagem entre si com todas as suas faces, compreensão que o autor constrói a partir do pensamento deleuziano.

Entretanto, Parente chega a uma conclusão diferente de Deleuze, por identificar no último uma falsa oposição entre imagético e narrativo, que, segundo André Parente, não seria necessariamente observável. Dessa forma, ao considerar que, no cinema moderno, as imagens-tempo ainda têm por pressuposto a percepção humana, sendo o processo de temporalização da imagem a um só tempo imagéticos e narrativos, reconhece assim um tipo de narração – a imagética – específico, e não um cinema não-narrativo (PARENTE, 2000, p. 47). A esse respeito, Parente (2000, p. 15) entende

que a narração no cinema moderno não se dá enquanto passagem de uma imagem a outra no curso empírico do tempo, mas é devir. Nesse caso, as narrativas cinematográficas falsificantes ou não-verídicas estariam a demandar novas definições de narração (PARENTE, 2000, p. 50). Pode-se concluir então que, por um lado, Parente identifica um cinema não-narrativo, ao passo que, frente à narração em geral, defende a existência de dois modos de narrativas – verídicas e não-verídicas, os quais o autor examina em sua repercussão nos processos narrativo-imagéticos.

Em que pesem as diferentes concepções de narrativa, similar a enunciado ou como enunciável, todos os autores citados parecem ao menos apontar para a possibilidade de um cinema não-narrativo, em curso no cinema moderno, no acinema, ou como possibilidade virtual.

Já Leal conduz o artigo “A impossibilidade do cinema ‘não narrativo’” em sentido, de certo modo, oposto. Isto porque, em primeiro lugar, propõe-se a identificar onde está a narrativa quando esta não é intrínseca ao filme. Apesar disso, Leal revisita Mieke Bal, Roland Barthes e Gerard Prince, para extrair uma síntese da reflexão desses autores sobre a narrativa, valendo-se, na maior parte das vezes, de fragmentos nos quais esses autores estão avaliando traços intrínsecos às obras. O trecho a seguir destacado é ilustrativo disso:

Ao analisar-se estas referências é possível constatar que há elementos comuns nas definições de narrativa destes autores. Tais como os “eventos” e os “atores” como elementos base e “condições *sine qua non*”, a importância da sequência desses eventos (reais e/ou ficcionados) que remete para algo que se desenrola ao longo de um período de tempo, a intervenção de elementos (humanos ou não) que provocam, relacionam ou desenvolvem as “ações” e, por fim, os

“veículos” para a proliferação da mesma que, tal como descrevem Barthes e Duisit, são de diversos tipos: “linguagem articulada, oral ou escrita, imagens (estáticas ou em movimento), gestos e uma mistura ordenada de todas estas substâncias” (Barthes e Duisit 1975). (LEAL, 2014, p. 158, 159)

Não obstante a observação de alguns elementos internos às obras narrativas na síntese, o autor conclui pela impossibilidade de um cinema não-narrativo baseando-se em fatores externos às obras, e não na verificação da presença, ausência ou ressignificação dos elementos destacados pelas fontes elegidas por ele. Ao contrário, em sua conclusão, Leal ressalta a ausência daqueles elementos que denunciariam uma narratividade na obra fílmica analisada, “*One¹¹ and 103*” (1992).

Neste filme em preto e branco, Cage e Lohner expõem efeitos de iluminação sob um fundo branco e plano. As partes da obra fílmica foram compostas por, aproximadamente, 1200 operações aleatórias planejadas por computador. O recurso de Cage a estas operações aleatórias na condução da produção fílmica, tais como o próprio jogo de luzes e o movimento de câmera, afastam qualquer referência à representação, enredo e relações de causalidade. A trilha sonora “103” foi composta pelo próprio Cage e tem a duração do filme.

Apesar de constatar referida ausência de elementos narrativos, logo em seguida Leal, amparando-se exclusivamente em critérios extra-fílmicos, sustenta que a existência de uma narratividade onipresente a povoar também aquele filme experimental, como se infere do trecho abaixo destacado:

Considerando que existe sempre narrativa, ao olhar para um filme como “*One¹¹ and 103*” onde vários elementos mencionados na análise estão em falta (eventos, atores,

intervenções, mesmo as linhas e cores), torna-se claro ela não se encontra no filme em si.

Neste caso, tal como noutros similares (filmes de autores associados ao cinema “não narrativo” e outro tipo de obras, entre outros), a(s) narrativa(s), aquilo que ajudará/permitirá a compreensão/contextualização da obra, está no próprio autor, no seu percurso, na sua vida, na sua criação artística, em tudo o que antecede a obra em causa. Para que seja possível estabelecer-se uma relação com o trabalho será necessário contextualiza-lo no percurso criativo do autor, conhecer o autor, ir para além da obra em causa. (LEAL, 2014, p. 160)

A partir do fragmento transcrito, observa-se que o autor aponta para outras possíveis definições de narrativa, amparadas em fatores exteriores à obra, ampliando a discussão, ao inseri-lo sob outro viés, que podem somar-se aos debates sobre a especificidade ou não da narrativa cinematográfica, a conjugação de processos narrativos distintos (linguístico e não linguístico, ou seja, imagéticos) no cinema.

3. Experimental – domínio residual, conceito e processos fílmicos

No artigo “Pioneiros do vídeo e do cinema experimental na América Latina”, Arlindo Machado (2010, p. 25, 26) aponta a historicidade da utilização do termo experimental, bem como a compreensão dessa denominação enquanto domínio residual:

O que é o experimental? Até os anos 1960 os filmes costumavam ser classificados como “documentários” ou “ficções” e não havia muita margem de manobra para sair dessa dicotomia simplificadora. [...] Quando Stan Brakhage começa a fazer filmes colando asas de borboleta

sobre uma película em branco, sem nem sequer obedecer aos limites do fotograma, já não era mais possível manter impunemente a dicotomia tradicional. Foi então tomado o termo “experimental” para designar esse campo até então excluído do audiovisual. Mas o curioso é que o “experimental” só pôde ser conceituado por sua exclusão, por aquilo que ele tem de atípico ou de não-padronizado, por aquilo, enfim, que não se define nem como documentário, nem como ficção, situando-se fora dos modelos, formatos e gêneros protocolares do audiovisual. [...] Naturalmente, o conceito de experimental envolve mais coisas que a simples demarcação de uma diferença com relação à produção audiovisual estandardizada. Como sugere o próprio nome, a ênfase desse tipo de produção está na experiência, no sentido científico de descoberta de possibilidades novas.

As considerações de Arlindo Machado acerca da ligação do termo à ideia de experiência parecem aproximar-se das ponderações feitas por André Parente em relação ao conceito de cinema experimental em Jean Mitry. Inicialmente, Parente (2000, p. 87, 91) alerta para o fato de parte considerável dos critérios para distinguir o cinema experimental e o outro cinema recorrerem constantemente a aspectos alheios ao processo fílmico, e, portanto, pouco valiosos para a teoria do cinema.

Para exemplificar, Parente (2000, p. 89, 90) apresenta algumas delimitações do experimental que se valem de elementos exteriores ao processo fílmico, referindo-se a produção, distribuição e divulgação dos filmes (“cinema independente”), a determinados movimentos unidos por elementos estilístico-cinematográficos (“impressionismo francês”) ou mesmo a reação da crítica jornalística (“cinema marginal”). Ainda num discurso corrente, o cinema experimental, no qual a especificidade fílmica prevaleceria, e o outro cinema estabeleceriam uma distinção com base nas cha-

ves: significante/significado, forma/sentido, poética/comunicação, não-narrativo/narrativo. Para o autor, essas oposições se valeriam de uma dualidade matriz imagem/narração, que somente se sustenta se a narrativa for compreendida enquanto enunciado que representa um estado de coisas, o que permitirá que o não-narrativo sintetize a recusa da narração linear que acusa uma significação. Mesmo assim, Parente (2000, p. 91) constata que “o cinema dito experimental nem sempre é não-narrativo”.

A extrema dificuldade de enquadrar esse *corpus* extenso, através de um critério que satisfatoriamente abarque a todos, parece encontrar explicação no fato dele jamais ter se constituído como totalidade orgânica, conforme observa Teixeira (2007, p. 93), no mesmo sentido aduzido por Parente (2000, p. 87, 89) ao afirmar que o experimental não tem unidade, orbitando nele propostas distintas. Em contraponto aos critérios estranhos ao processo fílmico e/ou insuficientes, André Parente revisita o sentido atribuído por Mitry ao termo experimental, ao qual corresponderia “todo filme [...] quando contribui para o aperfeiçoamento, o avanço ou para a renovação do cinema e de sua linguagem” (PARENTE, 2000, p. 88), além de registrar as reações negativas que tal delimitação conceitual de Mitry sofreu devido a sua amplitude. Com efeito, uma inevitável amplitude e certa efemeridade decorrem dessa proposta de definição do experimental, esta última constatada pelo próprio Mitry, como observa André Parente

Se aperfeiçoamento, o avanço ou inovação dos processos fílmicos são condições próprias do cinema experimental, chave para sua identificação, certo é que essa qualidade se mostra na maior parte das vezes efêmera. Nesse sentido a observação de Jean Mitry “Seja ele, portanto, *underground*, cinema direto, *free* cinema ou outra coisa, o filme experimental não é diferente do próprio cinema em sua constante evolução, porquanto seja verdade que um filme

experimental bem-sucedido não é mais que o clássico de amanhã” (Mitry *apud* Parente, 2000, p. 86)

Ocorre que, porque imbricadas à compreensão de experimental, como campo de “descoberta de novas possibilidades”, parecem estar nessas condições a viabilidade do domínio experimental apresentar-se como *corpus* privilegiado para verificação da possibilidade/existência ou não de obras não-narrativas, sem com isso reivindicar a retomada do critério narrativo/não-narrativo como chave para a definição do cinema experimental, dada a insuficiência deste elemento para discernimento deste *corpus*, conforme constata Parente (2000, p. 91).

Assim, esse grupo fragmentário e não unitário de obras fílmicas deve confrontar-se com os diversos conceitos criados por aqueles que se debruçam sobre a narração e a narratividade, confirmando-os ou incitando reformulações. De certo modo, é lícito aduzir que o artigo “A impossibilidade do cinema ‘não narrativo’” buscou desenvolver-se nesse sentido, ainda que sua construção e sua conclusão apontem para dois polos diversos: a partir da maioria das fontes consultadas por Leal, confirma a possibilidade de um cinema não-narrativo, se forem considerados somente os fatores intra-fílmicos; ou, por outro lado, propõe a reformulação da compreensão de narrativa, com a possibilidade de desenvolvimento de um conceito mais alargado. Em todo caso, pelas características já exploradas por Mitry, o cinema experimental firma-se como o *locus* empírico por excelência para verificação da possibilidade e da existência, ou não, de obras não-narrativas, partindo-se, para tanto, dos conceitos de narração e narrativa para o “campo”.

Referências

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. 7. ed. Campinas: Papirus, 2002.

_____; *et al.* **A estética do filme**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 2007.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Tradução de Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes, Rita Jover Faleiros. Brasília: Editora UNB, 2009.

MACHADO, Arlindo. Pioneiros do vídeo e do cinema experimental na América Latina. **Significação** – Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo, n. 33, p. 21-40, jun. 2010.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. Tradução de Jean-Claude Bernardet. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

LEAL, João. A Impossibilidade do Cinema ‘Não Narrativo’. In: Encontro Anual da Associação de Investigadores da Imagem em Movimento, 3, 2014, Coimbra. **Atas do III Encontro Anual da AIM**. Coimbra: AIM, 2014, p. 153-161.

MORE Records. The complete John Cage Edition – volume 36 One¹¹ and 103. **Catálogo de vendas**. Disponível em: < <http://www.mode-records.com/catalog/174cage.html> >. Último acesso em: 29 ago. 2018.

ONE¹¹ and 103. Direção de Henning Lohner. Roteiro e composição de Jonh Cage. Nova York: Mode Records. 93 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oUG2FNEFNls&t=90s>>. Último acesso em: 29 ago. 2018.

PARENTE, André. **Narrativa e modernidade**: Os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2000.

_____. Entrevista com André Parente. **Psicologia e Sociedade**, Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 7-11, Aug. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822004000200002&lng=en&nrm=iso>. Último acesso em: 29 Aug. 2018. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-71822004000200002>.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RICOEUR, Paul. Entre tempo e narrativa: concordância/discordância. **Kriterion**, Belo Horizonte, v. 53, n. 125, p. 299-310, Jun. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2012000100015&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 18 Jul. 2018.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Cinemas “não-narrativos”**: experimental e documentário – passagens. São Paulo: Alameda, 2012.

_____. Formas e metamorfoses do cinema experimental. IN: MACHADO JR, Rubens;

SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa de (Org.). **Estudos de cinema - Socine VIII**. São Paulo: Annablume, 2007.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 4^a ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.



Intercorporeidade fílmica: notas sobre o contracinema com base na análise do filme *Dandy Dust*.

Film Intercorporeality: notes on
the counter-cinema based on the
analysis of the film *Dandy Dust*.

PLYNIO NAVA



1. O cinema do desprazer

O contracinema pode ser entendido como uma rede constituída por filmes, realizadores e instituições que se posicionaram contra o modelo de produção cinematográfica *mainstream*, retomando as premissas da arte de vanguarda, do experimenta-

lismo audiovisual e do cinema alternativo como estratégias de superação das narrativas de matriz hollywoodiana, consolidando uma etiqueta independente, que deriva da crítica ao ilusionismo presente em filmes pautados num modelo de produção industrial.

Num sentido mais geral, refiro-me ao princípio que está por trás das construções do sistema descrito: o estabelecimento da ilusão de que a plateia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente (o discurso como natureza) (XAVIER, 2005, p. 42).

A reflexão sobre o contracinema atravessa a trajetória de vários teóricos e realizadores no curso da década de 1970, acompanhando a ascensão dos estudos culturais, de gênero, da psicanálise e do próprio contexto social da época como fundamentos que deram base às suas produções. Considerado o precursor do contracinema, Peter Wollen escreve um em saio dedicado à análise da obra de Jean-Louc Godard, no qual apresenta sete aspectos¹ que caracterizariam o contracinema em oposição ao cinema dominante. Para o autor, tais filmes possuíam em comum a insistência na busca pela auto-reflexividade. Essa revelação de processos obscurecidos pelas estratégias narrativas tinha inspiração no trabalho de Bertold Brecht, que via na arte um meio de educar o público e romper com o perfil puramente catártico do teatro.

A partir desse pressuposto, o teórico propôs um cinema do desprazer como réplica ao cinema de entretenimento tradicional. Contudo, sua noção de desprazer não visava instituir um especta-

1 Os aspectos citados por Wollen são: intransitividade narrativa, estranhamento, opacidade, diegese múltipla, abertura, realidade e o desprazer.

dor puramente racional, mas consciente dos imperativos ideológicos que orientavam a produção de fantasias coletivas, de modo a instruí-lo acerca dos propósitos e objetivos que determinavam as escolhas estéticas e políticas do cinema.

O ataque ao cinema “de entretenimento” faz parte de um ataque mais amplo à “sociedade do consumo”. O cinema foi concebido como uma droga que acalma e suaviza a militância das massas, subornando-as com sonhos prazerosos, distraíndo-as assim das importantes tarefas que são seu verdadeiro destino. (WOLLEN, 2002, p. 79).

Na mesma esteira da crítica ao ilusionismo proposta por Wollen, Laura Mulvey analisa a construção do prazer visual tomando de empréstimo subsídios da psicanálise freudiana para a investigação dos processos de objetificação do corpo em narrativas hollywoodianas. Para Mulvey, a fascinação pelo cinema provém de uma estrutura cultural preexistente, responsável por dar forma aos engajamentos espetatoriais e mostrar como a linguagem audiovisual organiza conflitos acerca da diferença sexual.

A satisfação e o reforço do ego, que representam o grau mais alto da história do cinema até agora, devem ser atacados. Não em favor de um novo prazer reconstruído que não pode existir no abstrato, nem de um desprazer intelectualizado, e sim no intuito de abrir caminho para a negação total da tranquilidade e da plenitude do filme narrativo de ficção. (MULVEY, 1983, p. 440).

Ao propor a destruição do prazer visual no cinema narrativo, a teórica preconiza o desenvolvimento de um contracinema estética e politicamente radical, que desestabilize os preceitos hollywoodianos, reagindo a suas premissas por meio da organização de uma nova linguagem do desejo.

David Rodowick, por sua vez, situa o contracinema no âmago do modernismo político, termo originalmente cunhado pela pesquisadora Silvia Harvey², que atualiza as reflexões de um campo discursivo que integra a teoria do cinema - representada por Stephen Heath, Jean-Louis Baudry, Christian Metz, etc - à produção de realizadores como Jean Marie Straub, Yvonne Rainer, Peter Gidal, Nagisa Oshima, entre outros. O modernismo político promove o diálogo da semiótica com o marxismo althusseriano e psicanálise para refletir sobre os mecanismos de subjetivação ideológica do espectador. Mais do que o desenvolvimento de uma teoria, sua intenção é reconstituir o *corpus* de publicações e traduções pós-maio de 1968, feitas por realizadores e estudiosos, com a finalidade de investigar a relevância do debate acerca do espectador no contexto de ressurgimento de um cinema político e crítico ao capitalismo.

Para o autor, o cinema industrial e o contracinema são dois termos polarizados. Enquanto Hollywood elabora uma codificação de sua narrativa, baseada nos tradicionais critérios de proximidade, unidade e continuidade, o contracinema opera com o modelo pautado na concepção de desconstrução, que desarticula a mecânica do filme de entretenimento, ao buscar sua materialidade e enfatizar a obstinação numa política da representação, que rompa com o prazer narrativo hegemônico em favor da exposição do espectador a outros regimes de fruição.

Se o objetivo do filme narrativo como um “aparato ideológico” é centralizar e fixar formas de ver em uma posição imaginária de segurança e unidade, então um modernismo narrativo politicamente consequente pode ser marcado por desencadear a negatividade como uma força frag-

2 O termo *political modernism* aparece pela primeira vez no artigo “*Whose Brecht? Memories for the eighties: a critical recovery*”, publicado na edição 23 da revista *Screen* (1982), sendo posteriormente desenvolvido por Rodowick.

mentária e contraditória. Deste modo, um modernismo crítico trabalha através da aposta da narrativa e espaço de modo que deturpações não venham a existir, reabilitando no espectador a sensação de processo e mudança (RODOWICK, 1988, p. 20).

A releitura do contracinema como atitude instaurada no contexto de um momento de intensa crítica ao modelo de produção cinematográfica hegemônica foi essencial para que, posteriormente, os estudos sobre recepção fossem melhor estruturados e teorizados pelo cognitivismo e estudos culturais, trazendo à tona a confluência da prática cinematográfica com as reflexões acadêmicas como tônica para o desenvolvimento mais amplo do lugar do espectador, da construção do olhar pela narrativa cinematográfica e do papel das mídias na construção da identidade.

2. A Nova Virada *Queer* no Cinema

Com a chegada dos anos 1980, o mundo assistiu a várias transformações que atingiram esferas da política, economia e cultura. Dentre elas, a forte onda de conservadorismo, representada pela eleição de Ronald Reagan a presidente dos Estados Unidos, a patologização da homossexualidade e o nascimento da cultura *home video*. Foi neste panorama que emergiram os estudos *queer*, movimento formado por ativistas e pesquisadores que tinha como objetivo criticar o que se convencionou chamar de heterossexualidade homofóbica, termo que define a heterossexualidade como paradigma, em detrimento de existências consideradas desviantes. Influenciada pelos estudos feministas, pela filosofia pós-estruturalista e pelos estudos da sexualidade de Michel Foucault, a teoria *queer* tem como marco a categoria gênero como fruto de uma construção social, que coloca em xeque a noção essencialista que fundamentava identidades sexuais, para se assumir como um marcador de instabilidades.

Os estudos *queer* nascem nos Estados Unidos, mobilizados pelo surgimento da AIDS como catalisador biológico e também social, ao ser associado a grupos historicamente marginalizados, formados por gays, lésbicas e transgêneros. O termo teve sua apropriação positivada pelos pesquisadores, que delegaram ao seu *status* depreciativo uma posição estratégica que traduzisse uma forma de viver ou prática social que caminhasse na contramão das normas vigentes. A teoria *queer* estabeleceu-se refratária ao ativismo *mainstream* por não corroborar com as estratégias de normalização efetivadas pela militância gay. Adotando a diferença como ferramenta política, vai de encontro a pressupostos assimilacionistas por compreender que a ideia de igualdade buscada por movimentos inclusivos é não somente suspeita, mas neutralizadora. “A política *queer* [...] adota a etiqueta da perversidade e faz uso da mesma para destacar a ‘norma’ daquilo que é ‘normal’, seja heterossexual ou homossexual. Queer não é tanto se rebelar contra a condição marginal, mas desfrutá-la” (GAMSON, 2002, p.151).

Embora traga consigo um teor academicista, a cultura *queer* intenta ultrapassar os berços da erudição, demarcando territórios de produção cultural e possibilitando o surgimento de saberes subalternos que reflitam vidas marginalizadas como locais de potência criativa. No cinema, estéticas dissidentes antecederam décadas a ascensão dos estudos *queer*. Entretanto, o surgimento de uma produção independente e questionadora das representações correntes da homossexualidade só veio ganhar força na década de 1980, através do *New Queer Cinema*, termo criado pela crítica de cinema B. Ruby Rich para designar um ciclo de filmes capitaneados por realizadores gays, lésbicas e transgêneros que, insatisfeitos com as experiências de estigmatização, violência e discriminação, serviram-se das premissas desconstrucionistas da teoria *queer* para produzirem filmes inspirados no cenário marginalizado de vários países, ganhando projeção no circuito

de festivais de cinema com produções influenciadas pela cultura pop, arte *camp*, estéticas do vídeo e a experiência de opressão sofrida com a epidemia da AIDS.

O *New Queer Cinema* não se fundamenta numa unidade, dada sua variedade de estratégias, que somam experimentações com vídeo, cinema e outras linguagens, mas há fios condutores que encontram pontos em comum onde sua gramática, motivações ou propostas parecem se contrapor. Rich tenta encontrar tais convergências no que chama de «*homo porno*», que pode ser entendido como “um estilo favorável ao pastiche e à apropriação, influenciado pela arte, ativismo e por novas entidades, como o videoclipe (a MTV havia acabado de aparecer). Trata-se de uma abordagem em busca de novas linguagens e meios que pudessem acomodar novos materiais, assuntos, e modos de produção” (RICH, 2013, p.15).

Outra abordagem que merece atenção na política de contestação que fundamentou o *New Queer Cinema* foi sua indisposição à política conciliatória da comunidade artística (e cinematográfica, em particular) de apresentar minorias sexuais e raciais como peças estabilizadoras da tensão de uma estrutura social heteronormativa, cuja ideia de condescendência a normas era o argumento de um cinema que invisibilizava as insatisfações de tais grupos que resistiam à política de inclusão dos realizadores de cinema, em resposta ao forte preconceito sofrido em decorrência da crise da AIDS. Mais do que serem representados, propunham aniquilar o discurso de convívio harmônico e tolerante com a produção de histórias contadas pelos sobreviventes desta geração.

A cultura popular não precisa recusar, mas ainda o faz, mantendo o queer na fronteira, restringindo a sua influência, assegurando o impacto de suas intervenções e, mais do que isso, sustentando o status quo. Afinal, isto sublinha o entretenimento convencional. O que é crucial lembrar

é que tal negação é um mecanismo defensivo: o queer deve aparecer somente para ser sufocado (AARON, 2004, p. 11).

O *New Queer Cinema* trouxe o frescor de uma onda de produções cinematográficas numa era politicamente assolada por reflexos conservadores, refletindo aspectos fundamentais de um momento propício a experimentações, que reacendeu os anseios por uma nova vanguarda, que pudesse responder política e esteticamente à forte repressão sofrida pelas minorias sexuais e raciais, registrando um movimento cultural através do cinema.

3. Intercorporeidade filmica em *Dandy Dust*

No contexto do pensamento fenomenológico ocupado em discutir a eclosão das coisas à consciência, surge um direcionamento radical representado pela fenomenologia existencial de Maurice Merleau-Ponty, que tenta apagar as lacunas que separam mente e mundo, reabilitando o corpo como instância integradora do pensamento e da sensação, categorias que desencadeiam uma atividade perceptiva corporificada, um modo de conhecer o mundo e o lugar onde sujeito e objeto encontram-se misturados, definindo-se um ao outro.

Quer se trate do corpo do outro ou de meu próprio corpo, não tenho meio de conhecer o corpo humano senão vivê-lo, quer dizer, retomar por minha conta o drama que o transpassa e confundir-me com ele. Portanto, sou meu corpo, exatamente na medida em que tenho um saber adquirido e, reciprocamente, meu corpo é como um sujeito natural, como um esboço provisório de meu ser total. Assim, a experiência do corpo próprio opõe ao movimento reflexivo que destaca o objeto do sujeito e o sujeito do objeto e que nos dá apenas o pensamento do corpo ou o corpo em realidade (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 269).

No território da experiência cinematográfica, essa abordagem fenomenológica enfatiza o contorno dialético entre ato e objeto proposto por Vivian Sobchack, no qual o último sintetiza o primeiro. Ultrapassando a reflexão realista de André Bazin, bem como os pressupostos da teorização de herança formalista, a fenomenologia cinematográfica reposiciona o lugar do corpo, colocando o envolvimento do olhar do realizador, do espectador e do filme como um processo dialético e constitutivo da experiência cinematográfica. Tais corpos coexistem, constituindo-se por meio de um duplo movimento que é, simultaneamente, intra e intersubjetivo. “Um filme é um ato de ver que se faz visto, um ato de ouvir que se faz ouvido e um ato de movimento físico e reflexivo que se faz sentido e compreendido reflexivamente” (SOBCHACK, 1992, p. 3-4).

O processo que caracteriza a comunicação cinematográfica partilhada entre essas três instâncias retoma o caráter reversível da percepção e expressão (negligenciados pela teoria clássica e contemporânea do cinema), operando a produção de sentido em função desse desdobramento ocorrer num lugar comum: o próprio corpo. “Tal fenomenologia do significado humano e suas representações tenta descrever, tematizar e interpretar as estruturas de comunicação na medida em que elas emergem radicalmente nas estruturas do ser” (SOBCHACK, 1992, p.7).

Superando as tradicionais metáforas do quadro, janela e espelho das teorias de cinema, Sobchack posiciona um aspecto de mutualidade ausente no esquema teórico para apresentar uma relação entre o sujeito, objeto e ambiente, que desencadeia uma revolução no pensamento acerca da experiência cinematográfica, permitindo refletir sobre o corpo como uma instância agenciadora de significados, cuja existência se dá num intercâmbio com os objetos do mundo, formando uma espécie de tecido comum que emerge da experiência perceptiva. Ver, sentir e ouvir, portanto, tornam-se

atos concretos expressos para si e para o outro, num deslocamento que ocorre da “linguagem do ser” para o “ser da linguagem”.

Nas seguintes linhas tentarei explorar o conceito de intercorporeidade fílmica como fundamento da análise da obra *Dandy Dust* (*Dandy Dust*, Hans Scheirl, 1998) abordando três aspectos do filme: a fragmentação narrativa, o hibridismo de gêneros atrelados à intertextualidade e a experiência extradiegética. Definiremos intercorporeidade fílmica como uma estratégia sensório-afetiva operada por gêneros e obras que tenham como objetivo explorar a comunicação entre corporalidades por meio da experiência audiovisual, enfatizando seus desdobramentos na reflexão de uma fenomenologia *queer* para o cinema.

Escrito, dirigido e protagonizado por Hans Scheirl, *Dandy Dust* integra o catálogo de produções vinculadas ao *New Queer Cinema*, abordando contornos estéticos e políticos a partir de uma produção audiovisual singular, que preconiza a experimentação como fio condutor. O filme conta a história do personagem homônimo, de gênero e personalidade fluidos, que peregrina o planeta 3075, em uma narrativa sincopada, na qual a fragmentação dá corpo ao constante fluxo de transformação do protagonista. Tal processo, que gera desorientação no espectador, visa arquitetar a representação do corpo transgênero, que emerge no filme em meio a cortes múltiplos, trilha sonora distópica e montagem propositalmente desarmônica. *Dandy Dust* é, ora homem, ora mulher; é também garoto, uma anciã, uma chama falante e uma múmia. Analisando a trama de Scheirl, um aspecto configura-se como o ponto chave do filme: a metáfora da viagem como denúncia de um ser inacabado, que substitui seu lugar de chegada pelo insistente prazer da mobilidade.

Na pós-modernidade, parece necessário pensar não só em processos mais confusos, difusos e plurais, mas, es-

pecialmente, supor que o sujeito que viaja é, ele próprio, dividido, fragmentado e cambiante. É possível pensar que esse sujeito também se lança numa viagem, ao longo de sua vida, na qual o que importa é o andar e não o chegar (LOURO, 2004, p.3).

A partir dessa direção, é interessante pensar sobre a narrativa como plataforma que dá substância à vida interior da personagem, prefigurando um sistema de comunicação que traz à tona a rasura de sentido consolidada por um saber hegemônico, para intervir em seu processo de significação. Em ensaio dedicado aos gêneros do corpo, Linda Williams retoma a discussão sobre a função narrativa de gêneros como pornografia, horror e melodrama na economia sensível do espectador, a partir da abordagem do conceito de excesso, creditando sua estrutura e objetivos a resolução de problemas cristalizados na cultura.

O desenvolvimento do sexo, da violência e da emoção, portanto, parecem ter funções muito precisas nestes gêneros do corpo. Assim como nos gêneros populares eles abordam problemas persistentes em nossa cultura, em nossas sexualidades, em nossas várias identidades” (WILLIAMS, 1991, p. 09).

Se para Linda Williams a especificidade dos gêneros do corpo busca responder a questões culturais, os objetivos de *Dandy Dust* tentam ampliar esta diligência. Tal aspecto do filme se dá em função de sua estrutura híbrida. Ao dialogar ficção científica com pornografia e subgêneros do horror (caso do filme *splatter*³), o que parece claro à proposta de Hans Scheirl é promover um colapso do gênero como estrutura discursiva anelástica. Soman-

3 Subgênero do filme de terror caracterizado pela representações realistas de violências físicas, como mutilações, torturas e demais representações que tenham como objetivo primordial expor a vulnerabilidade do corpo humano.

do ao empreendimento híbrido de gêneros de seu filme, emerge também o seu caráter intertextual, ao dialogar a estética do vídeo com variados formatos, como animação, 16 mm e Super 8. Em um trecho de seu manifesto artístico, Scheirl dá algumas pistas do projeto de experimentação para o âmbito do cinema.

Narrativa hollywoodiana: primeiro você faz uma história, em seguida você a ilustra com imagens Narrativa cibernética/interativa: primeiro você coleta materiais, fotografias, sons, etc, do filme a ser feito, então delinea movimentos e cria articulações. O espectador é inspirado por essa facilidade com a qual o filme se alterna entre dimensões/mídias/linguagens cinematográficas/ dentro e fora, para fazer o mesmo e construir suas próprias histórias (SCHEIRL, 1997, p. 55).

Dandy Dust corresponde ao transgressor mito social do ciborgue, organismo cibernético que mapeia a ficção e a realidade corpórea. Fusão de ser humano e máquina, homem, mulher e animal, o ciborgue representa o fraturamento do reflexo dualista de nossa formação histórica, que vaga pelo mundo como um ser ambivalente, habitando topografias naturais e fabricadas, ansioso pelo conflito contra o heterossexismo. Com sua existência fronteira, desmantela identidades proclamando um mundo sem gênero, gênese e sem fim.

O ciborgue é uma criatura de um mundo pós-gênero: ele não tem qualquer compromisso com a bissexualidade, com a simbiose pré-edípica, com o trabalho não alienado. O ciborgue não tem qualquer fascínio por uma totalidade orgânica que pudesse ser obtida por meio da apropriação última de todos os poderes das respectivas partes, as quais se combinariam, então, em uma unidade maior. Em certo sentido, o ciborgue não é parte de qualquer narrativa

que faça apelo a um estado original, de uma “narrativa de origem”, no sentido ocidental, o que constitui uma ironia “final”, uma vez que o ciborgue é também o *telos* apocalíptico dos crescentes processos de dominação ocidental que postulam uma subjetivação abstrata, que prefiguram um eu último, libertado, afinal, de toda dependência – um homem no espaço (HARAWAY, 2009, p. 38).

Tal como a ficção social do ciborgue delineada por Haraway, o cinema traz consigo o hibridismo como marca que o acompanha desde o seu estágio inicial, dada a influência a influência de uma variedade de expressões artísticas em sua constituição. Esse aspecto impuro (BAZIN, 1991) de sua linguagem alcança níveis exaustivos na contemporaneidade com o advento do vídeo como linguagem e meio contaminados, trazendo em seu fundamento o perfil intermediário pronunciado anteriormente pelo cinema. Na obra de Scheirl, tais apontamentos são acentuados por sua retórica do excesso. O diálogo de gêneros cinematográficos com a confluência de diversas linguagens propicia modos de engajamento e afetação que rompem paradigmas de fruição rumo a novas alternativas de prazer visual, que dinamitam fronteiras, formatos e preceitos historicamente consolidados para sedimentar a natureza híbrida própria das narrativas audiovisuais. “A materialidade fílmica é organizada reflexivamente para borrar ainda mais as fronteiras dos gêneros e tradições cinematográficas” (BALTAR, 2012, p.138).

Desse modo, o que parece categórico na proposta de Scheirl é seu projeto de radicalização da problemática cultural tematizada por Williams em sua análise dos gêneros do corpo. Ao integrar no filme o diálogo entre gêneros cinematográficos e a intertextualidade, o diretor traz à luz uma releitura do excesso, fazendo emergir do colapso de gêneros cinematográficos e formatos audiovisuais não uma resolução, mas o aniquilamento da própria organização da cultura, enquanto construtora do sexo e do gênero.

É nesse contexto que a abordagem sobre as ambivalências entram em cena na reflexão acerca de *Dandy Dust*. Em seu ensaio dedicado à obra de arte, Marilena Chauí retoma as considerações de Merleau-Ponty acerca do processo de criação como faculdade do ser, distanciando o processo da esfera cultural para entendê-lo como ato que, através da obra de arte, reintegra o homem ao mundo. Essa busca presume uma especulação do artista e seu entorno à procura de um modo de expressão que não possua um modelo prévio. Segundo a filósofa, o que dá concretude a esta busca pela expressão da experiência criadora é a certeza de uma lacuna a ser preenchida, uma ausência sentida pelo sujeito em significar algo preciso e particular que ainda não surgiu como produto de sua força criativa, mas cujo desvelamento se dá mediante a saída de si para o exterior.

O sentimento de querer-poder e da falta suscita a ação significadora que é, assim, experiência ativa de determinação do indeterminado: o pintor desvenda o invisível, o escritor quebra o silêncio, o pensador interroga o impensado. Realizam um trabalho no qual vem exprimir-se o co-per-tencimento de uma intenção e de um gesto inseparáveis, de um sujeito que só se efetua como tal porque sai de si para ex-por sua interioridade prática como obra (CHAUÍ, 2002, p.153).

A percepção da vida interior como tônica da obra de arte aparece no cinema de Scheirl de forma *sui generis*, desencadeando uma experiência dialética de três instâncias simultaneamente conectadas, nas quais a percepção se constitui e é constituída pelo corpo: o corpo do realizador, o corpo do espectador e o corpo do filme. Em sua análise sobre *Dandy Dust*, Eliza Steinbock chama atenção para um aspecto fundamental do filme: a inserção de um domínio extradieгético no interior da narrativa, que rompe as fronteiras entre ficção e realidade, vida e obra, interior e exterior,

a fim de pensá-los não apenas como territórios complementares e inseparáveis da experiência criadora, mas também como um processo de radicalização da experiência de transição de gênero a que Scheirl submeteu-se, partilhando com o espectador um domínio particular de sua intimidade integrado à obra audiovisual.

As injeções de testosterona do diretor e personagem principal de Scheirl durante as filmagens atualizam a encarnação transgênero de Dandy Dust. Seus “experimentos” hormonais, como ele chama, produzem uma pessoa de corpo feminino, cujo gênero frequentemente, ainda que não consistentemente, apresenta-se como masculino (STEINBOCK, 2011, p. 179).

Tal processo pode ser melhor compreendido pelas declarações do próprio Scheirl, que permitem entender de que modo a inserção da experiência privada na esfera ficcional borra fronteiras e amplia estratégias de experimentação, produzindo rupturas nos códigos narrativos do cinema.

O termo “transição” é utilizado pela comunidade transexual e transgênero para definir o período de tempo que leva uma pessoa para efetuar sua mudança de gênero. Agora, eu não estou indo de A a B, mas zigzagueando meu caminho por meio de um largo e aberto espaço de possibilidades (SCHEIRL, 2004).

A partir desse roteiro, podemos entender como a reflexão trazida por Scheirl constrói de modo particular os pressupostos de uma *femenologia queer*. Suas estratégias de evasão das normas culturais pelas quais corpo, sexualidade e gênero estão ancorados abre precedentes para o debate acerca do corpo como espaço habitado pela vida ou, mais precisamente, de um corpo-devir que insiste em transitar pelo mundo destituído de uma identidade fixa,

relacionando-se com os seus objetos como uma existência que não somente transcende a norma cultural que deseja inutilmente acessá-lo, mas que desconfigura a ordem das relações estabelecidas entre o corpo e sua exterioridade.

Essa ação envolve a co-habitação íntima de corpos e objetos. Isso não quer dizer que os corpos são simplesmente objetos ao lado de outros objetos, dado que eles são o ponto de partida do mundo (...). Consequentemente, corpos são formatados pelo contato com os objetos e o outro, com “o que” está próximo o bastante para ser alcançado. Eles podem inclusive tomar forma através desse contato desse contato, ou assumir a forma desse contato. O que se aproxima é moldado pelo que os corpos fazem e, por sua vez, afeta o que os corpos podem fazer (AHMED, 2006, p. 551-552).

Se a problematização *queer* traz consigo o alinhamento com as categorias da contingência e desorientação, então é no alinhamento com a dimensão fenomenológica que a experiência *queer* ganha sustentação, uma vez que supera as fronteiras de significação e inteligibilidade impostas pela ordem cultural, vislumbrando outros caminhos, orientações e perspectivas para a vida do corpo. Seguindo o roteiro que posiciona a capacidade dos sujeitos a explorar livremente o mundo, a reflexão fenomenológica sobre o cinema expande as percepções limítrofes da arte para situar tais expressões como um campo inacabado de projetos criativos, cujas perspectivas pluralistas de olhar trazem a emergência de um mundo que transcende os instrumentais de compreensão e reconhecimento, ao investir nos campos de experimentação, reconstruindo a definição de arte como expressão de liberdade, e, sobretudo, do cinema como território de novos processos, projetos e representações.

Considerações

A reflexão sobre o contracinema ainda é atual para a compreensão de novas estéticas no audiovisual. Tal como antecipou Laura Mulvey, este projeto revolucionário estará concentrado no âmbito de um cinema alternativo que tensione a organização do prazer visual em favor da experimentação contínua na linguagem cinematográfica. Pensar estes processos de ruptura com o cinema hegemônico é, antes de tudo, entender como sua história tem sido organizada a partir de um olhar heterocentrado, que reforça a disparidades, colocando tais representações numa dimensão subalterna da produção audiovisual e contribuindo para a construção de estereótipos, preconceitos e violências materiais e simbólicas.

A partir do conceito de intercorporeidade fílmica, o artigo tenta ampliar as perspectivas teóricas do cinema, propondo uma relação triangular entre espectador, filme e realizador para pensar o corpo como uma instância agenciadora de significados, fornecendo subsídios preliminares para a produção de uma fenomenologia *queer* na análise cinematográfica. Integrar tais instâncias, pensando o corpo como lugar de encontro e produção de significados esboça um roteiro com vistas ao estabelecimento de uma experiência que fracture a codificação do olhar cinematográfico em busca da ampliação de novos saberes sobre o corpo, da reivindicação da visibilidade na produção cinematográfica e da reflexão sobre a diferença como potência estética e política.

Referências

AHMED, Sarah. "Orientations: Toward a Queer Phenomenology". *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Durham, v. 12, n. 4, p. 543-574, 2006

AARON, Michele (ed.). *New Queer Cinema: A Critical Reader*. Edinburgh: Edinburgh University, 2004.

BALTAR, Mariana. “Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um procedimento operacional padrão”. *Revista Significação*, São Paulo, ano 39, n. 38, 2012.

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

CHAUÍ, Marilena. *Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GAMSON, Joshua. “Deben autodestruirse los movimientos identitarios? Un extraño dilemma”. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*. Barcelona: Icária editorial, 2002, p. 141-172.

HARAWAY, Donna. “Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX”, em TADEU, Tomás (org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*, Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

LOURO, Guacira Lopes. *O corpo estranho. Ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e cinema narrativo, em Ismail Xavier (org.). *A Experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

RICH, B. Ruby. *New Queer Cinema: The Director's Cut*. Durham: Duke University Press, 2013.

RODOWICK, D.N. *The Crisis of Political Modernism: criticism and ideology in contemporary film theory*. Berkeley: University of California Press, 1994.

SCHEIRL, Hans. Manifesto for the dada of the cyborg-embryo, em Sue Goldin (ed). *Eight Technologies of Otherness*. Londres: Routledge, 1997.

_____. “Hans in Transition: Painting of Hans Scheirl”. Disponível em <http://www.transitiongallery.co.uk/htmlpages/hans/hans_pr.html>. Último acesso: 09/07/2018.

SOBCHACK, Vivian. *The adress of the eye: a phenomenology of film experience*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

STENBOCK, E.A. *Shimmering images: On Transgender Embodiment and cinematic aesthetics*. Tese (Doutorado) - University of Amsterdam, Amsterdam, 2011.

WILLIAMS, L. Film bodies: gender, genre and excess. In: BAUDRY, L.; COHEN, M. (Org.). *Film theory and criticism*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

WOLLEN, Peter. Godard and Counter-Cinema: *Vent D'Est*, em Catherine Fowler (ed.). *The European Cinema Reader*. Londres e Nova York: Routledge, 2002.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.





As marcas do passado e do progresso: o uso da arquitetura no cinema

The marks of past and of progress:
the use of architecture in cinema

ROMÉRIO NOVAIS DE JESUS
ADRIANA DANTAS NOGUEIRA



1. Introdução

Desde os primeiros filmes dos irmãos Lumière até o cinema contemporâneo, o espaço fílmico é constituído pela própria realidade ou a recriação de um mundo real ou imaginário, e depende de elementos cenográficos e arquitetônicos, dos ambientes e cidades representadas.



O objetivo desse artigo é analisar a maneira que os elementos e estilos arquitetônicos aparecem configurados e relacionados nos filmes *Taxi Driver* (1976), de Martin Scorsese, e *Der Himmel über Berlin (Asas do Desejo)*, de Wim Wenders, observando como a arquitetura fílmica se relaciona com as narrativas e temáticas trabalhadas nestas obras.

Este artigo é fruto da disciplina Cinema e Arquitetura, do mestrado acadêmico do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais, da Universidade Federal de Sergipe. A escolha por esses filmes se deu porque eles compartilham de um estilo de arquitetura bastante próximo, o qual pode ser caracterizado como estilo historicista ou eclético, mas também elementos do estilo modernista podem ser percebidos.

Estudar a maneira como arquitetura é construída na narrativa fílmica possui relevância teórica e prática para diversas áreas da comunicação audiovisual, podendo servir de auxílio para críticos e pesquisadores nas análises de filmes, de modo a ajudar na reflexão sobre a importância da arquitetura para a narrativa e a estética do filme; e também para os realizadores de cinema e de outras narrativas audiovisuais em seus processos criativos, podendo ser útil no momento de elaboração de cenários e nas suas escolhas estéticas, que podem influenciar a construção do espaço fílmico.

Nos tópicos a seguir trataremos, brevemente, sobre o espaço fílmico e a presença da arquitetura no cinema, demonstrando como o cinema constrói seu espaço e como a realidade e a arquitetura são importantes neste processo. Em seguida, será feita a análise dos dois filmes escolhidos como corpus desse artigo, buscando compreender como a arquitetura cenográfica se apresenta em cada uma das narrativas e os significados que esta produz nas obras.

2. O Espaço Fílmico e a Arquitetura

Ao imaginarmos o universo ficcional de uma narrativa, somos levados a pensar no espaço fílmico, no qual as suas personagens tornam nítida a história narrada, e que se configura como um dos elementos essenciais para a constituição da narrativa.

No caso da literatura, a matéria que constitui o universo ficcional são as palavras. A “seleção cuidadosa e precisa da palavra certa com suas conotações peculiares, podem referir-se à aparência física ou aos processos psíquicos de um objeto ou personagem (ou de ambientes ou pessoas históricas etc.)” (ROSENFELD, 2009, p. 07). Ou seja, é por meio da palavra escrita que as personagens e o espaço são construídos na literatura.

Mas é na arte cinematográfica que se abrem as melhores perspectivas de utilização desses recursos expressivos adicionais que emanam do ambiente, dos elementos cênicos, das linhas, das formas e dos movimentos. Só no cinema é possível transportar o ator de um lugar para outro num abrir e fechar de olhos. O artista da imagem não está restrito a um único espaço cênico, nem está sujeito às dificuldades técnicas de mudar todo o cenário a cada sorriso ou expressão de desagrado (MUNSTERBERG, 1983, p. 50).

O espaço fílmico vai além das palavras e da imaginação do espectador, este é constituído, principalmente, pelo registro imagético da nossa realidade ou recriação de uma determinada realidade imaginária. Esse registro traz consigo significações diferentes da experiência cotidiana do mundo real, pois não se constitui como uma cópia da realidade, dado que, “a arte cinematográfica é um produto da tensão entre a representação e a distorção” (ANDREW, 2002, p. 38). Ou seja, o cinema é o resultado de uma representação alterada e estilizada, que não se fundamenta em

usar o mundo autêntico e imaculado que está diante da câmera, mas em usar aquilo que o mundo oferece ao ser fotografado, e, a partir disto, construir um novo mundo, o mundo ficcional, que ao mesmo tempo em que nos comunica um universo fantasioso criado pelo cineasta, também nos fala do mundo real.

O teórico Jean Mitry explica que a imagem cinematográfica não é imparcial e passiva à realidade a qual se propõe a registrar, pois esta tem certos recursos que fazem com que a realidade se submeta a ela antes de deixar sua impressão na câmera. Um desses principais recursos da imagem é o enquadramento, que, segundo Rudolf Arnheim, restringe a visão do espectador e pode ser usado pelo cineasta para organizar e dirigir nossa percepção do objeto filmado (ANDREW, 2002).

Sobre o espaço fílmico, Aumont (2009) revela que o enquadramento, ou seja, a imagem delimitada por uma superfície retangular, é um dos primeiros materiais sobre os quais o cineasta trabalha. No espaço fílmico, a porção de espaço imagético que está contida dentro do quadro é chamada de “campo”, e os elementos cênicos que não estão incluídos no campo são denominados de “fora de campo”. Porém, o fora de campo pode ser vinculado ao campo pela imaginação do espectador, e, deste modo, tanto o campo como o fora de campo criados pelo enquadramento podem ser usados pelo cineasta para produzir sentidos na obra fílmica.

O espaço fílmico não é apenas um quadro, da mesma forma que as imagens não são apenas representações em duas dimensões: ele é um espaço vivo, em nada independente de seu conteúdo, intimamente ligado às personagens que nele evoluem. Tem um valor dramático ou psicológico, uma significação simbólica; tem também um valor figurativo e plástico e um considerável caráter estético (BETTON, 1987, p. 29).

Desde os primórdios da arte cinematográfica, os movimentos de vanguardas do cinema já se dedicavam em utilizar cenários e ambientes para revelar a subjetividade de suas personagens e tratar de determinadas temáticas. Dentre eles, destacamos o Expressionismo alemão, que tinha o objetivo de representar estados mentais e emotivos de suas personagens através do uso expressivo e criativo dos elementos cênicos.

O Expressionismo alemão procurou uma reconfiguração estética do filme a partir do seu enunciado visual cênico, com um diferencial na forma de construção da plasticidade da imagem, utilizando os cenários, a arquitetura, os figurinos, a maquiagem, a iluminação, entre outros, para expressar a dramaticidade das cenas e a subjetividade da personagem. Assim, o Expressionismo alemão introduziu um espaço cênico fortemente significativo em suas narrativas, ao fazer com que todos os elementos cênicos estivessem em harmonia com as temáticas fundamentais do filme e com as paixões da mente das personagens (CÁNEPA, 2006).

No caso da arquitetura fílmica, esta faz parte desta área cenográfica ou de direção de arte no cinema, assim como os figurinos, objetos, maquiagem, etc.; mas, nos deteremos apenas aos elementos arquitetônicos e seu papel no cinema. A arquitetura fílmica pode ser a própria arquitetura do mundo real (arquitetura de locação) ou recriada em estúdios, e esta traz implicações determinantes para a constituição e compreensão da história.

Segundo Santos (2005), a convergência entre o modo narrativo-espacial cinematográfico e o arquitetônico acontece por meio da ilusão do movimento de um corpo pelo espaço fílmico que nos leva à ideia de narração arquitetônica, na qual o livre deslocamento em torno do espaço representado nos proporciona uma aproximação mental mais próxima daquela experimentada no espaço do mundo real. Sendo assim, a ilusão de movimento no

cinema permitiu um avanço nas representações da arquitetura, fazendo da arquitetura fílmica parte expressiva e narrativa da linguagem cinematográfica.

Mais do que apenas acumulação de objetos, a arquitetura fílmica é espaço pelo qual se circula, é imersão em algo mais amplo que ela mesma, é o ambiente todo que ultrapola o enquadramento. Munsterberg mesmo nos diz que os eventos representados pelo cinema se utilizam de toda a profundidade do espaço real, embora apresentados num plano que apenas nossas mentes moldam em coisas plásticas – são, portanto, formas do mundo exterior reconstruídas na imaginação dos espectadores (SANTOS, 2005, p. 43).

No decorrer de sua história e desenvolvimento artístico, a arquitetura contou com várias fases e estilos diversos. No entanto, apenas serão destacados os estilos historicista e modernista, pois esses estão presentes nos filmes selecionados para a análise.

2.1. Arquitetura Historicista e Modernista

O estilo arquitetônico historicista ou eclético designa, em geral, toda a reaplicação de formas e técnicas em alusão ao passado. Segundo Patetta (1987), esta cultura arquitetônica acolheu os mais variados elementos lexicais, extraindo-os de todas as épocas e regiões, recompondo-os de diferentes maneiras. Podem ser distinguidos, pelo menos, três correntes principais do ecletismo europeu:

[...] a da *composição estilística*, baseada na adoção imitativa coerente e “correta” de formas que, no passado, haviam pertencido a um estilo arquitetônico único e preciso [...]; a do *historicismo tipológico*, voltado, predomi-

nantemente, a escolhas apriorísticas de cunho analógico que deviam orientar o estilo quanto à finalidade a que se destinava cada um dos edifícios reencontrando, na *Idade Média*, os traços místicos e a religiosidade [...]; a dos *pastiches compositivos* que, com uma maior margem de liberdade, “inventava” soluções estilísticas historicamente inadmissíveis e, às vezes, beirando o mau gosto (mas que, muitas vezes, escondiam soluções estruturais interessantes e avançadas) (PATETTA, 1987, p. 14-15).

A arquitetura historicista está relacionada a uma aceitação da história e das tradições na visão de mundo, e a uma retomada de consciência histórica. Neste tipo de arquitetura há uma valorização da produção antiga, principalmente a clássica e renascentista. Essas obras antigas serviram como modelos e fonte de inspiração, para que se alcançassem modelos ideais na arquitetura (BÖHM, 2015).

Diferente do movimento da arquitetura historicista, um dos principais fundamentos do estilo arquitetônico modernista é a rejeição ao “repertório formal do passado e a aversão deles à idéia de estilo [...]. Os modernos viam no ornamento, um elemento típico dos estilos históricos, um inimigo a ser combatido: produzir uma arquitetura sem ornamentos tornou-se um desafio constante” (COELHO; ODEBRECHT, 2007, p. 46). O movimento arquitetônico modernista, influenciado pelo desenvolvimento tecnológico, é caracterizado pela ideia de racionalização e funcionalidade dos projetos artísticos, e pelo ideal moderno de busca pelo progresso da sociedade.

Outra característica importante eram as idéias de industrialização, economia e a recém-descoberta noção do design. Acreditava-se que o arquiteto era um profissional responsável pela correta e socialmente justa construção

do ambiente habitado pelo homem, carregando um fardo pesado. Os edifícios deveriam ser econômicos, limpos, úteis. Neste sentido, duas máximas permearam o período do moderno: “Menos é Mais” frase cunhada pelo arquiteto Mies Van der Rohe e “A Forma Segue a Função”, do arquiteto proto-moderno Louis Sullivan (COELHO; ODEBRECHT, 2007, p. 47).

Não adentraremos a fundo na discussão sobre os estilos historicista e modernista e as problemáticas acerca destes movimentos da arquitetura, pois não faz parte do objetivo desse trabalho. O que nos interessa são as características gerais desses estilos arquitetônicas, principalmente a alusão ao passado do historicismo e a busca pelo progresso do modernismo, para, a partir destas, buscar compreender como os filmes, do *corpus* deste artigo, se utilizam da arquitetura e suas possíveis implicações na narrativa fílmica.

3. A arquitetura fílmica em *Taxi Driver*: as marcas do passado e do progresso

Taxi Driver foi lançado em 1976, dirigido por Martin Scorsese, com roteiro escrito por Paul Schrader, e com Robert de Niro interpretando Travis Bickle, protagonista do filme. O filme narra a história de um veterano da Guerra do Vietnã, que vive imerso em sua solidão e isolamento, sem ter um projeto de vida. Travis sofre de insônia e consegue um emprego de taxista para ocupar o tempo que fica sem dormir, passando a conviver com um submundo de violência e prostituição. Depois do emprego, ele tenta ter um relacionamento com Betsy (Cybill Shepherd), mas é frustrado, despertando, assim, o seu desejo de vingança contra ela e a sociedade. Por fim, Travis tenta salvar a adolescente Iris (Jodie Foster) da vida de prostituição, usando a violência como instrumento de resgate.

O filme *Taxi Driver* nasce de um contexto contemporâneo ao pós-guerra do Vietnã e do pós-Watergate (escândalo político que culminou com a renúncia do presidente dos EUA, Richard Nixon), no qual a sociedade norte-americana convivia com a forte crise política, financeira e moral, com a decadência das cidades, o racismo, a violência e com todo o mal-estar causado pela guerra (SILVA, 2015). Essas coisas influenciaram tanto a construção da história do filme como do personagem Travis. A história da narrativa fala de uma Nova Iorque decadente, onde a violência toma conta das ruas.

Porém, do contexto daquela época, o que mais influenciou na caracterização do personagem foi a Guerra do Vietnã e, principalmente, o fato dele ter participado da guerra como fuzileiro. O próprio Martin Scorsese explica que a ida de Travis ao Vietnã é um elemento importante da narrativa:

Era crucial para a personagem de Travis Bickle ter tido a experiência da vida e da morte à sua volta em cada segundo que vivera no sudeste asiático [...] Penso que é algo que qualquer pessoa que tenha vivido uma guerra, qualquer guerra, sente quando regressa àquilo que é suposto ser “a civilização”. Fica decerto ainda mais paranoico. [...] Travis Bickle está afetado pelo Vietnã e isso está latente nele e depois explode (THOMPSON; CHRISTIE, 1989 apud SILVA, 2015, p. 91).

Travis é um homem emocionalmente perturbado pelas experiências traumáticas da guerra do Vietnã, fazendo surgir, em sua mente, questões sobre quem ele é e qual o sentido de sua existência. Deste modo, a arquitetura historicista da cidade de Nova Iorque aparece como um suporte visual metafórico dessa alusão ao passado, o passado traumático do personagem e os traumas da sociedade americana da época.

Nas cenas dos discursos políticos do senador Palantine ficam evidentes essa alusão ao passado traumático por intermédio das falas do senador em junção com imagens da arquitetura da cidade. Em sua fala, o senador traz à tona as marcas do passado, relatando sobre o sofrimento na guerra e agora no pós-guerra do Vietnã: “*Walt Whitman, o grande poeta americano falava de todos nós quando disse: ‘Eu sou o homem. Eu sofri. Eu estava lá’. Hoje, digo-lhes: Nós, o povo, sofremos no Vietnã*”. Enquanto ouvimos o senador Palatine proclamando seu discurso, são mostradas imagens de alguns prédios com estilo arquitetônico historicista, que faz alusão ao passado, e outros com características do estilo modernista, que traz a ideia de uma vida nova pós-guerra, em que a cidade busca um progresso (Figura 1).

Figura 1 - Cenas de discurso do senador Palantine.



Fonte: Filme *Taxi driver* (1976), de Martin Scorsese, In: DVD.

Na próxima cena de mais um discurso do senador (Figura 2), além de, novamente, fazer alusão ao passado traumático americano da época, a arquitetura historicista também contribui para reforçar a busca de poder e da vitória do senador Palantine nas eleições, através da estátua que com os braços erguidos preanun-

cia que o senador será vitorioso: “*Nos encontramos numa encruzilhada histórica... Os caminhos errados nos levaram à guerra, à pobreza, ao desemprego, à inflação... Hoje, digo a vocês, nós somos o povo. E está na hora de deixar o povo governar*”.

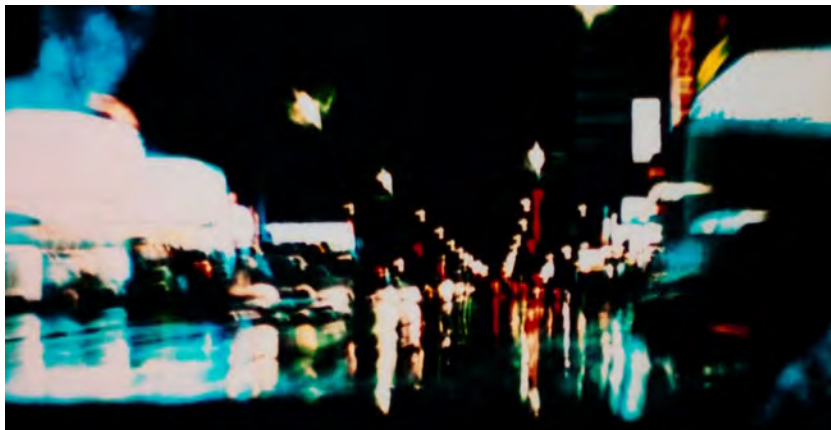
Figura 2 - Cena do palco de discurso do senador Palantine.



Fonte: Filme *Taxi Driver* (1976), de Martin Scorsese, In: DVD.

Na sequência, com seu táxi pelas ruas de Nova Iorque, temos um *close-up* dos olhos de Travis observando o ambiente ao seu redor. Neste plano, uma luz vermelha, vinda de fontes luminosas da rua (aparentemente do semáforo), incide sobre o rosto do personagem, deixando-o com a cor da pele bem avermelhada. Esta coloração vermelha simboliza a violência presente na personalidade de Travis. Depois, surge um plano geral da rua com luzes coloridas e a imagem borrada (Figura 3), no qual não conseguimos ver nada nitidamente, revelando, assim, a forma disforme e caótica que o personagem Travis vê o ambiente ao seu redor.

Figura 3 - Imagem caótica da cidade de Nova Iorque.



Fonte: Filme *Taxi driver* (1976), de Martin Scorsese, In: DVD.

O filme se passa praticamente quase todo nas ruas de Nova Iorque e a noite (Figura 4). O caos da vida noturna da cidade, o intenso contraste das luzes das ruas, as edificações de estilos arquitetônicos misturados e o trânsito complicado se configuram como parte significativa da narrativa, pois fazem alusão ao estado de espírito caótico do personagem Travis.

Figura 4 - Cena noturna da cidade Nova Iorque.



Fonte: Filme *Taxi driver* (1976), de Martin Scorsese, In: DVD.

4. A arquitetura fílmica em *Der Himmel über Berlin (Asas do Desejo)*: entre o mítico e o moderno

Der Himmel über Berlin (Asas do Desejo) é um filme franco-alemão de 1987, do gênero drama fantástico, escrito, produzido e dirigido por Wim Wenders. Damiel (Bruno Ganz) e Cassiel (Otto Sander) são anjos que perambulam pela cidade de Berlim. Eles conseguem ler os pensamentos dos humanos e tentam confortar suas dores, solidão e depressão. No entanto, o anjo Damiel, ao se apaixonar por uma trapezista (Solveig Dommartin), deseja se tornar um ser humano e experimentar as dores, os prazeres e a efemeridade da vida.

No filme, Berlim aparece como uma cidade marcada pelas lembranças da Segunda Guerra Mundial e pela divisão da Alemanha em Ocidental e Oriental. Só em 1989, dois anos depois do filme, o muro de Berlim é derrubado e as Alemanhas são unificadas. Porém, o filme já preanunciava, metaforicamente, esse desejo de unificação por meio da união do anjo Damiel com a humana trapezista.

Na cena em que o personagem do escritor relembra a guerra, surge uma imagem onde se percebe a presença de uma arquitetura historicista, e, em seus pensamentos, ele deseja que um dia a paz reinasse nas histórias da humanidade (Figura 5). Assim como em *Taxi Driver*, a arquitetura historicista em *Der Himmel über Berlin (Asas do Desejo)* também evidencia as lembranças de um passado marcado pela guerra e que no contexto fílmico ainda influenciavam o modo de vida dos personagens.

Figura 5 - Cena mostra a arquitetura historicista destruída e a alusão às marcas da guerra.



Fonte: Filme *Der Himmel über Berlin* (*Asas do Desejo*, 1987), de Wim Wenders, In: DVD.

Além de fazer alusão ao passado, a arquitetura é utilizada para contrastar a dimensão mítica e moderna presente no filme. Isto fica evidente na cena em que o personagem, que também já foi um anjo, passeia pela cidade e vê uma antiga estação de trem nos moldes da arquitetura historicista e ao fundo tem um prédio de arquitetura modernista. O contraste entre os dois tipos de arquitetura e o discurso saudosista do personagem evidencia o confronto entre a tradição e o moderno, o passado e o progresso (Figura 6).

Figura 6 - Cena que mostra o contraste entre a arquitetura historicista a arquitetura modernista.



Fonte: Filme *Der Himmel über Berlin (Asas do Desejo, 1987)*, de Wim Wenders, In: DVD.

A arquitetura historicista também contribui para a dimensão mítica com a presença dos anjos na história, misturando lenda e realidade. Podemos perceber isto nas arquiteturas da igreja e no monumento da praça que tem uma estátua de um anjo, e nesta aparece o anjo Daniel, que, mesmo na forma humana, conseguimos entender que ele é um ser angelical, pois, além da simbologia da arquitetura, o preto-e-branco na imagem evidencia a separação entre os personagens angelicais e os personagens humanos, que tem seu ponto de vista representado em imagem colorida (Figura 7).

Figura 7 - Cena que mostra a arquitetura historicista para enfatizar a atmosfera mítica do filme.



Fonte: *Der Himmel über Berlin (Asas do Desejo, 1987)*, de Wim Wenders In: DVD.

O diretor Wim Wenders utiliza, no filme, imagens em preto-e-branco e imagens coloridas (Figura 8) com o objetivo de representar o ponto de vista dos personagens angelicais e dos personagens humanos, respectivamente. Os personagens angelicais são sempre filmados em preto-e-branco, que representa a monotonia e a ausência de emoções, e os personagens humanos têm seus pontos de vista filmados em colorido, que representa a intensidade e diversidade das vivências e emoções humanas. Esse contraste de cores serve para reforçar a diferenciação entre o estado mítico angelical e o humano.

Figura 8 - Cena que mostra os personagens humanos em colorido e o anjo em preto-e-branco.



Fonte: *Der Himmel über Berlin (Asas do Desejo, 1987)*, de Wim Wenders, In: DVD.

Considerações

Este artigo buscou compreender como a arquitetura fílmica foi utilizada nos filmes *Taxi Driver* (1976), de Martin Scorsese, e *Der Himmel über Berlin (Asas do Desejo, 1987)* de Wim Wenders, através da relação de características do estilo historicista e modernista com as narrativas destes filmes. A análise fílmica demonstrou que a arquitetura utilizada reforça as temáticas trabalhadas e dá sentido à narrativa fílmica. Quando se analisa a arquitetura fílmica todo e qualquer elemento que faça parte do espaço cenográfico pode vir a concordar com a narrativa ou apenas criar um pano de fundo para a ação.

No filme *Der Himmel über Berlin (Asas do Desejo)*, a arquitetura historicista evidencia a dimensão mítica da história e o contraste entre tradição e modernidade. No filme *Taxi Driver*, assim como em *Der Himmel über Berlin*, a arquitetura evidencia as marcas do passado que influenciam o presente

dos personagens e adensa simbolicamente certas temáticas das narrativas.

Por fim, com esse artigo não pretendemos apontar conclusões definitivas de uma análise de *Taxi Driver e Der Himmel über Berlin (Asas do Desejo)*, mas sinalizar uma forma de interpretação imagética, na qual se quer destacar a importância da escolha adequada do estilo da arquitetura cenográfica para os filmes. Contudo, esperamos, com a nossa leitura dos filmes, lançar sementes que possam abrir caminhos para novos entendimentos do papel da arquitetura no cinema.

Referências

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

AUMONT, Jacques et. al. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 2009.

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

BÖHM, Mauro Fernando Normberg. **Ecletismos e a construção da cidade contemporânea**: um olhar sobre o historicismo em Pelotas. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015.

CÁNEPA, L. L. Expressionismo Alemão. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

COELHO, Alessandra; ODEBRECHT, Silvia. Arquitetura moderna: reconhecimento e análise de edifícios representativos em Blumenau, SC. **Dynamis**, vol. 13, n.1, out.-dez., 2007.

MUNSTERBERG, Hugo. As emoções. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

PATETTA, Luciano. Considerações sobre o Ecletismo na Europa. In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Ecletismo na Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Nobel/ Edusp, 1987.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SANTOS, Fábio Allon dos. **Arquiteturas filmicas**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

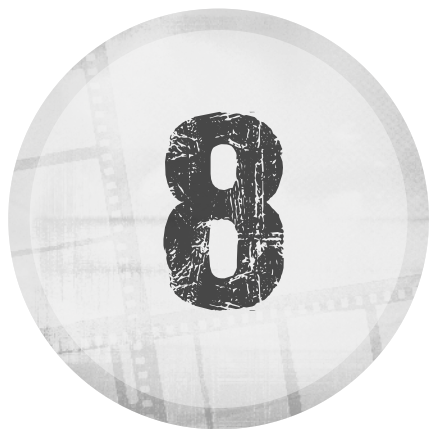
SILVA, T. G. **Dirigido por Martin Scorsese**: um estudo comparativo de Taxi Driver, Os Infiltrados e seus contextos de produção. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Filmografia

DER Himmel über Berlin (*Asas do Desejo*). Direção: Wim Wenders. Produção: Wim Wenders e Anatole Dauman. Intérpretes: Bruno Ganz, Solveig Dommartin, Otto Sander, Curt Bois, Peter Falk e outros. Roteiro: Wim Wenders e Peter Handke. Música: Jürgen Knieper. Alemanha Ocidental/França: Road Movies/Argos Films, 1987. DVD, 128 min., sonoro, colorido e p&b.

TAXI Driver. Direção: Martin Scorsese. Produção: Julia Phillips e Michael Phillips. Intérpretes: Robert de Niro; Jodie Foster; Albert Brooks; Harvey Keitel; Leonard Harris; Peter Boyle; Cybill Shepherd e outros. Roteiro: Paul Schrader. Música: Bernard Herrmann. Nova York: Columbia Pictures, 1976. DVD, 114 min., sonoro, colorido.





Cinema e filosofia na experiência da modernidade

Cinema and philosophy in the
experience of modernity

VINICIUS LEITE



1. Introdução

O cinema nasce na transição do século XIX para o século XX e, assim, trafega na modernidade que se traduz nas transformações da cidade com sua industrialização. A arte cinematográfica acompanha a revolução de costumes e hábitos da modernidade.



No primeiro momento, faremos um recorte histórico-filosófico do estudo de cinema e modernidade proposto nas discussões de Walter Benjamin, filósofo que vivenciou o surgimento do cinema e seu desenvolvimento para o cinema clássico. Verificamos em sua filosofia uma ideia de cinema advinda da experiência com a modernidade.

Para auxiliar este recorte, discorreremos também com base em dois artigos que são: *Num Instante: o cinema e a filosofia da modernidade*, de Leo Charney (CHARNEY, 2004); e *Benjamin, cinema e experiência: a flor azul na terra da tecnologia*, de Miriam Hansen (HANSEN, 2012).

No segundo momento, atualizaremos as discussões sobre cinema e filosofia a partir dos textos “Cinema como experimentação filosófica” e “Sobre o ato de criação: o que é ter uma ideia em cinema?”, de Alain Badiou (BADIOU, 2015), que são uma crítica à palestra que Deleuze deu a alunos de cinema.

O entendimento das relações abordadas entre filosofia e modernidade promove uma compreensão histórica-social do cinema e investiga a passagem do cinema clássico ao cinema moderno. Esta passagem carrega uma ruptura, e é a partir da ruptura que há o encontro entre o cinema e a filosofia. Tanto a filosofia quanto o cinema trabalham com a ideia de síntese e criação, só que a filosofia trabalha com a síntese criando conceitos enquanto o cinema trabalha com a síntese criando imagem-movimento e imagem-tempo (BADIOU, 2015).

2. Choque, instante e fragmento: o cinema como paradigma da experiência moderna

Os estudos de Benjamin trazem a interdependência entre o instante e o fragmento. Benjamin associa seu método de escrita

fragmentária à montagem cinematográfica no seu texto inacabado de 1940, intitulado *Trabalho das Passagens*.

Como uma maneira de expressar a prevalência do instante na experiência moderna, Benjamin recorreu a um método fragmentário. Ele associou esse método à “montagem”, um termo que para Benjamin continha a alusão vital ao cinema. [...] Essa forma de escrever a história resultou da reconceitualização mais ampla de Benjamin da experiência do tempo na modernidade, e portanto do tempo como história e da história como tempo. Essas preocupações situaram Benjamin no centro desse repensar a presença que emergiu na modernidade. Para Benjamin, a reiteração do passado só podia ocorrer como um momento fugaz (CHARNEY, 2004, p. 322).

Além de Benjamin, Leo Charney (2004) cita Heidegger como crítico emblemático da modernidade. Heidegger associa a questão do instante (momentâneo) à experiência da visão. Para Heidegger, “no instante da visão nada pode ocorrer”, ou seja, só reconhecemos o instante depois de vivenciá-lo; o presente, portanto, está sempre perdido.

Esse estar perdido, como Heidegger o chamou, inscreveu uma alienação fundamental na estrutura de vida diária. Junto com a modernidade veio a consciência de que as pessoas estavam sempre, de antemão, alienadas do tempo em que estavam vivendo. No entanto, a sensação que deriva do presente podia ser parcialmente redimida caso fossem valorizadas as respostas sensoriais [visão], corporais e pré-rationais que retêm a prerrogativa de ocupar um instante presente (CHARNEY, 2004, p. 320).

Assim como Heidegger, Benjamin ligou a possibilidade da presença à visão e destacou que o “agora” só poderia ocorrer por

meio de sua “reconhecibilidade” tangível — isto é, visual (CHARNEY, 2004, p. 323). Esse termo “o agora da reconhecibilidade” é encontrado em *Trabalho das Passagens*, em que Benjamin pontua que a possibilidade de um instante ocorrer na forma de uma imagem porque a percepção de uma imagem representada é a melhor opção para a percepção imediata.

Ao contrário da fotografia que se congela e embalsama o passado, o cinema é concebido, então, desses instantes fragmentos, já que nele a imagem encontra o movimento que carrega a sensação de presente.

Benjamin caracteriza a experiência moderna como efêmera e a define como “choque” (CHARNEY, 2004, p. 323). O conceito de “choque”, por sua vez, ficou associado à “mudança repentina constante” do cinema e da vida moderna.

Experimental o choque era experimentar um instante. O choque podia ocorrer somente em um instante fugaz; mais exatamente, o choque formulou e definiu o instante como tal. A intensidade de sensação que marcou o choque como choque colocou parênteses no instante intensificado no qual era sentido. O movimento do choque trazia à sensação, e depois à consciência, a instantaneidade do momento presente, mesmo quando passava. O choque empurrava o sujeito moderno para o reconhecimento tangível da presença do presente. Na presença imediata do instante, o que podemos fazer — a única coisa que podemos fazer — é senti-lo. A presença presente do instante pode ocorrer somente na sensação e como sensação (CHARNEY, 2004, p. 324).

O cinema é a arte que define essa sensação do instante e sua evanescência caracterizando essa experiência temporal da moder-

nidade. Jean Epstein, cineasta e teórico francês da década 20, categorizou essa experiência como fotogenia; ou seja, Epstein entende a fotogenia como mudança e variação, em que associa o filme à irracionalidade, à indefinibilidade e à instabilidade (CHARNEY, 2004).

Ele pontuou o presente como o local em que o passado e o futuro colidem, e o cinema pode refletir essa realidade temporal (CHARNEY, 2004, p. 326). Para Epstein, a essência do cinema reside não em suas capacidades narrativas, mas nos momentos evanescentes de sensações fortes que certas imagens fornecem (CHARNEY, 2004). Dessa forma, podemos identificar o pré-cinema, dito por Arlindo Machado, ou o cinema de atrações como chamou Tom Gunning, como um cinema caracterizado não pela narrativa, mas pelo espanto e estranhamento do instante, semelhantes à “choque” de Benjamin, como exemplo: o curta-metragem de Lumière de 1895 de um trem chegando à estação; ou o curta de Edison, de 1903, no qual um elefante é eletrocutado, cai e morre (CHARNEY, 2004, p. 327).

Acima de tudo foi essa forma da experiência em movimento que ligou a experiência do cinema à da vida diária da modernidade. A experiência do cinema refletiu a experiência epistemológica mais ampla da modernidade. Os sujeitos modernos (re)descobriram seus lugares como mediadores entre passado e futuro ao (re)experimentar essa condição como espectadores de cinema. Passado e futuro confrontaram-se não em uma zona hipotética, mas no terreno do corpo. Essa alienação fundamentou-se e surgiu da aspiração moderna para apreender momentos fugazes de sensação como uma proteção contra sua remoção inexorável. A busca para localizar um instante fixo de sensação dentro do corpo jamais poderia ser bem-sucedida (CHARNEY, 2004, p. 324).

Benjamin tem seu ensaio de 1935-34 intitulado *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, um dos textos mais conhecidos e citados sobre sua leitura do cotidiano e da modernidade, e sobre o cinema como uma categoria da modernidade. Um dos questionamentos trazidos por Benjamin sobre as transformações da arte do século XIX para o século XX é a dialética entre aura e reprodutibilidade, presença e imagem, tradição e modernidade. O cinema e a fotografia entram nesse perfil dialético, pois representam a quebra de paradigma da arte, ou seja, o conhecimento da arte não é por via de acesso à obra e sim à sua reprodução.

Depois de estabelecer os termos “aura” e massas” como polos opostos do campo de forças políticas, Benjamin tratou de afirmar uma finidade funcional entre as massas e os meios de reprodução técnica, por intermédio do que se poderia chamar de um silogismo fenomenológico. Se a aura era definida como “o fenômeno singular de uma distância, por mais curta que seja”, as massas contemporâneas foram caracterizadas por uma intenção antitética, “o desejo [...] de ‘aproximar mais as coisas’, em termos espaciais e humanos, que é tão ardente quanto sua propensão a superar a singularidade de toda realidade pela aceitação de sua reprodutibilidade” (HANSEN, 2012, p. 209).

Este ensaio de Benjamin é importante porque com ele conseguimos atualizar as reflexões para contemporaneidade em que vivemos. Benjamin ressalta que a reprodutibilidade técnica da arte pode levar tanto para um caminho revolucionário em que a obra de arte se torna mais acessível onde se desvenda o caráter de privilégio social de consumo quanto para o caminho da construção da cultura de massa. A reprodutibilidade técnica da arte é, portanto, o poder de alienação de um determinado modo de vida, como percebemos no modelo do cinema clássico hollywoodiano.

Miriam Hansen (2012) destaca que para Benjamin o cinema sintetiza, na própria estrutura do aparelho, o declínio da capacidade humana de retribuir o olhar. Todavia, o filme cumpre uma função cognitiva, já que é a primeira forma de arte capaz de mostrar como a matéria interfere na vida das pessoas, sendo assim o cinema pode ser um excelente meio de representação materialista (HANSEN, 2012, p. 226). Hansen diz que embora Benjamin não confirmasse, diversas linhas de sua argumentação sugerem o cinema redimido da história, da teoria e da prática, como veículo da experiência (HANSEN, 2012, p.228).

Uma fonte de Benjamin é o ensaio de Kracauer, de 1927, que postula o conceito de “inconsciente óptico” à fotografia. Agregando este conceito ao cinema, Benjamin traz a referência à “Psicopatologia da vida cotidiana”, de Freud (HANSEN, 2012).

Tal como seus comentários sobre o cinema ao longo de todo o ensaio *A obra de arte*, a elaboração benjaminiana do “inconsciente óptico” oscila entre uma descrição de inovações técnicas e suas possibilidades emancipadoras, entre a análise histórica e um discurso utópico de redenção. Em vez de ser um mero caso de confusão metodológica, esse deslizamento é motivado por um movimento dialético entre certos conceitos fundamentais (como “natureza”, “história” e “aura”) e certos tropos teóricos (como o “eterno retorno”, “a coletividade sonhadora”) cujo sentido depende da constelação específica em que eles se dispõem. Assim, a recuperação do cinema como veículo da experiência traz à cena uma ambiguidade constitutiva do conceito benjaminiano de “choque”, ambiguidade que é crucial para seu endosso de um modo de recepção “distraindo” (HANSEN, 2012, p. 234).

Com o “inconsciente óptico”, Benjamin corrobora com as dimensões de temporalidade e historicidade em sua visão de cinema,

dessa forma o filme carrega esse espaço permeado pelo consciente e pelo inconsciente que abre um abismo temporal para o espectador, que pode desvelar a lembrança e, com ela, promessas de reciprocidade e intersubjetividade (HANSEN, 2012, p. 240). O conceito de “inconsciente óptico” traz uma perspectiva sobre as formas marginalizadas de público espectador associado ao cinema de atrações, como também à situação precária das plateias femininas em relação às narrativas e abordagem do cinema clássico. Para Miriam Hansen a concepção benjaminiana do público espectador acaba sendo mais complexa, pois ela está menos interessada numa crítica da ideologia do que em redimir as imagens reificadas da cultura de massas e da modernidade para uma teoria e uma política da experiência. Um cinema que libertasse seu sonho arcaico numa prática de iluminação profana (HANSEN, 2012, p. 245).

É válido ressaltar que o conceito de instante trazido por Leo Charney (2004), assim como da teoria da experiência de Miriam Hansen destacam as ideias aplicadas por Benjamin sobre a percepção da modernidade em sua transição de séculos, sendo o cinema a melhor categorização para seus conceitos. O conceito benjaminiano de experiência com ênfase na memória, na historicidade e na intersubjetividade, continua a ser um ingrediente crucial nas teorias interessadas numa organização alternativa dos meios de comunicação (HANSEN, 2012, p. 246).

Benjamin promove com seu pensamento, questionamentos sobre a cultura de massa em relação à arte e à tecnologia, e à mudança de comportamento e percepção de mundo acarretada à vida cotidiana. Dessa forma, os conceitos de Benjamin sobre a modernidade e sua íntima ligação com o cinema possibilita a atualização do problema da obra de arte em sua contemporaneidade, ou seja, na era da reprodução digital. Então, se em Benjamin percebemos uma análise da modernidade, evidenciando uma interdiscipli-

naridade entre o cinema e a filosofia, podemos aprofundar esse embasamento entendendo o cinema como uma experiência filosófica e trazendo as referências a Alain Badiou (2015).

3. Sobre criação e experiência filosófica: uma transa entre cinema e filosofia

Alain Badiou afirma que a relação entre o cinema e a filosofia não é de conhecimento, é viva, uma relação de transformação. O cinema é uma situação filosófica, e uma situação filosófica é um encontro de termos estranhos uns aos outros (BADIOU, 2015, p. 31) Ao recorrermos à perspectiva de Badiou, percebemos melhor os meandros e interrelações entre o cinema e a filosofia.

A situação filosófica engendra uma tríade entre a escolha, a distância e a exceção. Permanecer no terreno da exceção no que tangue ao acontecimento é guardar distância do poder e fazer valer a decisão tomada. Neste sentido, a filosofia é o que contribui para mudar a vida (BADIOU, 2015, p.35). Deleuze possui uma expressão sobre o interesse da filosofia por relação sem relação, chamando de síntese disjuntiva, ou seja, uma relação que não é relação. A filosofia, desta forma, é o momento de ruptura refletido no pensamento, dando a concluir que pode haver filosofia quando ocorrer relações paradoxais, rupturas, decisões, distâncias, acontecimentos. Assim, o cinema por sua existência traz uma definição paradoxal, entre o ser e parecer, entre o real e a imagem; por isso ele constitui uma situação para a filosofia.

A concepção de “arte de massas”, em que o cinema está incluso, supõe uma relação paradoxal entre um elemento democrático e um elemento aristocrático; a invenção e a investigação; o novo e o gosto dominante. Segundo Badiou (2015), podemos encontrar cinco principais tentativas de pensar o cinema: imagem, tempo, artes, não-arte e ética.

Sobre a imagem: esta primeira análise é clássica, pois carrega o caráter ontológico do cinema que é a imagem. É a arte da identificação levada ao seu mais alto grau de perfeccionismo. Esse mecanismo de identificação dá ao cinema seu caráter forte de uma arte de massa. Sobre o tempo: o cinema mostra o tempo como uma arte de massa porque transforma o tempo em percepção, torna o tempo visível e, assim, cria um sentimento do tempo, que não é o mesmo que tempo vivido. Sobre as artes: o cinema guarda das outras artes precisamente o que elas têm de popular, o cinema tira das outras seis artes aquilo que elas têm de mais universal, de mais adequado para a humanidade genérica, e dessa forma promove para as mesmas a sua maior democratização. Sobre a não-arte: o cinema é uma arte de massas por explorar as fronteiras das artes, e está sempre na imanência de passar para a não-arte, válido destacar que sobre este aspecto o cinema demonstra o paradoxo entre aristocracia (arte) *versus* democracia (não-arte), em que opiniões de senso comum se cruzam com as de reflexões filosóficas. Sobre ética: O cinema gera representações a partir de gêneros de filmes criados, por exemplo, o *western*, o melodrama como gêneros éticos por se dirigirem a humanidade, uma mitologia moral (BADIOU, 2015, p. 39).

Nesse caminho sobre a maneiras de pensar o cinema e a filosofia, Badiou afirma que a filosofia cria uma síntese onde havia uma ruptura. A filosofia não se limita a constatar as diferenças, ela inventa novas sínteses que são operadas no lugar das diferenças. A filosofia, ao pensar a ruptura, a escolha, a distância, a exceção ou a eventualidade do acontecimento, inventa uma nova síntese (BADIOU, 2015, p. 43). Constatar essa ruptura não é tudo, de modo que a ruptura não seja uma aventura excepcional, mas também uma promessa universal. A filosofia é realmente a invenção de novas sínteses, de sínteses de ruptura, então o cinema desempenha um papel importante, pois modifica as condições de possibilidades de síntese (BADIOU, 2015, p.45).

Badiou ao identificar que a filosofia cria novas sínteses, constata no cinema a criação de novas sínteses — o cinema que tem em sua ontologia o movimento e o tempo. Segundo Kant (BADIOU, 2015), o tempo é a síntese da experiência, e a arte da montagem cinematográfica torna visível o tempo.

É, então, outra concepção, outra ideia do tempo, o que nos faz supor que o cinema apresenta pelo menos duas concepções distintas do tempo: o tempo como construção e montagem, e o tempo como dilatação da imobilidade. Encontramos aí algo das distinções de Bergson, sobretudo a oposição essencial que o filósofo estabeleceu entre o tempo exterior e o tempo construído — em última análise, o tempo da ação e da ciência — e a duração pura, qualitativa e indivisível, que é verdadeiramente o tempo da consciência (BADIOU, 2015, p. 46).

O cinema é a arte que possibilita a síntese do sensível e do inteligível. Segundo Badiou (2015) a criação cinematográfica abarca, para Deleuze, a possibilidade de criar conceitos filosóficos. Deleuze escreve dois livros que abordam o cinema em imagem-movimento e imagem-tempo, conceitos que encaminham para pensar o cinema clássico em relação ao movimento, e o cinema moderno em relação ao tempo.

Badiou aponta que para filosofia a relação da ruptura e do tempo é fundamental, pois apresenta uma natureza política, em que novas sínteses temporais apresentam um aspecto revolucionário, já que a ruptura do tempo implica uma nova existência, uma nova vida. O cinema é um modo artístico de pensar em que a descontinuidade (plano) tem continuidade (montagem) (BADIOU, 2015, p55).

A filosofia é, desde de muito tempo, uma crítica à imagem, uma crítica da representação. O cinema, por sua vez, cons-

trói espaço-tempo com imagens. No entanto tem, por um lado, uma crítica da imagem e, pelo outro, uma produtividade da imagem: uma crítica conceitual da imagem e, por outra parte uma invenção da imagem. Acredito que na conferência de Deleuze e todo o trabalho da filosofia em relação com o cinema permeia entre duas posições. O cinema é uma arte da imagem, e a parti disso se encontram a crítica da imagem e finalmente a filosofia será também uma crítica do cinema, como Platão criticava o cinema, uma pouco antecipadamente - ou bem estarão ante a ideia de uma fecundidade da imagem, na ideia de que a imagem constrói duração, constrói espaço-tempo. (BADIOU, 2004, p. 88).

Badiou (2004), a partir da conferência intitulada “Ato de Criação” realizada por Deleuze para alunos de cinema em 1988, afirma que assim como a obra de arte (cinema) a filosofia é um ato de resistência, e esse ato de resistência está interligado ao fato de a obra de arte ser uma das únicas coisas que resistem à morte. Tanto os cineastas quanto os filósofos são criadores e toda criação exige um laburo árduo. A interpretação de Badiou revela que entre a filosofia e o cinema existe um vínculo particular que interessa aos filósofos pois acredita que o cinema seja a primeira crítica à imagem que não é conceitual, todavia destaca a ideia. O cinema como uma filosofia sem conceitos.

Como vem, tudo se joga no triângulo imagem-ideia-conceito. A filosofia cria a ideia ao criticar a representação da imagem pelo conceito. Talvez seja outro o movimento do cinema, do cinema do passado, do cinema do futuro: o de criar a partir da ideia, como diz Deleuze, conceitos mediante a imagem e mais além da imagem. Nesse caso, o cinema seria um companheiro da filosofia no sentido de que circularia de outro modo. O cinema seria, no fundo, uma filosofia sem conceitos (BADIOU, 2004, p. 89).

Recapitulando o pensamento de Badiou sobre o cinema como uma experiência filosófica, percebemos que as afirmações trazidas por Deleuze na conferência corroboram com a ideia de pensar o cinema como uma situação filosófica. Badiou cita Platão dizendo que a filosofia é o pensamento do outro, e afirma que o cinema é um novo pensamento do outro, o cinema permite conhecer o outro (BADIOU, 2015, p.60).

Conhecer o outro pelo cinema seria então conhecer a imagem do outro? Em seu entendimento primário, a “imagem” é um termo da psicologia, descrito como a cópia mental de algo. A imagem adquire uma relação de reconhecimento com a realidade. Badiou segue a ideia de Deleuze de que é necessário depurar a imagem de toda psicologia, ou seja, definir a imagem e o cinema excluindo a psicologia (BAUDIOU, 2015, p. 63). Essa afirmação é importante já que ao assistir ao filme cada pessoa tem sua imagem do filme, sua relação de espectador com o filme.

Para pensar o cinema, afirma Deleuze, é preciso abandonar a oposição entre movimento exterior e realidade interior da imagem. O que Bergson descobriu foi que o movimento e “imagem” são a mesma coisa. Então Deleuze vai falar em “imagem-movimento” e, com mais profundidade, em “imagem-tempo”. Isso, evidentemente, é uma síntese. Também aqui nos conformamos à definição geral de filosofia: na ruptura entre a imagem e movimento, Deleuze, seguindo os passos de Bergson, opera uma nova síntese, a qual chama de “imagem-movimento”. Graças a essa a qual, o cinema se torna a um dado da realidade, e não mais uma representação. Visto que imagem e movimento são a mesma coisa, a imagem não pode ser a representação do movimento, mas a “imagem-movimento”. Logo, o cinema deixa de ser uma representação. Talvez possa ser uma criação – a criação de “imagem-movimento” e “da imagem-tempo” (BADIOU, 2015, p. 64).

Então podemos afirmar segundo um pensamento deleuziano que o cinema cria o pensamento. No entanto, ao contrário da filosofia que pensa através de conceitos, o cinema pensa mediante a produção de imagem-movimento e imagem-tempo. O cinema pensa através de imagens, e Deleuze sugere que a filosofia poderia empreender uma taxonomia das imagens. Os seus livros *Imagem-movimento* e *Imagem-tempo* propõe uma intervenção filosófica, estes livros são uma síntese da teoria dos signos e da teoria da imagem, síntese que ganha a forma de uma taxonomia (BADIOU, 2015, p. 65).

Essa classificação tem dupla utilidade em primeiro lugar, introduzir certa ordem na história do cinema. Há escolas cinematográficas, que produzem de preferência imagens-afecção, ou imagens-percepção ou imagens-ação, o que permite a Deleuze falar livremente em cinema alemão, francês ou russo não mais como categorias nacionais, e sim como categorias da imagem propriamente dita. Por exemplo, temos um grande cinema épico soviético, que constitui uma forma particular da imagem-ação. Essa é a primeira utilidade da classificação de falar sobre a quase totalidade dos cineastas mundiais, com análises bastante minuciosas, mas observando uma ordem conceitual que é a ordem da classificação (BADIOU, 2015, p. 66).

Deleuze em sua palestra afirmou que os cineastas não necessitam da filosofia para pensar o cinema; os cineastas pensam o cinema através de imagens, e reforçamos mais uma vez que “imagem” não significa representação ou cópia, mas a presença do tempo (BADIOU, 2015, p. 66).

Ao entrelaçar as relações entre cinema e filosofia, Badiou diz que o cinema é uma arte impura, ao contrário de outras artes como música, literatura, pintura, dança cujo o processo de criação, tem a pureza como ponto de partida. Badiou evidencia que nas outras

artes, o objetivo é preservar a pureza, conservá-la através da própria obra. Conservar o silêncio na fala, a página branca na escrita, o invisível no visível, o silêncio no som – e a grande questão da arte é a fidelidade a essa pureza elementar (BADIOU, 2015, p.68). Pensar em uma arte impura é pensar que para construir o filme o cineasta dispõe de várias demandas heterogêneas e dispares, pois é uma arte que exige muito dinheiro. Badiou (BADIOU, 2015) ao assinalar essa relação afirma que o cinema é um processo de depuração, portanto, uma arte da simplificação, enquanto as demais são arte da complexidade. As demais artes criam uma complexidade a partir do nada, já o cinema é idealmente a criação do nada a partir de uma complexidade (BADIOU, 2015, p. 69).

A característica mais marcante do cinema é a partir do material dado, daquilo que chamaria de “repertório contemporâneo das imagens”, e reelaborá-lo. O automóvel, a pornografia, a figura do gangster, os tiroteios, o folclore urbano, a música atual, a corrupção, os ruídos, explosões, incêndios, enfim, tudo o que compõe o imaginário social moderno. Aceitar a complexidade infinita dessa matéria-prima, tirar alguma pureza disso. É verdade que o cinema trabalha com o lixo contemporâneo. É uma arte absolutamente impura, e como tal é também uma arte do dinheiro. O impulso artístico do cinema visa transformar o material a partir de dentro, produzindo imagens-movimento ou imagens-tempo por uma espécie de travessia da impureza. Partindo dessa hipótese, podemos compreender por que o cinema é uma arte de massas porque compartilha o imaginário social com as massas. Esse é o seu verdadeiro ponto de partida (BADIOU, 2015, p. 72).

Segundo Badiou (2015) o ponto de partida do cinema não é sua história, mas a impureza de seus materiais que são o próprio mundo contemporâneo, suas imagens, sua mitologia. Uma

particularidade do cinema é por se tratar de uma arte que todos podem compartilhar, uma arte democrática, todo nós somos capazes de identificar as imagens de contemporaneidade em um filme. Dessa forma, o cinema luta contra a impureza em busca de um instante de pureza.

O cinema e a filosofia partem da impureza. Partem de opiniões, imagens, práticas, singularidades, partem da experiência humana. Ambos apostam na criação de ideias a partir desse material. Ambos sustentam que a ideia nem sempre se origina da ideia, que ela pode provir de seu contrário: no cinema, do repertório de imagens do mundo, de sua impureza infinita; na filosofia, das rupturas da existência. Nos dois casos, haverá elaboração. O trabalho da filosofia consiste em criar sínteses conceituais no lugar das rupturas. O trabalho do cinema é criar a pureza a partir dos materiais impuros. Nisso são cúmplices. A filosofia contemporânea tenha tido a sorte de contar com o cinema. O cinema é uma chance para nós, filósofos, pois nos demonstra o poder da depuração, o poder da síntese, a possibilidade de produzir algo a partir do que há de pior. Em última instância, o cinema é uma lição de esperança, e isso para a própria filosofia (BADIOU, 2015, p. 74).

Para finalizar a análise sobre cinema e filosofia, Badiou recorda que para o mundo contemporâneo é muito importante a figura do vencedor, da vitória. Essa vitória traz um caráter de revolução que nunca acontece, e nos desencantamos e nos resignamos com o mundo em que vivemos. E justamente é no cinema em que mesmo nos piores mundos e situações possíveis do filme, traz ao espectador a possibilidade de vitória. Então, vejamos os filmes de modo filosófico, não só porque eles nos brindam com novas figuras da imagem, mas por nos dizer que o pior dos mundos não é motivo para desespero (BADIOU, 2015, p. 75).

4. Considerações finais

O intuito deste artigo foi no primeiro momento discutir o olhar de Benjamin para a modernidade categorizada pela experiência do cinema através dos comentaristas Leo Charney e Mirian Hansen.

O fato de Benjamin nascer no século XIX e vivenciar a transformação da vida cotidiana do século XX nos faz perceber que a produção e o consumo da sétima arte estão intimamente interligados ao modo de vida em que vivemos e nos relacionamos. O que podemos salientar de Benjamin por sua teoria da experiência trazida por Hansen é que devemos ao invés de pensar a obra de arte em sua reprodutibilidade técnica, devemos, em nossa contemporaneidade, pensar a obra de arte em sua reprodutibilidade digital. Este foi o primeiro mote desta investigação: perceber o entendimento de modernidade a partir da filosofia de Benjamin e atualizar este conceito de modernidade em segunda instância para a contemporaneidade. Ou seja, Benjamin buscou em seus ensaios o momento de ruptura de costumes da arte e da tecnologia do século XIX ao XX, e o presente artigo desejou pontuar essa modernidade (século XX) como o primeiro passo para compreender a contemporaneidade (século XXI).

O segundo momento do texto trouxe as palestras proferidas por Alain Badiou em “Cinema como experiência filosófica” e por Gilles Deleuze em “Ato de Criação”. Badiou serve como importante guia, pois auxilia comentando a palestra de Deleuze. De Benjamin a Deleuze, este artigo atualiza os questionamentos da filosofia e sua relação com o cinema. Deleuze nos ajudou a trazer uma taxonomia das imagens. O cineasta pensa através das imagens, e pelo conceito deleuziano temos imagens-movimento e imagens-tempo. O cinema carrega em si, em sua ontologia, um duplo, um paradoxo seja nos conceitos de aristocracia e democracia, real e virtual, pureza e impureza ou movimento e tempo. Dessa forma,

Badiou ressalta que o cinema e a filosofia têm em comum o princípio da impureza em busca de um estado puro; ou seja, ao contrário das outras artes que são concebidas a partir de um estado puro como o é uma folha em branco, o cinema surge da complexidade entorno da expectativa *versus* realidade, pois é uma arte que exige muito dinheiro em todo seu processo, desde a pré-produção à pós-produção — um estado de depuração.

Este artigo visou salientar que para uma práxis da criação cinematográfica, seja acadêmica, ao buscar uma taxonomia, ou profissional, fazendo filmes, é importante e válido enxergar as interdisciplinaridades que o cinema pode encontrar. Neste caso, estudamos sua interdisciplinaridade com a filosofia, em que vemos um pensamento benjaminiano, cuja a própria escrita em ensaio buscava uma alegoria com a montagem cinematográfica, assim como um pensamento deleuziano em que acredita que os cineastas são criadores como os filósofos o são, só que o filósofo pensa e cria sínteses em conceitos e o cineasta pensa e cria sínteses em imagens.

Referências

BADIOU, Alain. Acerca de “Que es uma ideia em cine” de G. Deleuze. In: YOEL G. (Org.). **Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía**. Buenos aires: Manantial, 2004. p.83-90.

BADIOU, Alain. Cinema como uma experiência filosófica. In: YOEL G. (Org.). **Pensar o cinema: imagem, ética e filosofia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2015. p. 31-82.

CHARNEY, L. Num Instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: CHARNEY, L.;SCHWARTZ, V. (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2 v. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 317-334.

HANSEN, Miriam. Benjamin, cinema e experiência: a flor azul na terra da tecnologia. In: CAPISTRANO C. (Org.). **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem e percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 205-255.



São bernardo de hirszman: presente e imagens- lembranças

São bernardo of hirszman:
Present and images-memoirs

IVANILDO ARAUJO NUNES



Introdução

Qual é a essência do trabalho de um diretor? Poderíamos defini-la como “esculpir o tempo.” (TARKOVSKY, 1998, p. 72)

Podemos afirmar que o filme *São Bernardo* (1972), do cineasta Leon Hirszman, condensa bem o pensamento do diretor Andrei Tarkovsky, sobretudo, no que tange ao seu conceito acerca



da imagem cinematográfica como observação de um fenômeno que se desenvolve no tempo (TARKOVSKY, 1998, p. 77).

Sendo o terceiro filme longa-metragem de Leon Hirszman, a obra *São Bernardo* foi idealizada em 1969, quando a Saga Filmes elaborou um projeto focado nos cangaceiros nordestinos. O projeto era para ser composto por cinco filmes, mas apenas dois foram produzidos: *A Vingança dos 12* (de Marcos Farias, 1970) e *Faustão* (Eduardo Coutinho, 1971). Um dos maiores obstáculos foi a censura, que vetou muita coisa por conta do Ato Institucional Número Cinco (AI-5). Porém, Hirszman resolveu junto com seu sócio, que ele mesmo dirigiria a obra (SALEM, 1997, p. 206).

A obra *São Bernardo* foi um dos últimos filmes do Cinema Novo, inclusive elogiado pelo maior expoente cinemanovista, o diretor Glauber Rocha: “(...) a filmografia underground de Leon foi construída a maneira de Poemas – com planos metafóricos relacionados por outros toques, além das convenções narrativas.” (ROCHA, 1981, p. 387). Um sucesso de crítica e público, vencedor de vários prêmios. O filme foi proibido pela censura federal, que tinha o intuito de mutilá-lo. A escritora e jornalista Helena Salem, acentuou que a obra é, sem dúvida, uma obra marcadamente política, referenciada no pensamento nacional-popular, em linha direta com o trabalho construído por Leon desde *Pedreira de São Diogo* (1997, p. 216).

Semelhante ao livro, a trama é centrada no protagonista Paulo Honório, interpretado pelo ator Othon Bastos. O filme *S. Bernardo* tem início no parágrafo terceiro do segundo capítulo do romance, quando o narrador-protagonista tenciona contar a própria história. O capitalismo e o empreendedorismo desenfreado na figura do Honório alcançam o sertão brasileiro, transformando-o e o deformando. O patriarcalismo e o desejo de apropriação estão bem acentuados, no desejo de “possuir” a

propriedade e Madalena como esposa, interpretada pela atriz Isabel Ribeiro.

Houveram três longas-metragens neste mesmo período que foram adaptações de livros, e os três foram elogiados pelo professor Ismail Xavier: *O S. Bernardo* (Hirszman, 1972); *Toda Nudez Será Castigada* (Jabor, 1972) e *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro, 1972). Os três são exemplos notáveis de linguagem moderna. Como cinemanovistas, tinham uma linguagem comunicativa peculiar, sem uma política de produção empenhada na consolidação de gêneros estáveis, dentro dos postulados do cinema de autor (XAVIER, 2001, p. 37).

Tarkovsky julgava importante a interação entre Cinema e Literatura. Para ele, se ambos fossem desenvolvidos ao máximo, distinguir-se-iam em suas respectivas áreas, e jamais seriam confundidos (1998, p. 68).

No que tange ao diálogo de Cinema com Literatura, o raciocínio bazineano era próximo do de Tarkovsky. André Bazin defendia um cinema impuro, enquanto os críticos de sua época queriam distanciar o cinema da literatura e de outras formas de arte, afirmando que a adaptação não exigia muito talento da direção e comprometia a ação autoral. Todavia, Bazin reconhecia o valor da adaptação, que, desde os primeiros anos do cinema, alavancaram a sétima arte:

Quanto mais as qualidades das obras são importantes e decisivas, mais a adaptação perturba o seu equilíbrio, mais também ela exige um talento criador para reconstruir de acordo com um novo equilíbrio, de modo algum idêntico, mas equivalente ao antigo. Considerar a adaptação de romances como um exercício preguiçoso com o qual o verdadeiro cinema, o “cinema puro” não teria nada a ganhar,

é, portanto, contrassenso crítico desmentido por todas as adaptações de valor. (BAZIN, 1991, p. 96).

O filme *S. Bernardo* mostra a criatividade e a força autoral do seu diretor. O realismo social denunciado no *S. Bernardo* escancarava uma verdade que o presidente Médici e os militares tentaram ocultar: a crítica sobre o problema do latifúndio. Para Bazin, a ideia cinematográfica como uma representação total e integral da realidade tem em vista, de saída, a restituição de uma ilusão perfeita do mundo exterior, com o som, a cor e o relevo (BAZIN, 1991, p. 96). Hirszman foi incisivo quanto à aplicabilidade da realidade brasileira na adaptação de Graciliano Ramos.

O discurso sobre si, que Paulo Honório faz, impressiona-nos, sobretudo, pelas imagens. A questão da denúncia foi algo central no cinema de Leon Hirszman (...), “tateios de câmara e falas solenes, com sua mise-en-scène composta de rituais observados por um olhar de filme documentário”. (XAVIER, 2001, p. 17).

A estética hirszmaniana é concisa, e com uma veracidade inegável representa uma ótima fase do cinema nacional, num somatório de qualidades artísticas incontestáveis: fotografia, música, interpretações, adaptação, ritmo e montagem. (SALEM, 1997, p. 219). A história narrada e visualizada nos é apresentada de maneira intermitente, uma narrativa oscilante no tempo, não respeitando o tempo cronológico.

1. Percepção, imagens-lembranças e coalescência

A composição visual da obra *S. Bernardo* é dominada por planos de longa duração, enquadramentos medidos para caracterizar o espaço do fazendeiro, evitando-se a ênfase dramática do campo/contracampo e da montagem dominada pela psicologia (XAVIER, 2001, p. 88). Segundo Eduardo Scorel, que foi montador

de *São Bernardo*, “os planos longos aparecem de forma mais radical em [Jean-Marie] Straub [diretor francês nascido em 1933], que causou muita impressão tanto em Glauber quanto no Leon. Os dois primeiros filmes de Straub, *Não Reconciliados* [1965] e *Crônica de A. M Bach* [1967], têm planos de 10, 12 minutos. Acho que os planos longos de *São Bernardo* vêm um pouco disso. Vêm um pouco da ideia, acho, que associa o plano fixo a uma certa pureza ideológica na maneira de filmar – não deturpar, não mover a câmera. (SALEM, 1997, p. 200). A câmera estática aponta o protagonista assentado à mesa, barbudo e sozinho, escrevendo suas memórias.

Imagem 01 – Paulo Honório na sala.



Fonte: Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=_2Uu43gZZ44> Acesso em ago. 2017.

Incorporados numa só entidade, o tempo e a memória são como dois lados de uma medalha. Essa bifacialidade é inevitável (TAR-KOVSKY ,1998, p. 64). O *S. Bernardo* hirszmaninano traz esses dois lados. Em um primeiro momento vemos no filme a face do presente (matéria), e posteriormente, a face do passado (memó-

ria). Estes lados opostos dialogam, cruzam-se, é um dos grandes trunfos estilísticos da obra.

No início do filme percebemos/vemos a mimeses do tempo real na obra, na perspectiva ricoeureana, este tempo exterior que é feito por “ações vívidas”, faz parte do tríplice presente agostiniano, a partir da hermenêutica do próprio Ricoeur – o presente-presente. Como o presente não tem extensão, deve-se dar atenção para apreendê-lo. Este exercício, Ricoeur nomeia como *intentio animi* – a intenção da alma, seria a espera para aquilo que transita, aquilo que passa (presente), e o intuito é guardá-lo, para ele poder ser lembrado – a oscilação entre a atividade e a passividade (1994, p. 38).

A memória diz respeito ao tempo virtual, ao qual Meyerhoff nomeou como “tempo do eu”. Seriam as experiências, os dilemas particulares, a essência do indivíduo, coisas que o ajudaram a construir a sua identidade. O “tempo do eu” é interior e detalha o passado por meio de lembranças (MEYERHOFF, 1976, p. 24).

Ricoeur também abordou o tempo interior por meio do argumento agostiniano. A hipótese *ricoeureana* sobre a *distentio animi* esclarece que referenciamos imagens, sons e signos do passado, por meio da memória (RICOEUR, 1994, p. 28). A distensão da alma alcança o passado, seja ele próximo ou longínquo. No filme, quando o protagonista distende-se ao passado, começa a sofrer pelas emoções de outrora, pois elas foram alcançadas no instante.

Quando Honório se estende no virtual (passado), ignorando o instante, percebemos outra característica temporal meyerhoffeana: “a eternidade”. No cerne do fenômeno da memória, a personagem fica ausente dos agravos das leis da física, é imune às passagens e devastações do tempo cronológico (MEYERHOFF, 1976, p. 49). Não obstante, para Bergson, estar sempre no passado é mostrar-se imprudente e sonhador (BERGSON, 1999, p. 179).

As imagens dantes apreendidas pelo protagonista, conforme a hipótese bergsoniana, foram apreendidas por meio do movimento, e estão imbuídas de sensações. E se essa história mostra-se por meio de imagens-lembranças, e são intermitentemente impedidas, a razão é que o narrador está desatento pelas mesmas imagens contaminadas por emoções antigas. A imagem-lembrança não representa nosso passado, mas o encena; e, se ela merece ainda o nome de memória, já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito útil até o momento presente (BERGSON, 1999, p. 89).

Certamente uma lembrança, à medida que se atualiza, tende a viver numa imagem; mas a recíproca não é verdadeira, e a imagem pura e simples não me reportará ao passado a menos que seja efetivamente no passado que eu vá buscá-la, seguindo assim o progresso contínuo que a trouxe da obscuridade à luz. (BERGSON, 1999, p. 158).

Quando Honório foca em sua história, conscientemente ele deixa o presente para se recolocar no passado em geral, e depois numa certa região do passado: trabalho de tentativa, semelhante à busca do foco de uma máquina fotográfica (BERGSON, 1999, p. 156). E no momento que o narrador alcança o passado e ele se atualiza no instante, o passado deixa de ser lembrança e passa a ser percepção (BERGSON, 1999, p. 281).

As imagens-lembranças que o protagonista evoca, embora saibamos que são *flashbacks*, confundem-se com as imagens do “agora”. A fotografia do filme não denuncia que estamos nas memórias de Honório. Não há remoção de saturação das imagens, nem qualquer outro apontamento para o passado. Se não fosse a narrativa que nos direcionasse, nos confundiríamos.

A narrativa parte de Paulo Honório (Othon Bastos), que era pobre e mal instruído, e torna-se progressivamente impiedoso.

Como ícone da modernidade, sua deturpação é genuína. Sem demora, percebemos que toda a trama se dará a partir do seu posicionamento. A imagem-movimento começa a mostrar traços da imagem-tempo, a partir da voz em *off* do protagonista, fica clara a máxima tarkovskiana: “O tempo não pode desaparecer sem vestígios, pois é uma categoria espiritual e subjetiva, e o tempo por nós vivido fixa-se em nossa alma como uma experiência situada no interior do tempo.” (TARKOVSKY, 1998, p. 66).

Na película *S. Bernardo*, quando o passado começa a ser revelado, encadeado por imagem-ótica e sonora no prolongamento do movimento, vê-se imagens-lembranças, logo, o físico cede ao mental, o real cede ao imaginário, o objetivo ao subjetivo, e o atual ao virtual (DELEUZE, 2009, p. 61).

O *S. Bernardo* hirszmaniano mostra-nos uma trama cujo tempo presente é abordado de maneira diminuta. Sendo o atual, sempre o tempo presente, reconhecemos que há um esforço na evocação produzida no presente atual, e precedendo a formação das imagens-lembrança, ou da exploração de um lençol de passado, do qual, ulteriormente, surgirão as imagens-lembrança (DELEUZE, 2009, p. 134).

Para Deleuze, o tempo é formado por círculos: uns extensos, outros curtos. O mais contraído deles é o círculo presente. Nele contém todo o passado. A partir do presente (menor circuito), invocamos os lençóis do passado, e os momentos (infância, adolescência, fase adulta) são como pontos brilhantes destes lençóis (DELEUZE, 2009, p. 122).

Porém, no filme *S. Bernardo*, quando avançamos em sua narrativa, o narrador Honório evoca suas lembranças, viola o tempo. Na imersão do passado do protagonista, as imagens se apresentam gradativamente. As imagens não obedecem a uma linearidade, elas

saltam de momento a momento na vida do personagem Honório. Podemos observá-lo aprendendo a ler, negociando com rede e voltando à fazenda S. Bernardo, na qual trabalhou quando moço.

Imagem 02 – Aprendendo a ler.



Imagem 03 – Vendendo rede na feira.



Fonte: Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=_2Uu43gZZ44> Acesso em ago. 2017.

Imagem 04 – Voltando a Fazenda São Bernardo.



Fonte: Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=_2Uu43gZZ44> Acesso em ago. 2017.

Mesmo ancorado no presente (atual), Honório evoca os lençóis do passado através da linguagem. (...) “a imagem-tempo se demora numa imagem-linguagem e numa imagem-pensamento” (DELEUZE, 2009, p. 123). Ora, além da distinção do tempo pela imagem, a distinção do tempo também se dá pelo som. Conforme abordamos, o elemento sonoro auxilia-nos: a voz de Honório em

off conduzida por imagens-lembranças; também o som do relógio (tique-taque) diz respeito ao atual (circuito curto); já a canção de (Caetano Veloso) diz respeito ao virtual (circuito largo).

Deveras, vemos mais cenas do virtual (passado) que do real (presente). Para Deleuze, isso era algo extremo, e corria-se o risco de tornar indistinguível o filme, por tratar majoritariamente de circuitos-longos (passado). Muitos diretores utilizavam o circuito-longo por poucos momentos (*flashbacks*) e montavam o filme com circuitos- curtos (presente). Se levarmos esta tendência às últimas consequências, diremos que a própria imagem atual tem uma imagem virtual que a ela corresponde, como um duplo ou reflexo (DELEUZE, 2009, p. 87). Deleuze assemelha tal fenômeno a um espelho ou mesmo a um cristal.

O caso mais conhecido é o espelho. Os espelhos de viés, os espelhos côncavos e convexos, os espelhos venezianos são inseparáveis de um circuito (...) O próprio circuito é uma troca: a imagem especular é virtual em relação à personagem atual que o espelho capta, mas é atual no espelho que nada mais deixa ao personagem além de uma mera virtualidade, repelindo-a para o extracampo. (DELEUZE, 2009, p. 89).

O tempo real (presente) é repellido e o tempo rememorado preenche a trama. O virtual torna-se o fator dominante. Assim a decupagem apropria-se da condição do protagonista e viola o tempo (intencionalmente), produzindo múltiplas faces (momentos) da vida do protagonista, como a um cristal.

A imagem-cristal é o conceito deleuzeano, que diz respeito às faces semelhantes que não são desconexas, mas trazem certa “confusão” para quem as visualiza. O atual e o virtual são dois extremos, graus ou modo de atualização que se repartem em expansivas virtualidades (DELEUZE, 2009, p. 102).

A imersão no mental que Honório faz e a submersão no físico, somada à frequente atualização de um e outro, é o que configura a imagem-cristal. “A profundidade tem, isto sim, a função de constituir a imagem enquanto cristal, e de absorver o real que assim passa a virtual, a atual.” (DELEUZE, 2009, p. 106).

O cristal é expressão; a expressão vai do espelho ao germe. É o mesmo circuito que passa por três figuras: o atual e o virtual, o límpido e o opaco, o germe e o meio. Com efeito, por um lado, o germe é a imagem virtual que fará cristalizar um meio atualmente amorfo; mas, por outro, este deve ter uma estrutura virtualmente cristalizável, em relação à qual o germe desempenha o papel de imagem atual. Também aí o atual e o virtual se trocam numa indiscernibilidade que a cada vez deixa subsistir a distinção (DELEUZE, 2009, p. 94).

“Hoje não canto nem rio. Se me vejo ao espelho, a dureza da boca e a dureza dos olhos me descontentam”. O esgotamento de forças do personagem é paulatinamente explicado por meio da narrativa. Entretanto, na medida em que a narração é afetada por repetições, permutações e transformações, ela torna-se dynarrativa, uma nova estrutura (DELEUZE, 2009, p. 167). Essa indiscernibilidade na esfera do texto também se dá na esfera imagética. Por meio das imagens, a indiscernibilidade surge em meio ao ziguezague no tempo (atual e virtual). As faces (momentos) do passado e do presente de Honório são atualizadas frequentemente. Consequentemente, surge um novo fenômeno: a coalescência.

Mas o que constitui tal ponto de indiscernibilidade é precisamente o menor circuito, quer dizer, a coalescência da imagem atual e da imagem virtual, a imagem bifacial, a um tempo atual e virtual. Chamávamos de opsigno (e sonsigno) a imagem atual separada de seu prolongamento motor: ela

compunha então grandes circuitos, entrava em comunicação com o que podia aparecer como imagens-lembrança, imagens-sonho, imagens-mundo (DELEUZE, 2009, p. 88).

Coalescência é um conceito bergsoniano, trazido em sua obra *Matéria e Memória*. É um fenômeno que, sendo misto, apresenta por um lado o aspecto de um hábito motor, por outro, o de uma imagem mais ou menos conscientemente localizada. Deleuze se apropria do termo bergsoniano, deslocando-o para a esfera cinematográfica. Aponta a ocorrência da coalescência em várias obras filmicas, de cineastas como; Mankiewicz, M. Carné, Fellini. O *S. Bernardo* hirszmaniano também aponta a coalescência, e ela se mostra após a cena em que Honório (no tempo virtual) discute com Madalena pelo fato dele ter espancado o funcionário Marciano (Andrey Salvador). Quando Honório efetua uma pausa em sua narrativa (abruptamente retoma ao tempo atual), ouvimos o tique-taque do relógio desacelerar, então surge a imagem de Madalena assentada também à mesa, em frente a Honório.

Imagem 05 – A lembrança de Madalena.



Fonte: Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=_2Uu43gZZ44> Acesso em ago. 2017.

Ela, então, diz:

– Precisamos ajudar mestre Caetano!

Após isso, ela some, e Honório permanece imóvel.

Imagem 06 – Honório sozinho na sala.



Fonte: Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=_2Uu43gZZ44> Acesso em ago. 2017.

O desacelerar do relógio anuncia-nos que o tempo cronológico está anômalo, e quando o tique-taque para totalmente e Madalena surge, duas faces (momentos) da vida de Honório são mostradas isocronamente. É então que percebemos a coalescência.

Duas coisas se passam a um só tempo. Por um lado, as imagens puramente óticas e sonoras cristalizam: atraem seu conteúdo, fazem-no cristalizar-se, compõem-no com uma imagem atual e sua imagem virtual, com sua imagem especular (DELEUZE, 2009, p. 111).

3. Os sons da memória

A voz em off do narrador Honório (Bastos), além de sincronizar a trama, localiza-nos no tempo fílmico, tanto no real, quanto no virtual. É o valor acrescentado do texto sobre a imagem, algo que Chion nomeou de vococentrismo (CHION, 2011, p. 13). Todavia, o que nos surpreende no *S. Bernardo* é a ausência de canção.

O cantor Caetano Veloso foi o responsável pela canção do filme. Em entrevista a Maia e Sarmiento, o cantor comentou o processo musical da obra. Caetano improvisava, voz e gemidos, somando sua voz em *takes*, uma, duas ou três vezes. Construindo, assim, uma camada polifônica na narrativa, que resultava em uma abstração melódica.

Em dado momento do longa-metragem, podemos ouvir os trabalhadores do campo cantarem o *Rojão do Eito*, canto de trabalho de lavradores daquela região (Viçosa, município do Estado de Alagoas).

Imagem 07 – Os lavradores no campo.



Fonte: Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=_2Uu43gZZ44 > Acesso em ago. 2017.

A partir deste canto, Caetano elaborou a canção para o filme, combinando simplicidade e sofisticação. O cantor comentou em entrevista os detalhes e o desejo do diretor para o resultado da canção:

São Bernardo foi a minha experiência mais profunda com o Leon. Ele me telefonou para a Bahia, disse que adorava a minha gravação de *Asa Branca*, e falou: ‘Você sabe, o Graciliano não era muito de música; em *Vidas Secas* [filme de Nelson Pereira dos Santos, 1963], a música se resume ao carro de boi. Então, pensando em você cantando *Asa Branca* com aquele gemido, acho que você poderia fazer em *São Bernardo*, com a sua própria voz, uma coisa que fosse para o filme o mesmo que o carro de boi foi para *Vidas Secas*. (SALEM, 1997, p. 208).

Tanto no filme *Vida Secas*, quanto no *S. Bernardo*, as músicas não são empáticas, tampouco anempática. Para Michel Chion, a música *empática* (do termo empatia) tem o intuito de partilhar sentimento. Já a música *anempática* mostra-se indiferente diante da situação. As músicas dos dois filmes são abstratas, um artifício pouco comum no cinema, mas possível. Chion elucidamos acerca das canções abstratas, que servem como ressonância emocional, função de presença. Assim como o nome delata, também mostra-se abstrata (CHION, 2011, p. 15). Na película *São Bernardo*, essa abstração está associada aos sentimentos de posse de Honório, sobretudo por Madalena. A canção, em alguns momentos, é o reflexo do desejo desenfreado dele por ela. Hirszman ratifica, ao afirmar que a música está associada à Madalena (SALEM, 1997, p. 208).

A priori, a canção surge nos créditos iniciais, e é descontinuada bem antes da cédula sumir do ecrã. A canção só ressurgue depois, quando Honório está próximo de conquistar a propriedade que tanto ambi-

cionava na juventude. É narrando o passado (*voz off*) que o protagonista afirma desconhecer quais atos feitos por ele foram bons ou maus, logo, a música abstrata acompanha e contamina a cena.

Imagem 08 – Honório pensando em São Bernardo.



Fonte: Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=_2Uu43gZZ44> Acesso em ago. 2017.

A canção aponta-nos para a ambição de Honório, inicialmente pela cédula, agora pela conquista da propriedade. Posteriormente, a canção de Caetano ressurge na cena em que Honório corteja Madalena.

Imagem 09 – Honório cortejando Madalena.



Fonte: Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=_2Uu43gZZ44> Acesso em ago. 2017.

A personagem está apoiada no parapeito da janela, e em segundo plano vemos um pássaro preso na gaiola. O enquadramento da janela sugere a prisão da personagem. Madalena tem um olhar distante, como se esperasse liberdade, assim como um pássaro. Ela assegura a Honório que o casamento seria desvantajoso para ele, pois ela não tinha dinheiro; ela afirma que “é pobre como Jó”. Honório responde que a instrução e a pessoa (ela) valem alguma coisa, e que o casamento seria um bom negócio.

Quando Honório propõe casamento, a canção consagra o desejo de posse do protagonista, assemelhando com a compra da fazenda a compra de uma esposa.

A atitude de Honório é característica do capitalismo: o distanciamento da sensibilidade pela idealização da noção de lucro e de quantidade. A mente do indivíduo transfigura sentimentos e torna implicitamente a tratar as relações pessoais como produções de valores de troca.

O ensaísta João L. Lafetá aborda o comportamento do protagonista da obra *S. Bernardo* a partir do viés marxista: “Este fenômeno, classicamente designado pelo nome de *fetichismo da mercadoria*, dá origem a uma reificação global das relações entre os homens.” (LAFETÁ, 1979, p. 206).

O protagonista/narrador coisifica sua mulher, a tem como material que deve obediência ao seu comprador. Em sua arrogância patriarcal, Honório julga absurdas as ações dela. O fato de Madalena demonstrar compassividade para com os empregados traz aborrecimento para Paulo Honório. Ela os defende, e por sentir empatia, contradiz, na perspectiva de Honório, a posição de chefia dele, ao se pôr no lugar dos trabalhadores. Isso traz discussões e certo distanciamento para o casal. Esse distanciamento é acentuado ainda mais quando Paulo agride o empregado Marciano. Madalena, por sua vez, o defende.

Imagem 10 – Honório batendo em Marciano. Imagem 11 – Discussão entre o casal.

Fonte: Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=_2Uu43gZZ44> Acesso em ago. 2017.

Na incivilidade do esposo, valorizar um empregado seria algo sem finalidade, improvável, a menos que haja uma relação afetiva, ou seja, uma relação adúltera por parte de Madalena. Se dantes a julgava comunista, agora, por defender o empregado, a julga degenerada, ao ponto de chamá-la de “puta”. Vasculha as coisas dela e, neste instante, simultaneamente, vê-se projeção e música abstrata.

Imagem 12 – Honório vasculha as gavetas.

Fonte: Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=_2Uu43gZZ44> Acesso em ago. 2017.

Outro ponto nevrálgico no qual a canção enaltece a cena é quando o casal adentra a igreja. Honório quer que Madalena explique uma carta que ele havia achado, acreditando que era uma prova da traição dela. Não obstante, ela havia escrito para o próprio marido (Honório). A igreja tem um ambiente quase sem iluminação.

Imagem 13 – Honório e Madalena na igreja.



Fonte: Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=_2Uu43gZZ44> Acesso em ago. 2017.

Percebemos os vultos do casal. A canção os acompanha. *A indiscernibilidade das imagens harmoniza-se com o som.*

(...) após o diálogo de Madalena com Paulo Honório na igreja, quando ela pede ao marido que a perdoe e se despede afirmando “adeus, Paulo”, seguem-se os gemidos de Caetano, numa musicalidade rascante, sofrida, que vem lá do fundo, com a tonalidade quase próxima ao ruído de um carro de boi, exatamente como desejara Hirszman. (SALEM, 1997, p. 208).

Quando o protagonista acende a vela, a música cessa instantaneamente. O diálogo que se segue é o esperado por Honório; Madalena pede perdão, humilha-se.

Considerações

A adaptação da obra de Graciliano Ramos feita pelo Hirszman, foi engenhosa. Sobretudo, no uso dos artificios cinematográficos. O presente, a percepção e a lembrança, são bem acentuados, seja por imagem ou por som.

A narração que dirige o livro, no filme é feita por montagem vertical (voz off) e a música abstrata, é o tique-taque do relógio. O desenvolvimento sonoro deste recurso mecânico está presente na película para demonstrar a passagem do tempo. Chion enfatiza o efeito do som maquinal. O ritmo regularmente marcado pelo som, como um baixo contínuo ou tique-taque mecânico, previsivelmente, tende a criar uma animação temporal, também, coloca todo o ouvido em alerta constante (CHION, 2011, p. 19). Porém, o som é seguido pelo silêncio do narrador. O tempo presente (cronologicamente na narrativa) é acentuado pelo som do relógio.

No desfecho da obra, o protagonista diante da vela, confessa:

– Madalena entrou aqui cheia de bons sentimentos e bons propósitos.

A partir daí, percebemos uma mudança no caráter do protagonista, Honório está mais humanizado. “Como ser moral, o homem é dotado de memória, a qual lhe inculca um sentimento de insatisfação, tornando-o vulnerável e sujeito ao sofrimento” (TARKOVSKY, 1998, p. 65). Honório, protagonista de *S. Bernardo*, amadureceu. Tudo por conta do recurso da memória.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

AUMONT, J. et al. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus. 2004.

BAZIN, André. **Por um cinema impuro – Defesa da adaptação**. In: **O Cinema: ensaios**. São Paulo: Ed. Braziliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. In: *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Trad. Paulo Neves. 2.^a ed., São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CANDIDO, Antônio. **Graciliano Ramos**: trechos escolhidos. Rio de Janeiro: Agir, 1961.

_____. et al. **A Personagem de Ficção**. In: **A personagem cinematográfica**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CHION, Michel. **Audiovisão**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: A Imagem- Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2009.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Tr. Luiz Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999.

GAGNEBIN, Jeanne. **Lembrar, escrever esquecer**. São Paulo. Ed. 34, 2009.

MEYERHOFF, Hans. **O tempo na literatura**. Trad. de Myriam Campello. São Paulo: Editora Mc.Graw-Hill do Brasil Ltda, 1976.

MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, Série Fundamentos, 1988.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005.

QUEIROZ, C. E. J.. **Os São Bernardo(s) de Graciliano Ramos e Leon Hirszman: Uma investigação acerca da temática do tempo nas estruturas narrativas do romance e do filme São Bernardo**. 1. ed. São Cristóvão: editora UFS, 2016.

RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François [et al.]. Campinas: UNICAMP, 2008.

_____. **Tempo e narrativa: o tempo narrado**. Tomo III. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/ Embrafilme, 1981.

SALEM, Helena. **Leon Hirszman - O navegador das estrelas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos; o sonho possível do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema. Campinas: Papirus. 2003**.

TARKOVSKY, Andrei. **Esculpir o Tempo**. São Paulo: Ed. Martins Fontes. 1998.

VIANA, Vivina de Assis. **Graciliano Ramos: literatura comentada**. São Paulo: Abril, 1981.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. **O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. **Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

Internet

ALEX VIANY. Disponível em: <https://www.alexviany.com.br/busca/visualiza_item.php>. Acesso em 05 maio. 2018.

MAIA, Guilherme; SARMIENTO, Guilherme. Entrevista com Caetano Veloso. Cine Cachoeira - Revista de Cinema da UFRB. ISSN:2236-5990. Ano V n°8, 2015. Disponível em <<http://www.cinecachoeira.com.br/2013/05/entrevista-com-caetano-veloso/>>. Acesso em 11 de Abril de 2016.

HIRSZMAN, Leon. Site oficial. Disponível em <[www.leonhirszman.com.br /](http://www.leonhirszman.com.br/)>. Acesso em 30 de Abril de 2018.

Filmografia

PEDREIRA de São Diogo. Direção e roteiro: Leon Hirszman. Rio de Janeiro: [s.n.], 1962.1 DVD.

SÃO Bernardo. Direção e roteiro: Leon Hirszman. Rio de Janeiro; IMS, 1972.1 DVD.

SEXTA-FEIRA da paixão, sábado de aleluia. Direção de; Leon Hirszman. Rio de Janeiro: [s.n.], 1964.1 DVD.





Balbuciando infâncias por meio da etn-cartografia de tela

Blunting childhoods through
screen ethnography

EDSON AUGUSTO DE SOUZA NETO
ANNA PAULA SILVA SANTOS
GEOVANNA PIRILLO CARNEVALLE DOS
SANTOS
MICHELE DE FREITAS FARIA DE
VASCONCELOS



1. Sobre uma análise e uma escrita coletiva

Após quase um ano de pesquisa em exercício de diálogo contínuo com os filmes *Culpa é do Fidel* (2006) e *Stella* (2008), essa escrita coletiva consistiu em uma sistematização das experimentações em territórios políticos, éticos, estéticos, imagéticos, existenciais que se insinuam num vazar a tela e imiscuir a vida. O texto que se segue é uma adaptação dos manuscritos produzidos para nortear as rodas de conversa que ocorreram durante a I Mostra Balbucios, do “Grupo de Estudos e Pesquisas Balbucios: gaguejando infâncias”¹. O evento aconteceu nos dias 9 e 10 do mês de julho de 2018 na Cinemateca da Universidade Federal de Sergipe. No contexto em que foram apresentados, a plateia havia acabado de assistir aos filmes, cada um em um turno.

Poucas alterações foram realizadas nos manuscritos, mas, aquelas que foram, consistem na troca de alguns termos em busca de uma melhor precisão na leitura, correção de pontuações e adição das citações e referências — além, claro, dessa breve introdução. Vale dizer ainda que apesar de se tratar de um texto produzido a partir de análises desenvolvidas coletivamente ao longo de um ano de pesquisa, optamos, numa tentativa de fazer durar a força da escrita para a mostra, por conservar o uso da primeira pessoa do singular em algumas passagens. No mais, os textos permanecem idênticos àqueles lidos e guardam, em si, o caráter ensaístico da apresentação, uma escrita que vai ganhando forma como um exercício de infantilizar² imagens e perscrutar nas forças que afirmam a errância da vida humana.

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)

2 Neologismo criado por Kohan (2007) com o objetivo de se afastar do termo pejorativo “infantilizar” e se aproximar da força de resistência do devir-criança.

2. Infantilando imagens com “A culpa é do fidel”

A pesquisa que fundamenta este texto consistiu em um exercício de experiência baseado no método da etnografia de tela (BALESTRIN; SOARES, 2012; RIAL, 2004). De maneira geral, portanto, trazia, para o encontro com o campo-filme, os instrumentos costumeiramente utilizados na pesquisa etnográfica, como o uso do diário de campo e o exercício de descrição densa (RIAL, 2004). Com o decorrer da pesquisa, o filme analisado se mostrava cada vez mais sob a aparência de um importante instrumento cultural que deixava emergir, em suas relações, em seus encontros, a capacidade de expressar, criar e problematizar as políticas de subjetivação (DELEUZE, 1983; VASCONCELOS; MELO; OLIVEIRA, 2017).

Por conta desse encontro, tornou-se necessário tomar o filme cada vez mais como um campo político, do qual era possível ver emergir problematizações e pensamentos imagéticos (DELEUZE, 1983) e, neles, biopolíticas que se emaranhavam fortemente com a figura infantil (CORRÊA; PREVE, 2011). Nos opoando a capturar a criança sob os moldes de uma infância já delimitada — das etapas do desenvolvimento, da definição sobre o que pode, ou o que é, uma criança (MARCELLO, 2008; VASCONCELOS; BALESTRIN; PAULON, 2013) — sentimos precisar de algumas outras ‘ferramentas’, de outras formas de interação com o campo. Por conta disso, aos poucos fomos incorporamos ao método alguns traços da cartografia (VASCONCELOS; MELO; SOUZA NETO, 2018; VICENTE; SILVA, 2018).

Dentre as características da cartografia que mais nos eram relevantes, a atenção cartográfica findou por ganhar um destaque especial, pois nos permitia uma abertura atencional, uma análise de estranhamento, uma forma de rastreio que se desvinculava da reconhecimento e, no limite, livrava a infância da sua ‘dívida platônica’ de estar

sempre distante de um ideal (KASTRUP, 2004; KASTRUP, 2007; MARCELLO, 2008; MAURÍCIO; MANGUEIRA, 2011). Nos era necessário manter uma atenção aberta tanto ao ordenado quanto ao intempestivo e, no processo, acompanhar as forças em curso sem capturá-las pelas vias atencionais hegemônicas e seus clichês (PARENTE, 1997; VASCONCELOS; MELO; SOUZA NETO, 2018; KASTRUP, 2007). Parte do exercício era, portanto, tomar a infância como uma forma de experiência, como um situar-se intensivo no mundo (MARCELLO, 2008) — em uma posição contrária a um desenvolvimentismo que viesse a afirmá-la em moldes identitários (VASCONCELOS; MELO; OLIVEIRA, 2017) — e, no mesmo movimento, tomar o cinema como campo de forças capaz de problematizar a concepção hegemônica de infância (MARCELLO, 2008; VASCONCELOS; BALESTRIN; PAULON, 2013).

O texto que se segue, assim, embora não volte a adentrar às questões metodológicas, é fortemente marcado pelo caráter imersivo e vivencial que métodos como a etnografia de tela e a cartografia possuem. O caminho e o recorte de conteúdo que ele apresenta também é singular — se faz a partir de um encontro imaginado com a plateia, e não necessariamente a partir de uma organização que busque ir do mais simples ao mais complexo. Acredito, entretanto, que isso, embora possa dificultar a leitura em algum momento, é particularmente representativo: no fim das contas, o texto aponta para diversas direções — seus apontamentos podem e devem ser conectados, rompidos, movidos... Também tentamos conectar, romper e mover tudo aquilo que conseguimos em *A culpa é do Fidel* (2006) ao longo desse ano.

Quando pensei esta apresentação, percebi que poderia começá-la de inúmeras maneiras e que, com ela, poderia também percorrer inúmeros caminhos, de inúmeras formas, guiado por inúmeros pensamentos. Imagino, agora que todos nós assistimos ao filme, se estou diante de uma plateia instigada pelos mesmos aconte-

cimentos que eu — um exercício de antecipação que deveria ser abandonado, porque que é provável que toda a cena desse momento seja diferente daquela que imaginei quando escrevi o texto. Cada encontro da tela com os olhos de cada um que me ouve não haverá de ter criado coisas igualmente incríveis ou igualmente ridículas, e, certamente, igualmente singulares? O filme, agora que me ponho a pensar nessa multiplicidade, de súbito pode ser avistado com a mesma singularidade que detinha na primeira vez que o vi, não porque agora tento imaginar os outros olhares possíveis — não se trata de se render a novos modelos (VASCONCELOS, MELO e OLIVEIRA, 2017) —, mas porque imaginar esses olhares me permite, enfim, voltar a saber o mínimo sobre a tela, sobre os personagens e sobre a infância (MARCELLO, 2008).

A multiplicidade de descrições, interpretações e análises possíveis me convoca, assim, a relembrar de um grande aprendizado. Como diz Didi-Huberman (1998, p. 29): “O que vemos só vale — só vive — em nossos olhos pelo que nos olha”. No ato mesmo de olhar, o nosso olhar também é acolhido, cingido, exatamente por aquilo que vemos, como um abrir-se em uma relação própria. É, então, que podemos repensar o nosso olhar. Permitam-me, para ser mais claro, pensar o nosso olhar em duas vias: de um lado, o olhar que se atém àquilo que é visto — aquilo que ganhamos ao ver, aquilo que vemos; do outro, um querer superar o que vemos, um tentar preencher os vazios da imagem, exercício que nos permite ver na imagem aquilo que nós mesmos damos a ela (MARCELLO, 2008). Ao assistir *A culpa é do Fidel* (2006), de Julie Gravas, entretanto, eu carregava comigo um desafio de terceira ordem: abrir os olhos para experimentar o que não vemos, assumir o vazio da infância, abandonar os modelos preconcebidos e, assim, permitir-se um salto para além das arestas que uma vontade de verdade sobre a infância, um certo discurso que se pretenda de todo determinado, resguardara até então para cada olhar (MARCELLO, 2008; PARENTE, 1997). Parti a minha aná-

lise, assim, de uma infância indeterminada que, exatamente por seu vazio, se constituía como aquele ser que, ao ser observado, mais me observava (AGAMBEN, 2008; KOHAN, 2010b; MARCELLO, 2008). Voltando ao Didi-Huberman (1998): aquilo que mais me olhava e, por consequência, mais vivia nos meus olhos.

É, portanto, contra uma colonização do ver, contra uma certa forma de vontade de verdade sobre a infância, que me posicionei. Deixemos de tomar, então, a criança como um ‘ainda não adulto’, como se a sua existência fosse carente de uma adultez, como se pudesse ser de todo explicada e definida em fases de desenvolvimento universais e isso dissesse tudo sobre ela, para encontrarmos com ela mesma em sua indeterminação, em sua presença enigmática radical, tomada como tal (VASCONCELOS; MELO; SOUZA NETO, 2018). ‘Infância’, aqui, é um modo de ser no mundo, um movimento de intensidades, mais do que uma etapa cronológica (AGAMBEN, 2008; KOHAN, 2010a).

Como não nos será possível tomar a história de Anna em seus detalhes, tomemos o seu caminho, o caminho dos seus olhares. Imagino que vocês tenham atentado para inúmeras outras coisas além dessa, mas é a relação subversiva de Anna com a verdade e com o risco que me encantaram — e ainda me encantam — na obra. Lembro-me de ter ensaiado o meu assistir através dos olhares incisivos da própria garota. Quanto mais desconhecido, mais oblíquo, mais incisivo, num certo jogo de desconhecer que abria inúmeros caminhos para mim e para a protagonista. Pouco me estava claro, entretanto, sobre a sua busca que apelidei, embora tenha escrito poucas vezes o termo, de ‘coletânea de começos de mundo’ — isso, até um ponto chave do filme: o encontro de Anna e seu avô com a pata decepada de uma raposa.

Essa cena me incomodou profundamente: era uma interrupção que dominava o andamento do filme, mas se mostrava, ainda que

peculiar, vazia. Depois de pensar algum tempo, vi que ela me permitia colocar a garota na posição da própria raposa. Anna de fato estava capturada por modos de ser demasiadamente específicos, como se fosse obrigada a escolher ou a vida conservadora dos seus avós, ou comunismo dos seus pais. A figura da protagonista, que tanto variava entre uma adulez rígrida e uma infantilidade singular, finalmente parecia se encontrar com uma das contensões das instituições de acolhimento — deve tornar-se algo dentro de um dado número de possibilidades, e deve fazer isso através de um caminho igualmente predefinido (CORRÊA; PREVE, 2010; GUATARRI; ROLNIK, 2005). Qual impulso — literalmente selvagem, literalmente inelutável — teria levado a raposa a arrancar a própria pata em prol da liberdade? Nesse ponto, quais invenções, quais as novas existências possíveis para Anna?

Algo muda em seu olhar: logo vemos a garota observar a sua prima Isabelle demoradamente durante a janta, como se entendesse, enfim, os interditos que a história da coadjuvante resguardara até então. A partir daí, Anna parece encarar seus enigmas como se abandonasse sua(s) identidade(s) adulta(s) — e foi nesse momento que vi possível um encontro com o filme. Era possível desconhecer. À garota, era possível encarar o seu próprio enigma, e eu, como de dentro de infinitos reflexos e perspectivas, de dentro e de fora da tela, pelos meus olhos e pela lente dos olhares infantis em encontro com os acontecimentos, poderia também perceber os limites impostos pelas determinações do infantil e criar com — e sobre — a própria indeterminação.

É nesse ínterim de criação que Anna se depara com a asserção vazia (BARTHES, 2004) da sua professora — a freira do filme que conta a história sobre ‘a necessidade de obedecer’. A garota se impõe, reafirma que o Sr. Seguin também amarrava a cabra, mesmo dando-lhe comida, e, como se de súbito se identificasse com a cabra que decide explorar outros territórios, expressa um

ferrenho desejo por liberdade mesmo quando está sob as punições que as instituições de acolhimento trazem à tona ao serem desafiadas. Emerge, junto às punições, a possibilidade de caminhar um novo caminho, alternativas, reinvenções, re-existências.

Anna e seus olhares tornam-se um desafio às formas hegemônicas do filme — entre o espírito de grupo e o pensamento de over-*lha*, a possibilidade de um grupo de singulares; entre o comunismo e o conservadorismo, uma resposta menor, a experiência de novas formas de vida e de corporalidade (DELEUZE; GUATTARI, 1997). Depois, com a sua amiga Cecile, pode perceber existências ainda mais molares, ainda mais próximas das concepções majoritárias, ainda mais generalistas e enquadradas que a sua, expressas no grande estranhamento da sua amiga ao ver um ‘pinto de menino’. Quero dizer que a menina se distancia cada vez mais do seu imperativo categórico, da sua ordem universal, dos seus fantasmas, para borrar as suas limitações, para criar. Uma certa involução criativa acontece — devirmos-criança junto a ela, assumimos o novo em cada acontecimento (DELEUZE; GUATTARI, 1997).

Disso decorre o fato de que mesmo o princípio que Anna assumia — o Gênesis, seu livro preferido, o início das coisas, o ponto de referência — torna-se incerto. Passa a haver somente o seu movimento criativo ante o estranhamento, a multiplicidade, o mundo como um campo de forças (SPINOZA, 2009). O desafio às instituições de acolhimento que uma nova forma de subjetividade oferece também é expresso no filme e, se pensarmos que é a emergência de certa infantilidade, ou, em outros termos, um soltar-se das identidades inculcadas, isso que observamos no filme é também o que observamos em quaisquer relações entre uma molaridade que se pretende estabelecida e uma molecularidade que se esgueira entre fendas. Nos caberia reconhecer, assim, certa política da infância, um papel relevante de invenção, de impro-

visação, deliberadamente contido pela pedagogia e reforçado pelos discursos que traçam linhas demasiadamente definidas para o que pode uma criança (CORRÊA; PREVE, 2011; VASCONCELOS; MELO; OLIVEIRA, 2017).

Tais delimitações são exploradas no livro *Pedagogia Profana*, de Jorge Larrosa (2006), e se tornam ainda mais explícitas quando, na obra, ele assume uma certa animalidade da infância, uma dimensão desconhecida e, portanto, incômoda. O incômodo do incerto, o ruído na máquina que se pretende exata, certa e replicável — eternamente replicável (DELEUZE, 1992) — se expressa no filme na igualdade absoluta das fardas e cadernos, nas carteiras como representação da contenção dos corpos infantis, no olhar-panóptico da professora que exige constante atenção dos alunos, e uma dada coreografia de saberes e fazeres que, quando desafiada, é imediatamente corrigida com punições (CORRÊA; PREVE, 2011; BENTHAM, 2000) — formas eficientes de produzir memória (NIETZSCHE, 2004).

As ordens adultas, bem como o embate que a freira e professora assume, também demonstram uma dada estrutura institucional que se sustenta com base, mais em sua asserção, do que em seu ‘conteúdo’, porque é, ou pode ser, uma fala vazia (BARTHES, 2004). Não são as palavras da freira que assumem um papel coercitivo — elas são um simples ato de fala —, mas toda a estrutura por trás da fala, as relações de poder que atravessam sua fala e lhe garantem uma asserção independentemente do conteúdo (FOUCAULT, 2008). Para além disso, assume-se uma pretensão empírico-natural de leis que são, na verdade, sociais — a história da cabra, os riscos de se distanciar do pastor, as punições divinas... À animalidade infantil finda por caber certo choque com o pretense imperativo, o desafio às delimitações que as estruturas que agem em busca da produção de certa docilidade impõe (AGAMBEN, 2008; KOHAN, 2010b; MARCELLO, 2008).

Um devir-criança, entretanto, não se restringe à corporalidade da criança. Pelo contrário, é necessário assumirmos o possível de um devir-criança para o adulto, de um devir-mulher para o homem, da re-existência possível, do arejar-se da monotonia que acontece com um respirar novos ares, com um pensar (DELEUZE; GUATARRI, 1997; GUATARRI; ROLNIK, 2005; SPINOZA, 2009).

Se nos é expressivo o abandono das identidades que Anna propõe, o vazio que a sua figura nos permite olhar é aquele no qual a História — com H maiúsculo — não dá conta de explicar, pois é da ordem do acontecimento (TEMPLE, 2013); tampouco é possível resguardar a vida às instituições e suas burocracias. Seu desafio à freira e à moral vigente inventa uma ética, a produção de valores próprios que reinventam uma dada estética da vida, ou, ao menos, ensaiam um prolegômeno delas — nesse caso, a liberdade é o ponto central (GUATARRI; ROLNIK, 2005).

Em uma das últimas cenas do filme, vemos Anna revirando o livro que sua mãe escrevera. Lê-se o título: “O direito de viver diferente”. A mudança das roupas da protagonista nos causa a sensação de um novo tempo, mas algumas coisas renascem: seu pai olha pela janela desesperançoso enquanto ouve o último discurso de Salvador Allende, como o seu avô fizera cenas antes com a morte do General de Gaulle — a repetição tilinta em meio à novidade. Colapsadas as grandes alternativas, a garota segura gentilmente a mão do pai, mas o que vemos nesse ato é um desafio, é um ato vazio, é um ato pós-distópico. O filme, enfim, explode em uma dada multiplicidade de cores, um novo espaço para além da simples síntese dos anteriores — Anna se perde entre as crianças, numa ciranda sem pontos firmes, mas com inúmeras possibilidades.

A pluralidade de ‘ainda não seres’ (LARROSA, 2006) que brincam em uma ciranda possui um valor estético peculiar. Assumem as brincadeiras de ser inúmeras coisas, despindo despro-

positadamente grandes instituições — brincar de ser é saber que não se é, é infirmar-se e preservar, em um universo de identidades, o questionamento como brincadeira, a leveza nietzscheana de um bailarino-demolidor (NIETZSCHE, 2011). Para citar Agamben (2017, p. 14):

Devemos parar de fingir que sabemos o que é uma criança. A cultura, ou seja, a educação funda-se sobre essa ficção. Tudo o que sabemos da criança é que ela torna inútil tudo aquilo que acreditamos saber sobre o homem. Diante de seu sorriso, todo o saber é ridicularizado. Toda a moral torna-se caduca. Todo o direito é anulado. Isto significa que, só quando deixarmos pra trás o saber, o direito e a moral, poderemos começar a decifrar o enigma do rosto infantil. [...] É a criança o paradigma do humano, não o adulto.

O vazio de certa infância — para mim, uma concepção arraigada aos preceitos molares de infância, porque em parte reafirma um adulto pretensamente ‘completo’, ‘preenchido’, ‘pronto’, mas, ainda assim, uma concepção válida para pensarmos a infância aqui — é também uma via de análise que nos abre os olhos para percebermos aquilo que não vemos: a possibilidade que a infância convoca para a criação de formas outras de existência. Certa subversividade emerge das formas periféricas — das minorias políticas, do corpo indeterminado da mulher, do corpo inventivo da criança (GUATARRI; ROLNIK, 2005) — e desafiam a hegemonia política, a imagem de volumes demasiadamente preenchidos, incapaz de nos convocar a completá-la e, assim, comportadora de uma eterna repetição (DELEUZE, 1992) — comportadora de um conjunto de clichês e que podemos enxergar em uma dada forma de fazer cinema que se esforça em não possuir vazios (MARCELLO, 2008; PARENTE, 1997).

Ontem — e não sei qual dia será ontem quando estiver lendo esse texto — sentei com o meu irmão para ouvir música. Abri uma cer-

veja e seguimos conversando sobre os artistas que a playlist do Youtube ia deixando aparecer. Falando um comentário repetido, que tínhamos de tempos em tempos, de como a banda Kiss era uma imitação dos Secos e Molhados, adicionei o comentário de que era uma pena ter demorado tanto para, enfim, sentar e ouvir a voz do Ney Matogrosso. “Eu era meio homofobicozinho na pré-adolescência, só fui ouvir o Ney com cuidado muito depois”, eu disse servindo a bebida. Ele parou, coçou e queixo e riu: “É, velho, a música tem dessas! Música é como vinho mesmo, a gente até bebe no automático, mas ele tem um gosto especial se a gente der outro tipo de atenção”. Tomemos esse ‘novo gosto’ como uma criação, chamemos esse ‘outro tipo de atenção’ de cartográfica, troquemos ‘música’ por ‘cinema’. É isso.

3. A hora da Stella

Cruzei outro dia com um aforismo de Nietzsche (2002, p. 89) que dizia: “*Quando se olha muito tempo para um abismo, o abismo olha para você*”. Ouso então dizer: “Quando se olha muito tempo para a tela, a tela olha para você”. Bem, ao iniciar minha relação com a tela percebi que ela não se parecia tanto com documentos escritos ou com relatos verbais que até então experimentara. Ela me desafiava a todo momento e desafiava constantemente sua própria materialidade. Desmedida, desmesurada, constantemente ela vazava: invasiva como as marés de equinócios e súbita como avalanches e inundações. Trabalhar com a tela, conversar com a tela é render-se a uma viagem. É surpreender-se experimentando, vivendo e mesmo revisitando cada segundo dessa viagem. É lançar-se a um mergulho, a imersão e sucumbir até mesmo a um afogamento. Um mar de presença se faz na tela, repertoriado de uma pluralidade de cenas. Desconcertante e descomunal, a tela ora nos repele, ora nos atrai, porque se abre brutalmente como porta a um mundo desconhecido. Tentar, aqui, descrevê-la em algumas palavras,

ou mesmo com palavras, adquire para mim tom de infortúnio, esboça a falha e audaciosa tentativa de domá-la. É a utopia declarada da vontade de um dia apossar-se da tela a ponto de a esgotar. Não nos apequenemos a isso.

Não se trata, pois, de apenas “olhar para dentro da tela”, mas de olhar demoradamente para ela, volver ao olhar a proposta de um exercício que abarque um tempo com presença, a ponto dos nossos sentidos curvarem-se diante da inutilidade de tentar classificar, quantificar ou explicar no fundo um abismo sem fundo: a tela. Se demorarmos tempo suficiente olhando para ela, e, aqui, olhando para Stella, talvez o olhar conhecido, os ecos de sentidos que por hora nos tomam, tornem-se distantes, desnudos, abrindo espaço para um sentir cada vez mais estrangeiro, como se estivéssemos nos deleitando de um vazio, um vazio sem referencial – um vazio de infância –, o qual muito se insiste tentar divisar, conceituar e reduzir em uno e verdade.

Ora, a tela não dá respostas diretas a nós ansiosos e metidos investigadores. Ela propõe enigmas, questões de múltiplos caminhos e escolhas e estes são os verdadeiros nós da trama: o fascínio pelo abismo. O fascínio que a personagem exerce em nós num movimento de arrebatamento, pelo qual nos transporta, astuciosa e paulatinamente, ao seu mundo, nos permitindo pensar e visualizar este outro – desconhecido e estranho – em cada um que mergulha fascinado nesse abismo, nesse infinito possível da personagem. Com o tempo, aposto que cada um, assim como eu, que acompanha passo a passo, entende o processo na pele, nutrindo uma cumplicidade inegável, e, entretanto, nem por isso sente menos inquietação: seja diante da personagem ou diante de si mesmo perante a tela, da tela como espelho.

Em meus escritos, tive a audácia de tomar de Clarice Lispector (1993) um pedaço seu emprestado sem pagar: de sua Hora da

Estrela pincei minha Hora da Stella. Não por mera equivalência sonora ou falta de criatividade - confesso, essa última, talvez -, mas, mais ainda numa tentativa de fazer conversar meu olhar e minhas palavras com uma espécie de receita arrancada por mim diante da leitura de seus escritos. Clarice (1993) propõe um verdadeiro ritual de iniciação e – diante da tela, diante de Stella –, era aquilo que eu precisava. Tornar-se nua de prévia bagagem antes de embarcar no encontro com minha personagem. Um convite a transvestir-se, como fez Clarice com sua Macabéa. Não transvestir, aqui, como quem veste um mero disfarce, mas como quem faz de si terreno propício para a presença da sua personagem, de uma presença que irrompa fiel às suas próprias forças, sem traição, mesmo sabendo que há sempre o risco de um desencontro, de um findar-se em moldes prontos, em olhares canonizados. Por isso, comecei essa tarefa com um tanto de medo: medo ainda de me entregar pois o próximo instante era e sempre é o desconhecido. Porque sei que é infinito o turbilhão de acontecimentos que irrompem por todos os lados, pela condição de fertilidade das cenas. Sei, também, que é infinita a pluralidade de encontros com a tela que cada olhar que, por hora me olha, permitiu-se afetar. Como então me atrever a escrever e agora falar a vocês sobre isso? Como diz Barthes (2004, p.22): *“Escrever é fazer-se o centro do processo de palavra, é efetuar a escritura afetando-se a si próprio, é fazer coincidir a ação e a afeição”*. Por esta via, encontrei-me com uma outra qualidade de experiência com a escrita. Percebi que aqui meu compromisso deveria estar para além do relato de um fato, do destrinchar de uma cena em seus elementos cinematográficos; deveria vir atrelado a um exercício de autoconhecimento e mesmo de alagamento do conhecimento do mundo através de um reconfigurar da linguagem, de um desterritorializar do olhar.

E com Stella essa proposta é levada às últimas consequências e por isso olhá-la torna-se tão instigante. Afetar e deixar-se ser afetado pelo encontro, aqui, é pré-requisito para mergulharmos

nesse campo, é condição prévia para ouvir o que o olhar balbuciantor de Stella tem a dizer, para experimentar os mundos de Stella ou mundos com Stella, compondo os sentidos que se perdem na construção de imagens-clichês e estéreis daquela que aqui aparece como estrangeira – a infância –, tecendo uma compreensão que se volte ao ato de criação, sem a rigidez que compõe o nosso olhar-razão. Porquanto, trata-se de rasgar as vestes do infantil que o situam como alvo de modelagem passiva, retirando-lhe qualquer possibilidade de operar como agenciador de si. *“Nós, homens do conhecimento, não nos conhecemos; de nós mesmos somos desconhecidos – e não sem motivo. Nunca nos procuramos: como poderia acontecer que um dia nos encontrássemos?”* (NIETZSCHE, 2009, p. 2). Não nos procuramos: ao contrário, nos deleitamos com plena confiança no conhecimento e na crença em seus feitos, calamos nossa avidez, nossa sede e nossa fome de vivências. Vive-se a e na ausência, presentes apenas na busca incessante de objetivos que se estruturam e dão corpo a uma espécie de simulacro da vida.

E é diante desse projeto, desse fluxo fiel a produção de um alicerce de verdades - onde se tomam tais valores como dados, inquestionáveis, ilesos a qualquer sombra de dúvida -, que impetuosa irrompe a cena ela, Stella, numa dança à desserviço de um projeto moral, borrando com o roteiro previsto pelas instituições ditas primordiais à infância, pondo elementos de saber e lugares de poder em cheque. Com a moral nobre naturalizada ela se põe a dançar. Seus olhares, em silêncio, colocam em evidência um modo de reexistir no mundo que destoa, um modo inventivo-adaptativo, o qual, por diversas vezes, é lido como vergonhoso, periculoso e selvagem porque fere com o normal desejado, com o padrão civilizado e decisivo para um “bom” funcionamento e desenvolvimento de uma criança, de uma criação que sirva aos moldes essenciais ao apequenamento da infância à índice do mundo adulto.

Stella dança. Stella dança com o corpo. Stella dança com o olhar. Desde o início, o filme me deixa uma mensagem: o foco é Stella, o corpo de Stella, e, seu olhar tem algo a falar, ou melhor, seu silêncio tem algo a desdizer. A entrada do filme dá seguimento cruzando a dança com outros jogos de imagens-movimento, percorrendo os diferentes espaços (metrô – bar – escola) que irão acompanhar a trama, que irão compor os mundos de Stella. As cenas, que aí se passam, fizeram ecoar em mim profunda sensação de solidão. Pude me visualizar, por diversos momentos, nos corredores da UFS, terminais, nos ônibus, e mergulhar com Stella nessa sensação. Essa sensação que transpassa espaços, ainda que estes estejam/sejam repletos de pessoas.

“Sim, minha força está na solidão” (LISPECTOR, 1993, p. 32). Se aqui a tarefa, como já foi dito, exige força maior, fala-se, pois, de solidão nesse sentido. A força de Stella transborda a todo momento de sua solidão, balbuciando através de seus olhares sensações que sobrepujam as práticas e vazam discursos. Nos Mundos de Stella e nas vidas que neles habitam, as pessoas – esses seres ambulantes e relacionais -, ainda que atravessadas por linhas de normalização, apresentam sempre a possibilidade de tomar outros rumos, de traçar rotas de fuga constituídas pelo encontro com o inusitado, estabelecidas a sorte dos acasos. E, dessa forma, dois mundos vestidos de instituições têm, na trama, suas estruturas sacodidas e desestabilizadas: a família e escola; e, importa dizer que, talvez, sem a desestabilização desses lugares de saberes-poderes, os encontros ali produzidos não fossem possíveis.

Um lar pode ser um encontro ao acaso no meio de um bar. A família, peça chave no processo de socialização, primeiramente em condição de espaço, assiste o transfigurar do lar em bar, onde uma pequena troca de consoantes, que pouco causa a palavra, promove ao campo e aos diversos olhares que os tocam e se tocam através dele uma enorme fissura, onde vazam afetos e es-

tranhamentos. O olho câmara ao invadir o espaço bar quer conduzir a atenção a um mar de provocações; parece querer testar o telespectador, como se esperasse assistir suas reações faciais, os resquícios dos sentimentos que sobrepujam a pele; como se quisesse brincar, até mesmo caçoar com certas conservas em nós enrijecidas. É um lar ou é um bar? É um bar e é um lar. E assim, a pretendida imagem cristalizada de família, àquela que se pode retratar num porta-retratos de bela moldura, vai sendo pelo mover da câmara pulverizada aos nossos olhos. Ela peca, fere com os estimados objetivos clichês éticos e morais de cuidado e proteção para com menina Stella.

A todo momento que Stella entra em cena, desestabiliza com uma série de crenças ao redor da infância, coloca em xeque o território infantil que floresceu na modernidade e deu corpo a noção de infância acoplada a ideia de ser faltante, ser que carece de suprimentos e cuidados, que carece, verdadeiramente de “ser alguém na vida. A menina teria, por essa via, surgido do pleno caos, da quebra do roteiro, como uma aquela que nasceu de uma receita familiar que não deu certo, que não se enquadrou nos padrões previstos para a composição do espaço perfeitamente desenhado para chamar de lar. Na trama, esse mundo é posto ao avesso. Rodeada por bebidas alcóolicas, palavrões, cigarros, jogos, sem alguém para controlar sua alimentação/hora de dormir ou quaisquer decisões, sem os pudores, sem as ditas e devidas restrições.

Poderíamos rapidamente capturar, lançar um olhar rotulado à Stella e desenhá-la como ‘o fruto de uma instituição família falida’, ‘a menina fadada a dar errado na vida’. Mas se pinçarmos uma imagem considerando as singularidades de sua micro-história, poderemos dar vazão para as múltiplas faces e potencialidades de Stella. Trata-se de tomá-la como agente ativa, criativa, produtora e produto de transformações constantes e não mero substrato de inscrição. É, pois, considerar que não há roteiro pré-

vio a ser seguido, que a graça do humano estar envolto numa matriz relacional são os imprevistos, os improvisos, os movimentos que rasgam com os padrões, que rompem com as expectativas. Há relações. Há fazimentos. É uma questão de considerarmos os encontros e trocas como os elementos constituintes de quem somos, de parar de tomar o processo de socialização como uma receita pronta e geradora de um humano-final. E desse processo de se fazer, de se constituir em comunhão, em experiências de mútua composição é que extravasam relações ao acaso em Stella. E assim, se pode dizer: um lar é um encontro ao acaso no meio de um bar. Um lar é um encontro fortuito à espera do metrô. Aqui, não existe, necessariamente, uma ruptura na compreensão de “lar”, apenas uma mudança de ponto de vista. É pensar a ideia de lar como um não-lugar, como potência de vínculo. Um vínculo essencialmente diferenciado dos demais, um vínculo que abrigue presença, onde as relações tecidas extrapolam os limites territoriais e o habitar se dá de um para o outro. Este é, para Stella, Alain Bernard. Esta é, para Stella, Gladys. Alain e Stella. Stella e Gladys. Diferenças. Comunhão. Entrega. Encontros que se abrem em brechas no roteiro dos dias da menina, e, que lançam a nossa visão retraída algo de inesperado. É uma sensação estranha esse súbito encontro com existências estrangeiras, acidentadas e plenas. Somos convidados a perceber as relações que ali brotam e gritam na tela mesmo que, por muitas vezes, no silêncio do olhar.

Emaranhada e enigmática, Stella nos desafia, com sua dança pelas cenas, a tentar enxergar o que não pode ser visto, mobilizando um sentimento ingênuo, porém profundo, de romper um véu, de transpassar a opacidade dos saberes que envolvem a infância, de borrar com as limitações das formas hegemônicas que a circundam. E no passo a passo dessa dança, cruzamos então com uma nova forma de conceber um lar, de construir uma nova forma de ‘ser no mundo, de ‘ser família’ e de ‘ser escola’. Neste último

espaço, poucos presentes ali dentro, mas muitos de nós aqui fora consegue visualizá-la com potencial. Por diversas vezes gritei com a tela, quis sacudi-la, tomada de um sentimento enraivecido por ver Stella ser limpada, rechaçada naquelas cenas que traziam um impenetrável mundo escolar. Mas muito mais do que uma pequena adulta, ela mostra-se gigante pela força que abarca em si, criança: convocando a escola à vida, à experiência, compondo o espaço escola com elementos que inaugura através do encontro com Gladys e das novas janelas que essa lhe apresenta. Stella nos convida a movimentar o pensamento, a assumir diante do processo de aprendizagem um posicionamento crítico acerca dos modos como tem sido pensado o aprender. Buscando, não romper ou destruir com a escola, mas lançar a ela provocamentos que multipliquem seus sentidos e dissolvam a significação fatigada que dita que ela deve empenhar-se à serviço da manutenção de uma certa superioridade e autonomia do adulto-educado ante ao pequeno-selvagem.

Mas Stella não é só isso. Numa cidade da França, por entre estórias que se entrecruzam como num acorde musical, Stella vive desajustada e, por momentos, se vê, também nessa dança, transpassada por sofrimentos, sofrimentos estes que não se findam na escola. Ela também habita experiências que aos nossos olhos se fazem completamente obscuras e que, até agora, talvez tenha relutado a escrever. Seja como for, Stella é uma estrangeira completa em todas as cenas que ocupa e é por isso que Stella é a menor mulher do mundo, com seu tamanho pequeno corpo, ela se faz impressa; por meio até de uma violência, um abuso orquestrado, a sequestra da própria vontade. Ela se faz impressa, não de relance, mas na capa de um jornal. E assim como com Macabéa, cada leitor, cada um aqui na plateia, projetada em Stella aquilo que faz com que se consiga lidar melhor com esse encontro com a figura dela: afinidade, pena, raiva, nojo, talvez um certo asco, medo, inquietação. Pra mim é exatamente

a ponto de mobilização afetiva que se pinta o retrato de Stella, esse “minúsculo fragmento de vida humana”, essa que “somente vive, inspirando e expirando, inspirando e expirando”, “essa quase mulher que é uma mulher quase não mulher, mas é, de tal modo, que talvez seja mais mulher que toda mulher” (LISPECTOR, 1983).

4. Para não concluirmos

Mais do que a exibição de filmes protagonizados por crianças, a Mostra Balbucios teve como principal objetivo a produção de reflexões sobre o modo como habitamos o mundo e como construímos 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.

Assim como os poetas, diria Manoel de Barros (2017), que lambem palavras e depois alucinam, a infância desdiz a vida que conhecemos e delira o verbo que nos constitui. Anna e Stella, cada uma a seu tempo e a seu modo, estranham seus/nossos mundos e convidam o/a espectador/a à reflexão, dando às palavras nova vida e êxtase.

Referências

A CULPA é do Fidel. Direção: Julie Gravas. Filmes do estação, 2006. 1 DVD (99min), color. Título original: La faute à Fidel.

AGAMBEN, G. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. [Sem título]. **Gratuita**, v. 3, p. 14-15, 2017. Disponível em: <<http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2017/11/Gratuita3-PDF-Site.pdf>>. Acesso em 11/10/2018

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

BALESTRIN, Patrícia Abel; SOARES, Rosângela. “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, Manoel de. **O guardador de águas**. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2017.

BARTHES, Roland. Escrever, verbo intransitivo? In: Barthes, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, R. **Aula**. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

BENTHAM, J. O Panóptico ou a Casa de Inspeção. In: SILVA, T. T. (Org. e Trad.). **O Panóptico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p.11-74.

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

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

CORRÊA, G. C.; PREVE, A. M. H. A educação e a maquinaria escolar: produção de subjetividades, biopolítica e fugas. **REU-Revista de Estudos Universitários**, v. 37, n. 2, p. 181-202, 2011. Disponível em: <<http://periodicos.uniso.br/ojs3/index.php/reu/article/view/652>>. Acesso em 11/10/2018.

DELEUZE, G. **Cinema: a imagem-movimento**. 1. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

_____. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, G.; GUATARRI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1997.

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

DIRECTOR'S Cut: Wadjda | Haifaa Al Mansour. S.i.: World Economic Forum, 2015. P&B. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=q3q05VLC6u4>>. Acesso em: 27 jan. 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.

FOUCAULT, Michel. Polêmica, política e problematizações. In: _____. **Ditos & Escritos V: Ética, sexualidade, política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, M. **O nascimento da biopolítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2008

GUATARRI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2005.

KASTRUP, V. A aprendizagem da atenção na cognição inventiva The learning of attention in inventive cognition is the problem of this article. **Psicologia & sociedade**, v. 16, n. 3, p. 7-16, 2004. Disponível em: <<http://www.ingentaconnect.com/content/doaj/01027182/2004/0000016/00000003/art00002>>. Acesso em: 12/02/2018.

_____. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. **Psicol. Soc.**, Porto Alegre, v. 19, n.1, p. 15-22, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822007000100003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 12/02/2018. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-71822007000100003>.

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

_____. Vida e Morte da Infância, entre o Humano e o Inumano. **Educação & Realidade**, v. 35, n. 3, 2010b. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/13083>>. Acesso em 11/10/2018.

_____. **Infância, estrangeiridade e ignorância**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

LARROSA, J. O enigma da infância: ou o que vai do impossível ao verdadeiro. In: _____. **Pedagogia profana: danças, piroetas e mascaradas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2006, p. 183-198.

LISPECTOR, Clarice. A Hora da Estrela. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

LISPECTOR, Clarice. A Menor Mulher do Mundo. In: Laços de Família: Contos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, pág. 77-86

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

MARCELLO, F. A. Cinema e educação: da criança que nos convoca à imagem que nos afronta. **Revista Brasileira de Educação**, v. 13, n. 38, p. 343-356, 2008. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/html/275/27503811/>>. Acesso em: 11/10/2018.

MAURÍCIO, E.; MANGUEIRA, M.. Imagens do pensamento em Gilles Deleuze: representação e criação. **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 23, n. 2, p. 291-304, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do Bem e do Mal** (tradução de Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 2ª ed. 2002.

NIETZSCHE, F. W. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **Aurora: reflexões sobre os preconceitos morais**. São Paulo: Editora Schwarz LTDA., 2004.

PARENTE, A. **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. São Paulo: Editora 34, 1993.

RIAL, C. S. Antropologia e mídia: breve panorama das teorias de comunicação. **Revista Antropologia em primeira mão**, n. 1, [S.I.], p. 4-63. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2004. Disponível em: <<http://apm.ufsc.br/files/2015/05/74.-carmen-midia.doc>>. Acesso em: 12/02/2018.

SPINOZA, B. **Ética**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

STELLA. S. V. [S.I.]: Lume Filmes, 2008. 1 DVD (1h43min).

TEMPLE, G. C. **Acontecimento, poder e resistência em Michel Foucault**. Cruz das Almas: UFRB, 2013.

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&nrmiso>. Acesso em 12/02/2018. <http://dx.doi.org/10.1590/S1984-02922013000300012>.

VASCONCELOS, M. F. F.; MELO, M. R.; SOUZA NETO, E. A. Etnocartografar com olhos rebeldes: infantilando imagens com “A culpa é do Fidel”. **Interdisciplinar - Revista de Estudos em Língua e Literatura**, [s. l.], v. 29, n. 0, p. 207-223, 2018. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/9633>>. Acesso em: 12 ago. 2018.

VASCONCELOS, M. F. F.; MELO, M. R.; OLIVEIRA, R. T. M. Imagens, narrativas, culturas infantis em “Abril despedaçado”: tateando um modo de olhar. **Revista Tempos e Espaços em Educação**, v. 10, n. 21, p. 67-76, 2017. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/revtee/article/view/6333/0>>. Acesso em 11/10/2018.

VICENTE, B. G. C.; SILVA, D. C. A Cartografia de Deleuze e Guattari como metodologia de pesquisa. In: **Anais do Congresso de Ensino, Pesquisa e Extensão da UEG (CEPE)** (ISSN 2447-8687). 2018.

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.

Ana Ângela Farias Gomes

Professora do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE) e do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Possui graduação em

Jornalismo e mestrado em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará (UFC), e doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). Coordena o Laboratório de Pesquisa e Produção Audiovisual (LAPPA) e o Núcleo Interdisciplinar de Cinema e Educação (NICE). Atua principalmente nos seguintes temas: roteiro, narrativas, espaço e cinema e cinema e educação.

Anna Paula Silva Santos

Possui segundo grau completo no Instituto Dom Fernando Gomes (2013). cursando a graduação de Psicologia na Universidade Federal de Sergipe.

Débora Wagner Pinto

Possui graduação em Psicologia, pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos, UNISINOS (2009); especialização em Psicologia do Trânsito pela Faculdade Pio Décimo (2012); especialização em Gestão de Políticas Públicas com foco em Gênero e Raça, pela Universidade Federal de Sergipe (2013); especialização em Gestão da Clínica nas Regiões de Saúde, pelo Hospital Sírio Libanês (2014); mestranda interdisciplinar em cinema, pela Universidade Federal de Sergipe.

Edson Augusto de Souza Neto

Graduando em Psicologia pela Universidade Federal de Sergipe. Integrante do grupo de estudos e pesquisas Balbucios: gaguejar uma infância.

Eder Donizeti da Silva

Arquiteto e urbanista (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Ribeirão Preto, Instituição Moura Lacerda, 1993), Mestrado em História (Universidade Estadual Paulista– UNESP, 1998), Doutorado em Conservação e Restauro (Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia, 2005), Pós-doutorado em Arqui-

tetura e Urbanismo (Laboratório de Engenharia Civil e Faculdade de Arquitetura, Universidade de Lisboa, 2015). Professor associado do Departamento de Arquitetura e Urbanismo (DAU) e do Mestrado em História da Universidade Federal de Sergipe.

Geovanna Pirillo Carnevalle dos Santos

Psicóloga pela Universidade Federal de Sergipe. Integrante do grupo de estudos e pesquisas Balbucios: gaguejar uma infância.

Jacson Ricardo Guedes Rocha

Graduando em Artes Visuais pela Universidade Federal de Sergipe. Tem experiência em desenho, modelagem, pintura, escultura e tatuagem.

Keline Pereira Freire

Graduada em História e Licenciatura na Universidade Federal de Sergipe. De 2013 a 2017, atuou como bolsista remunerada do Programa de Educação Tutorial (PET História/ UFS), onde realizou atividades ligadas ao ensino, pesquisa e extensão. Atualmente é mestranda pelo Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais (PPGCINE/UFS) e desenvolve produções referentes ao Nordeste e suas representações no cinema brasileiro contemporâneo orientada pela Prof. ^a Dr. ^a Ana Ângela Farias Gomes (DCOS/PPGCINE/UFS). É bolsista CAPES/FAPITEC.

Ivanildo Araújo Nunes

Mestre em Cinema e Narrativas Sociais/PPGCINE pela UFS (2018), Graduado em Letras Vernáculas pela Universidade Tiradentes (2008) e Pós Graduado em Gestão Escolar pela Faculdade São Luís de França (2014).

Leyliane Borges dos Santos

Possui ensino-medio pelo Colégio Estadual Tobias Barreto (2014). Graduanda em Artes Visuais pela UFS.

Lilian Cristina Monteiro França

Possui graduação em Matemática pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (1984), Bacharelado em Administração pela UNIP, Mestrado em Educação pela Universidade Metodista de Piracicaba (1990), Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1994), Pós-Doutorado em História da Arte pelo IFCH/UNICAMP (2006) sob a supervisão do prof. Dr. Jorge Coli e em Comunicação na Fabico/UFRGS sob a supervisão da Profa. Dra. Nilda Jacks. Professora Titular do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Sergipe e do Mestrado Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE). Atualmente pesquisa na área de convergência entre Artes, Tecnologia e Comunicação, com ênfase em narrativas não lineares. Desenvolve o projeto: “O modelo de negócios Facebook -Instant Articles no financiamento do jornalismo on-line no Brasil”, com financiamento do CNPq.

Michele de Freitas Faria de Vasconcelos

Professora do Departamento de Psicologia (DPS) e do Programa de Pós-Graduação em Psicologia (PPGPSI) da Universidade Federal de Sergipe. Atua e realiza pesquisas no campo da Educação, Psicologia, Saúde Coletiva/Saúde Mental/Álcool e outras Drogas. Suas pesquisas têm articulado os temas: dispositivos clínico-institucionais no campo da saúde mental; clínica e corpo; corpo, relações de gênero e sexualidade; produção de saúde e subjetividade; educação em saúde; infâncias. Integrante do grupo de estudos e pesquisas Balbucios: gaguejar uma infância.

Paloma da Silva Santos

Possui graduação em Direito. Atualmente é graduanda em Artes Visuais pela UFS e mestranda ligada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema - UFS.

Plynio Nava

Plynio Nava (plynionava86@gmail.com) é jornalista, graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal do Maranhão e mestre em Cinema e Narrativas Sociais pela Universidade Federal de Sergipe. Integra o GESEC - grupo de pesquisa Gênero, Sexualidade e Estudos Culturais. Pesquisa as interfaces entre cultura e linguagem audiovisual, com ênfase nos estudos de gênero, corpo e produção de sentidos.

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.

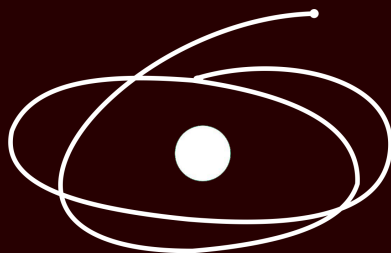
Vinicius Leite

Vinicius Leite é pesquisador em cinema, realizador audiovisual, produtor musical e músico. Atualmente desenvolve a maestria do PPGCINE da UFS, em que estuda a teoria e práxis do cinema contemporâneo, todavia enfocando mais no campo do roteiro de documentário.

Formato	15cm x 21cm
Tipografia	Georgia
Software de editoração	Adobe InDesign
Número de páginas	228
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.



C A P E S

