



# Significação

Revista de Cultura Audiovisual  
Janeiro-Junho 2018

# 49

Dossiê  
Arte cinematográfica e contextos culturais

# Significação

Revista de Cultura Audiovisual  
Janeiro-Junho 2018

# 49

**Significação: Revista de Cultura Audiovisual** é uma revista acadêmica voltada ao público de pesquisadores de cinema e audiovisual. Sua criação data de 1974, sendo publicada pelo Centro de Estudos Semióticos A. J. Greimas, com subsídios da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras Barão de Mauã. Seu antigo subtítulo era “revista brasileira de semiótica”. A partir do número 13, passou a fazer parte das atividades do Núcleo de Pesquisa em Poética da Imagem, do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), publicada com apoio da Universidade Tuiuti do Paraná. Em 2007, em seu número 27, o subtítulo muda para “Revista de Cultura Audiovisual”. Do número 31 em diante passa a ser uma publicação semestral vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP. As edições 25 a 32 contaram com apoio do Cinusp Paulo Emílio, órgão da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da Universidade de São Paulo. Em 2011 deixou de ser impressa, sendo veiculada apenas on-line, e integra o Portal de Revistas da Universidade de São Paulo desde 2014.

#### **Site**

<http://www.revistas.usp.br/significacao>

#### **E-mail**

[significacao@usp.br](mailto:significacao@usp.br)

## **Significação Janeiro-Junho 2018**

### **Foto da capa**

Interior do Teatro Santa Helena.  
Fonte: Salas de cinema de São Paulo. Disponível em:  
<http://salasdecinemadesp.blogspot.com.br/2015/04/os-cinemas-do-palacete-santa-helena.html>

### **Base de dados**

Confibercom

Diadorim

DOAJ

Latindex

Portal Capes de Periódicos

Portal SEER

Portal de Revistas da

Universidade de São Paulo

### **Editores**

Eduardo Victorio Morettin  
Universidade de São Paulo  
[eduardomorettin@usp.br](mailto:eduardomorettin@usp.br)

Irene de Araújo Machado  
Universidade de São Paulo  
[irenemac@uol.com.br](mailto:irenemac@uol.com.br)

### **Conselho Editorial**

Danielle Crepaldi Carvalho  
Universidade de São Paulo

Eduardo Peñuela Cañizal  
*in memoriam*  
Universidade de São Paulo

Eduardo Victorio Morettin  
Universidade de São Paulo

Irene de Araújo Machado  
Universidade de São Paulo

Jaqueline Esther Schiavoni  
Universidade Estadual Paulista

Margarida Maria Adamatti  
Universidade Federal de São Carlos

Reinaldo Cardenuto Filho  
Universidade Federal Fluminense

## **Universidade de São Paulo**

Vahan Agopyan  
*Reitor*

Antonio Carlos Hernandez  
*Vice-Reitor*

### **Escola de Comunicações e Artes**

Eduardo Henrique Soares  
Monteiro  
*Diretor*

Brasilina Passarelli  
*Vice-Diretora*

### **Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais**

Esther Império Hamburger  
*Coordenadora*

Irene Araújo Machado  
*Vice-Coordenador*

### **Preparação de originais e revisão de textos** Caio Ramalho | Tikinet

### **Projeto gráfico**

João Parenti  
Meire Assami  
Thomas Yuba

### **Diagramação**

Jaqueline Esther Schiavoni

### **Bolsista**

Jessica Silva Mendes  
Universidade de São Paulo  
Programa Unificado de Bolsas  
de Estudo

## Conselho Científico

*Alexandre Rocha da Silva*  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

*Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia*  
Universidade Estadual de Campinas

*Amaranta Emília César dos Santos*  
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

*Ana Laura Lusnich*  
Universidad de Buenos Aires, Argentina

*Ana Paula Ribeiro Goulart*  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

*André Brasil*  
Universidade Federal de Minas Gerais

*Andréa Martins França*  
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

*Angela Prysthon*  
Universidade Federal de Pernambuco

*Antônio Carlos Amâncio da Silva*  
Universidade Federal Fluminense

*Arlindo Machado*  
Universidade de São Paulo

*Arthur Autran Franco de Sá Neto*  
Universidade Federal de São Carlos

*Átilio José Avancini*  
Universidade de São Paulo

*Benjamim Picado*  
Universidade Federal Fluminense

*Bruno Souza Leal*  
Universidade Federal de Minas Gerais

*Cecília Antakly Mello*  
Universidade de São Paulo

*Cecília Sayad*  
University of Kent, Reino Unido

*César Geraldo Guimarães*  
Universidade Federal de Minas Gerais

*Cláudio Rodrigues Coração*  
Universidade Federal de Ouro Preto

*Consuelo Lins*  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

*Cristian da Silva Borges*  
Universidade de São Paulo

*Cristiane Freitas Gutfreind*  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

*Denise Tavares da Silva*  
Universidade Federal Fluminense

*Denize Araújo*  
Universidade Tuiuti do Paraná

*Dulcília Helena Schroeder Buitoni*  
Faculdade Cásper Líbero

*Eduardo Russo*  
Universidad Nacional de La Plata, Argentina

*Eduardo Vicente*  
Universidade de São Paulo

*Eric Landowski*  
Centre National de la Recherches Scientifique

*Erick Felinto*  
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

*Esther Hamburger*  
Universidade de São Paulo

*Etienne Samain*  
Universidade Estadual de Campinas

*Eugênio Rondini Trivinho*  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

*Geraldo Carlos do Nascimento*  
Universidade Paulista

*Gustavo Souza da Silva*  
Universidade Paulista

*Henri Gervaiseau*  
Universidade de São Paulo

*Ignácio del Valle Dávila*  
Universidade Federal da Integração Latino-Americana

*Ismail Xavier*  
Universidade de São Paulo

*Itania Maria Mota Gomes*  
Universidade Federal da Bahia

*João Luiz Vieira*  
Universidade Federal Fluminense

*José Luiz Aidar Prado*  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

*José Mariano Klautau de Araújo Filho*  
Universidade da Amazônia

*Julio Pinto*  
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

*Laan Mendes de Barros*  
Universidade Estadual de São Paulo

*Laura Loguercio Cânepa*  
Universidade Anhembi Morumbi

*Lúcia Nagib*  
University of Reading, Reino Unido

*Luís Alberto Rocha Melo*  
Universidade Federal de Juiz de Fora

*Marcel Vieira Barreto Silva*  
Universidade Federal da Paraíba

*Marcelo Dídimo Souza Vieira*  
Universidade Federal do Ceará

*Marcus Freire*  
Universidade Estadual de Campinas

*Maria Cristina Palma Mungiolli*  
Universidade de São Paulo

*Maria Dora Genis Mourão*  
Universidade de São Paulo

*Mariana Baltar*  
Universidade Federal Fluminense

*Mariana Martins Villaça*  
Universidade Federal de São Paulo

*Maurício Ribeiro da Silva*  
Universidade Paulista

*Mauro Wilton de Sousa*  
Universidade de São Paulo

*Michael Renov*  
School of Cinematic Arts, EUA

*Mirna Feitoza*  
Universidade Federal do Amazonas

*Mônica Almeida Kornis*  
Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro

*Mônica Rebecca Ferrari Nunes*  
Escola Superior de Propaganda e Marketing

*Muniz Sodré Cabral*  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

*Nina Velasco e Cruz*  
Universidade Federal de Pernambuco

*Norval Baitello Junior*  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

*Osmar Gonçalves dos Reis Filho*  
Universidade Federal do Ceará

*Pedro Maciel Guimarães*  
Universidade Estadual de Campinas

*Philippe Dubois*  
Université Paris III, França

*Rafael de Luna Freire*  
Universidade Federal Fluminense

*Robert Stam*  
New York University, Estados Unidos

*Rosamaria Luiza (Rose) de Melo Rocha*  
Escola Superior de Propaganda e Marketing

*Rosana de Lima Soares*  
Universidade de São Paulo

*Rosane Kaminski*  
Universidade Federal do Paraná

*Samuel Paiva*  
Universidade Federal de São Carlos

*Sylvie Lindeperg*  
Université Paris 1, França

*Suzana Kilpp*  
Universidade do Vale do Rio dos Sinos

*Vera França*  
Universidade Federal de Minas Gerais

*Vicente Sánchez-Biosca*  
Universidad de Valencia, Espanha

# Significação

Revista de Cultura Audiovisual  
Janeiro-Junho 2018

# 49



**Catálogo na Publicação**  
**Serviço de Biblioteca e Documentação**  
**Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

---

Significação: Revista de Cultura Audiovisual / Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. - n.1 (1974) -- São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais / ECA/USP, 1974-

<http://www.revistas.usp.br/significacao>

Semestral – primeiro semestre de 2018  
Subtítulo entre 1974 e 2008: Revista brasileira de semiótica  
ISSN 1516-4330 (impresso) 2316-7114 (digital)

I. Comunicação 2. Cinema I. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes. Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais II. Revista de Cultura Audiovisual.



# Sumário

- //////////  
pág. 12 Apresentação  
**DOSSIÊ** Arte cinematográfica e contextos culturais
- //////////  
pág. 19 “Cinema como evento”: atrações de palco e tela no cineteatro Santa Helena em São Paulo (1927)  
**Luciana Corrêa de Araújo**
- //////////  
pág. 39 Cinema, música e política em *A ópera dos três vinténs* e *Kuhle wampe*  
**Manoel Dourado Bastos**
- //////////  
pág. 56 A arte nacional em *Painel* (1950): entre o presente e o passado  
**Igor David dos Santos**
- //////////  
pág. 76 Atrás e além das câmeras: proposições iniciais para o campo do *making of*  
**Patrícia de Oliveira Iuva e Miriam de Souza Rossini**
- //////////  
pág. 96 As formas da materialidade: quadro, escala e afeto no cinema de Ramsay  
**Mariana Cunha**
- //////////  
pág. 113 *Deserto Azul*: paisagens imaginárias no cinema brasileiro  
**Índia Mara Martins, Elianne Ivo Barroso**
- //////////  
pág. 131 Vigilância e controle na obra de Harun Farocki  
**Jamer Guterres de Mello**
- //////////  
pág. 149 Narratividade, corporalidade e realismo de choque em *Mooca, São Paulo* e *Um céu de estrelas*  
**Pedro Plaza Pinto**
- //////////  
pág. 167 La reversión del *road movie* en el cine de Campusano  
**Andrea C. Molfetta**

## ARTIGOS

////////////////////  
pág. 185

O cotidiano e a história em *Brasília* e  
*Brasília, um dia em fevereiro*  
**Tatiana Hora Alves de Lima**

////////////////////  
pág. 201

O envelhecer sensível no curta-metragem *Guida*  
**Ivania Skura e Aline Vaz**

////////////////////  
pág. 214

“No soy fan, pero...”: lectores y audiencia  
cinematográfica de Tolkien  
**Maria Clara Sidou Monteiro, Dulce Helena Mazer e Sarah  
Moralejo da Costa**

////////////////////  
pág. 231

*Dona Flor e seus dois maridos* e a recepção histórica da crítica  
**Regina Gomes**

## RESENHA

/////  
pág. 247

Estilo e sua relevância para os estudos de televisão  
na América Latina  
**Mariana Almeida**

## ENTREVISTA

////////////////////  
pág. 252

Entrevista com David Robinson  
**Danielle Crepaldi Carvalho**



# Contents

- //////////  
pág. 12     *Presentation*  
**DOSSIÊ** *Cinema art and cultural context: production, circulations, processes*
- //////////  
pág. 19     *“Cinema as event”: stage and screen attractions at the cineteatro Santa Helena in São Paulo (1927)*  
**Luciana Corrêa de Araújo**
- //////////  
pág. 39     *Cinema, music and politics in The threepenny opera and Kuhle wampe*  
**Manoel Dourado Bastos**
- //////////  
pág. 56     *The national art in Paineel (1950): between the present and the past*  
**Igor David dos Santos**
- //////////  
pág. 76     *Behind and beyond the cameras: initial propositions for the making-of field*  
**Patrícia de Oliveira Iuva e Miriam de Souza Rossini**
- //////////  
pág. 96     *The forms of materiality: frame, scale and affect in Ramsay’s cinema*  
**Mariana Cunha**
- //////////  
pág. 113     *Blue desert: imaginary landscapes in Brazilian cinema*  
**Índia Mara Martins e Elianne Ivo Barroso**
- //////////  
pág. 131     *Surveillance and control in the work of Harun Farocki*  
**Jamer Guterres de Mello**
- //////////  
pág. 149     *Narrativity, corporality and realism of shock in Mooca, São Paulo and Um céu de estrelas*  
**Pedro Plaza Pinto**
- //////////  
pág. 167     *The reversal of the road movie in Campusano’s cinema*  
**Andrea C. Molfetta**

## ARTICLES

////////////////////  
pág. 185

*Daily life and history in Brasília and Brasília, a day in February*  
**Tatiana Hora Alves de Lima**

////////////////////  
pág. 201

*A sensitive aging in the short film Guida*  
**Ivania Skura e Aline Vaz**

////////////////////  
pág. 214

*"I'm not a fan, but...": readers and film audiences of Tolkien*  
**Maria Clara Sidou Monteiro, Dulce Helena Mazer e Sarah Moralejo da Costa**

////////////////////  
pág. 231

*Dona Flor e seus dois maridos and the historical reception of criticism*  
**Regina Gomes**

## REVIEWS

/////  
pág. 247

*Style and its relevance for television studies in Latin America*  
**Mariana Almeida**

## INTERVIEWS

////////////////////  
pág. 252

*Interview with David Robinson*  
**Danielle Crepaldi Carvalho**



# Apresentação

O número 49 da revista *Significação*, que agora chega ao alcance do leitor, apresenta um conjunto de nove textos que compõem o dossiê “Arte cinematográfica e contextos culturais: produções, circulações, processos”, organizado por Danielle Crepaldi Carvalho e Reinaldo Cardenuto Filho, cuja proposta é pensar os vínculos que o cinema historicamente estabeleceu com as culturas visuais de seu tempo. A nova edição, prosseguindo com o compromisso da revista de publicar novas pesquisas na área do audiovisual, também inclui quatro artigos autônomos, voltados à análise fílmica e à recepção da obra cinematográfica, bem como uma resenha e uma entrevista.

A chamada do dossiê foi motivada pelas reflexões tecidas por Jean-Claude Bernardet no livro *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. Na obra lançada em 1995, Bernardet faz um balanço da chamada historiografia clássica do cinema brasileiro escrita por homens como Paulo Emílio Salles Gomes e Alex Vianny. Tomando o “cinema brasileiro” enquanto “campo” – objeto elaborado pelo analista com o intuito de responder a questões emergentes, e não um “dado bruto” e objetivo, cujo descobrimento implicaria recuperação de sua forma primeira e imutável –, o estudioso revisa a produção teórica realizada por esses pensadores no contexto de fundação da Cinemateca Brasileira e de eventos como as Retrospectivas do Cinema Brasileiro (1952 e 1954), que tinham por finalidade se voltar ao passado para elaborar alternativas em relação ao futuro da cinematografia nacional. Bernardet propõe, ao contrário do estabelecimento de largos panoramas históricos, o mergulho vertical em recortes temporais mais restritos e, a partir daí, um trabalho de cunho transdisciplinar, que pense as obras no complexo das relações por elas estabelecidas com seu contexto de produção e circulação (Cf. MORETTIN, 2014).

O conjunto de textos aqui apresentado vem ao encontro dessa preocupação. O dossiê se abre com o artigo “‘Cinema como evento’: atrações de palco e tela no cineteatro Santa Helena em São Paulo (1927)”, de Luciana Corrêa de Araújo. A autora pensa as relações que a cinematografia estabeleceu com a cultura audiovisual a partir de um estudo de caso: a convergência entre os espetáculos teatrais



e cinematográficos apresentados no paulistano teatro Santa Helena ao longo de 1927, momento em que a sala de exibições era gerida por um consórcio entre a Metro-Goldwyn-Mayer e a Empresas Reunidas. Partindo da concepção de “cinema como evento”, formulada por Rick Altman (1992) – para quem os componentes não-fílmicos que dialogam com o âmbito cinematográfico são incontornáveis (a exemplo da decoração das salas de exibição, do vestuário dos funcionários, da programação musical que antecede a película etc.) –, a autora deslinda as especificidades do Santa Helena. Revela, com seu estudo, um espaço onde notórios artistas das telas mundiais e dos palcos da cidade convergiam – com todas as fricções inerentes ao contato entre o céu de Hollywood e o rés-do-chão das mais populares cenas paulistanas – com o objetivo de angariar o maior número possível de espectadores.

O artigo “Cinema, música e política em *A ópera dos três vinténs* e *Kuhle wampe*”, de Manoel Dourado Bastos, segue abordando essa interface entre os palcos e as telas. Os objetos e o aporte teórico são, todavia, outros. Apoiando-se em Walter Benjamin, o autor procura pensar a convergência do âmbito estético com o político a partir da parceria entre o dramaturgo Bertolt Brecht e os músicos Kurt Weill e Hanns Eisler, nos filmes *A ópera dos três vinténs* (Georg Wilhelm Pabst, 1931) e *Kuhle wampe* (Slatan Dudow, 1932). Bastos toma como foco a análise da música nas obras supracitadas. Por meio de um movimento que alia a análise fílmica à musical – a “relação complexa entre som e imagem” –, o autor ressalta os pontos de contato (e, sobretudo, os de afastamento) entre essas duas obras e as peças teatrais das quais elas se originaram.

A seguir, o dossiê migra do teatro à pintura. O artigo “A arte nacional em *Painel* (1950): entre o presente e o passado”, de autoria de Igor David dos Santos, toma o supracitado curta-metragem de Lima Barreto a contrapelo do painel *Tiradentes*, de Candido Portinari, que o filme interpreta e ressignifica. Para tanto, o autor aproxima as expectativas da Companhia Cinematográfica Vera Cruz em produzir um cinema de envergadura internacional às ambições estéticas da elite paulistana, que investiu largas somas no modernismo como forma de brasão social. Curiosamente, como demonstra o artigo, Barreto e Portinari passaram por Cataguases, próspera cidade da Zona da Mata mineira que investiu, num só tempo, no cinema e na modernidade estética de gosto



internacional. Na cidade que é berço de Humberto Mauro e da *Revista Verde* (1927-1929), o artista plástico realiza seu famigerado *Painel* e o cineasta retrata a pintura em película.

O próximo texto do dossiê procura pensar o cinema na relação com um de seus produtos incontornáveis. Com autoria de Patrícia de Oliveira Iuva e Miriam de Souza Rossini, “Atrás e além das câmeras: proposições iniciais para o campo do *making of*” apresenta um amplo apanhado historiográfico no intuito de refletir sobre os meandros de seu objeto. Material extrafílmico ao qual não estão infensos os sopros criativos, os *making ofs* são analisados no artigo como instância autônoma, com formatos específicos e independentes aos filmes a que se referem, sendo mesmo premiados em festivais voltados às produções documentárias.

Como verá o leitor, vários artigos deste dossiê abordam em primeiro plano, a partir de caminhos diversos, os liames entre cinema e paisagem, pensando as relações possíveis entre o quadro cinematográfico e o quadro pictórico. O esforço encetado pelas artes de incursionar pelo mundo como forma de conhecê-lo, transformando as observações em telas de dimensão pitoresca, data do século XVII – sendo radicalizado pelo Romantismo décadas mais tarde (PINACOTECA, 2015). Já nos objetos fílmicos dos quais se ocupam os autores deste dossiê, paisagens são apropriadas segundo um ressaltado viés crítico.

Em “As formas da materialidade: espaço, quadro e escala no cinema de Lynne Ramsay”, Mariana Cunha analisa os filmes *Ratcatcher* (1999) e *Morvern Callar* (2002), da escocesa Lynne Ramsay, a contrapelo de visadas mais convencionais atreladas a um *modo de ser escocês*, as quais tomam os cenários da Escócia com funções eminentemente narrativas. Cunha debruça-se sobre os *close-ups* da obra para pensar os corpos e os objetos enquanto paisagens, destacando o aspecto sensorial a eles inerente. A abordagem faz com que a autora desatrele a construção das personagens fílmicas da dimensão psicológica, e do filme da dimensão narrativa, voltando-se, ao contrário, a conceitos deleuzianos como “imagem-tempo”.

Em “*Deserto Azul*: paisagens imaginárias no cinema brasileiro”, de Índia Mara Martins e Elianne Ivo Barroso, despedimo-nos novamente da geografia socialmente reconhecida em prol daquela inventada pelo cinema. Essa obra de ficção científica, dirigida por Éder Santos (2004), serve de objeto à reflexão sobre



o papel da montagem na constituição do espaço cinematográfico. Conforme demonstram Martins e Barroso, a presença ostensiva de efeitos computacionais em *Deserto Azul* afasta a obra dos paradigmas clássicos narrativos. Emerge no primeiro plano o papel desempenhado pela tecnologia digital nesse cinema em que, segundo as autoras, “o espaço se torna novamente um elemento fílmico que potencializa sensações e narrativas”.

Dois outros abordam o quadro e o espaço, dando primazia à violência a eles inerente. Em “Vigilância e controle: o caráter operacional das imagens na obra de Harun Farocki”, Jamer Guterres de Mello analisa o uso que o artista alemão faz das imagens de câmeras de segurança instaladas em estabelecimentos carcerários, nos filmes *Imagens da prisão* (2000) e *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (1988). Mello opera um duplo movimento em seu artigo, dedicando-se num só tempo a pensar a dimensão histórica da vigilância – a partir das reflexões que Foucault e Deleuze tecem sobre a sociedade disciplinar e a sociedade de controle – e os deslocamentos operados por essas imagens de circuitos internos quando inseridas na cinematografia de Farocki.

A dimensão da violência é capital também ao artigo “Narratividade, corporalidade e realismo de choque em *Mooca, São Paulo e Um Céu de estrelas*”. Pedro Plaza Pinto analisa os dois filmes supracitados de Tata Amaral, dirigidos em 1996 – o primeiro, um curta que antecede o segundo, e com ele compõe uma potente relação entre os espaços da rua e da casa – nos quais o cerceamento da liberdade se dá por meio do cárcere privado, e o espaço da janela, através do qual o âmbito exterior é vislumbrado e negado, prenuncia o enquadramento derradeiro da personagem, pelas lentes de um programa sensacionalista de televisão.

É esse mesmo olhar questionador que pauta o artigo de Andrea Molfeta, o qual fecha o dossiê. Em “A reversão do *road movie* e o realismo dos vikings de Florencio Varela”, a autora analisa *Vikingo* (2009), de José Campusano, filme que inverte os sinais do *road movie* clássico. Trata-se de um cinema fora de quadro que, realizado pelo cinema comunitário argentino, tem por objetivo legitimar as classes sociais no interior das quais foi engendrado. Conforme demonstra Molfeta, *Vikingo* caminha a contrapelo de filmes do gênero rodados pelo Nuevo Cine argentino ou pelo Cinema da Retomada brasileiro: é um *road movie* em que



paradoxalmente a estrada rareia, os meios de transporte estão invariavelmente quebrados – reflexos das classes empobrecidas que os possuem – e enfim abdicam-se das grandes extensões territoriais presentes naqueles cinemas rodados sob a égide de um processo de globalização da América Latina, em prol da manutenção dos liames comunitários: “porque un sujeto sin *comunidad* pierde absolutamente todo, incluso su vida”, constata a autora.

Para além do dossiê, este número da *Significação* ainda agrupa quatro artigos, voltados à análise fílmica – seja numa perspectiva histórica, seja numa perspectiva semiótica – bem como à recepção.

Em “O cotidiano e a história em *Brasília e Brasília, um dia em fevereiro*”, Tatiana Hora Alves de Lima analisa os dois documentários mencionados no título, cuja autoria, respectivamente, é de Maria Augusta Ramos (1996) e de Cao Guimarães (2011). Ambos subvertem a imagem historicamente consolidada de Brasília, criando uma “estética da familiarização” que caminha na contracorrente da “estética do estranhamento” que preside a construção da cidade. A presença do povo diante dos monumentos de Brasília dá a ele a análoga relevância, transformando-o em “paisagens humanas”. Do mesmo modo, os planos das nuvens entremeados à cidade que mais perfeitamente denota o distanciamento imposto pela arquitetura modernista procuram ressaltar a dimensão do cotidiano naquele espaço que fora talhado à exacerbação dos grandes acontecimentos históricos.

O artigo de Ivania Skura e Aline Vaz, “O envelhecer sensível no curta-metragem *Guida* (Rosana Urbes; 2014)”, analisa esse premiado curta-metragem de animação norteado por duas obras que procuram refletir de modo igualmente disruptivo sobre o tema do envelhecimento: *Da imperfeição*, de Algirdas Julien Greimas (2002) e *Velhice: uma estética da existência*, de Silvana Tótora (2015). O corriqueiro igualmente capitaliza a atenção da cineasta, conforme ressaltam as autoras: “É possível perseguir escapatórias que reorganizem valores estéticos nas miudezas.”. Nessa visada, os vincos criticados pelo ferrenho discurso anti-idade são relidos, tornam-se “registros do vivido”, transformando o corpo no espaço portador de uma história individual.

Enfim, os últimos artigos do volume são voltados à recepção de duas obras cinematográficas por parte tanto de leitores anônimos quanto da crítica que circula no meio impresso: em “No soy



fan, pero...”: lectores y audiencia cinematográfica de Tolkien”, Maria Clara Sidou Monteiro, Dulce Helena Mazer e Sarah Moralejo da Costa procuram, por meio da análise qualitativa das respostas de um conjunto de visitantes da Feira Internacional do Livro do Palácio de Minería (na Cidade do México), averiguar as práticas de recepção entre fãs de J. R. R. Tolkien no tocante à relação que estabelecem entre as narrativas escritas e os filmes nelas baseados. Em “Dona Flor e seus dois maridos e a recepção histórica da crítica”, Regina Gomes analisa a controversa recepção desse sucesso de bilheteria de Bruno Barreto (de 1976), situando historicamente o crítico enquanto “leitor particular de seu tempo”. Duas obras literárias tornadas *blockbusters* e duas instâncias críticas, mais abalizadas socialmente ou menos, a construir sentidos sobre as obras, compondo com elas, reatualizando-as, mantendo-as vivas.

Segue-se aos artigos a resenha escrita por Mariana Almeida sobre o livro *Estilo televisivo e sua pertinência para a TV como prática cultural*, organizado por Simone Maria Rocha e editado em 2016 pela Insular, de Florianópolis. O volume colige textos produzidos pelos integrantes do Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura em Televisualidades da Universidade Federal de Minas Gerais (Comcult-UFMG), em parceria com a organizadora. Segundo Almeida, a obra é uma contribuição inequívoca em torno dos aspectos formais dos textos televisivos, debruçando-se sobre um conjunto de programas ficcionais e não ficcionais no intuito de pensar um “estilo televisivo” que os subsume.

Este número da *Significação* traz como fecho uma entrevista com David Robinson, figura fundamental na historiografia do cinema, realizada por Danielle Carvalho em outubro de 2017, durante a 36ª Giornate del Cinema Muto de Pordenone. Robinson foi, durante quase vinte anos (de 1997 a 2015), o diretor desse que é o principal evento internacional dedicado à preservação, difusão e reflexão a respeito do cinema silencioso, ocupando ali, agora, a posição de diretor emérito. Do alto de seus quase noventa anos – a grande maioria deles voltada à reflexão sobre o cinema silencioso – Robinson discorre extensivamente a respeito o objeto fílmico, ressalta a importância fundamental da pesquisa arquivística, da catalogação, da preservação, da restauração e da difusão das obras, e reflete sobre o papel assertivo que a “Jornada” de Pordenone vem tendo nesse sentido, desde o princípio da década de 1980. A lembrança de sua



longa amizade com Kevin Brownlow, que remonta à juventude de ambos, leva-o a sublinhar a importância de formar novas plateias ao cinema silencioso, que (re)escrevam a sua história.

Boas leituras!

*Eduardo Victorio Morettin*  
*Danielle Crepaldi Carvalho*  
*Reinaldo Cardenuto Filho*

### Referências

ALTMAN, R. *Sound theory, sound practice*. New York: Routledge, 1992.

BERNARDET, J.-C. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2008 [1995].

PINACOTECA de São Paulo. *A paisagem na arte: 1690-1998*. Artistas britânicos na coleção da Tate. 2015. Disponível em: <<http://bit.do/ebDko>>. Acesso em: 28 mar. 2017.

MORETTIN, E. V. “Acervos cinematográficos e pesquisa histórica: questões de método”. *Revista Esboços*, Florianópolis, v. 21, n. 31, p. 50-67, ago. 2014. Disponível em <<http://bit.do/ebDkw>>. Acesso em: 12 mar. 2018.



**“Cinema como evento”:  
atrações de palco e  
tela no cineteatro  
Santa Helena em  
São Paulo (1927)**  
*“Cinema as event”:  
stage and screen  
attractions at the  
cineteatro Santa Helena  
in São Paulo (1927)*



Luciana Corrêa de Araújo<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Pesquisadora e professora da graduação e da pós-graduação em Imagem e Som, da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Com mestrado e doutorado pela ECA/USP, publicou diversos artigos em periódicos e é autora dos livros *A crônica de cinema no Recife dos anos 50* (Fundarpe, 1997) e *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos* (Alameda, 2013). Atualmente coordena a parte brasileira do projeto “Towards an Intermedial History of Brazilian Cinema” (AHRC/Reino Unido – Fapesp/Brasil). E-mail: araujo.lu@uol.com.br

**Resumo:** este artigo investiga as atividades no Teatro Santa Helena, em São Paulo, ao longo de 1927, quando esse cineteatro esteve à frente das estratégias de programação empreendidas pelo consórcio firmado entre a Metro-Goldwyn-Mayer e a Empresas Reunidas, principal cadeia exibidora da cidade. São abordados aspectos relacionados às práticas e à recepção cinematográficas, com particular atenção aos programas mistos envolvendo atrações de palco e tela, de maneira a compreender a sala de cinema enquanto espaço privilegiado na articulação de relações intermediárias entre cinema, teatro, música e outras práticas artísticas e culturais.

**Palavras-chave:** cinema silencioso; exibição cinematográfica; intermedialidade.

**Abstract:** this article investigates activities at the Teatro Santa Helena, in São Paulo, during 1927, when this *cineteatro* was at the forefront of the programming strategies undertaken by the consortium of Metro-Goldwyn-Mayer and Empresas Reunidas, the largest exhibition chain in the city. Film practices and film reception are addressed, with special attention to mixed programs involving stage and screen attractions, to understand movie theaters as privileged spaces for intermedial relations between cinema, stage, music, and other artistic and cultural practices.

**Keywords:** silent cinema; film exhibition; intermediality.

Este artigo faz parte de uma pesquisa mais ampla<sup>2</sup>, que estuda a sala de cinema enquanto espaço privilegiado de práticas culturais e artísticas marcadas por relações intermediáticas, tendo como recorte temporal o período do cinema silencioso. Aqui, vamos nos deter em um momento específico, abordando as atividades do Teatro Santa Helena, em São Paulo, ao longo de 1927, quando esse cineteatro se tornou a principal vitrine para as atividades do consórcio cinematográfico entre a companhia norte-americana Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) e a Empresas Cinematográficas Reunidas Ltda., que então dominava o circuito de cinemas e teatros da cidade.

O consórcio não teria vida longa, desfazendo-se no final de novembro de 1927, mas essa curta experiência foi suficiente para promover algumas práticas e estratégias de exibição que faziam parte dos anunciados “processos modernos de exibição” (CINEMAS, 1927g).

### Cinema como evento

Os estudos sobre a exibição cinematográfica no Brasil vêm se ampliando nos últimos anos, contribuindo para modificar os parâmetros que por décadas nortearam a historiografia clássica, na qual se observa, com bem aponta Jean-Claude Bernardet (1995), a hegemonia do enfoque sobre a produção, deixando em segundo plano as demais esferas e práticas cinematográficas. Entre os trabalhos voltados para o campo da exibição e que trazem variadas e valiosas informações sobre o período do cinema silencioso, destacam-se os livros *Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro* (1996), de Alice Gonzaga, e *Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930): o cinema dos engenheiros* (2016), de José Inácio de Melo Souza, pesquisador também responsável pela elaboração do Banco de Dados “Salas de cinema de São Paulo (1895-1929) – Inventário dos espaços de sociabilidade cinematográfica na cidade de São Paulo: 1895-1929”.

Neste artigo, ao tomar como estudo de caso o Teatro Santa Helena e as atividades ali desenvolvidas em 1927, iremos nos apoiar sobretudo na concepção de “cinema como evento” (*cinema as event*), proposta por Rick Altman. Contrapondo-se ao predomínio das análises textuais, Altman defende o estudo do cinema como um “macro evento”, argumentando que o “reconhecimento das naturezas heterogêneas da experiência do cinema [...] abre o campo para se considerar um amplo escopo de

---

<sup>2</sup>Trabalho resultante de pesquisas realizadas no âmbito do projeto “Towards an intermedial history of Brazilian cinema”, financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), processo nº 2014/50821-3.

objetos, processos e atividades" (ALTMAN, 1992, p. 6-7). Ele enfatiza a importância de estudar os componentes não-fílmicos da exibição cinematográfica:

atrações ao vivo e filmes dividindo o mesmo programa, promoções comerciais, políticas de venda de ingresso, distribuição dos lugares, acústica da sala, atividades no intervalo, disponibilidade de pipoca, venda de produtos correlatos (partituras, discos, fitas de vídeo, camisetas etc.) e muito mais. (ALTMAN, 1992, p. 6)

Altman (1992, p. 9) chama a atenção para a herança do cinema enquanto arte da performance: "precisamos reconhecer que o filme é sempre produto de performances (de forma mais ou menos autoconsciente, mais ou menos complexa, mais ou menos mercantilizada)" (ALTMAN, 1992, p. 9). As diferentes estratégias de apresentação são particularmente relevantes no período do cinema silencioso,

quando diferenças no acompanhamento (piano, órgão, orquestra, comentador, vozes atrás da tela, efeitos etc.) serviram como importantes métodos de individualização, juntamente com outros filmes, atrações de palco e música no programa, para não mencionar o figurino dos funcionários, a decoração da sala, os programas distribuídos e o que for. (ALTMAN, 1992, p. 8)

As atividades no Santa Helena ao longo do período em que a sala serviu de ponta-de-lança para o projeto da MGM em São Paulo constituem um rico objeto de pesquisa a ser investigado dentro da concepção de "cinema como evento", de maneira a compreender essa experiência levando em conta as "naturezas heterogêneas" nela envolvidas, inserindo-a em um amplo e dinâmico circuito de práticas artísticas e culturais. É nesse sentido que a análise aqui desenvolvida procura abordar esse momento enquanto experiência intermidiática, envolvendo não só o filme projetado na tela mas também várias outras atrações e práticas, a exemplo de música, teatro, dança, arquitetura, decoração, políticas de exibição, estratégias publicitárias etc. As principais fontes de informação são os periódicos da época, em particular o jornal paulistano *Diário da Noite*, no qual foi realizado um levantamento dia a dia nas colunas de cinema e teatro como também nos anúncios publicados, que trazem um detalhado material sobre os espetáculos teatrais e cinematográficos então oferecidos na cidade.

### Os "processos modernos de exibição"

O luxuoso Teatro Santa Helena localizava-se na Praça da Sé, centro de São Paulo, no Palacete Santa Helena, o primeiro edifício multifuncional da capital,

com espaços destinados a lojas, escritórios, consultórios e lazer (Cf. CAMPOS; PERRONE, 2006). Comportava 1.300 espectadores, acomodados em poltronas, frisas e camarotes, e balcões. Inaugurado em 12 de novembro de 1925, com espetáculo da Grande Companhia Nacional de Comédia Jayme Costa, o espaço seria transformado em cineteatro já a partir do mês seguinte, passando a oferecer diariamente espetáculos de palco e tela.

O consórcio entre a MGM e a Reunidas, portanto, dá continuidade aos programas combinados entre palco e tela, mas dentro de uma perspectiva mais ambiciosa, de maior elaboração das atrações oferecidas pela sala, tendo como carro-chefe a exibição de grandes lançamentos. A proposta é “reformular, modernizar por completo o comércio da exibição em São Paulo” (CINEMAS, 1927a).

A MGM havia surgido poucos anos antes, em 1924, resultado de uma fusão capitaneada pela Loew's Inc., poderosa companhia do circuito de exibição e distribuição cinematográfica, da qual a MGM se tornou subsidiária. Logo passou a integrar o grupo das principais empresas (*majors*) que dominavam Hollywood, caracterizadas pela atuação vertical no mercado, abrangendo os setores de produção, distribuição e exibição. A expansão internacional da MGM também investiu na verticalização, passando a controlar salas de cinema em outros países, a exemplo do que ocorreu na França em 1925, quando assumiu as salas da Gaumont, com a formação do consórcio Gaumont-Metro-Goldwyn (THOMPSON, 1985, p. 209).

Ao entrar no mercado exibidor brasileiro, a MGM aliou-se, no Rio de Janeiro, ao circuito Severiano Ribeiro e, em seguida, à Companhia Brasil Cinematográfica, de Francisco Serrador (Cf. GONZAGA, 1996). Em São Paulo estabeleceu o consórcio que deu origem à empresa Reunidas Metro-Goldwyn-Mayer Ltda. Apesar de o contrato ter sido firmado em setembro de 1926, o consórcio entraria em atividade apenas no início do ano seguinte. Em 2 de janeiro de 1927, a diretoria tomou posse, tendo como diretor-geral o norte-americano Louis Brock. Também dos Estados Unidos vieram Jack Elms e seu assistente Harry Bernstein, ambos especialistas “em assuntos de organização de grandes cinemas, o que compreende apresentações suntuosas de grandes filmes” (*Diário da Noite*, 1 jan. 1927).

No dia 10 de janeiro acontece o lançamento de *The Volga boatman* (*O barqueiro do Volga*, Cecil B. DeMille, 1926), no Cine República, que formava com o Santa Helena os dois principais cinemas da Reunidas. É “o início dos processos norte-americanos de apresentação dos grandes filmes, nos cinemas das Empresas Reunidas Metro-Goldwyn-Mayer Ltda.”, como noticia a imprensa (CINEMAS, 1927b). O que vinham a ser os chamados novos processos norte-americanos? Cabe a

Jack Elms, diretor técnico do circuito Reunidas-MGM, explicar e enaltecer tanto os princípios quanto as estratégias que os novos processos envolvem:

Um filme, isolado, assistido sem o menor aparato, com uma orquestra comum, longe do seu ambiente, pode agradar. Nunca, porém, chega a agradar tanto quanto um outro que se fizer rodear de todos os atrativos que merece. São esses atrativos, complexos, intermináveis, que aqui pretendemos criar. Imagine o meu amigo: uma orquestra criteriosamente selecionada, composta de vinte ou mais professores [músicos], uma apresentação luxuosa, à altura do valor das películas gênero *Ben-Hur*, uma fachada e todo o ambiente do interior do teatro adaptados com estrita fidelidade ao filme, além de mil requisitos pequenos, que iremos sempre aperfeiçoando, hão de fatalmente encantar o espírito do espectador, fazendo-o sentir emoções deliciosas, esquecendo-o da vida cotidiana e saturante, distraíndo-o em passatempo artístico, proveitoso, que, penso, jamais foi apresentado a este público. (PALCOS..., 1926, p. 10)

O lançamento de *The Volga boatman* no República coloca em prática alguns desses “intermináveis atrativos”. O filme é precedido de grande propaganda, que tem como carro-chefe a canção-tema, tocada exaustivamente nos mais variados estabelecimentos. A música também tem destaque nas sessões do filme. A primeira exibição de *The Volga boatman* tem início com a apresentação de um “autêntico corpo” de Coros Russos, vestido a caráter e regido pelo professor de canto Léo Ivanow, que apresentou a “Canção do barqueiro do Volga”, reproduzindo assim uma das cenas principais do filme (CINEMAS, 1927c). O coro é considerado “sofrível”, por Octavio Gabus Mendes, correspondente da revista *Cinearte* em São Paulo, que, no entanto, estende-se em elogios à “brilhante e formidável adaptação” executada pela orquestra regida pelo maestro Martinez Grau, que ajudou o filme “de uns 30%” (MENDES, 1927a, p. 33).

A grande investida da Reunidas-MGM, contudo, se dá no Santa Helena e tem início a partir do dia 19 de março, quando a sala reabre depois de reformas que a transformam “no maior cinema da América do Sul e num dos mais luxuosos do mundo”, como alardeia a publicidade (THEATRO..., 1927). O filme exibido, em sessão de gala com a presença do governador do estado Carlos de Campos e outras autoridades, é a aguardada produção *The big parade* (*O grande desfile*, King Vidor, 1925). Assim como na exibição de *The Volga boatman* no República, especial destaque é dado à música de acompanhamento, “organizada, composta e compilada” pelo maestro Martinez Grau e executada por uma orquestra de dezenove músicos (CINEMAS, 1927f).

Além das músicas, a projeção foi acompanhada também por sonorização. Octavio Gabus Mendes entusiasmou-se com o “acompanhamento estupendo de tudo que era ruído: disparos de canhões, caminhões pesadíssimos rodando, aeroplanos em voo, metralhadoras a nos recordarem os tenebrosos dias de julho de 1924” (MENDES, 1927b, p. 29), referindo-se aos bombardeios ocorridos na cidade apenas três anos antes, durante a Revolta Paulista. Também em termos visuais, o espetáculo proporcionado pelo Santa Helena não se restringia à projeção do filme na tela. Segundo matéria no *Diário da Noite*, a sala apresentou na ocasião

novos aspectos, até agora desconhecidos de nosso público: porteiros com fardas azuis, muito claras, com túnica, calças e barrete cheios de frisos dourados e avermelhados; indicadoras de localidades com vestidos dessa mesma cor e estilo; à entrada, funcionários de smoking, cheios de distinção, um dos quais usa uma pera muito elegante e traz, a cavalo, no nariz, um pincenê que lhe dá certa importância. Os ornamentos internos são simples, mas artisticamente ornados e a luz, distribuída com habilidade e discrição, dá ao ambiente aspectos que não conhecíamos nos nossos salões de exibição. (CINEMAS, 1927f, p. 2)

Nada disso, entretanto, empolgou João Raymundo Ribeiro, que sob o pseudônimo Fiteiro assinava a coluna cinematográfica do *Correio Paulistano*. Para ele, “tem sido uma verdadeira, imensa desilusão a super fita projetada com ruidosa propaganda no ‘luxuoso’ Santa Helena desde sábado último, em meio da barulheira infernal produzida nos bastidores para acompanhar pari-passu os lances guerreiros da película” (FITEIRO, 1927, p. 7). Mesmo levando em conta as críticas, pode-se afirmar que os variados atrativos que cercaram a exibição de *The big parade* constituíram os “métodos de individualização” aos quais Altman se refere (1992, p. 8), responsáveis por conferir ao espetáculo proporcionado pelo Santa Helena um caráter único, produto de uma performance que o espectador não poderia usufruir em outra sala da cidade.

### A Reunidas-MGM e o circuito local: reações e críticas

Ao ser divulgado o fim do consórcio Reunidas-MGM, o colunista teatral do *Diário da Noite*, Brasil Gerson, comenta a notícia com uma nota de decepção:

Em verdade, pouca coisa nos ensinaram os americanos. Antes que eles chegassem a S. Paulo esperava-se um sistema muito bonito de exibir fitas. Eles anunciaram grandes reformas, que não realizaram. Disseram que iam fazer coisas fantásticas. Prometeram mundos novos de maravilhas e de iniciativas. Mas ficou tudo na mesma, como antigamente. (GERSON, 1927c, p. 2)

Antes mesmo desse balanço final, porém, é possível encontrar ao longo do ano diversas críticas à atuação da Reunidas-MGM expostas na imprensa paulistana. O próprio sucesso de público alcançado com as primeiras exhibições no República e em seguida no Santa Helena acaba por gerar reações negativas, tanto relacionadas a decisões da companhia norte-americana quanto, de forma mais ampla, a questões envolvendo os exibidores e as práticas de consumo locais – o que ajuda inclusive a conhecer melhor algumas características do circuito e dos espectadores paulistanos.

Entre as críticas à atuação da MGM no mercado exibidor de São Paulo percebe-se mesmo uma postura antiamericana. No *Correio Paulistano*, os textos de Fiteiro “revelam irritação contra as propagandas bombásticas da empresa e também um feroz antiamericanismo, pelo que este representava de exploração do mercado e da credulidade dos brasileiros”, como observa Carlos Roberto de Souza (2014). No *Diário da Noite* encontram-se críticas aos “inoportunos” letrados de *The big parade*, que parecem ter sido traduzidos para o português de Portugal e não do Brasil, e ao próprio fato de o filme ter sido exibido com seu título original, sem tradução para o português.

No mesmo jornal há uma constante valorização não tanto dos novos processos estrangeiros mas sobretudo dos profissionais locais neles envolvidos, a exemplo do maestro Martinez Grau e do cenógrafo Juvenal Prado. A qualidade do trabalho realizado por eles é creditada menos às novas orientações da MGM do que à experiência anterior que ambos tiveram nos primeiros anos do República, inaugurado em 1921, quando colaboravam nos elaborados programas compostos pelo gerente da sala, João Quadros Júnior. Já na época do República, Quadros Júnior teria modernizado os processos de exibição: havia uma *jazz-band* ou orquestra típica na sala de espera; iluminação profusa; orquestra de qualidade, acompanhamento musical adaptado às cenas do filme; e apresentação de prólogos, com cenários pintados por Prado (CINEMAS, 1927k). O mesmo Quadros Júnior, que em 1923 esteve à frente da criação da Empresas Reunidas, da qual se tornou diretor, será contratado pela Reunidas-MGM em agosto de 1927 e voltará a assumir o cargo de diretor da Reunidas uma vez desfeito o consórcio.

Em termos de público, a entrada da Reunidas-MGM no circuito paulistano começou com grande sucesso. No entanto, a imensa afluência de espectadores já no lançamento de *The Volga boatman* no República veio acentuar um problema recorrente nas salas de cinema paulistanas: o tumulto provocado no intervalo entre a primeira e a segunda sessão devido à entrada e saída dos espectadores da sala. No *Diário da Noite*, o assunto é tratado na coluna “Cinemas”, que aborda com frequência o comportamento do público e as práticas da exibição cinematográfica

na cidade. Pouco depois da estreia de *The Volga boatman*, a coluna transcreve e comenta duas matérias publicadas no jornal *O Estado de S. Paulo* pelo colaborador Bento de Moraes e pelo cronista de cinema Guilherme de Almeida. Moraes descreve a sessão de *The Volga boatman* a qual compareceu. Logo à entrada, relata, dezenas de espectadores se acotovelavam durante mais de trinta minutos em um ambiente de estufa. Na sessão, a algazarra que rompeu “nas galerias e na própria plateia” teve início já quando se apagaram as luzes e não poupou nem mesmo o maestro (CINEMAS, 1927d, p. 2). Durante a projeção, a algazarra continuou:

saraivada de gaiatices, a sublinhar burlescamente cada passagem mais destacada – suspiros obscenos, risadinhas esganiçadas, estalidos de beijos, notas da toada dos barqueiros cantaroladas ou assobiadas com intenção hilariante, e, para completar o serviço, piadas mais ou menos oportunas e seguramente importunas, que provocavam largas exalações de regozijo em toda a sala... (CINEMAS, 1927d, p. 2)

Ao final da sessão, escreve Moraes, “erguemo-nos com a impressão de que saímos de um espetáculo de circo no Belenzinho ou em Santa Inácia de Barroca” (CINEMAS, 1927d, p. 2). Guilherme de Almeida, por sua vez, diante dos distúrbios provocados pela “gente barulhenta”, propõe “suprimirem-se por inúteis, incomodativos e tolos os letreiros”, identificados por ele como a causa da “mania do trocadilho sem propósito” (CINEMAS, 1927d, p. 2). Ao condenar os modos considerados pouco civilizados dos espectadores, ambos os textos expressam o incômodo diante da presença crescente de um público de extração mais popular nos melhores cinemas da cidade. Como avalia o historiador Tiago de Melo Gomes, em seu estudo sobre o teatro de revista nos anos 1920, tratava-se de um momento de “redefinição das estratégias de diferenciação” (2003, p. 28). Grupos de extratos privilegiados, desejosos de manter a diferenciação no plano cultural em relação ao que consideravam ser a “massa inculta”, procuravam reformular os termos hierárquicos em um cenário de crescente massificação cultural, “já que se tornava óbvio que pessoas de todas as origens sociais tinham divertimentos em comum” (GOMES, 2003, p. 108).

A tensão entre classes e o que se pontificava como sendo o comportamento adequado a plateias distintas surge também na carta de um leitor ao *Diário da Noite*, que comenta sua experiência no Santa Helena. Tendo apreciado o prólogo para o filme *The scarlet letter* (*A letra escarlata*, Victor Sjöström, 1926), com um grande coral apresentando músicas sacras, o leitor expressou sua satisfação batendo palmas: “Foi o bastante para que uma jovem e um rapaz (talvez seu marido?) e alguns outros circunstantes me olhassem apavorados como que estupefatos e

surpresos por verem no mais chique cinema da cidade um representante da 'desprezível classe' da 'claque'" (CINEMAS, 1927i, p. 2).

Ao transcrever as matérias de Bento de Moraes e Guilherme de Almeida, o cronista do *Diário da Noite* não credita a "invasão de bárbaros" – rubrica que irá se repetir na coluna ao tratar do tema – apenas à falta de educação dos espectadores, mas principalmente às empresas exibidoras e à ausência de regulamentação por parte da prefeitura. Uma comissão chega a ser montada pela municipalidade a fim de organizar um regulamento municipal para os cinemas, estabelecendo também uma tabela de preços como forma de impedir oscilações arbitrárias. Semanas depois, contudo, nenhuma solução havia sido encaminhada (CINEMAS, 1927e).

A ausência de regulamentação indica o grau de autonomia com que agiam as empresas exibidoras. Logo ao dar início às suas atividades, a Reunidas-MGM aumentou o preço dos ingressos no República, que nos primeiros dias de 1927 custavam 3 mil-réis (poltronas), 18 mil-réis (frisas e camarotes) e 1 mil-réis (galerias) e, para a exibição de *The Volga boatman*, passaram a 5 mil-réis (poltronas), 28 mil-réis (frisas e camarotes) e 2 mil-réis (gerais). São preços quase equiparados às entradas de um teatro como o Apollo, próximo à Praça da República, onde se poderia assistir a uma comédia com Procópio Ferreira pagando 6 mil-réis pela poltrona e 30 mil-réis nas frisas e camarotes.

Também no Santa Helena os preços se alteram a partir de março, quando começam os programas da Reunidas-MGM. Em janeiro, as entradas custam 3 mil-réis (poltronas) e 18 mil-réis (frisas e camarotes), subindo em março para 5 mil-réis (poltronas e balcões) e 35 mil-réis (frisas e camarotes). Embora o preço das poltronas individuais seja o mesmo estipulado no República para *The Volga boatman*, no Santa Helena há um aumento significativo nas frisas e camarotes. Além disso, o preço de poltronas e balcões é o mesmo, enquanto no República havia a opção mais barata das galerias. Na mesma época, as salas mais centrais costumavam cobrar 3 mil-réis a poltrona, enquanto em um cinema de bairro como o Braz-Polytheama o preço ficava em 2 mil-réis.

Os preços elevados no Santa Helena indicam uma aposta alta da Reunidas-MGM, que pretendia assim impulsionar os lucros obtidos, tendo como atrativos os grandes lançamentos e os anunciados novos métodos de exibição. Poucos meses depois, porém, a programação do Santa Helena já não demonstra o mesmo vigor. As atrações de palco tornam-se menos elaboradas e atrativas até desaparecerem dos programas, enquanto na imprensa surgem reclamações quanto à qualidade dos filmes. É nesse momento que, em julho de 1927, os preços dos ingressos são

reduzidos significativamente: o das poltronas passa de 5 para 3 mil-réis, e o das frisas e camarotes cai de 35 para 18 mil-réis. A imprensa atribui o reajuste à inauguração do Capitólio, da Empresa Serrador, localizado no bairro da Liberdade, relativamente próximo ao Santa Helena. Também de Serrador, o prestigiado cineteatro Sant'Anna, localizado nas imediações da Praça da Sé, oferecia variados programas de palco e tela, investindo nos "processos modernos de exibição", a exemplo do Santa Helena e do República (CINEMAS, 1927g). Diante da concorrência e sem grandes atrações programadas no palco e na tela, em meados de 1927 o preço do ingresso do Santa Helena é reenquadrado pela Reunidas-MGM às dimensões do mercado local.

### Palco e tela no Santa Helena: duas fases

No que diz respeito à relação entre espetáculos de palco e tela, a atuação da MGM no Santa Helena pode ser dividida em duas fases principais. Na primeira, que se estende até início de junho, são programados lançamentos de grandes filmes com estrelas de primeira linha, sempre cercados por atrações cênicas, musicais e decorativas especialmente concebidas para cada título. A segunda fase tem início em setembro e se estende até finais de novembro, pouco antes da dissolução do consórcio. É marcada por um novo tipo de programa, com a apresentação no palco de um espetáculo de variedades, sem correspondência com o longa-metragem em exibição, mas ambos tendo em comum o acompanhamento musical da orquestra de jazz regida pelo músico norte-americano Phil Fabello.

Na primeira fase, que se inicia com o lançamento de *The big parade*, seguem-se outras grandes atrações. Antes da exibição de *The scarlet letter*, estrelado por Lillian Gish, houve a abertura com uma sinfonia de Haydn executada pela orquestra do maestro Martinez Grau, seguida pela apresentação no palco do número "A hora dos cânticos sagrados nas catacumbas", no qual um coro de trinta vozes entoava peças sacras, sob a regência do maestro Leo Ivanow (CINEMAS, 1927h). O filme também foi motivo para uma campanha promocional: quem encontrasse no seu carro um cartão com a letra escarlate teria direito a duas entradas grátis.

O investimento na propaganda, incluindo grandes e chamativos anúncios nos jornais, marcou o lançamento de *Don Juan* (Alan Crosland, 1926), protagonizado pelo astro John Barrymore. Para criar ambientação própria para o filme, não houve espetáculo de palco e sim uma decoração especial que transformou a sala de espera do Santa Helena em um castelo medieval, graças ao trabalho do cenógrafo Juvenal Prado (CINEMAS, 1927j).

O espetáculo promovido para a exibição de *Stage struck* (*Este mundo é um teatro*, Allan Dwan, 1925), com Gloria Swanson, levou ao palco do Santa Helena um desfile com “doze lindos modelos vivos” da casa de moda Mme. Francisca, apresentando “as últimas criações dos reis da moda em Paris” (SANTA..., 1927c, p. 6).

Antes do lançamento de *Kiki* (*Ki-Ki*, Clarence Brown, 1926), com Norma Talmadge, o maestro Martinez Grau explicou em entrevista como seria o acompanhamento: “seguirei apenas o guia musical que me entregaram para substituir os diversos trechos por músicas escolhidas por mim, que se adaptem melhor ao temperamento do nosso público” (CINEMAS..., 1927, p. 2). Fica evidente a preocupação em adequar as indicações do guia musical, enviado pelas companhias norte-americanas, ao gosto e às características do público ao qual o espetáculo se destinava.

Para as sessões de *Kiki* é elaborada uma “mise-en-scène própria”, assinada por Luiz de Barros, diretor de cinema que naquele momento se dedicava bem mais à carreira teatral, como cenógrafo e diretor. No palco são apresentadas “lindas canções francesas por Mlle. Collette D'Ivry, no papel de Ki-Ki” (SANTA..., 1927b, p. 6). A “mise-en-scène própria” e o acompanhamento musical adaptado por Martinez Grau são elementos fundamentais enquanto estratégias de individualização (ALTMAN, 1992, p. 8), que diferenciam e valorizam os programas, como explicitam os anúncios ao informar que tais atrações não serão apresentadas em outros cinemas, somente no Santa Helena.

O termo “mise-en-scène”, que aparece em anúncios, releases e resenhas, não chega a ser claramente definido – pelo menos não entre o material levantado por esta pesquisa. Em geral está relacionado aos cenários de palco desenhados especialmente para o filme em exibição. O termo pode abranger também outros recursos, como efeitos de luz e apresentações de canto e dança no palco, que tinham a função de prólogos. Compreende-se que a *mise-en-scène* “especial” ou “própria” consistia na elaboração de um ambiente especificamente criado para se harmonizar ao estilo e às características do longa-metragem projetado na tela, valorizando o espetáculo e envolvendo o espectador no clima adequado para a melhor fruição do filme.

No cinema silencioso, os programas mistos envolvendo espetáculos de palco e tela constituem um formato dos mais frequentes, característico sobretudo dos inúmeros cineteatros em funcionamento tanto nos grandes centros quanto nas cidades menores. Menos habituais, porém, são os momentos nos quais as apresentações de palco e outras atrações da sala (iluminação, decoração, fachada, figurino dos funcionários) são elaboradas em consonância com o longa-metragem em exibição, contribuindo para proporcionar ao espectador um espetáculo completo, harmônico

e único. Pelo trabalho e custos envolvidos, tais experiências costumam acontecer no circuito brasileiro de forma mais esporádica, em geral caracterizando momentos excepcionais que justificam o maior investimento. É o caso do Santa Helena sob a direção da MGM em 1927; do República, nos meses que se seguem a sua inauguração em dezembro de 1921, com Quadros Júnior comandando as atividades; e, no Rio de Janeiro, dos cinemas Odeon, Glória, Império e Capitólio inaugurados pelo exibidor Francisco Serrador entre 1925 e 1926, quando, para consolidar o novo quarteirão dedicado à exibição cinematográfica, logo batizado de Cinelândia, foram colocadas em prática diversas estratégias promocionais, entre elas a encenação de prólogos cinematográficos (Cf. ARAÚJO, 2009).

No Santa Helena, o vínculo temático entre atrações de palco e tela é uma prática que se estende somente até meados de 1927. A partir daí o cinema passa a oferecer uma programação de filmes pouco expressiva, sem espetáculos de palco, que são retomados apenas em setembro. É quando tem início a segunda fase de programas mistos no Santa Helena, sob a direção da Reunidas-MGM. Esse período é marcado pela atuação do músico e maestro norte-americano Phil Fabello, cuja experiência à frente de orquestras em salas de cinema da Califórnia o levou a ser contratado em 1926 pela Loew's. No Santa Helena, e por vezes também no República, Fabello torna-se responsável pela "música adaptada" que acompanha a projeção dos filmes (CINEMAS, 1927l), além de comandar a "companhia de *revuette*, esquetes, bailados e espetáculos ligeiros" (SANTA..., 1927d, p. 2) que se apresenta no palco do Santa Helena, em espetáculos de variedades que combinam música, dança, humor, entre outras atrações. É importante frisar, contudo, que os espetáculos de palco conduzidos por Fabello não se articulavam temática ou estilisticamente ao longa-metragem em exibição, como havia sido implementado pela MGM em seus primeiros meses no Santa Helena.

O cronista teatral Brasil Gerson não economiza elogios ao tipo de atração promovida por Fabello, "um espetáculo moderno, muito variado e com alguns aspectos de absoluta novidade para nós". Mostra-se particularmente empolgado com o estilo da orquestra de *jazz* e os resultados inesperados que obtém, fabricando "ressonâncias encantadoras, claras, diferentes. A música antiga, de sabor clássico, ganha cores novas e tem mesmo a vivacidade do século quando sai desses instrumentos modernos de ritmo sadio" (GERSON, 1927a, p. 5). "Dentro do *jazz*", escreve Gerson, Fabello "enquadra todas as melodias. Dá mais alma ao tango, mais, mais [sic] sentimento à canção brasileira, mais beleza a um trecho de Puccini" (GERSON, 1927b, p. 6).

Os programas de palco conduzidos por Fabello no Santa Helena não poderiam ser mais coerentes com o termo “variedade”. Em espetáculos não muito longos, já que serviam de complemento para o longa-metragem em cartaz e, portanto, todo o programa não deveria ultrapassar as duas horas da sessão, há uma fascinante sucessão de atrações, nacionalidades, estilos. Um bom exemplo é o programa anunciado para o dia 4 de outubro, complemento da comédia *Is zat so?* (*Entre luzes e luvas*, Alfred E. Green, 1927):

No palco – FABELLO apresenta: “E’cos do Teatro Metropolitan Opera” [sic], orquestração especial de Fabello. – LULLY MALAGA: “Piel de tigre”, foxtrote. – RATINHO E JARARACA: a) valsa “Desfolhando rosas”, Ratinho; b) “Poeta do sertão”, Catulo Cearense. – BAPTISTA JUNIOR: os seus bonecos animados. – FABELLO: “Indian love call”, Rudolf Frimil (solo de violino) – RATINHO e JARARACA: Canções e emboladas sertanejas – LULLY MALAGA: “Anoche a las dos”, Raoul de los Hoyos – FABELLO e sua orquestra: Sexteto da ópera “Lucia di Lammermoor”. (SANTA..., 1927e, p. 6)

Em um mesmo espetáculo de palco, o público do Santa Helena acompanhava toda uma variedade de estilos e gêneros musicais – foxtrote, valsa, embolada, tango, ópera – executados pela orquestra de *jazz* de Fabello<sup>3</sup>.

Entre outras atrações, passaram pelo palco do Santa Helena de setembro a novembro de 1927: a dupla Jararaca & Ratinho, recém-formada pelos músicos José Calazans e Severino Rangel depois de anos tocando juntos em grupos regionais; a cantora de tango argentina Lully Malaga; o ventríloquo e comediante brasileiro Baptista Junior e sua trupe de bonecos falantes; a dupla de dançarinos acrobáticos americanos Del Sol and Nata; Lolita Benavente, bailarina espanhola; Wreedon Sisters, bailarinas excêntricas americanas; Paita y Palitos, bailarinos cômicos modernos; Duo Vandí, com paródias, canções ítalo-brasileiras, imitações; Tilde Sero, cantora lírica italiana; Kitnou, bailarina hindu; a cantora Amparito Guillot; Arcos-Verdaguer, duetistas cômicos, parodistas e bailarinos espanhóis; Irmãs Sabatter, bailarinas excêntricas modernas; Irmãs Tarrasow, bailarinas russas; Turunas da Mauricea, violeiros e cantadores nortistas.

Boa parte desses artistas circulava ativamente em outros espaços da cidade, sendo nomes já reconhecidos pelo público que frequentava teatros, cineteatros e outros locais de entretenimento. Depois de integrar a trupe de Fabello no Santa Helena em outubro, o ventríloquo Baptista Junior, anunciado como “o artista tão querido de S. Paulo” (TEATROS, 1927 p. 6), deu continuidade aos seus espetáculos de palco percorrendo

<sup>3</sup>Como esclarece Gomes (2003), no Brasil dos anos 1920 o termo *jazz* “em geral não se referia a um gênero musical específico, e sim a uma maneira de executar uma ampla gama de gêneros” (p. 71).

diversos cineteatros paulistanos, localizados no centro e também nos bairros. A cantora de tango Lully Malaga, por sua vez, chegou ao Santa Helena depois de uma bem-sucedida temporada no Teatro Boa Vista, na qual seu trabalho junto à Companhia Arruda de Revistas e Burletas rendeu constante destaque na imprensa. Outros artistas foram também atrações dos espaços de *music-hall* da cidade, como o Imperial-Dancing e o Grill Room do Esplanada Hotel. Por este último passaram Lully Malaga, Paita y Palitos, Wreedeen Sisters e os dançarinos Del Sol and Nata, que, em uma mesma noite, subiram ao palco do Santa Helena na primeira sessão, às dezenove horas, para em seguida se apresentar no Grill Room do Esplanada (GRILL..., 1927; SANTA..., 1927f). Aos locais de entretenimento vinha se juntar o rádio, que ainda de forma incipiente ampliava o circuito percorrido pelos artistas, a exemplo dos Turunas da Mauricea, que em 1927, além de tocar no Teatro Apollo e no cineteatro Santa Helena, tinham músicas veiculadas em programas da Sociedade Rádio Educadora Paulista.

Reunindo artistas que frequentavam desde os populares cineteatros de bairro ao elegante Grill Room do Esplanada, o espetáculo de variedades de Fabello no Santa Helena parece ter alcançado sucesso junto a um público amplo, que para assistir a um programa misto de palco e tela não pagava mais do que um ingresso de cinema, com o mesmo preço de outras salas do centro. Na imprensa, entretanto, o apelo popular de certas atrações despertava novas imprecações, como os comentários feitos pelo cronista cinematográfico do *Diário da Noite* sobre o número cômico apresentado pela dupla Jararaca & Ratinho:

Vi ontem, no mesmo cinema, o elegante Santa Helena, uma fita bem engraçada e um "ratinho", mais uma "jararaca", sem graça nenhuma. A fita é *Moinho vermelho* de Marion Davies, que esteve interessante e sardenta como nunca. "Ratinho" e "Jararaca" são elementos da trupe dirigida por Fabello e, cumpre-me dizer a bem da verdade, agradaram a grande parte do numeroso público que encheu, por 2 vezes, a sala do cinema. Para dizer do espírito daqueles 2 companheiros de Fabello bastam as palavras "a égua de tua avó", a "besta da tua tia" e outros do mesmo jaez, que brotavam, a miúdo, lá do palco, e os casos onde, para dar uma nota de fino *humour* se faz menção a certos atos fisiológicos, muito naturais, mas que, para gente educada, não podem servir de pivô de uma graça de salão. E eu presumo que ao Santa Helena vai muita gente de boas maneiras... (CINEMA, 1927m)

Também aqui ficam claras as "estratégias de diferenciação" apontadas por Tiago de Melo Gomes. Esse e outros comentários semelhantes publicados no *Diário da Noite* não levavam em conta – ou preferiam ignorar – que a sustentação de um

entretenimento de massa como o cinema exigia um público heterogêneo, formado por classes distintas. Para se viabilizar economicamente, atraindo público constante para as duas sessões diárias, ambas no período noturno, uma sala de cinema de 1.300 lugares como o Santa Helena não poderia se destinar apenas aos espectadores do que se considerava ser a elite cultural e econômica da cidade.

Ao que parece, a estratégia adotada pela MGM com a colocação de Fabello no Santa Helena aproximava-se da chamada *neighborhood picture house policy*, uma prática de exibição voltada para cinemas de bairro, que o próprio Fabello havia implementado no ano anterior no cinema Loew's 7<sup>th</sup> Avenue, no Harlem, em Nova York. Como explicam algumas notas publicadas na *Variety*, com essa nova ideia a Loew's pretendia fortalecer seus cinemas de bairro com a ajuda de uma orquestra de jazz versátil, instalada no fosso da orquestra, tocando acompanhamentos musicais para cinejornais, comédias, apresentações de palco e longas-metragens (LOEW'S..., 1927).

Em relação aos espetáculos de palco e tela no Santa Helena, é interessante observar como as duas fases principais apontam estratégias distintas de programação, seguindo dois padrões norte-americanos já praticados pela MGM. Na primeira fase, o modelo são os *movie palaces*, os luxuosos cinemas lançadores que aliavam a projeção de um grande lançamento com atrações de palco e decoração da sala especialmente elaboradas para o longa-metragem em cartaz. Na segunda fase, o modelo são as salas de bairro, que compensavam a ausência de filmes em lançamento com uma programação de palco capaz de atrair o público específico da região.

Nas duas fases, porém, existe uma interlocução entre o modelo norte-americano e formatos de entretenimento já familiares ao público paulistano. Os *movie palaces* haviam inspirado J. Quadros Júnior, quando da abertura do Cine República no início dos anos 1920, a preparar prólogos, encomendar cenários especiais e cuidar pessoalmente da qualidade e adequação do acompanhamento musical. Em relação aos espetáculos de variedades combinados com projeções na tela, essa foi uma estratégia adotada pelo Santa Helena desde sua inauguração, em finais de 1925, além de ser prática corrente em outros cineteatros da cidade.

É bem possível que os espetáculos de palco conduzidos por Fabello tenham contado com a colaboração ou mesmo tenham sido coordenados por Quadros Júnior, contratado pela Reunidas-MGM no mês anterior à estreia de Fabello. Ao contrário do norte-americano, recém-chegado à cidade, Quadros Júnior tinha vasto conhecimento não só do circuito de entretenimento local e dos artistas em atividade que poderiam ser contratados, como também sobre as preferências do público aos quais se destinava o espetáculo de variedades do Santa Helena.

## Considerações finais

Apesar da publicidade que anunciava o Santa Helena “como o único cinema da América do Sul capaz de rivalizar, em luxo e elegância, com os maiores de New York” (SANTA..., 1927a, p. 6), é curioso perceber como a sala termina por receber, por parte da MGM, tratamento semelhante não aos palácios cinematográficos e sim às salas de bairro. Nesse sentido, podemos relacionar as considerações de Miriam Hansen sobre as salas de bairro norte-americanas e seu público fora do *mainstream* a uma sala como o Santa Helena, que, apesar de cinema lançador, situava-se em um país periférico. Hansen aponta que, assim como os palácios cinematográficos, as salas menores depositavam grande confiança nas atrações de palco, e seu status entre os cinemas de bairro dependia das “atrações adicionais” que poderiam oferecer (HANSEN, 1991, p. 100). Com a trupe de Fabello no Santa Helena, a MGM compensava a ausência de grandes lançamentos cinematográficos, como aqueles que marcaram sua entrada no mercado paulistano, investindo em uma programação de palco estreitamente conectada ao circuito de entretenimento da cidade, reunindo artistas que se apresentavam em outros estabelecimentos, com seus nomes divulgados em anúncios e colunas de jornais, o que contribuía para torná-los mais atrativos aos frequentadores do cinema.

Embora as atrações ao vivo tivessem um apelo por si mesmas, Hansen argumenta que elas também moldavam a maneira como os filmes *mainstream* poderiam ser recebidos – e reinterpretados – por um público fora do *mainstream* (HANSEN, 1991, p. 100). Avançando nesse terreno, Laura Isabel Serna toma por base suas pesquisas sobre cinema no México para colocar em discussão “as dimensões políticas da circulação de filmes produzidos nos Estados Unidos dentro de contextos específicos de recepção” (2014, p. 132). Ao analisar a tradução de intertítulos enquanto um processo particular de mediação associado ao contexto no qual está inserido, Serna relaciona os processos de mediação ao conceito de “cinema como evento” de Rick Altman, e propõe: “de fato, talvez seja preciso repensar a categoria de ‘filme americano’ em si mesma” (SERNA, 2014, p. 141).

As considerações de Hansen e Serna, aliadas ao conceito de “cinema como evento”, nos levam a pensar no intrincado processo de recepção de filmes estrangeiros, em sua maioria norte-americanos, exibidos em um cineteatro como o Santa Helena, no qual as projeções eram acompanhadas por outras atrações, ligadas ou não ao longa-metragem em cartaz, que incluíam diferentes mídias e práticas culturais, desde espetáculos de palco, com a performance de artistas das mais variadas nacionalidades, a acompanhamentos musicais, cenários e iluminação especiais, decoração da sala,

estratégias promocionais. As práticas intermediáticas, que no caso do Santa Helena envolviam também aspectos transnacionais, contribuíam para reconfigurar o filme estrangeiro. Em uma sala sob o controle de uma empresa norte-americana, a MGM, as práticas intermediáticas mobilizadas para constituir o evento cinematográfico expõem a dimensão política envolvida no espaço da exibição e recepção, na medida em que, direcionadas por interesses estrangeiros, são também estratégia valiosa para fortalecer o circuito de entretenimento local e promover releituras particulares dos filmes importados, constituindo assim uma permanente arena de negociações entre diferentes mídias, práticas culturais, classes sociais, nacionalidades e interesses econômicos.

## Referências

ALTMAN, R. *Sound theory, sound practice*. New York: Routledge, 1992.

ARAÚJO, L. C. "Prólogos envenenados': cinema e teatro nos palcos da Cinelândia carioca". *Travessias*, Paraná, v. 3, n. 2, p. 1-17, 2009. Disponível em: <<http://bit.do/eby8t>>. Acesso em: 22 mar. 2018.

BERNARDET, J-C. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.

CAMPOS, C. M.; PERRONE, R. "O Palacete Santa Helena: implantação, construção e arquitetura". In: CAMPOS NETO, C. M.; SIMÕES JÚNIOR, J. G. *Palacete Santa Helena: um pioneiro da modernidade em São Paulo*. São Paulo: Senac/Imprensa Oficial, 2006, p. 69-161.

CINEMAS. *Diário da Noite*, São Paulo, 2 jan. 1927a, p. 2.

CINEMAS. *Diário da Noite*, São Paulo, 10 jan. 1927b, p. 2.

CINEMAS. *Diário da Noite*, São Paulo, 12 jan. 1927c, p. 2.

CINEMAS. *Diário da Noite*, São Paulo, 23 jan. 1927d, p. 2.

CINEMAS. *Diário da Noite*, São Paulo, 6 mar. 1927e, p. 2.

CINEMAS. *Diário da Noite*, São Paulo, 21 mar. 1927f, p. 2.

CINEMAS. *Diário da Noite*, São Paulo, 3 abr. 1927g, p. 2.

CINEMAS. *Diário da Noite*, São Paulo, 11 abr. 1927h, p. 2.

CINEMAS. *Diário da Noite*, São Paulo, 16 abr. 1927i, p. 2.

CINEMAS. *Diário da Noite*, São Paulo, 27 abr. 1927j, p. 2.

CINEMAS. *Diário da Noite*, São Paulo, 7 jun. 1927k, p. 2.

- CINEMAS. *Diário da Noite*, São Paulo, 21 set. 1927l, p. 6.
- CINEMAS. *Diário da Noite*, São Paulo, 26 set. 1927m, p. 5.
- CINEMAS: a música e o cinema. *Diário da Noite*, São Paulo, 3 abr. 1927, p. 2.
- FITEIRO. No país das sombras. *Correio Paulistano*, São Paulo, 22 mar. 1927.
- GERSON, B. Teatros. *Diário da Noite*, São Paulo, 20 set. 1927a, p. 5.
- GERSON, B. Teatros. *Diário da Noite*, São Paulo, 5 out. 1927b, p. 6.
- GERSON, B. Teatros. *Diário da Noite*, São Paulo, 1º dez. 1927c, p. 2.
- GOMES, T. M. "Como eles se divertem" (e se entendem): teatro de revista, cultura de massas e identidade sociais no Rio de Janeiro dos anos 20. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.
- GONZAGA, A. *Palácios e poeiras*: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Funarte/Record, 1996.
- GRILL Room do Esplanada Hotel [anúncio]. *Diário da Noite*, São Paulo, 14 out. 1927, p. 6.
- HANSEN, M. *Babel and Babylon*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- LOEW'S Sheridan. *Variety*, New York, v. 87, n. 9, 29 jun. 1927, p. 29.
- MENDES, O. A tela em revista: São Paulo. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 52, p. 33, 23 fev. 1927a.
- MENDES, O. A tela em revista: São Paulo. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 60, p. 29, 20 abr. 1927b.
- PALCOS & Telas. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 dez. 1926, p. 10.
- SALAS de cinema de São Paulo (1895-1929) – Inventário dos espaços de sociabilidade cinematográfica na cidade de São Paulo: 1895-1929". In: CINEMATÉCA BRASILEIRA. *Base de Dados*. 2016. Disponível em: <<http://bit.do/ebCkG>>. Acesso em: 3 set. 2017.
- SANTA Helena [anúncio]. *Diário da Noite*, São Paulo, 14 mar. 1927a, p. 6.
- SANTA Helena [anúncio]. *Diário da Noite*, São Paulo, 2 abr. 1927b, p. 6.
- SANTA Helena [anúncio]. *Diário da Noite*, São Paulo, 7 maio 1927c, p. 6.
- SANTA Helena [anúncio]. *Diário da Noite*, São Paulo, 13 set. 1927d, p. 2.
- SANTA Helena [anúncio]. *Diário da Noite*, São Paulo, 4 out. 1927e, p. 6.
- SANTA Helena [anúncio]. *Diário da Noite*, São Paulo, 14 out. 1927f, p. 6.
- SERNA, L. I. "Translations and Transportation Toward a Transnational History of the Intertitle". In: BEAN, J.; KAPSE, A. (Eds.) *Silent cinema and the politics of space*. Bloomington: University of Indiana Press, 2014.





**Cinema, música e política em *A ópera dos três vinténs* e *Kuhle wampe***  
*Cinema, music and politics in The threepenny opera and Kuhle wampe*



Manoel Dourado Bastos<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Professor adjunto de Comunicação e Cultura, Departamento de Comunicação da Universidade Estadual de Londrina. E-mail: manoel.bastos@gmail.com

**Resumo:** este artigo desenvolve uma análise contextual dos filmes *Die Dreigroschenoper* (*A ópera dos três vinténs*, 1931) e *Kuhle wampe* (1932). Buscamos mostrar as diferentes caracterizações da crítica política nos filmes, a partir da relação entre som e imagem. Por isso, a participação dos compositores Kurt Weill e Hanns Eisler na fatura final dos filmes é decisiva. Após observar a parceria de Brecht e Weill, focamo-nos na trajetória de Eisler e sua parceria com Brecht, pelo prisma conceitual de Walter Benjamin, avaliando a presença da música nos filmes, a fim de mostrar a correlação estética e política entre imagem e som a partir da relação entre o audiovisual, teatro e a música de vanguarda.

**Palavras-chave:** Kurt Weill; Hanns Eisler; Bertolt Brecht.

**Abstract:** this article develops a contextual analysis of the films *Die dreigroschenoper* (*The threepenny opera*, 1931) and *Kuhle wampe* (1932). We seek to show the different characterizations of the films political critique, through the relation between sound and image. Hence, the participation of the composers K. Weill and H. Eisler in the films is decisive. After observing the partnership between Brecht and Weill, we spotlight the trajectory of Eisler and his partnership with Brecht, through the conceptual prism of W. Benjamin, evaluating the music role in those films, to show the aesthetic and political correlation between image and sound, from the links between cinema, theater and avant-garde music.

**Keywords:** Kurt Weill; Hanns Eisler; Bertolt Brecht.

## Apresentação

No texto a seguir, apresento uma análise e caracterização contextuais, de viés estético-político, dos filmes *Die dreigroschenoper* (*A ópera dos três vinténs*, 1931) e *Kuhle wampe* (1932) que levem em consideração as diferenças de concepção sobre a articulação entre imagem e som. Mais especificamente, apresento neste trabalho elementos históricos que demonstram como a efetiva força política desses filmes só pode ser apreendida com uma análise do trabalho artístico de *montagem* do filme, *principalmente na relação complexa entre som e imagem*, no contexto específico da Alemanha da República de Weimar. Para isso, a participação produtiva dos compositores Kurt Weill e Hanns Eisler é decisiva. Assim, reconhecer-se-á, à maneira de Walter Benjamin, que um filme à altura da época significava um trabalho artístico de qualidades ao mesmo tempo estéticas e políticas, e, para que a *montagem* alcançasse esse objetivo, a articulação coerente entre imagem e som era decisiva.

*Kuhle wampe* é resultado de um trabalho coletivo que costuma ser reconhecido como o filme em que Brecht teve participação efetiva em todos os aspectos da produção. Ainda que, de fato, a direção do filme estivesse a cargo de Slatan Dudow e que posteriormente Ernst Ottwald tenha colaborado com a finalização do roteiro, é possível afirmar que se trata de um filme marcado pela estética brechtiana. Sua dinâmica musical, desenvolvida pela composição de Hanns Eisler, retoma amplamente elementos e perspectivas desenvolvidos na produção da peça didática de Brecht *A decisão*, levada à cabo em 1931, que, por sua vez, resultava de anos de experiência musical com a organização política dos trabalhadores.

O trabalho empreendido em *Kuhle wampe* intentou organizar filmicamente aspectos do projeto brechtiano de teatro dialético. Brecht vinha da experiência frustrada pelas disputas comerciais (em vias jurídicas) em torno da filmagem de *A ópera dos três vinténs*, obra teatral de sucesso, desenvolvida em parceria com Kurt Weill em 1928. Nela, sua participação ficou restrita ao uso da peça – indevido, em diversos aspectos – para a produção cinematográfica. Enquanto Brecht queria utilizar o projeto de transformação de uma peça de teatro em filme como um *experimento estético* visando a formalização artística das contradições de classe do capitalismo no início do século XX, a indústria cinematográfica estava interessada exclusivamente em recolher lucros com o sucesso arrebatador alcançado pela peça enquanto esteve em cartaz. Para o intento do *experimento estético*, Brecht precisava contar com um coletivo que estivesse afinado a seu tempo e seus projetos estético e político. Particularmente no que tange às obras em escopo, mostrarei que a posição

da música no filme não só não é secundária, como é essencial para entender o caráter político do conjunto audiovisual em análise.

O texto está organizado em um único bloco argumentativo, além desta apresentação e das considerações finais. Ao longo do desenvolvimento, início destacando a importância da música de Kurt Weill para a concepção original do teatro dialético de Bertolt Brecht, bem como as aporias desdobradas da parceria entre os dois, que culminou na filmagem de *A ópera dos três vinténs*. Em seguida, aponto rapidamente a importância dos conceitos apresentados por Walter Benjamin em *O autor como produtor* para a compreensão adequada do papel da música de Hanns Eisler na politização do teatro de Brecht. Enfim, detenho-me em aspectos contextuais do filme *Kuhle wampe*, no qual as questões entre cena e música ganham a configuração política almejada por Brecht e Eisler.

Ao longo do desenvolvimento, as incursões interpretativas das peças e dos filmes são incidentais e vagas, abordando apenas aspectos específicos das obras para a consolidação do argumento geral sobre a diferença do caráter político na produção de música de cena dos dois compositores. Os trechos em que desdubro argumentos específicos sobre a técnica e história musicais foram apresentados em nota de rodapé: a despeito de seu caráter muitas vezes hermético, considero-os essenciais para o argumento apresentado. Essas notas são seguidas de referências bibliográficas que ampliam as discussões musicais apresentadas como um convite ao leitor para superar a barreira criada pela história da música ocidental entre leigos e experts.

Assim, no espírito dialético de Eisler – que afirmava que aqueles que apenas conhecem música nada entenderão dela – esse convite clama para que se retire do julgo isolado dos especialistas a grandiosidade do conhecimento musical ocidental, de modo a lhe atribuir um novo papel.

### **Da música de vanguarda ao teatro e cinema dialéticos**

Kurt Weill e Hanns Eisler, compositores alemães do início do século XX, empenharam-se na produção de música aplicada, interessados em questionar o isolamento do público a que a música de vanguarda se propunha. Foi justamente essa concepção que fez com que se tornassem parceiros de Bertold Brecht e de seu teatro dialético. Weill e Eisler possuem trajetórias com diversos pontos de contato entre si; contudo, são percursos bastante distintos. Ambos viveram na Berlim dos anos 1920, a cidade que experienciou a grande ebulição cultural da chamada República de Weimar, que caracterizou de maneira determinante as obras desses artistas. Todavia,

Weill e Eisler tinham bagagens culturais e posições políticas divergentes, e mesmo o interesse na música aplicada desembocava, por vezes, em resultados contrários.

No ambiente vanguardista dos anos 1920, Kurt Weill se empenhou na composição de música para cena. Brecht, depois de experiências com a produção própria e algumas parcerias pouco duradouras, encontrou em Weill um compositor apto a dar consecução ao papel decisivo da música em suas concepções teatrais (cf. KOWALKE, 2005, passim). Os trabalhos resultantes dessa parceria buscavam dar um salto qualitativo no teatro musical, esperando reconfigurar a relação entre cena e música. A ópera era, desde Richard Wagner, a principal forma do teatro musical na Alemanha, e se tornou uma importante atividade cultural. A concepção wagneriana de “obra de arte total” (*gesamtkunstwerk*) levava à “fusão das formas” (textuais, cênicas, musicais e plásticas) cujo centro irradiador, o elemento centralizador, era a música e seus desdobramentos tonais<sup>2</sup>.

As formas exuberantes da ópera de Wagner, espalhadas por toda a Alemanha, atraíram um grande público e, principalmente, o apoio do Estado. Na década de 1920, contudo, a ópera passou por dificuldades políticas e de audiência diante das reformas republicanas e do sucesso do cinema mudo (GILLIAM, 2005). Os compositores agiram de diferentes modos diante da perda de público para o cinema, ora fincando pé na defesa do caráter tradicional da ópera, ora incorporando, em aspectos técnicos variados, as novidades cinematográficas. Quanto à política, foram se adaptando de diferentes maneiras.

Brecht reagiu às dificuldades pelas quais a ópera passava se contraponto à herança wagneriana da “obra de arte total”<sup>3</sup>. Nesse sentido, *A ópera dos três vinténs*

---

<sup>2</sup>De maneira geral, o sistema tonal é a adoção de um conjunto de regras visando certa organização das frequências sonoras, a partir da imposição de uma hierarquia nas relações entre os sons (dividas em relações dissonantes e consonantes), além de um conjunto de formas específicas para concretizar musicalmente essas regras (fuga, sonata etc.). A consequência desse sistema no século XIX foi a consolidação de uma noção de autonomia musical baseada na ideia de “música absoluta”, que entendia o belo musical como algo que se bastava em si mesmo, descolando a organização musical dos sons de seu papel de acompanhamento do texto. Richard Wagner foi um compositor que levou o conjunto de regras do sistema tonal e suas formas a um nível alto de tensão, usando-as no máximo de suas possibilidades e levando-as ao ponto de dissolução de seu sentido. Contudo, seu trabalho se colocava no polo oposto da “música absoluta”, adotando a produção da “obra de arte total” (*gesamtkunstwerk*), na qual a música se conjuga com texto e cena. A fim de abarcar o máximo possível das tensões e esgarçamentos do conjunto das regras do sistema tonal para a produção de sua “obra de arte total”, Wagner se esmerou em desenvolver formas musicais grandiosas, o que exigia espaços teatrais desenhados para abarcar grandes palcos e a orquestra, sempre fora da cena. Para um estudo profundo, balizado histórica e musicalmente, do sistema tonal e da consequente concepção burguesa de música absoluta, vale conferir os trabalhos de Carl Dahlhaus (1989, 1990), originalmente publicados em alemão, aqui referidos nas traduções para o inglês. Dahlhaus também escreveu um excelente texto introdutório sobre Wagner, em conjunto com John Deathridge, do qual dispomos de uma tradução para o português (DAHLHAUS, DEATHRIDGE, 1988).

<sup>3</sup>Brecht, principalmente durante a consolidação do chamado “teatro épico” (quando o interesse político da figuração da luta de classes faz com que o desenrolar coletivo da história e a figura do narrador se

apresentava uma série de mudanças técnicas para a época, como a projeção de imagens (fotos e filmes) e a disposição da banda que acompanhou a interpretação das canções em cima do palco. A produção também desafiava o caráter político da exuberância operística, tratando da fome, de ladrões e de prostitutas. Ou seja, desafiava, em diversos pontos, a tradição operística. Diante de tamanhas subversões ao instituído, na contramão do gosto tradicionalista da ópera e com mudanças esteticamente complexas ante a linguagem cinematográfica, cujo público crescia, o resultado das experiências técnicas e políticas foi um inesperado sucesso de audiência.

Há uma tese que entende esse sucesso retumbante da temporada de estreia de *A ópera dos três vinténs* em Berlim, no ano de 1928, como uma “má compreensão” do público. Figuras como Theodor Adorno, Ernst Bloch e o próprio Brecht estranharam o grandioso sucesso, e o atribuíram a uma empatia do público com as canções de Kurt Weill. Brecht esperava que o uso, por Weill, de sonoridades próximas aos *standards* da canção popular, simpáticas ao público, causassem efeito de estranhamento perante a caracterização das personagens, frias, cruéis, mundanas. Assim, a tese da “má compreensão” sugere que a empatia do público com a música dificultou, ou mesmo impossibilitou, uma interpretação total da peça<sup>4</sup>.

Não obstante, esse sucesso retumbante despertou o interesse da indústria cinematográfica em promover sua adaptação em 1930, seguindo as novas técnicas de sincronização de imagens e sons. Para Brecht, parecia ser a possibilidade de levar adiante as articulações artísticas que visavam a superação dos limites estéticos da formalização da luta de classes, as quais foram dando forma a seu “teatro épico”. Para Weill, era a oportunidade de expandir sua produção musical visando, também, a cena cinematográfica. Contudo, ao contrário do que esperavam, os autores foram

---

sobreponham ao plano dramático do teatro burguês, baseado na sucessão de diálogos entre indivíduos), contrapôs-se à concepção wagneriana da ópera como “obra de arte total”, em que ora o andamento dramático é mimetizado (de maneira exuberante) pela dinâmica musical, ora a música assume a configuração das dimensões contextuais que se tornam pano de fundo dos desdobramentos dramáticos. Essa contraposição, contudo, não é ponto pacífico; há autores que apontam mais para possíveis continuidades do que rupturas, sugerindo, assim, “limites” para o “teatro épico”. Para uma compreensão estética da crise do drama burguês – obra decisiva em que, infelizmente, a música não cumpre papel algum, afora a referência de método à *Filosofia da nova música* de Adorno (1989) –, veja o trabalho de Peter Szondi (2001). Uma sintética e precisa avaliação do teatro brechtiano, que inicia pelas avaliações de Adorno sobre a música e o sistema tonal, encontra-se no trabalho de Iná Camargo Costa (1998). Para uma contestação da noção do teatro épico como contraposição a Wagner, veja o livro de Hilda Meldrum Brown (1991). Para uma interessante avaliação do teatro épico de Brecht compreendido como uma produção no contexto operístico, veja o livro de Joy Haslam Calico (2008).

<sup>4</sup>Stephen Hinton (2008), importante estudioso de Kurt Weill, contesta a tese da “má compreensão”, sugerindo que se trata de uma avaliação extremamente elitista, imputando uma única e fixa leitura de peça. No livro organizado por Hinton, há, além de seu texto criticando a tese da “má compreensão”, diversos textos de época que a apresentam positivamente, além de importante material sobre a concepção e desenvolvimento do trabalho.

apartados da produção do filme: Brecht e Weill se desentenderam com os termos do contrato firmado com a produtora, e disso seguiu-se um extenso processo judicial – que Brecht chama de “experimento sociológico” (BRECHT, 2010)<sup>5</sup>. O resultado do filme, dirigido por G. Pabst, eliminou por completo aquilo que poderia ser reconhecido como a formulação radical de Brecht e Weill.

É na transformação de *A ópera dos três vinténs* em filme que podemos ver que a tese da “má compreensão”, em que pese sua possível avaliação unilateral da relação entre obra e público, aponta para impasses efetivos da articulação entre música e cena na parceria entre Brecht e Weill. No teatro, as canções compostas por Weill sobre poemas de Brecht cumpriam de diferentes maneiras a função de ressaltar os conflitos presentes na peça. Ou seja, elas cumpriam um papel *narrativo*. Assim, por exemplo, uma canção cortava abruptamente duas cenas, tematizando-as em novo sentido, fazendo com que a ligação entre elas fosse não o resultado de um decurso fluido de finalização do assunto ou a chegada a um clímax, num sentido dramático, mas um corte seco que interrompe a cena e a coloca em questão, num sentido épico. O uso de sonoridades espetaculares e de sucesso, advindas da indústria radiofônica e fonográfica em ascensão, visava se chocar com textos verdadeiramente duros, descrevendo o ambiente e as personalidades envolvidas no submundo do crime.

Toda a apresentação desses contrastes, conforme a intenção dos autores na construção da peça, transformou-se num filme completamente linear, contínuo e coerente, de caráter essencialmente dramático, situação para a qual a música cumpre um papel decisivo. As canções passaram a compor o elemento que garante a continuidade fluida das cenas no filme, passagens integradas a elas e que proporcionam ambientação e sustentação para diálogos fundados na relação entre indivíduos, mas não mais as interrompe nem questiona. Tratava-se de aproveitar aquilo que havia garantido sucesso de público para *A ópera dos três vinténs*, ou seja, as canções deveriam ser apartadas de seu uso para fins de efeito narrativo e com tons de estranhamento, ficando isoladas dos elementos contraditórios presentes na peça. Assim, o sucesso das canções quando do lançamento da peça é da mesma natureza aplanadora, de viés dramático, que fundamenta o filme, pois ambos os casos inviabilizam a crítica social ao ignorar o caráter necessariamente contraditório, de fundamento narrativo, da forma estética que Brecht almejava.

Ajuda, aqui, observar as diferentes definições da relação entre música e *gestus* a que Brecht e Weill chegaram. Tal conceito aparece inicialmente em Kurt Weill

---

<sup>5</sup>No texto *Brecht no cativeiro das forças produtivas*, Iná Camargo Costa (2012) faz uma excelente interpretação desse processo, expondo os aspectos essenciais da questão entre a arte política e suas condições de produção.

(1990), intimamente ligado ao desenvolvimento histórico da ópera, recuperando momentos que permitissem a superação do estado de coisas deixado pela “obra de arte total” wagneriana. Para Wagner, entre música e teatro, deveria haver comunhão pela “fusão das formas”. Em Weill, por sua vez, a relação entre música e cena era de outra ordem: tinha a ironia como fundamento, especialmente devido a uma concepção “gestual” da música. Weill desenvolveu a ironia na música de forma bem-humorada, refinada, sofisticada. A música compõe a cena, mas não em mera continuidade ou como pano de fundo dos elementos cênicos; ela ironiza, desafia e contradiz a cena ao se tornar parte ativa dela.

Weill apresentou essa concepção do “caráter gestual da música” fundamentando-a exclusivamente em aspectos musicais, dando continuidade específica à história da música e suas questões. Brecht, por outro lado, via no *gestus* a expressão cênica de relações sociais. Todo e qualquer elemento da cena deveria expressar as contradições sociais a que a peça dava forma. Assim também seria com a música, que deveria cuidar para não se sobressair por suas qualidades singulares e causar confusão na compreensão política das obras teatrais. Ou seja, a música não poderia se entregar aos problemas específicos de seu desenvolvimento histórico, mas sim ao papel narrativo que cumpria na cena – ela seria “gestual”, por cumprir uma tarefa determinada na expressão das relações sociais que a obra teatral visava criticar. Brecht chegou assim a um impasse em sua relação com Weill, pois a música cumpria papéis distintos para cada um.

Por isso, para Brecht, a reciprocidade política com Eisler foi tão fundamental quanto a capacidade técnica composicional do músico. Eisler, em sua parceria com Brecht, também desenvolveu uma música fundamentada no *gestus*. Porém, neste caso, a concepção musical era distinta daquela de Weill. Em que pese Eisler ter sido um discípulo destacado de Arnold Schönberg, um dos compositores de mais alta complexidade, sua base provinha da organização política do movimento musical de trabalhadores, a que ele se dedicou a partir de final dos anos 1920. Com Schönberg, Eisler aprendeu a reconhecer o caráter histórico do sistema tonal e, conseqüentemente sua crise. Entretanto, Schönberg enfrentou essa crise, que já dava seus sinais na grandiloquência do uso das tensões tonais em Wagner, com a definitiva implosão do sistema tonal e a adoção de um novo conjunto de regras, conhecido por dodecafonia<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup>Schönberg dava atenção, no dodecafonia, ao que ele chamou de “emancipação das dissonâncias”, abolindo a concepção de relações permitidas e proibidas entre sons. Dodecafonia era o nome que Schönberg dava ao sistema que ele criou de composição a partir dos doze sons relacionados entre si, sem uma hierarquia estrutural geral (a tonalidade), mas a partir da organização de uma série de doze notas,

Eisler acabou por reconhecer nisso tudo um contraditório hermetismo burguês que visava justamente expressar a desagregação do mundo burguês – a dissolução da criação musical por excelência burguesa, o sistema tonal, era apresentada de modo que o público ficasse apartado da compreensão das obras, tendo em vista que elas eram edificadas segundo padrões musicais ainda mais complexos e desconhecidos do público. Assim, para Eisler, comunista desde a juventude e, por isso mesmo, interessado na compreensão da desagregação da música burguesa, a solução não era se enfiar nesse hermetismo musical; pelo contrário, ele só encontrou energia artística quando passou a atuar junto aos já seculares (e massivos) corais de trabalhadores da Alemanha.

As apresentações desses corais nos bairros proletários atraíam um bom público ao longo dos anos 1920, mas, na medida em que eles eram organizados pela social-democracia alemã, seu apelo estava voltado exclusivamente para o uso da música como elemento ilustrado. Ou seja, eles privilegiavam as composições clássicas do repertório de corais, de modo que o que diferenciava o coral de trabalhadores de um coral qualquer era a classe social de seus membros. Eisler achava que era preciso atuar na produção de um repertório próprio que desse conta, em forma e conteúdo, das questões relativas à classe trabalhadora. O impulso das práticas de agitação e propaganda (*agitprop*) que emanavam dos ares revolucionários soprados da Revolução de Outubro foi elemento decisivo na relação de Eisler com os corais de trabalhadores, e um novo material e método musical para enfrentar a crise da música burguesa.

A prática de *agitprop* visava a disseminação dos ideais revolucionários, e o uso de técnicas artísticas deveria se direcionar para tornar isso possível e eficaz<sup>7</sup>. Antes de ser um reducionismo artístico, tratava-se de um uso que exigia conhecimentos avançados nas diferentes linguagens artísticas, a fim de que a eficácia estético-política não fosse comprometida por uma escolha infeliz. Nesses termos, Eisler desenvolveu o trabalho de *kampfmusik* (“música de luta”), e sua atuação junto à trupe de *agitprop* *Die rote spachröhr* (*O megafone vermelho*) a partir de sua fundação, em 1928, trouxe o elemento decisivo da correlação entre música e política esperado por Brecht<sup>8</sup>.

---

as quais deveriam se suceder conforme a série e aparecer em quantidades aproximadamente iguais na composição. Em que pese ser chamado de vanguardista por muitos, Schoenberg entendia que sua “música nova” (*neue musik*) era, de fato, uma consequência necessária de todo o desenvolvimento histórico da música nos séculos XVIII e XIX. Por isso mesmo, Eisler o entendia dialeticamente como um “conservador”. Para uma interpretação geral da obra de Schönberg, cf. Leibowitz (1981). Uma interpretação densa e cortante de Schönberg e o progresso, em contraste com o neoclassicismo de Stravinsky e a restauração, está em Adorno (1989), embora a tradução esteja cheia de problemas.

<sup>7</sup>Um bom conjunto de estudos sobre a prática de *agitprop* se encontra em Estevam, Costa e Bôas (2016).

<sup>8</sup>Uma avaliação simpática aos termos socialdemocratas dos corais de trabalhadores na Alemanha, mas que também avalia positivamente os trabalhos de *agitprop*, encontra-se em Bodek (1997). Também eu escrevi sobre a participação de Eisler nos corais de trabalhadores e sua concepção de *agitprop* (BASTOS, 2013).

Apenas em 1930, após se colocar a si mesmo a tarefa de extrair um sistema estético economicamente determinado desde as condições da luta de classes, Brecht encontrou um parceiro musical ideal em Hanns Eisler, quem mais do que casou com o novo engajamento de Brecht com a arte para fins ideológicos. Aquilo que Ernst Bloch categorizou como a “monotonia radical” da música pós-schönberguiana de Eisler fez dela a contraparte ideal para os versos irregulares e sem rimas de Brecht no interior de suas peças didáticas (KOWALKE, 2005, p. 78).

A aposta de Eisler tinha consequências musicais. O que Kowalke lembra ser caracterizado por Bloch como “monotonia radical” de Eisler era uma maneira diferente de lidar com o estranhamento brechtiano. Decisiva em Weill, a ironia musical também estava presente em Eisler, mas neste ela era mais sarcástica, agressiva, bruta e adquiria uma face mais imediata do que naquele. Recorrendo aos termos da *agitprop* no que tange à disseminação das ideias, Eisler se propôs a compor uma música em que a voz era mais importante que os instrumentos. No teatro, seu papel era narrativo, portanto, visava a formalização teatral das contradições sociais. Contudo, mesmo quando destacadas da obra teatral, em que continuava a ter um papel de estranhamento e complexificação da cena, a canção mantinha um papel político que não se subsumia aos desígnios do sucesso comercial de público. Albrecht Betz define da seguinte forma a concepção musical de Brecht e Eisler:

A informação clara – resultando da consciente combinação das ideias mais avançadas da vanguarda artística e política – era o que, com Brecht e Eisler, resultou no teatro musicado e em composições vocais, valendo no caso a máxima paradoxal: *o texto é primário e a música não é secundária* (BETZ, 1987, p. 75).

De fato, mais do que paradoxal, a formulação ganhou, no trabalho de Eisler com Brecht, uma solução *dialética*. A conjugação da música na cena não se dava de maneira imediata, de sorte que, no teatro, a “informação clara”, almejada para efeitos de *agitprop*, não se propagava de forma direta. Tendência política e qualidade estética não era um par dicotômico.

Em 1934, na conferência intitulada *O autor como produtor*, Walter Benjamin (2017) pretendia superar essa dicotomia entre tendência política e qualidade literária (poderíamos dizer, artística) por meio do conceito de *técnica*. Nos termos de Benjamin, a politização das artes se dava pela compreensão da posição do intelectual ou artista como *produtor*. Não por acaso, Eisler é citado no texto como exemplo, no campo musical, daquilo que foi feito no teatro por Brecht. Particularmente, Benjamin dá, no texto, especial ênfase ao conceito da “mudança de função” (*umfunktionierung*) segundo Brecht.

Brecht criou o conceito de “mudança de função” (*umfunktionierung*) para a transformação de formas e instrumentos de produção no sentido de uma inteligência mais progressista – por essa razão interessada na liberação dos meios de produção e atuante na luta de classes. Ele foi o primeiro a dirigir aos intelectuais a exigência abrangente de não abastecer o aparelho de produção sem simultaneamente, na medida do possível, o modificar no sentido do socialismo (BENJAMIN, 2017, p. 91).

O principal achado dialético do texto de Benjamin desdobra-se a partir da discussão que o autor empreende sobre a determinação política de uma obra artística. No início do texto, ele comenta a perda da autonomia do autor que resolve tomar uma posição, no campo da luta de classes, em favor do proletariado. Ao contrário do escritor burguês, que produz obras destinadas à diversão e que, sem o admitir, trabalha segundo interesses de classe, o escritor progressista toma a posição de classe e coloca o proletariado e sua luta como critério de trabalho. Assim, ele segue uma *tendência*. O debate que se trava a partir dessa palavra de ordem, diz Benjamin, organiza-se segundo a dicotomia entre *tendência* e *qualidade*. A formulação definitiva do problema coloca como tarefa a demonstração de que

a tendência de uma poética só pode ser correta politicamente se também for correta literariamente. Isso quer dizer que a tendência politicamente correta engloba uma tendência literária. E acrescento desde já: essa tendência literária, que está contida implícita ou explicitamente em toda tendência política *correta*, por si só define a qualidade da obra. Por essa razão, a tendência política correta de uma obra abrange sua qualidade literária – porque ela abrange sua *tendência* literária (BENJAMIN, op. cit., p. 86).

Observe-se a inclinação que o texto de Benjamin tem para a tendência política – a necessidade de observação dos critérios estéticos colocados pelas tarefas da luta de classes. Isso se desenvolve na definição benjaminiana de técnica, que supera a dicotomia entre tendência e qualidade<sup>9</sup>.

Numa das passagens do texto, Benjamin sugere os elementos da tarefa progressista (ou revolucionária) diante da crise da *música de concerto* (como uma força produtiva obsoleta, se comparada às novas invenções técnicas), com referência direta aos argumentos de Eisler: “A tarefa consistia, então, numa mudança de função da forma dos concertos” (BENJAMIN, op. cit., p. 93). Albrecht Betz apresenta de maneira condensada e certa a questão musical posta por Eisler.

---

<sup>9</sup>Carolina Araújo (2009) recupera a referência benjaminiana a Platão para encontrar, no filósofo grego, um conceito de técnica que supere a distinção entre o belo e o bom, entre o estético e o ético.

A importância histórica de Eisler reside no fato de que ele pavimentou o caminho para uma arte social num campo que hoje ainda é considerado, pelo contrário, como um refúgio da política; e isso ele o fez num tempo de transição que se iniciou com a Revolução de Outubro.

A prática – e a teoria – musical de Eisler é ainda uma primeira resposta a Schönberg: ele se empenhou em abolir a música burguesa, ou mais precisamente, o burguês na música. Isso pode ser visto ultimamente como uma forma de isolamento, num tempo em que a música moderna e o público estavam intensamente crescendo separados um do outro. Apenas na perspectiva de uma sociedade não mais dividida em classes poderia tal abolição ser possível. A linguagem musical de Eisler não atingiu isso indo contra a grande tradição, mas sim completamente através e com os meios dela. Foram precisamente as inovações formais em suas composições que possibilitaram a realização de suas funções sociais (BETZ, 2006, p. 1 et seq., tradução minha).

Em vez de se abster de qualquer que fosse a produção musical, Eisler tomava a necessidade de, atendendo à função que a música exercia em uma situação dada, utilizar os recursos técnicos a fim de modificar seus termos. Sua produção não tinha a ver somente com uma redução da música a um fim imediato, mas com a compreensão da necessidade de “mudança de função” como crítica das condições existentes.

Benjamin aponta, ainda, a articulação entre música e palavra como um elemento constitutivo da produção de Eisler: “a tarefa de modificar o concerto não é possível sem a ação conjunta da palavra. Nas palavras de Eisler, essa colaboração é a única maneira de transformar um concerto num encontro político” (BENJAMIN, op. cit., p. 94). O papel que cabe à palavra, portanto, diz respeito à necessidade de mudar a função estabelecida para a música – coloca-a, de maneira nova, no mundo da política. Cumprindo a tarefa de desnaturalizar as coisas tais quais elas se apresentam, Eisler não justapõe de maneira linear palavra e música – há um princípio de estranhamento nessa articulação que preside a crítica social, isto é, a correlação entre qualidades política e artística da obra.

Em *Kuhle wampe*, isso se apresenta de maneira significativa. No estudo que o próprio Eisler elaborou com Adorno sobre o assunto, o cinema é apresentado como um amálgama entre drama e romance, determinado, portanto, por uma articulação entre o imediato e o reflexivo. Com isso, eles querem observar que a forma fílmica se desdobra na articulação entre eventos que se apresentam imediatamente ao espectador e o caráter épico de fundo, cujo centro se define pelo gesto narrativo da exposição. A música, então, coloca-se, aí, como o elemento que conjuga o épico e o dramático do cinema. No entanto, na medida em que a música em *Kuhle wampe* está significativamente baseada na produção da *kampfmusik* de fins da República

de Weimar, sua função é narrativa e política. Os aspectos compositivos definidos por Eisler para a *kampfmusic* passavam longe da adoção de clichês – mesmo em se tratando de canções, com escopo compositivo menos complexo, o trabalho de Eisler se orientava pelo esforço reflexivo diante do material que se apresentava para ele.

Isso respondia, de maneira mais do que satisfatória, ao interesse por articular ao material fílmico uma música que não intentasse voo próprio, mas que também não se resumisse à aplicação de estratégias visando reforçar o caráter dramático de uma cena. Por exemplo, os autores apresentam o uso da música em *Kuhle wampe*, demonstrando movimento frente à calma da imagem.

Tristes casas suburbanas em ruínas, favelas em toda a sua miséria e sujeira. A “atmosfera” da imagem é passiva, deprimente: convida à melancolia. Ao contrário, a música é ágil e cortante, um prelúdio polifônico de caráter marcado. O contraste da música – a dureza de sua forma, bem como de seu tom – com as imagens meramente montadas provoca uma espécie de choque que, intencionalmente, causa mais resistência do que sentimentalismo compreensivo (EISLER; ADORNO, 1976, p. 35).

Podemos rever, nesse sentido, a cena final de *Kuhler wampe*, em que as pessoas saem indiscriminadamente do vagão do trem onde discutiam a crise mundial e a queima de café no Brasil. A coesão política daquele grupo de pessoas, que anda em frente, mas sem rumo definido (ou, caso se prefira, sem consciência de classe), não está na imagem da cena, mas na música. A canção responde à afirmação ao fim da discussão, conclamando a solidariedade de classes: “quem, então, vai mudar o mundo? Aqueles que não estão satisfeitos!” A leitura tradicional aplaina a imagem e a música, supondo que a canção busca dar um sentido imediato à cena.

Porém, nos termos apresentados para a música do filme, estamos diante de um contraste, pois as pessoas em cena não correspondem imediatamente ao que conclama a canção (“Avante! E não se esqueça de onde nossa força está”). O uso de uma *kampfmusic* não faz Eisler descuidar das necessidades dramáticas do filme, tampouco o leva à aplicação de clichês musicais – o decurso melódico e a construção rítmica da “canção da solidariedade”, a canção de luta utilizada na cena, não são convencionais. Composta com o andamento de marcha militar, a canção lida com tensões e repousos caros ao sistema tonal, de maneira que o final do refrão é suspensivo, pois se finaliza em uma dissonância. A marcação rítmica de repouso e tensão no refrão encerra-se na exclamação “*solidarität!*” (“solidariedade!”) como letra. A solidariedade é o mote principal da canção, que, por meio do esforço de construção da consciência de classe, remexe todo o espectro político da classe



acelerava a crise que o cinema mudo impôs à ópera, que havia perdido público. Os compositores de música para teatro deram diferentes respostas ao cinema sonoro, a partir de suas próprias experiências. Temia-se que a música exacerbasse seu papel tradicional de acompanhamento e ambientação, como já ocorria com o cinema mudo. Compositores como Kurt Weill e Hanns Eisler, cada qual a seu modo, passaram por uma experiência radical junto ao teatro brechtiano e, a partir disso, enfrentaram a questão de diferentes maneiras.

A produção de Kurt Weill acentuou a proeminência musical na cena, a fim de que o encadeamento artístico dos sons ganhasse importância na fatura geral das obras. Compondo para um teatro cujo fundamento era político, a qualidade com que Weill ironicamente usava o material musical oriundo da indústria cultural concorria com o interesse de crítica social do teatro brechtiano. A produção cinematográfica de *A ópera dos três vinténs* demonstrou que o recurso irônico ao material musical da indústria cultural não confrontava satisfatoriamente os problemas estéticos que o contexto complexo da luta de classes impunha, já que as canções que teriam papel narrativo de estranhamento na cena teatral não só fizeram sucesso deslocadas do fundamento crítico da peça, como poderiam servir, na cena fílmica, a um papel dramático, exatamente oposto ao esperado no teatro épico.

Hanns Eisler, por sua vez, trazia para a música de cena a experiência de atuação junto ao movimento musical de trabalhadores, como enfrentamento da crise a que o sistema tonal havia chegado, bem como das soluções burguesas de isolamento ante o público, tal qual Arnold Schönberg. Compondo músicas com a mesma finalidade de estranhamento da cena, Eisler pensava as canções também para o uso em contexto de agitação e propaganda no movimento musical de trabalhadores. Assim, deslocadas de seu uso em cena, as canções não recaíam em material para a indústria cultural, operando como *kampfmusik*. A “canção da solidariedade”, importante para efetuar o estranhamento na cena final de *Kuhle wampe*, foi utilizada de diferentes maneiras nas frentes de luta que se avolumavam então, operando níveis distintos de ação política – no caso da cena fílmica, comentando narrativamente as dificuldades de organização da classe trabalhadora; no uso como instrumento de *agitprop*, viabilizando a organização da classe trabalhadora.

A riqueza da cultura audiovisual da Alemanha dos anos 1920 ganha em contornos quando é revista pelo prisma político. As relações entre música de vanguarda, música para teatro e música para cinema só são efetivamente apreendidas se observadas desde o ponto de vista de suas implicações políticas; Kurt Weill e Hanns Eisler apresentaram importantes aspectos dessas relações.

## Referências

ADORNO, T. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

ARAÚJO, C. “O autor como produtor: reflexos da técnica platônica em Walter Benjamin”. In: OLIVEIRA, L. S.; D’ANGELO, M. *Walter Benjamin: arte e experiência*. Rio de Janeiro: Nau; Niterói: Eduff, 2009.

BASTOS, M. D. Repertórios em luta: Hanns Eisler, os corais de trabalhadores e o agitprop em fins da República de Weimar. *Baleia na rede: estudos em arte e sociedade*. Marília, v. 1, n. 10, p. 4-18, 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/CgybtD>>. Acesso em: 19 mar. 2018.

BENJAMIN, W. “O autor como produtor”. In: *Ensaaios sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017.

BETZ, A. “Brecht e a música”. In: BADER, W. (Org.). *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p. 65-76.

\_\_\_\_\_. *Hanns Eisler political musician*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

BODEK, R. *Proletarian performance in Weimar Berlin: agitprop, chorus, and Brecht*. Columbia: Camden House, 1997.

BRECHT, B. *O processo do filme “A ópera dos três vinténs”*: uma experiência sociológica. Porto: Campo das Letras, 2010.

BROWN, H. M. *Leitmotiv and drama: Wagner, Brecht, and the limits of “epic” theatre*. Oxford: Oxford University Press, 1991.

CALICO, J. H. *Brecht at the opera*. Berkeley: University of California Press, 2008.

COSTA, I. C. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.

\_\_\_\_\_. “Brecht no cativeiro das forças produtivas”. In: COSTA, I. C. *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Expressão Popular, 2012. p. 137-152.

DAHLHAUS, C. *The idea of absolute music*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

\_\_\_\_\_. *Studies on the origin of harmonic tonality*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

DAHLHAUS, C.; DEATHRIDGE, J. *Wagner*. Porto Alegre: L&PM, 1988.

DIE DREIGROSCHENOPER (*A ópera dos três vinténs*). Direção: Georg Wilhelm Pabst. Música: Kurt Weill. São Paulo: Versátil Home Vídeo, 2010. 3 DVDs (Brecht no Cinema, 453 min). p&b., color.

EISLER, H.; ADORNO, T. *Komposition für den film*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1976.

ESTEVAM, D.; COSTA, I. C.; BÔAS, R. V. (Org.). *Agitprop: cultura política*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

GILLIAM, B. “Stage and screen: Kurt Weill and operatic reform in the 1920s”. In: GILLIAM, B. (Ed.). *Music and performance during the Weimar Republic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 1-12 (Notas p. 154-159).

HINTON, S. (Ed.). *Kurt Weill: the threepenny opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

KOWALKE, K. H. “Singing Brecht versus Brecht singing: performance in theory and practice”. In: GILLIAM, B. (Ed.). *Music and performance during the Weimar Republic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 74-93 (Notas p. 186-195).

KUHLE wampe oder: wem gehört die welt? Direção: Slatan Dudow. Roteiro: Bertolt Brecht e Ernst Ottwalt. Trilha sonora: Hanns Eisler. São Paulo: Versátil Home Vídeo, 2010. 3 DVDs (Brecht no Cinema, 453 min). p&b., color.

LEIBOWITZ, R. *Schoenberg*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SCHRADER, B.; SCHEBERA, J. *The “golden” twenties: art and literature in the Weimar Republic*. New Haven: Yale University Press, 1990.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno: 1880-1950*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

WEILL, K. *Musik und theater: gesammelte schriften*. Editado por Stephen Hinton e Jürgen Schebera. Berlin: Henschelverlag, 1990.

**submetido em: 21 set. 2017 | aprovado em: 16 nov. 2017.**



**A arte nacional em  
*Painel* (1950): entre o  
presente e o passado**  
*The national art in Painel  
(1950): between the  
present and the past*



Igor David dos Santos<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Doutorando em História (UFPR). Bolsista Capes. E-mail: oigords@gmail.com

**Resumo:** este artigo analisa o curta-metragem *Painel* (1950), dirigido por Lima Barreto, baseado no painel *Tiradentes*, pintado por Cândido Portinari. Esmiuçando elementos narrativos, visuais e sonoros, nosso objetivo é analisar a maneira com que o filme cria uma visualidade de seu tempo ligada à modernidade – por meio da arte moderna, arquitetura, design, música –, ao mesmo tempo em que trata de um evento do passado, a Inconfidência Mineira.

**Palavras-chave:** *Painel*; Lima Barreto; documentário.

**Abstract:** this article analyzes the short film *Painel* (1950, directed by Lima Barreto), which is based on the *Tiradentes* panel painted by Candido Portinari. Examining narrative, visual, and sonorous elements, this article aims to analyze how the movie creates a visuality of its time linked to the modernity – through the modern art, architecture, design, music -, and at the same time discusses a past event, the Inconfidência Mineira.

**Keywords:** *Painel*; Lima Barreto; documentary.

## Introdução

Com este artigo pretendemos analisar historicamente a obra fílmica *Painel* (1950), de Lima Barreto – primeiro curta-metragem lançado pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz – visando compreender de que modo a película trata de temas referentes ao passado nacional, ao mesmo tempo que procura construir a visualidade de um presente que se propunha moderno.

Destacamos que, durante a década de 1940, a capital paulista passou por um intenso crescimento industrial e urbano. O desenvolvimento econômico gestou uma série de investimentos – por parte da burguesia industrial, recém-formada – no campo artístico. Entre os empreendimentos voltados à arte e financiados pela iniciativa privada, podemos citar: a fundação do Museu de Arte de São Paulo (Masp) em 1947; a fundação da Escola de Arte Dramática (EAD) e do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) em 1948; e a criação do Museu de Arte Moderna (MAM) em 1949.

É nesse panorama que situa-se a criação da Vera Cruz, em 1949, assim como o desenvolvimento de um campo cinematográfico que se contrapunha às décadas de 1930 e 1940, quando o cinema praticamente inexistia na cidade de São Paulo. Entre os anos de 1949 e 1950, foram criadas cinco produtoras, entre elas: a Maristela, a Multifilmes e a Vera Cruz.

A proposta da Vera Cruz visava à criação de um cinema diferente daquele que existia no Brasil naquela época, inspirando-se em modelos industriais de produção. A Companhia almejava não só a distribuição em mercado nacional, mas atingir os padrões de exportação através do alto capital investido em equipamentos e pessoal técnico.

No que se refere ao nosso recorte que busca os elementos utilizados pelo filme para edificar o presente ao tematizar o passado, além da obra de Maria Rita Galvão (1981), destacamos as obras de Ismail Xavier (2007) e Célia Tolentino (2001), que analisam a película *O cangaço* (1953), de Lima Barreto, na qual encontramos questões correlatas. Ismail Xavier (2007) em sua obra *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome* dedica extensa análise ao filme *O cangaço*. O autor aponta que foi necessária uma transformação social, assim como a industrialização do cinema, para que se pudesse tratar do cangaço, a exemplo do que ocorrera no cinema norte-americano com os filmes de *western*. Foi possível, assim, tratá-lo enquanto um passado “bárbaro” superado pela civilizada coetaneidade. O estudo de Célia Tolentino a respeito das mudanças nas representações do rural no cinema brasileiro durante os anos 1950-1960 demonstra que o cinema industrial em 1950 trata do rural como elemento representativo do nacional, mas a partir de um “narrador urbano

e burguês que fala do outro e não de si” (TOLENTINO, 2001, p. 23). A autora demonstra que essa postura, ao se afirmar diante do “outro” ressaltando sua postura cosmopolita, revela o quanto “o peso da ‘civilização do café’ pairava ainda no ar, seguindo os burgueses da década de 1950, como uma tradição não superada de todo pelo industrialismo” (TOLENTINO, 2001, p. 64). Tais eixos já foram seguidos em nossa dissertação de mestrado (SANTOS, 2015).

Como veremos, *Painel* (1950) trata de um tema referente ao passado nacional, mas não sem antes afirmar que o narrador se estabelece em um presente moderno. Para fins de argumentação, seguiremos o seguinte roteiro: traçar um breve contexto do local onde o filme foi rodado e do painel *Tiradentes*; distinguir como o espaço cênico contribui para gerar na película a impressão de modernidade e sugerindo a ideia de bom gosto ao espectador; analisar o papel da trilha musical; interpretar como o tema da Inconfidência Mineira é utilizado em *Painel*.

Dessa maneira, objetivamos desenvolver a análise de como as artes, aliadas à figura de Tiradentes e da Inconfidência Mineira como elementos representativos do passado nacional, foram situados por aquele presente que ansiava por modernidade.

## *Painel*

O filme *Painel* (1950), de Lima Barreto, foi rodado na cidade de Cataguases, situada na Zona da Mata Mineira. Essa cidade pôde adquirir ares de modernidade ainda no início do século XX, com a criação de indústrias têxteis na região e que se intensificou até meados do século, apesar de ter se mantido relativamente pequena, mesmo considerando os padrões urbanos da época. Assim, ainda na década de 1920, a cidade pôde entrar em diálogo com o Movimento Modernista de 1922 por meio da criação da *Revista Verde*, que circulou entre 1927 e 1929. Nesse mesmo período ocorreram as primeiras produções do cineasta Humberto Mauro em Cataguases, só possível por meio do investimento inicial concedido por comerciantes locais. Em 1927 foi filmada a premiada produção *Thesouro perdido* (1927), que aproveitou cenários e atores locais.

Um novo ímpeto de modernidade se deu na cidade no decorrer dos anos 1940, agora pelo literato Francisco Inácio Peixoto, pertencente à família enriquecida com a indústria têxtil e ex-integrante do grupo surgido em torno da *Revista Verde*. Essa nova fase buscou importar artistas, arquitetos e paisagistas para construir projetos de vanguarda que pudessem modificar a paisagem urbana da cidade. Conforme Santos e Lage (2005), além de Oscar Niemeyer, que fora convidado por Peixoto para projetar sua residência em 1943,

arquitetos como Carlos Leão, Francisco Bolonha, Aldary Toledo, os irmãos Roberto, Gilberto Lemos, Luzimar Cerqueira de Goes Telles, Flávio Almada; paisagistas como Burle Marx, Carlos Percy e o próprio Bolonha; o designer de móveis Joaquim Tenreiro; artistas como Anísio Medeiros, Portinari, Di Cavalcanti, Djanira, Iberê Camargo, Vicente do Rego Monteiro, Cícero Dias, Emeric Marcier, Jan Zach, Bruno Giorgi, irão povoar a cidade com suas obras. (SANTOS; LAGE, 2005, s.p.)

Por sua vez, o Colégio de Cataguases foi encomendado por Francisco Inácio Peixoto para que Niemeyer o projetasse, tendo concluído o desenho do projeto em 1944. Conforme Silva (2005, p. 42-49)<sup>2</sup>, o desenho proposto pelo arquiteto primava pela funcionalidade, assim como se mostrou inovador diante dos prédios escolares existentes no Brasil até então, esses que seguiam o modelo panóptico, no qual a arquitetura corrobora para o exercício da vigilância e do controle disciplinar. Aqui a solução funcional se dá pelo desenho que aproveita a mobilidade do espaço.

Em seguida, Niemeyer pede a Peixoto para que convidasse Cândido Portinari para pintar o painel que se situaria no saguão do Colégio. Portinari já havia se firmado enquanto pintor na década de 1930, sendo inclusive premiado nos Estados Unidos, e no final da mesma década ocorreu a exposição de sua obra no Museu de Arte Moderna de Nova York. Tal convite havia se dado nos anos de crise provocados pela Segunda Guerra e na chamada Política da Boa Vizinhança<sup>3</sup> implantada pelo governo ianque, procurando aproximar-se da América Latina principalmente através de intercâmbios culturais (AMARAL, 2003).

No contexto da Política da Boa Vizinhança, Portinari é convidado, juntamente com uma série de artistas brasileiros – entre eles os músicos Camargo Guarnieri e Francisco Mignone<sup>4</sup>, que posteriormente comporiam para filmes da Vera Cruz –, para expor na Feira de Nova York, realizada no MoMA, em 1939. A partir daí, no decorrer dos anos 1940 até 1947, são exibidas cerca de dezoito exposições individuais de Portinari em diversas cidades norte-americanas<sup>5</sup>.

A situação se modifica em 1947, quando Portinari concorre ao cargo de senador pelo Partido Comunista Brasileiro. No entanto, com o acirramento da

---

<sup>2</sup>A autora realizou um estudo sobre as memórias de ex-alunos do Colégio Cataguases buscando compreender como se davam as relações pedagógicas, assim como a interação dos alunos com e a partir do espaço. Conforme a autora, o painel de Tiradentes ficou no Colégio até o ano de 1977, quando foi transferido para São Paulo e hoje se encontra no Memorial da América Latina (Cf. SILVA, 2005).

<sup>3</sup>Cf. Tota (2000).

<sup>4</sup>Sobre a relação estabelecida entre os músicos modernistas brasileiros e a Política da Boa Vizinhança e os EUA nos anos 1930-1940, conferir Egg (2013).

<sup>5</sup>Listagem disponível em: <<https://goo.gl/3sJ3S2>>. Acesso em: 26 mar. 2018.

Guerra Fria e com o alinhamento do Governo Dutra aos Estados Unidos, o partido entra na ilegalidade, e Portinari passa oito meses refugiado no Uruguai, quando volta ao Brasil a convite de Inácio Peixoto para pintar o painel de *Tiradentes* (Figura 1), o qual é o foco do documentário em questão.



Figura 1: Painele *Tiradentes*.  
Fonte: Portinari (1948)

O painel (Figura 1) de grandes dimensões, com cerca de três metros de altura por dezessete de largura, ocupava uma parede no saguão nobre do Colégio de Cataguases. Conforme a análise desenvolvida por Maria Milliet (1998, p. 223-256), há uma série de elementos que remetem a obra a uma tradição clássica na pintura, tais como: profundidade, perspectiva, inserção de elementos simbólicos e construção de uma narrativa contínua, na qual se apresentam ações que se deram em tempos e espaços distintos.

No painel, a ênfase não recai no herói individual, mas nos grandes grupos corais que participam direta ou indiretamente dos acontecimentos. Ainda nesse sentido, a obra evita a mitificação da força, tão recorrente na iconografia que a antecede (MILLIET, 1998, p. 252) com o intuito de heroizar Tiradentes, mas coloca em primeiro plano o corpo esquartejado, o que gerou críticas na época.

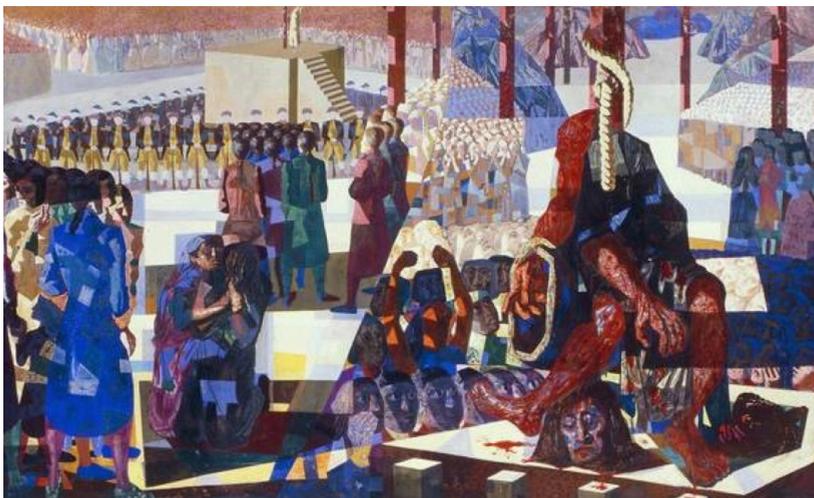


Figura 2: Painele *Tiradentes*, detalhe: o enforcamento e o corpo esquartejado de Tiradentes.  
Fonte: Portinari (1948)

A disposição dos elementos no conjunto da sequência narrativa confere ao espectador uma posição participativa, conforme disserta Milliet, na qual:

Às cenas agrega-se ou contrapõe-se o grupo ou mesmo a massa popular e quem olha a obra participa da mesma condição de espectador. Tudo funciona como passos de uma paixão não religiosa, mas social. A história assim presenciada deixa de ser passado, atualiza-se. (MILLIET, 1998, p. 228)

Conforme esclarece Milliet, devemos considerar as condições de exposição da obra, uma vez que os murais de Portinari partiam de adequações específicas para determinados temas e locais onde suas obras seriam instaladas. Dessa forma, suas amplas dimensões e sua disposição em um saguão escolar visavam trazer o tema ao presente do espectador através da educação pela imagem.

Assim, atentos à convergência existente nesse cenário entre artistas e obras representativas da modernidade, é que procuraremos traçar nossa análise que se desenvolverá nas linhas a seguir, procurando identificar o modo com que tais elementos foram aproveitados pelo filme.

### A arquitetura moderna e o espaço cênico como personagens

Em *Painel*, os letreiros iniciais informam ao espectador que a película é baseada “no ‘Tiradentes’ de Cândido Portinari”. Dedicam agradecimentos ao “Colégio de Cataguases”, onde a obra foi rodada, assim como inserem uma epígrafe de Álvares de Azevedo que informa: “Era o filho do povo! O sangue ardente às faces lhe assomava, incandescente, quando cismava do Brasil na sina...” (1999, p. 397)<sup>6</sup>. Dessa forma, já se explicita o tema, assim como a epígrafe inserida reforça tanto a relevância em abordá-lo quanto o posicionamento assumido.

Em seguida, há uma aproximação gradual que pretende apresentar o *locus* no qual ocorre a ação. Essa se dá através de três planos (Figura 3). Assim, é possível pensarmos a própria construção do Colégio como uma personagem que se apresenta nesse primeiro momento. Primeiramente surgem várias folhas que vão sendo removidas da frente da objetiva, revelando um plano aberto. O segundo plano traz um enquadramento mais próximo do Colégio, enquanto o terceiro mostra em detalhe parte de sua arquitetura. Os três planos são acompanhados por efeitos sonoros que compõem a paisagem, através de pássaros e do cacarejar de um galo.

---

<sup>6</sup>Trata-se do poema “Pedro Ivo”, dedicado a Pedro Ivo Veloso da Silveira, revolucionário pernambucano que participou da Revolução Praieira de Pernambuco.



Figura 3: *Painel* (1950) – o Colégio de Cataguases.

Após a apresentação externa, a câmera nos leva a conhecer o interior das dependências, continuando com sua construção espacial que visa expor a arquitetura da construção (Figura 4). Nesse ponto o som ambiente cessa conforme as portas de entrada vão se abrindo. Até então os planos eram fixos, mas, com o intuito de destacar a rampa de acesso ao piso superior, a câmera faz um movimento vertical, de baixo para cima, em seu próprio eixo. Em seguida detalha um corrimão e no próximo plano enquadra nova rampa com uma porta ao fundo. As rampas mereciam um destaque especial até mesmo pelo seu ineditismo, conforme salientado por Silva (2005), e por se relacionarem ao moderno. Dessa forma, somos conduzidos através do olhar da câmera a um passeio em seu interior e logo chegamos à porta de entrada de uma sala de aula, onde se dá o mote da narrativa.



Figura 4: *Painel* (1950) – rampas e corredores do interior do Colégio.

O desenvolvimento da arquitetura moderna no Brasil se iniciou no final da década de 1920, quando, em 1929, ocorre a passagem de Le Corbusier pelo Brasil e a nomeação de Lúcio Costa para a direção da Escola de Belas Artes. A princípio, este arquiteto traça uma reformulação no currículo que até então era voltado ao período

neocolonial brasileiro, inserindo na pauta os principais difusores da arquitetura moderna do século XX que, além de Le Corbusier, eram Gropius e Mies van der Rohe (FICHER; ACAYABA, 1982, p. 9-25).

Com a exceção de Le Corbusier, tais arquitetos eram ligados à escola alemã conhecida como Bauhaus, que agregou artistas de diversos campos entre 1919 e 1933. O grupo da Bauhaus se desenvolve como uma resposta imediata ao pós-guerra, no qual a Alemanha saiu derrotada. A tônica dos artistas, sobretudo no que diz respeito à arquitetura, se deu em torno das noções de “racionalidade” e “funcionalismo”:

Viver civilizadamente significa viver racionalmente, colocando e resolvendo cada questão em termos dialéticos. A racionalidade deve enquadrar as grandes e pequenas ações da vida: racionais devem ser a cidade em que se vive, a casa em que se mora, a mobília e os utensílios que se empregam, a roupa que se veste. (ARGAN, 2010, p. 270)

Portanto, para além da construção arquitetônica em si, o movimento pensava em todo o contexto no qual ela se inseria, tanto no plano urbanístico quanto no interior das dependências. A cidade era entendida como um organismo produtivo e que deveria ser racionalmente otimizada, com vistas à ampliação de seu rendimento através de um melhor planejamento de mobilidade e funcionalidade do espaço<sup>7</sup>.

Conforme Ficher e Acayaba (1982, p. 10), no decorrer da década de 1930:

a expressão Arquitetura Racionalista veio a ter entre os arquitetos brasileiros um significado bastante flexível: seria, de forma sucinta, a arquitetura preconizada por Gropius, Mies Van der Rohe, Le Corbusier e Oud, [...] os arquitetos brasileiros, nesta primeira etapa, davam preferências às formas geométricas claramente definidas, à separação entre estrutura e vedação, permitindo maior liberdade no agenciamento interno dos edifícios, ao uso sistemático de pilotis, aos panos de vidros contínuos, ao invés das janelas tradicionais, e a integração da arquitetura com o entorno pelo paisagismo e com as outras artes plásticas pelo emprego de murais, painéis de azulejo decorado e escultura em substituição à decoração aplicada.

Ora, grande parte de tal enumeração está presente no Colégio de Cataguases, onde se acrescentam o paisagismo de Burtle Marx e o mobiliário projetado por Joaquim Tenreiro, conforme veremos em seguida. Acrescenta-se que Niemeyer já vinha desenvolvendo trabalhos ao lado dos pioneiros da arquitetura moderna brasileira desde meados dos anos 1930 e que no início dos anos 1940 desenvolveu projetos

---

<sup>7</sup>Sobre o funcionalismo na arquitetura e no urbanismo na primeira metade do século XX, conferir Argan (2010, p. 263-300).

governamentais para a cidade de Belo Horizonte, quando Juscelino Kubitschek fora prefeito. Dessa maneira, propomos a leitura de que a arquitetura moderna do Colégio em si já se apresenta como uma primeira personagem ao espectador.

### Uma lição de História do Brasil e outra do “bom gosto”



Figura 5: *Painel* (1950) – o professor e a sala de aula.

Ao adentrarmos junto com a câmera à sala de aula, descobrimos através do quadro negro que o tema do dia é a Inconfidência Mineira (Figura 5). Somando-se às imagens, uma voz masculina fora de campo inicia afirmando que “o ideal de Tiradentes foi afogado em sangue”, sendo traído e tornado infame, mas que “deixou a semente da liberdade que vingou trinta anos depois”. O discurso é narrado e o aporte imagético aos poucos vai construindo a posição da personagem que narra, ainda que não tenha sido identificada explicitamente a um professor. Nesse sentido a câmera procura construir o ambiente propício para o filme se colocar como uma aula de História do Brasil, onde observamos a lousa, livros sobre a mesa e um cartaz disposto em um cavalete, o qual é detalhado para ilustrar o tema que é desenvolvido pela narração. Dessa forma reconhecemos as ferramentas de ofício do narrador, assim como sua postura significa a “voz da autoridade”, conforme conceituada por Nichols (2013)<sup>8</sup>.

Prosseguindo sua fala, o narrador afirma:

A propósito desta lição, chamo a sua atenção para o painel Tiradentes, do grande pintor brasileiro Candido Portinari, existente neste colégio. Essa tela narra, com as cores fortes da pintura moderna, esse esplêndido episódio da nossa história. Convém que você observe demoradamente o painel

<sup>8</sup>O autor identifica pelo menos duas vozes que podem ocorrer nos documentários por meio de letreiros ou oralizadas. A primeira corresponde a “voz de Deus”, esta se caracteriza por uma voz fora de campo que transparece neutralidade e onisciência a respeito daquilo que narra. Por outro lado, a “voz de autoridade” assume a corporalidade através de uma personagem que representa uma autoridade sobre o assunto que tratado, transmitindo credibilidade para a argumentação desenvolvida. Ambas são características do “modo expositivo” e surgiram desde as origens do documentário nos anos 1920. Cf. Nichols (2013). Na cena em questão, apesar de a voz do narrador surgir em um primeiro momento fora de campo, característica da “voz de Deus”, tão logo ela é identificada como fala de um professor ao percebermos que se trata de uma aula.

para enriquecer os seus conhecimentos e compreender a significação dessa obra de arte, seja como pintura moderna, seja como elemento de estudo da história pátria. (Trecho de PAINEL, 1950)

Nessa passagem, temos o primeiro contato com o painel em questão, pois são mostrados detalhes a partir de uma reprodução que se encontra disposta na mesa do professor. Também se evidencia o tom de exaltação assumido pela obra, tanto em relação ao “grande pintor brasileiro” quanto ao “esplêndido episódio da nossa história”. Assim como se faz necessário o registro de que a obra “narra com as cores fortes da pintura moderna”, ao menos para que o espectador possa tentar imaginar as cores enquanto assiste ao filme em branco e preto. Cabe destacarmos aqui que a decupagem continua sua estratégia marcadamente didática assumida desde o início do filme<sup>9</sup> – através da aproximação gradual externa e interna do Colégio. Dessa forma, quando Tiradentes é citado nessa cena, por exemplo, a câmera detalha sua imagem exposta no cartaz (Figura 5), com o intuito de apresentar a personagem mencionada, assim como as imagens mostradas da reprodução do painel já procuram estabelecer um primeiro contato enquanto o narrador nos fala sobre ele.

Prosseguindo o desenvolvimento da narrativa, nos damos conta de que há um interlocutor no espaço diegético, mas que ainda não assumiu corporeidade diante das ações em cena. Surge a voz de uma criança e o filme passa a construir essa personagem que se torna coadjuvante. Assim, há o desenvolvimento das seguintes falas:

Criança: Professor, por que o senhor não aproveita esta oportunidade e vai comigo ver o painel e dar uma explicação sobre ele? Porque, francamente, até agora não compreendi nada daquilo tudo.  
Professor: Boa ideia. Venha comigo! (Trecho de PAINEL, 1950)

Além de criar o ensejo para conhecermos a obra “de perto”, a exemplo da construção da primeira personagem, agora a câmera identifica a fala do aluno às carteiras vazias da sala de aula. Em todas elas percebemos livros abertos no tampo. Além de enfatizar o papel de aluno da personagem que está falando, a cena nos conduz a assumirmos sua posição. Conforme ocorre no primeiro fotograma apresentado (Figura 6), o plano é desenvolvido com a fala da criança – citada anteriormente –, e a câmera faz um movimento horizontal em seu próprio eixo, da esquerda para a direita, mostrando a sala vazia, mas com as carteiras alinhadas em

---

<sup>9</sup>Galvão (1981) salienta que a característica didática, partindo do amplo para o específico, foi recorrente nos filmes da Vera Cruz.

fileiras, denotando disciplina e organização. Dessa forma, é sugerido o convite para nós, na condição de espectadores, assumirmos o papel de alunos. Os planos seguintes que acompanham a fala procuram enfatizar as carteiras e seu design em diferentes ângulos, mas mantendo o enquadramento fixo.



Figura 6: *Painel* (1950) – carteiras vazias.

Em seguida, há um plano mostrando as personagens caminhando no saguão em frente ao painel (Figura 7). Nessa cena a composição do quadro privilegia o espaço, através da perspectiva, visando salientar o grande porte do painel. Assim, as personagens se sentam em duas cadeiras dispostas ao fundo do quadro e o aluno questiona “por que é tão difícil [...] entender a pintura moderna”. Em resposta, o professor diz não ser difícil e declara:

No estágio atual da pintura moderna, quando uma imensa maioria ainda se apegua aos cânones artísticos de um academismo agonizante, é natural que esta obra pareça à primeira vista, para o observador desavisado, um amontoado de cenas e coisas, cores e figuras geométricas sem sentido nem significação. A idade, o estudo e a observação acabarão por modificar esse conceito da pintura moderna, abrindo-nos os olhos do entendimento e do bom gosto. (Trecho de PAINEL, 1950)

Nessa passagem se evidencia a intencionalidade de ensinar o “bom gosto” ao espectador associando-o diretamente à pintura moderna. Apresentando a “arte moderna”, que somente “a idade, o estudo e a observação” seriam capazes de fornecer ferramentas para sua compreensão, o filme estabelece que se trata de uma cultura que requer um conhecimento previamente estabelecido e aperfeiçoado, colocando-o em uma ordem superior. Além disso, é sugerida a necessidade de atualização estética do meio artístico de maneira mais ampla uma vez que “uma imensa maioria ainda se apegua aos cânones artísticos de um academismo agonizante”.



Figura 7: *Painel* (1950) – professor e aluno em frente ao painel.

Nesse trecho fica claro como a ênfase ao “bom gosto” se estabelece em todo o conjunto da cena conforme os planos da Figura 7. Ao encontro do discurso proferido pelo professor, acompanhamos a modernidade associada à elegância e ao bom gosto, que se evidenciam pelos trajes vestidos pelas personagens, a arquitetura em harmonia com o painel e pelo mobiliário que possui características modernas, conforme destacamos na Figura 8.



Figura 8: Mobiliário – projetado por Joaquim Tenreiro<sup>10</sup>.

O mobiliário projetado para o Colégio ficou a cargo de Joaquim Tenreiro. Para Maria Santos (1995, p. 82), Tenreiro foi o mais representativo designer de móveis brasileiro de seu período. Chegou ao Brasil em 1928, vindo de Portugal, onde aprendera com seu pai, exímio artesão, a arte de trabalhar a madeira. Conforme Maria Santos (1995, p. 84), Tenreiro pode colocar suas concepções de

<sup>10</sup>Disponível em: <<https://goo.gl/P8Eu3x>>. Acesso em: 26 mar. 2018.

móvel moderno entre os anos de 1942-1969, com a fundação da “Langenbach & Tenreiro Móveis e Decorações”. Tal situação se tornou possível em 1941, quando foi contratado por Inácio Peixoto para projetar os móveis de sua residência. Peixoto havia enviado a planta da casa realizada por Niemeyer para diversos profissionais e “foram feitos vários projetos, mas nenhum satisfaz o gosto do cliente, que insistiu na procura de móveis modernos” (SANTOS, 1995, p. 84), até escolher Tenreiro para realizar o projeto que foi prontamente aceito por Peixoto como definitivo. Sua loja, em 1947, já havia se firmado e na década de 1950 inaugurou uma filial em São Paulo, dedicada à venda de “móveis modernos”.

Conforme Anaildo Baraçal<sup>11</sup>, as poltronas utilizadas no filme (Figuras 7 e 8) sintetizam as relações entre o design internacional e o passado nacional. A plasticidade dos encostos remete a redes indígenas, e os esteios, ao caráter funcionalista, conforme desenvolvido por Marcel Breuer na Bauhaus, em harmonia com a arquitetura do prédio. Mas, diferentemente da ênfase em tubos de aço empregada por Breuer, Tenreiro se dedicou durante sua vida a um trabalho bastante refinado com a madeira.

Sobre esse último ponto, Denis (2000, p. 162) afirma que os designers do período dos anos 1940 e início dos 1960 “se viram divididos entre nacionalismo e internacionalismo, entre tradição artesanal e progresso industrial, e os resultados foram tão diversos quanto as personalidades envolvidas nos debates”. E a respeito desse ponto o autor situa a produção mobiliária de Tenreiro como representativa entre elementos que remetem à tradição e à modernidade. Diferentemente da produção internacional que se utilizava da produção industrial em larga escala, “os móveis criados por Tenreiro nessa época trazem o uso característico de madeiras de lei, como jacarandá, e de palhinha, materiais que remetem à mais antiga tradição moveleira brasileira, datando da época colonial” (DENIS, 2000, p. 164). Assim, o mobiliário de Tenreiro expressava “uma produção ao mesmo tempo modernista e artesanal, de nível internacional, mas de fortes características nacionalistas”.

### Os acordes da narrativa

Após as considerações apontadas pelo professor-narrador em *Painel*, ele continua dizendo ao aluno para observar a pintura de Portinari, pois ela se divide “em determinada sequência, que você dentro em pouco compreenderá perfeitamente”. Sua fala é acompanhada por um *travelling* mostrando todo o painel, em adição à trilha musical que inicia em um andamento lento, transmitindo serenidade e entendimento

---

<sup>11</sup>“Cataguases: um olhar sobre a modernidade”. Disponível em: <<https://goo.gl/MPNj7g>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

diante do que é exposto. No entanto, o próximo plano (Figura 9) cria uma ruptura nessa harmonia, sendo acompanhada pela música com o andamento mais acelerado.

Agora observamos o rosto do aluno em primeiríssimo plano enquanto movimentada a cabeça. Os planos são alternados ora com a criança, ora com a câmera subjetiva assumindo seu olhar, reproduzindo-o através de movimentos horizontais e circulares em seu próprio eixo. A ação é intensificada pela música, que agora passa a enfatizar o olhar confuso da criança. Dessa forma, com a utilização do recurso da câmera subjetiva, passamos a enxergar a obra assumindo o ponto de vista do aluno.



Figura 9 – *Painel* (1950) – o aluno confuso: em primeiríssimo plano e plano detalhe.

Após essa cena, a música regressa ao andamento anterior, juntamente com a câmera efetuando um movimento de *travelling* que propõe um ritmo mais lento e com o professor proferindo: “Era uma vez, na capitania de Minas Gerais...”. A partir daí o documentário passa a construir a narrativa utilizando-se fundamentalmente das imagens capturadas do painel, reconstituindo as ações tematizadas de forma linear, assim como insere letreiros que têm a função de esclarecer os fatos ocorridos e ali representados.

Em paralelo à sequência de imagens do painel, observamos os seguintes letreiros: “Conspiração”; “Julgamento”; “Execução”; “Esquartejamento”; “O corpo esquartejado, – nos campos de Minas”; “A cabeça do mártir, – em Vila Rica”; e “Libertação”. Em cada cena sucedida pelos letreiros, a trilha musical se modifica visando suscitar determinados sentimentos em adição às imagens expostas. Assim, nos primeiros letreiros, ela assume um caráter de suspense e pesar, enquanto em “A cabeça do mártir, – em Vila Rica” e em “Libertação” ela passa a sugerir uma posição

mais esperançosa e, dessa forma, destaca a redenção do “mártir”, assim como o fato de que sua morte não ocorrera em vão quando em “Libertação” observamos closes na figura de mulheres rompendo correntes.



Figura 10: *Painel* (1950) – exemplos da intercalação entre letreiros e imagens captadas do painel.

Francisco Mignone, compositor da trilha musical de *Painel*, era ligado ao nacionalismo musical. Essa corrente estética surgiu na Europa no final do século XIX e tinha como característica a utilização de temas folclóricos regionais adaptados a composições eruditas. No Brasil, tal estética se tornou predominante na música de concerto nos anos 1920 e 1940. Além de Mignone, os maestros Guerra Peixe, Radamés Gnattali e Gabriel Migliori foram engajados a esse movimento e compuseram trilhas para a Vera Cruz, conforme salienta Cíntia Onofre (2005, p. 32)<sup>12</sup>.

É oportuno refletirmos sobre a declaração de Mignone<sup>13</sup> a respeito de sua composição musical para o documentário em questão. O maestro afirma que:

Em *Painel*, confesso que fracassei. Pois havendo convivido com Portinari, tinha deste uma visão inteiramente diversa daquela de Lima Barreto. Foi nessa situação conflitiva que escrevi a música. Esta, segundo a concepção do diretor do filme, teria de ser fácil, popular, agradável. E eu, muito ao contrário, pensava num Portinari eclético, acadêmico, brasileiro, cheio de força interior e dotado de concepções ousadas e avançadas. Por esta razão eu e Lima Barreto não mais trabalhamos juntos. (MIGNONE apud ONOFRE, 2005, p. 275)

<sup>12</sup>Cíntia Onofre (2005) disserta sobre a utilização das trilhas musicais nos dezoito filmes ficcionais longas-metragens produzidos pela Companhia Vera Cruz no seu período áureo (1950-1954), assim como traz um levantamento bibliográfico dos principais maestros/compositores envolvidos em tal processo.

<sup>13</sup>O depoimento citado por Onofre foi colhido por Sérgio Barcelos em 1968.

Ainda com Onofre (2005, p. 275), observamos que em suas palavras transparece mais o pesar por ter falhado diante das expectativas do diretor do que pelo êxito da trilha musical no desenvolvimento da narrativa fílmica em si. Some-se a isso o sucesso posterior do filme *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, no qual a direção musical foi confiada a Gabriel Migliori<sup>14</sup>. Em um panorama mais amplo, Onofre (2005, p. 275) afirma que “de todos os compositores que participaram da Vera Cruz, Mignone foi o que mais vinculou seu trabalho de música erudita ao cinema”.

No entanto, conforme nossa análise do presente documentário, observamos que a trilha musical de Mignone não assume apenas o papel de ornamento estético, mas desempenha bem o seu papel na construção da narrativa. Todavia, é interessante retermos tal conflito entre as expectativas do diretor e aquelas concretizadas pelo compositor. Por um lado, revelam o viés didático marcadamente assumido pela obra fílmica, levando-se em consideração que aquele esperava uma trilha “fácil, popular, agradável”. Ao passo que Mignone procura justificar seu trabalho de cunho erudito pelo fato de conhecer Portinari e supor seu perfil “ecletico”. Além disso, não por acaso o compositor ainda o caracteriza como “brasileiro”. Esse ponto possivelmente seria uma das expectativas de Lima Barreto, tendo em vista não apenas um tema nacional, partindo de um pintor brasileiro, mas que a trilha sonora viesse ao encontro de tal composição fílmica.

### **Tiradentes: o mártir em cena**

Ainda no sentido nacional notamos o viés presente na escolha temática, pois é colocada a preocupação de conhecer a cultura brasileira partindo do “grande pintor”. Ao falar sobre Tiradentes, percebemos um viés heroicizante da obra. Esse argumento se evidencia já no primeiro letreiro apresentado pelo filme, informando ao espectador que:

Êste filme é o primeiro de uma série de documentários de curta metragem que a Cia. Cinematográfica Vera Cruz pretende realizar em torno dos mais variados assuntos: desde as obras de arte – folclóricas ou não, às belezas naturais de nossa terra, os fastos da nossa história e os usos e costumes de nossa gente. (PAINEL, 1950)

Ao regredirmos temporalmente com Carvalho (2011), podemos compreender melhor de que maneira se deu o arremetimento de Tiradentes enquanto símbolo

---

<sup>14</sup>O filme foi premiado em dois festivais internacionais de prestígio: no Festival de Cannes, como melhor filme de aventura e menção especial pela música “Mulher rendeira”, e foi escolhido como melhor filme no Festival de Edimburgo (RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 44). Além da música citada, foram utilizadas outras canções baseadas no repertório popular do Nordeste brasileiro, dentre elas “Lua bonita”, “Meu pinhão” e “Saudade meu bem saudade”, compostas por Zé do Norte.

pátrio. O autor parte do processo que se deu logo após a Proclamação da República, com a tentativa de desenhar um imaginário através da mobilização simbólica de elementos que pudessem identificar o povo com o novo regime que se instituía. Uma vez que a Proclamação se tratou de uma “passeata militar”, conforme o autor, fizeram-se necessárias tais construções com o propósito de criar a identificação civil com a República militar que se instituía.

Nessa perspectiva, buscavam o propósito de construir uma unidade nacional, e tão logo a figura de Tiradentes foi idealizada em associação à figura de Cristo e por seu martírio. Tanto pelo apelo à religiosidade do povo quanto por criar a característica cívica em oposição a uma postura radical, garantiria a integração entre diversas posturas republicanas. Tal construção havia se iniciado ainda no período monárquico, em meados do XIX, mas se oficializa com a Proclamação da República, sendo logo declarado em 1890 o feriado nacional de 21 de abril.

Conforme salientado por Freitas (2013, p. 255),

ao longo da história, a imagem de Tiradentes ganhou muitas e diferentes versões, de conspirador infiel a herói da República, passando por cristão exemplar e mártir da independência, numa inconstância simbólica que variou conforme os interesses de cada contexto de apropriação. (FREITAS, 2013, p. 255)

Nesse sentido, devemos considerar o fato de que a Companhia Cinematográfica Vera Cruz pretendia exportar seus filmes e, assim, poderia mostrar ao mundo que no Brasil existia cultura de “alto nível”. Conforme o dizer de Galvão (1981, p. 257), “documentar cultura tem ao mesmo tempo a vantagem de poder mostrar ao mundo que, por mais subdesenvolvidos que sejamos, nós temos arte comparável à de qualquer país civilizado”. Ainda destacamos a força que o tema em questão atinge ao ser levado as salas de cinema do público estrangeiro. O processo de heroização criado pelo filme com Tiradentes e a Inconfidência Mineira, ocorrida em 1789, poderia inserir o Brasil nas peculiaridades caras às nações desenvolvidas e ser visto por esse público estrangeiro, estabelecendo como parâmetros eventos ocorridos no contexto em questão, a Independência dos Estados Unidos (1776) e a Revolução Francesa (1789).

Para tal, a obra se utiliza do prestígio de Portinari, uma vez que esse já havia se consagrado como pintor ainda na década de 1930. Dessa forma, Portinari autenticaria a relevância da obra, e quando a personagem do professor cita os “cânones artísticos de um academismo agonizante”, ele se posiciona a favor da arte moderna, mas ainda apegada aos elementos figurativos, que não havia absorvido o primado da imagem proposto pelas artes abstratas e que só seria absorvido no Brasil

no decorrer da década em questão, mas que já estava na pauta de discussões em torno da arte moderna brasileira no início dos anos 1950.

Complementando nossa argumentação, chamo a atenção para a forma com que o documentário em questão olha para o passado. Em *Painel* percebemos nos minutos iniciais que o tema é a Inconfidência Mineira e Tiradentes. Apesar de o narrador situar a obra de Portinari e o filme se desenvolver em torno dela, o foco está em compreender os eventos representados na obra e não no entendimento da pintura moderna em si, conforme sugere o narrador no início da película. Nesse quesito, a partir do distanciamento estabelecido em relação ao passado que busca legitimar/diferenciar o presente da obra daquele tratado, percebemos que a obra de arte moderna de Portinari é utilizada como meio para tratar do tema Tiradentes. Essa que, aliada à arquitetura, ao design do mobiliário do prédio e à trilha musical, constrói o ideal de modernidade pretendido.

## Referências

AMARAL, A. *Arte Para quê?* a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

ARGAN, G. C. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

AZEVEDO, Á. de. *Lira dos vinte anos e poesias diversas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

CARVALHO, J. M. de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DENIS, R. C. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Edgard Blücher, 2000.

EGG, A. Modernismo musical e colaboração internacional na Política de Boa Vizinhaça. *Baleia na Rede*, Marília, v. 1, n. 10, p. 62-81, 2013.

FICHER, S.; ACAYABA, M. M. *Arquitetura moderna no Brasil*. São Paulo: Projeto, 1982.

FREITAS, A. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013.

GALVÃO, M. R. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

MILLIET, M. A. *Tiradentes: o corpo do herói*. 1998. Tese (Doutorado em Estruturas Ambientais Urbanas) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2013.

ONOFRE, C. C. *O zoom nas trilhas da Vera Cruz: a trilha musical da companhia cinematográfica Vera Cruz*. 2005. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2005.

PORTINARI, C. *Tiradentes*. 1948. 1 original de arte, painel a têmpera em tela, 309 × 1767 cm. Disponível em: <<https://goo.gl/QTxfjP>>. Acesso em: 26 mar. 2018.

RAMOS, F. P.; MIRANDA, L. F. A. de. (Orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac São Paulo, 2000.

SANTOS, C. R. dos; LAGE, C. F. Cataguases: patrimônio da modernidade (1). *Arquitextos*, ano 5, jan. 2005. Disponível em: <<https://goo.gl/QCACgm>>. Acesso em: 26 mar. 2018.

SANTOS, I. D. *Enquadrando a nação: a cultura nacional e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz no início dos anos 1950*. 2015. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

SANTOS, M. C. L. dos. *Móvel moderno no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995.

SILVA, E. de C. *As representações do Colégio de Cataguases e de suas práticas educativas nas memórias de seus ex-alunos. (Década de 1950)*. 2005. Dissertação (Mestrado em Educação e Cultura Contemporânea) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro, 2005.

TOLENTINO, C. A. F. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Unesp, 2001.

TOTA, A. P. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

XAVIER, I. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

## Referências audiovisuais

PAINEL. Lima Barreto, Brasil, 1950. (16 min).

submetido em: 30 set. 2017 | aprovado em: 13 nov. 2017



# Atrás e além das câmeras: proposições iniciais para o campo do *making-of*<sup>1</sup>

*Behind and beyond the cameras: initial propositions for the making-of field*



Patricia de Oliveira Iuva<sup>2</sup>

Miriam de Souza Rossini<sup>3</sup>

<sup>1</sup>O artigo é um recorte da tese *Encontros possíveis: as relações de autoria entre instâncias diretivas no campo do making of*, de autoria de Patricia de Oliveira Iuva, sob orientação da Prof. Dra. Miriam de Souza Rossini, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

<sup>2</sup>Professora adjunta do Departamento de Artes da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com atuação no curso de Cinema. E-mail: patiuva@yahoo.com.br

<sup>3</sup>Professora associada do Departamento de Comunicação (Decom) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação (PPGCOM) da UFRGS. Coordena o Grupo de Pesquisa Processos Audiovisuais (PRO-Av-UFRGS), registrado no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). E-mail: miriams.rossini@gmail.com

**Resumo:** o artigo discute as transformações na experiência cinematográfica por meio de um material extrafílmico específico, o *making of*, em seus dois formatos principais: *documentaries* (MDoc) e *featurettes*. Explicitam-se os mecanismos que permitem delinear o campo do *making of* no interior da indústria cinematográfica norte-americana, conforme conceitos de Bourdieu, em que agentes e instituições demonstram preocupação com práticas e regras de uma estrutura cuja especificidade é identificável e legítima. Empreendem-se análises do contexto de profusão e formatos, de realizadores e modelos produtivos e dos diferentes arranjos estético-narrativos.

**Palavras-chave:** *making of*; extrafílmicos; campo; espaço social; cinema.

**Abstract:** this article discusses transformations in the cinematographic experience through a specific movie extra material, the *making of*, in its two main formats: documentaries (Mdoc) and *featurettes*. The mechanisms that allow delineating the field of the making of within the North American cinematographic industry are shown, where agents and institutions demonstrate concern with the practices and rules of a structure whose specificity is not only identifiable but also legitimate. We analyze the context of profusion and formats, filmmakers and production patterns, and the various aesthetic-narrative arrangements.

**Keywords:** *making of*; movie extras; field; social space; cinema.

## Introdução

“As belas-artes e seus diferentes gêneros datam de um tempo bem diferente do nosso, no qual o poder dos homens sobre as coisas e sobre suas relações era insignificante em face do que possuímos hoje” (VALÉRY, 1964, p. 103). Ao escrever o ensaio *A conquista da ubiquidade*, Paul Valéry já demonstrava a complexidade das relações entre as artes e os avanços tecnológicos. Walter Benjamin, na abertura da versão final de seu célebre ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, também recorre às palavras de Valéry e, ao longo de suas reflexões, aponta que o conjunto de inovações técnicas influencia não apenas a produção artística, mas sua percepção. Ambos os autores se referiam às transformações nos meios de comunicação do começo do século XX e às consequentes mudanças na experiência da cultura, da arte e da indústria, muitas das quais já foram extensivamente ultrapassadas.

Trazemos essa reflexão pois nos parece claro que, ao empreender a tarefa de desvelar o funcionamento do campo do *making of*, está-se apontando uma transformação de ordem das relações entre os sujeitos e destes com a produção artística inserida no âmbito tecnológico da experiência de produção e recepção cinematográfica. Uma das intenções que perpassam este artigo diz respeito às discussões cercadas pelos limites da arte e da indústria, do ponto de vista dos estudos da comunicação, mais especificamente do cinema. Parte-se das relações entre as produções audiovisuais situadas na fronteira da arte e da indústria, a fim de delinear um campo do *making of*.

O constante movimento de atrelar o funcionamento dos *making ofs* aos filmes dos quais eles tratam revela, em um primeiro momento, uma relação de dependência ao espaço social cinematográfico. No entanto, o mapeamento desse tipo de produção permite vislumbrar a existência de um espaço em que agentes, instituições e instâncias de reconhecimento demonstram preocupação com práticas e regras de uma estrutura cuja especificidade é não somente identificável, mas legítima. Busca-se, portanto, a explicitação desses mecanismos, que permitem tratar do *campo do making of* na indústria cinematográfica norte-americana, na acepção de Bourdieu (1996a). Ou seja,

o universo no qual estão inseridos os agentes e as instituições que produzem, reproduzem ou difundem a arte, a literatura ou a ciência. Esse universo é um mundo social como os outros, mas que obedece a leis sociais mais ou menos específicas. (BOURDIEU, 2004, p. 20).

A noção de campo de Bourdieu busca designar esse espaço social relativamente autônomo, esse microcosmo dotado de suas leis próprias, mas sempre em interseção com outros campos.

Os aspectos que nos permitem pensar em surgimento/delimitação de um campo do *making of* estão vinculados, especialmente, às modificações tecnológicas que influenciam as condições de produção desse produto audiovisual, às relações comerciais de elaboração e distribuição específicas desse produto, ao direcionamento e à formação de um tipo de público que o consome, bem como à existência de grupos e de realizadores que constroem suas trajetórias a partir desse campo. Com isso, percebe-se a manifestação de movimentos que apontam para uma *reflexividade* sobre o *making of*, o que para Bourdieu (1996a) é a marca da autonomia de um campo. Essa tendência da reflexividade, do voltar-se sobre si e, por conseguinte, sobre seus princípios e pressupostos, pode ser identificada, no caso do campo do *making of*: a) nas entrevistas, declarações e comentários de realizadores e diretores com carreira já estabelecida com seus projetos dentro do formato de *making of*; b) em textos científicos e comentários culturais de críticos, analistas, realizadores, pesquisadores e fãs que legitimam o formato do *making of*; e c) nas instâncias de consagração (ainda que esparsas e dispersas) que buscam reconhecer os profissionais envolvidos na criação e realização do formato. Essas recorrências possibilitam vislumbrar a consolidação de um campo do *making of*, que ainda está em processo de autonomização.

Neste artigo, faremos a análise deste campo a partir de: 1) o contexto de profusão e de formatos; 2) realizadores e modelos produtivos; e 3) arranjos estético-narrativos diferenciais. Também delinaremos dois formatos recorrentes de *making of*: *documentaries* (MDoc) e *featurettes*.

### Contexto de profusão e formatos

O *making of* caracteriza-se por ser um produto audiovisual que descreve, comenta, explica ou demonstra um conjunto de dados acerca de outro produto audiovisual – nesse caso, o filme. Ou seja, sua condição de ser é um olhar sobre o filme, e nisso se aproxima deste, articulando um conjunto de fragmentos em uma montagem própria que cria uma obra autônoma.

O lugar conferido a eles no campo da produção cinematográfica e/ou audiovisual não está definido. Para além das variações de formato e modelos de produção, vale lembrar que sua existência remonta o desejo antigo do espectador

pelo acesso ao *backstage* (no teatro) ou ao *behind the scenes* (no cinema e na televisão). Esse espectro da atração pelo detrás das câmeras sempre instigou o imaginário do espectador, ainda mais em filmes cujos efeitos visuais elevaram o emprego dos dispositivos tecnológicos.

De acordo com Evans (2010), se nas décadas de 1970 e 1980 os produtores temiam em mostrar demais a “magia” tecnológica do cinema, hoje já não temem mais, pois o *behind the scenes* se constitui enquanto uma parte da experiência cinematográfica, entendida para além das salas de cinema. Paul Arthur (2004) salienta que o uso de cenas curtas de bastidores sempre foi uma estratégia dos estúdios, desde os anos 1930; praticamente todos os principais estúdios tinham uma série de *featurettes* dos bastidores para acionar os próximos lançamentos, apresentar novas estrelas ou exibir inovações tecnológicas. Isso representava uma forma de treinamento para unidades de técnicos e diretores. Em 1919, a Columbia Pictures lançou um projeto inovador, o Screen Snapshots, um *behind-the-scenes footage* da época do cinema mudo, que se estendeu por quase trinta anos com o selo de produção do estúdio. Com o crescimento da programação televisiva, a partir da década de 1950, o fluxo de produção dos materiais de bastidores sofreu alterações, sendo por vezes patrocinado pelas emissoras de televisão ou, então, realizado de modo independente para algum projeto específico.

Na década de 1950, tanto a Disney quanto a Warner Bros. introduziram *behind-the-scenes featurettes* na televisão, a fim de promover os novos lançamentos dos estúdios nos cinemas. É o caso do segmento de 15 minutos intitulado “*Behind the cameras*”, assinado pela Warner Bros. Mais tarde, *making ofs* foram exibidos como programas televisivos de estilo documentário, instigando o imaginário acerca dos bastidores e do modo como o cinema criava suas “fantasias” e “mágicas”. Exemplos disso foram os documentários “*The making of Star Wars*” (1977) e “*The making of Superman: The movie*” (1980), exibidos pela rede ABC de televisão, e que tiveram acesso restrito ao modo como os efeitos visuais foram de fato empregados. Essas experiências estão na base da formulação dos dois formatos que discutiremos mais adiante: o *documentary* e o *featurette*. Até os anos 1970, porém, os produtores eram temerosos quanto à exposição do uso da tecnologia, pois o que se valorizava enquanto possibilidade de retorno financeiro era a experiência cinematográfica “mágica” da sala de cinema, a qual estaria arruinada, na visão deles, caso o espectador soubesse das artimanhas empregadas. Paul Arthur ressalta que

em produções de Hollywood em geral, bem como em muitos cinemas europeus, uma extensa produção de fotografias still e/

ou filmagens “diárias” em 16 mm foi, e ainda é, uma prática tradicional/padrão. É este material, juntamente com *outtakes*, testes de tela, notícias e entrevistas, que forma a espinha dorsal de um arquétipo do *making of* rapidamente reanimado pela ascensão da TV a cabo e pelo formato do DVD. (ARTHUR, 2004, p. 39, tradução nossa)

Foi o mercado do homevídeo, a partir dos anos 1980, que dinamizou a produção de *making of*, e sua produção foi expandida a partir dos anos 2000, devido à capacidade de armazenamento nas mídias DVD/*Blu-ray*. Craig Hight (2005) também aponta que a tecnologia das câmeras de vídeo e, posteriormente, das câmeras digitais foi essencial para o movimento desse tipo de produção. Existe, no entanto, uma suposição, tanto do campo da produção quanto no da distribuição e recepção, de uma clara hierarquia distinguindo o trabalho artístico do filme do status puramente promocional dos *making ofs*. Bourdieu (1996a, p. 187) assinala que essa estrutura dicotômica há muito tempo organiza a produção e a percepção dos produtos em todos gêneros artísticos:

a oposição entre a arte e o dinheiro (o “comercial”) é o princípio gerador da maior parte dos julgamentos que, em matéria de teatro, de cinema, de pintura, de literatura, pretendem estabelecer a fronteira entre o que é arte e o que não é, entre a arte “burguesa” e a arte “intelectual”, entre a arte “tradicional” e a arte de “vanguarda”.

Quando se observa, porém, a experiência de recepção proporcionada pelos *making ofs*, pode-se dizer que estes funcionam enquanto um importante mecanismo de preservação/reativação das memórias. Skopal (2007, p. 7, tradução nossa) afirma: “à medida que os cineastas são esmagados pelas memórias incomparáveis do processo de filmagem, os espectadores são convidados a deixar as memórias da incomparável experiência fílmica retornarem”. Isto é, os *making ofs* são *audiovisuais* que, duplamente, arquivam o processo de produção cinematográfica, ao mesmo tempo em que representam uma jornada de volta ao passado das experiências do espectador com o filme, na época de seu lançamento. O autor cita o relato de um fã que, após assistir à edição especial da trilogia em DVD de *Senhor dos anéis*, reviveu todos os anos e espera pelos filmes: “Assistir a estas informações especiais me envolveu de uma sensação calorosa de memórias. Eu realmente as apreciei” (SKOPAL, 2007, p. 190, tradução nossa).

Se tomarmos como referência o campo do cinema, a dominação será sempre exercida pela sua obra principal – o filme – e pela estrutura que esta implica. O

que buscamos discutir e demonstrar com o *making of* é que, da mesma forma que com o cinema, também existem modificações tecnológicas, estéticas, relações socioeconômicas de elaboração e distribuição relacionadas a ele. O escopo disso permite identificar o aumento do número de profissionais envolvidos nesse tipo de produção específica de audiovisual que, além de estar submetida a diferentes condições de produção e lógicas comerciais, instaura outra cultura para a experiência da espectralidade cinematográfica. Tais fatores, analisados pela perspectiva de Pierre Bourdieu (1996a; 1996b; 2003), constituem as bases para a delimitação do *campo do making of*, que deve ser entendido como um universo social cujas relações, tensões e lutas internas constituem esse espaço próprio.

No conjunto dos materiais especiais, o campo do *making of* possibilita pensar as transformações da experiência cinematográfica, uma vez que representa um modo de inserção do espectador no próprio processo de (re)construção da produção e, ao mesmo tempo, envolve um elemento de reflexividade do espaço autoral e criativo, da trajetória, da influência cultural e do legado da obra no interior do campo cinematográfico.

A compreensão dos diferentes formatos estético-narrativos, a variedade de modelos produtivos, a inscrição de diretores, produtores e técnicos específicos, o tipo de público consumidor e as instâncias de consagração constituem sinais do campo do *making of* enquanto instância que está construindo sua autonomia. Não se pode negar, obviamente, as relações homólogas que trava com o campo do cinema e seus subcampos, principalmente no que diz respeito ao espaço dos autores e dos consumidores, visto que “existem homologias estruturais e funcionais entre todos os campos” (BOURDIEU, 1996a, p. 208). A partir de uma incursão exploratória do objeto empírico, identificamos um amplo espectro de variações com relação à produção dos *making ofs*. A questão mais pertinente diz respeito a dois diferentes tipos de constituição (forma) do objeto: 1) *making ofs* promocionais, com um caráter mais comercial do que documental, também chamados de *featurettes*; e 2) *making ofs documentaries* (MDOcs), com caráter documental.

A principal característica dos *featurettes* diz respeito ao seu curto tempo de duração (aproximadamente entre 10 e 25 minutos), o que possibilita, além de serem incluídos como materiais adicionais em DVD/BD, serem exibidos na televisão. Os espaços da televisão a cabo para este tipo de produção ainda são relevantes; podemos destacar os programas *Behind the scenes* (TNT), *Inside the movies* (Warner Channel), *What's on* (Universal Channel) e *HBO First Look* (HBO). Já o MDOcs, por ter um tempo maior de duração e se constituir em uma obra mais fechada, raramente é exibido na televisão, passando a ser parte, quase

que exclusivamente, das edições especiais de DVD/BD. Essa diferenciação entre os *featurettes* e os MDocs sempre esteve presente, desde a época em que o espaço de exibição principal eram as redes de televisão. No entanto, ela aparece de forma mais clara no contexto atual, pois o rótulo de “*making of*” é incluído nos DVD e *Blu-rays* como material individual. Na lógica do mercado doméstico, essa distinção é relevante, pois a performance do filme no mercado de DVD/BD depende da quantidade e da qualidade dos extrafilmes.

Outro aspecto de diferenciação importante diz respeito a uma questão temporal: existem *making ofs* de edições especiais (tanto *featurettes* quanto MDocs) que são feitos após o lançamento do filme (geralmente, muitos anos depois), enquanto outros *making ofs* são produzidos antes ou concomitantemente às produções dos filmes. Segundo Craigh Hight (2005), seguindo a circulação em DVD/BD existem *making ofs* comissionados para edições especiais dessas mídias, enquanto outros passam a integrar as edições especiais, no entanto foram produzidos e tiveram sua primeira exibição na televisão e/ou em festivais de documentários. Além disso, é possível observar que a maior parte dos MDocs realizados antes da tecnologia dos discos de DVD e *Blu-ray* constrói-se enquanto obra fechada, com início, meio e fim bem definidos – ou seja, compartilham recorrências estéticas e estilísticas do gênero documentário. Já os MDocs que vêm sendo realizados após o surgimento dessas novas mídias estão se constituindo enquanto obras mais abertas, cujo acesso se dá por capítulos. No menu do DVD/BD, o espectador pode escolher a opção “*play all*”, de modo que assistirá continuamente todos os capítulos, ou pode ir acessando do modo que quiser cada um dos capítulos, os quais têm, em média, 15 minutos de duração. Assim, a lógica que perpassa esse tipo de MDoc está mais distante da estética do gênero documentário e mais próxima do program de TV.

A identificação dessas variações é relevante, pois repercute diretamente no perfil dos profissionais envolvidos com essa produção. Se antes da tecnologia dos DVD/BD podíamos identificar diretores de documentários realizando MDocs, hoje existe outro profissional inserido nesse contexto: o produtor de DVD/BD, que assume a direção do MDoc, bem como de todos os materiais adicionais produzidos para os discos, principalmente em edições especiais – as quais, além de agregarem valor simbólico, contam com uma quantidade maior de extras. Isso delinea ainda mais a hierarquia assinalada por Bourdieu (1996a) entre a arte restrita e a arte comercial, afinal, a obra sobre a qual cada profissional se debruça é diferente: enquanto um está a serviço apenas do documentário – e o MDoc é mais um material para alavancar essa “comemoração” –, o outro está pensando o

disco e/ou a “edição especial” como um todo. Identificam-se, inclusive, produtoras especializadas na realização desses materiais, o que demonstra um processo de independência com relação à televisão e aos estúdios.

Uma problemática referente ao MDoc pode ser apontada a partir da relação que este estabelece com o campo do cinema: nesse sentido, o MDoc pode ser entendido enquanto uma instância de consagração (de legitimação) dos diretores (autores) dos filmes. No entanto, se considerado sob o ponto de vista de um campo do *making of*, ele se constrói enquanto uma obra, cujo projeto ganha um grau de reconhecimento diferenciado dos *featurettes*, pleiteando portanto, um *status* para si. Nesse sentido, o aspecto da autoria associada ao MDoc implicaria considerá-la como

um posicionamento situado e em grande parte determinável em função do estado do campo onde se desenrola a competição. Através da obra, reivindica-se um status ou pelo menos uma imagem de si que estabelece uma correspondência entre disposições intelectuais socialmente condicionadas e uma região do universo das produções simbólicas. (PINTO, 2000, p. 71)

A esfera artística contemplada no campo do *making of* é, no ponto de vista deste estudo, marcada pela dimensão do encontro entre as instâncias diretivas autorais. No entanto, ao mesmo tempo em que se reverenciam aspectos da esfera artística, observa-se que o compromisso está marcado pelas determinações econômicas e tecnológicas, ainda que a atividade criativa tenha seu espaço. A partir do MDoc, inúmeras relações do campo do cinema ficcional se evidenciam e se desconstroem: a figura do produtor delimita as questões financeiras e de mercado (tal como um mecenas), a figura da equipe técnica marca a inserção da tecnologia e das potencialidades dos efeitos visuais (os meios de produção) e a figura do diretor instaura o espaço do campo artístico criativo (o artista). A qualquer momento, porém, tais relações podem colidir, inverter e possibilitar outra visão da produção cinematográfica.

O *making of* nos fala de uma condição audiovisual, de uma técnica marcada pela tecnologia, seja nas câmeras, nos microfones, nos computadores ou nos efeitos visuais. Ao mesmo tempo, deixa claro o quão artesanal é a propensão da atividade, pois antes de tudo tem-se um esboço, um rascunho, uma ideia na mente de seu(s) criador(es). Diante dessa reflexão, caberia uma análise da trajetória social do diretor de *making of*, uma vez que nela se encontram indícios, sinais que permitem compreender a disposição dele no campo e suas tomadas de posição. Essa trajetória poderá indicar, inclusive, relações estruturais e funcionais homólogas com os subcampos do documentário e do cinema ficcional.

## Realizadores e modelos produtivos

A partir de um mapeamento<sup>4</sup> dos MDoc mais expressivos e reconhecidos no campo cinematográfico estadunidense, conseguimos elaborar uma lista de pelo menos 15 diretores envolvidos com esse tipo de produção. No escopo desse conjunto, pode-se observar que a maioria são diretores de documentários feitos para televisão sobre a história do cinema, diretores consagrados na história, estúdios e suas criações, celebridades etc. Poucos são documentaristas cujo foco vai além do próprio cinema. Existe um número considerável de profissionais envolvidos na produção de filmes que pensam a própria história do cinema, mas outros, no entanto, são editores/supervisores de efeitos visuais que tiveram a oportunidade de dirigir um ou outro documentário *making of*. Há também aqueles que começaram como diretores de documentários *making of* para televisão e tornaram-se também produtores de edições especiais de DVD/BD.

Kevin Burns, por exemplo, é conhecido por seu trabalho nos MDocs *Empire of dreams: the story of the “Star wars” trilogy* (2004) e *Look, up in the sky! The amazing story of Superman* (2006). Outro exemplo é Charles Kiselyak, que dirige *making of* documentários para televisão além de produzi-los para edições especiais de DVD/BD, como é o caso de *A tour of the Inferno: revisiting Platoon* (2001). Um trabalho bastante peculiar é desenvolvido por Gary Leva: ele dirigiu *making of featurettes* de filmes “clássicos” dentro da cinematografia hollywoodiana anos após o lançamento dos filmes, sendo o responsável por todos os *making ofs featurettes* dos filmes de Stanley Kubrick e Alfred Hitchcock lançados nos boxes especiais com a filmografia completa de ambos diretores. Além disso, Leva também dirigiu os documentários *Fog city mavericks* (2007) e *A legacy of filmmakers: the early years of American zoetrope* (2004) – sendo por isso reconhecido como cineasta-historiador do cinema. Les Blank, Keith Fulton e Louis Peppe representam os diretores documentaristas cujos trabalhos ultrapassam a temática cinematográfica. Seus documentários retratam bandas musicais, guerra civil, hábitos culturais, comunidades locais etc., e em algum momento eles se envolveram com a direção de MDocs. Les Blank é conhecido por seu documentário *making of Burden of Dreams* (1982), que documenta a realização do filme *Fitzcarraldo* (1981), de Werner Herzog. Keith Fulton e Louis Peppe estão associados aos trabalhos *The hamster factor and other tales of Twelve monkeys* (1996) e *Lost in La Mancha* (2002), dois MDocs de filmes dirigidos por

---

<sup>4</sup>O mapeamento se deu por meio de coleções particulares de DVD/BD, listas em sites especializados e artigos acadêmicos internacionais acerca do tema.

Terry Gilliam, *Twelve Monkeys* (Os 12 macacos, 1995) e *The man who killed Don Quixote* (O homem que matou Quixote, filme inacabado), respectivamente. Fax Bahr e George Hickenlooper, cujas trajetórias caminham não apenas pelo documentário, mas também pela ficção, assinam a direção do MDoc mais elogiado e reverenciado de todos:<sup>5</sup> *Hearts of darkness: a filmmaker's Apocalypse* (1991), *making of* do filme *Apocalypse now* (1979), de Francis Ford Coppola.

Outros dois exemplos expressivos são os trabalhos de Laurent Bouzereau e Charles de Lauzirika. Bouzereau é, provavelmente, o “documentarista de filmes” mais conhecido, tendo assinado cerca de 150 *making ofs*. Seus primeiros trabalhos foram produzidos para as edições em *laserdisc* e caracterizavam-se pelo documentário de longa duração. Com a tecnologia do DVD/BD, seus documentários *making of* passaram a ser editados em forma de capítulos (*featurettes*) de aproximadamente 15 minutos. Além disso, ele tem realizado a produção de algumas edições nessas mídias dos filmes de Steven Spielberg, diretor com quem trabalha há muito tempo. Charles de Lauzirika opera de forma semelhante; no entanto, seu trabalho começou já no contexto das edições de DVD. Precursor desse formato, é o responsável não apenas pela direção dos MDocs, mas também pela produção de *box sets* de filmes dirigidos por Ridley Scott.

A dimensão da tecnologia do DVD/BD está atrelada à reflexão, pois não estamos considerando o MDoc enquanto produto isolado, mas discutindo-o enquanto ato e processo inserido na lógica de um campo que, além de aspectos de formato e conteúdo das obras, as faz circular no mercado dos bens culturais. Nesse sentido, os MDocs estão muito próximos de uma relação de interdependência com o filme ao qual se refere e ao seu diretor – portanto, de uma relação homóloga com o campo do cinema ficcional –, pois aqueles serão consumidos se o capital simbólico deste último for alto.

O consumo dos MDocs não está, portanto, dissociado das edições e/ou *box sets* de DVD/BD dos filmes de referência, as quais são cada vez mais elaboradas tendo em vista o cinéfilo colecionador. Susan Sontag (1996), em seu artigo para o *The New York Times* intitulado “The decay of cinema”, defende que a cinefilia na contemporaneidade enfrenta uma crise, tendo em vista que as imagens não estão mais limitadas ao reduto do espaço “sagrado” das salas de cinema. Para a autora, a cinefilia não é apenas a paixão pelo cinema, mas um gosto específico por um tipo de cinema com ambições artísticas em detrimento de comerciais. No entanto, o conceito de cinefilia não é unívoco e, certamente, abarca outras proposições.

---

<sup>5</sup>De acordo com pesquisa realizada na internet, o *making of documentary* (MDoc) *Hearts of darkness: A filmmaker's Apocalypse* aparece em todas as listas, comentários de críticos e artigos acadêmicos como o exemplo número 1.

Antoine de Baecque (2010, p. 33) define, de uma maneira geral, a cinefilia como uma “maneira de assistir aos filmes, falar deles e em seguida difundir esse discurso”. O autor assinala que o consumo cinéfilo tem papel importante na legitimação do cinema enquanto arte, o que implica considerar o próprio discurso crítico do cinéfilo como instância de consagração de determinadas obras.

O esvaziamento das salas de cinema e das práticas cineclubistas da “era de ouro” da cinefilia parece ter se enfraquecido em face das tecnologias do videocassete, na década de 1980, e do DVD/BD, a partir da década de 1990. Esse ambiente de ampla difusão cinematográfica, no entanto, passa a ser ressignificado, como dito anteriormente, com a experiência das edições especiais em DVD/BD constituindo um novo nicho para o desenvolvimento de uma cinefilia adequada ao contexto contemporâneo. Diante disso, é válido considerar que não é todo e qualquer filme que terá uma edição especial, com uma quantidade de extrafílmicos agregada. Como afirma Bourdieu,

o produtor do valor da obra de arte não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como fetiche ao produzir a crença no poder criador do artista. Sendo dado que a obra de arte só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor se é conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra de arte por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas necessárias para a conhecer e reconhecer como tal, a ciência das obras tem por objeto não apenas a produção material da obra, mas também a produção do valor da obra ou, o que dá no mesmo, da crença no valor da obra. (BOURDIEU, 1996a, p. 259)

Assim, filmes cujas trajetórias são reconhecidas por agentes, instituições e instâncias de consagração certamente poderão ser consumidos/experenciados de forma diferenciada no mercado doméstico. O mercado da distinção atrela capital simbólico e cultural acumulado pelas obras, bem como capital econômico. O fenômeno do cinéfilo colecionador recai sobre obras e cineastas que trabalham no cerne de um sistema comercial, sobre os quais os olhares e as palavras atribuídos referem-se àqueles reservados aos artistas e intelectuais. Ou seja, a produção do valor da obra cinematográfica, na lógica das edições especiais de DVD/BD, associa a crença no valor do cinema arte enquanto valor distintivo sobre obras não necessariamente preocupadas com ambições artísticas, ao mesmo tempo em que espera retorno de vantagens econômicas advindas dessa associação.

A busca por esses produtos está calcada no desejo pela experiência, bem como pela materialidade da obra. Pierre Loubet, vice-presidente da Warner Media

Services declarou que: “Como as pessoas estão comprando esses produtos em vez de alugá-los, a embalagem tem de comunicar o valor da experiência do filme bem como a qualidade e a quantidade do material no interior” (LOUBET apud KOMPARE, 2006, p. 348, tradução nossa). A dimensão do culto à materialidade, para além da experiência audiovisual, é fortemente evidenciada numa série de *box sets* que vêm sendo desenvolvidos.

Há que se contemplar a esfera dos espectadores enquanto consumidores ativos, usuários e/ou colecionadores para quem a experiência cinematográfica foi ressignificada por meio de mercadorias que possibilitam acesso a outros materiais além do filme. Como afirma Derek Kompare (2006, p. 353, tradução nossa):

os filmes existem muito além de suas exibições nas salas de cinema, assim como as séries de televisão para além da sua transmissão inicial; eles são executados como textos polivalentes reeditados, reconfigurados, amostrados, e recolhidos de inúmeras formas em toda a cultura.

A proeminência das edições especiais em DVD/BD instaurou, além de um nicho de mercado, um novo campo de investigação de pesquisadores e estudiosos das mídias e do audiovisual. Abordando uma diversidade de aspectos, desde a concepção tecnológica dos discos, seu *design* e arquitetura informacional, passando pelas coleções de séries e filmes, discutindo os extrafílmicos e chegando até a esfera de consumo dos fãs, tanto a pesquisa acadêmica quanto a produção de críticas e comentários culturais em revistas especializadas e *blogs* constituem uma instância relevante de legitimação do campo do *making of*. Periódicos acadêmicos como *The Velvet Light Trap*, *Journal of Film and Video*, *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* e *Film Comment* vêm publicando, ao longo dos últimos 15 anos, artigos relacionados ao tema dos extrafílmicos e também, especificamente, estudos sobre os *making ofs*. Além disso, as revistas impressas *Billboard Magazine*, *Sight and Sound* e *Empire* dedicam espaços recorrentes para críticas das edições especiais de DVD/BD e para artigos que discutem as relações mercadológicas e culturais desencadeadas pelo fenômeno dos extrafílmicos.

Artigos on-line em *blogs* e *sites* especializados, como *IGN*, *The Guardian*, *Empire Online*, *Filmmaker Magazine*, *Variety* e *New York Times*, além de publicações que reafirmam a importância dos extrafílmicos e das edições especiais, também trazem entrevistas com determinados diretores dos *making of* documentários. Dois

sites bastante conhecidos entre os cinéfilos, *Taste of Cinema*<sup>6</sup> e o *The Film Stage*,<sup>7</sup> especialmente pelas famosas listas com indicações de filmes, publicaram em fevereiro de 2014 e fevereiro de 2015 listas com os melhores MDocs e documentários sobre filmes, respectivamente. Ou seja, existe um reconhecimento de independência e autonomia das produções de *making of* documentários, sendo que alguns aparecem em ambas as listas, como é o caso de: *Burden of dreams*, *Dangerous days: making Blade Runner*, *Hearts of darkness: a filmmaker's Apocalypse*, *Lost in la Mancha*, *Full tilt bogie* e *Making the shining*.

Entendemos que a partir da reflexão acerca das fronteiras estéticas das obras de *making of*, que se localizam entre o documentário e os *featurettes* promocionais, é possível compreender nuances produtivas e conexões possíveis no interior de um campo cujas práticas, por anos dispersas, estão se consolidando em busca de reconhecimento.

### Arranjos estético-narrativos: *featurettes* e o *making of* documentário

Há quem defenda que o *making of* pode ser considerado um verdadeiro gênero em si mesmo: as várias imagens que são muitas vezes semelhantes (entrevistas, fotografias e filmes durante o *set*, *storyboard* etc.), as situações sempre relacionadas com o processo de criação (roteirização, *casting*, ensaios, filmagem, edição etc.), as relações do universo dos profissionais envolvidos (membros da equipe, como produtores, roteiristas, diretor, atores/atrizes, maquiadores, cenógrafos, operadores de câmera etc.). Ou seja, identifica-se uma estrutura recorrente. No entanto, devido ao fato de sua concepção e seus interesses poderem diferir, sua adequação aos níveis de produção e distribuição distinguem duas formas comuns: o *making of documentary* (MDoc) e o *making of featurette* (promocional). A localização do *making of* enquanto gênero não é determinante nesta discussão, mas sim sua compreensão enquanto um filme (uma obra) com características e enfoques diferenciados e singulares que funcionam como uma chave de leitura para o espectador.

O MDoc desponta como um “intermediário” da totalidade ou de uma parte do processo de fazer uma obra audiovisual, seja do ponto de vista técnico ou do artístico. Isto é, seu objetivo é dar conta do processo de realização de uma obra audiovisual, seja para cinema, televisão, *web* etc. Esse tipo de *making of* é construído com base em estilos e/ou convenções documentais, porém há que se ter em mente que o próprio campo do documentário é composto por uma série de indagações,

<sup>6</sup>Disponível em: <<https://bit.ly/1xAt8Sb>>. Acesso em: 28 fev. 2016.

<sup>7</sup>Disponível em: <<https://bit.ly/2uflWL5>>. Acesso em: 28 fev. 2016.

incertezas e uma abertura de possibilidades formais e marcas estilísticas. Inúmeras correntes teóricas e modelos foram propostos no anseio da delimitação daquilo que faz de uma obra um documentário (em oposição à ficção).

Na seara desses estudos, podemos destacar autores como Bill Nichols (2005) e Fernão Ramos (2013), cujas vertentes apontam para diferentes aspectos: abordagem objetiva da realidade, construção de modos de exposição, inserção do sujeito realizador nas escolhas, desejo de preservação ou de persuasão etc. Seria possível discorrer sobre cada uma das definições elaboradas; no entanto, acreditamos que a proposição teórica relevante acerca do documentário enquanto elemento “classificatório do gênero” (e que está presente no que se chama *making of* documentário) diz respeito à modalidade do posicionamento assertivo do realizador com objetivo de influenciar o espectador: trata-se de localizar um ponto de vista que organiza os materiais fílmicos (sons e imagens) e constrói um discurso, no qual as circunstâncias são apresentadas como “reais”.

Sendo assim, o MDoc se identifica no fato de que seu “diretor abertamente assinala a intenção de que a audiência: assuma uma atitude de crença ante o conteúdo apresentado; tome as imagens e os sons (assim como as combinações entre eles) como fontes confiáveis para conformar essa crença” (SILVA, 2013, p. 72). É importante observar que o MDoc opera apropriações de diferentes modos de construção documentais, dialogando (mais ou menos) com o enfoque da “promoção”, dependendo das condições a que a obra e o seu diretor estão sujeitas, ou melhor, dependendo das *posições*, *disposições* e *posicionamentos* do diretor no interior do campo. Afinal, mesmo os MDocs carregam a dimensão da “comemoração/celebração” do evento fílmico, e isso aparece de forma explícita, ou não, dependendo do ponto de vista de seu diretor. Entre os MDocs, é possível identificar diferentes propostas:

1) Com títulos que não fazem referência ao filme do qual eles tratam: *Burden of dreams* (dirigido por Les Blank, 1982); *Hearts of darkness, a filmmaker's Apocalypse* (dirigido por Fax Bahr e George Hickenlooper, 1991); *Lost in La Mancha* (dirigido por Keith Fulton e Louis Peppe, 2002); *Full tilt boogie* (dirigido por Sarah Kelly, 1997).

2) Independentes dos filmes a que se referem, inclusive sendo premiados em circuitos de produções documentais: o diretor de *Burden of dreams*, Les Blank, ganhou em 1983 o Prêmio Flaherty Documentary Award na

British Academy of Film and Television Arts (Bafta).<sup>8</sup> *Hearts of darkness, a filmmaker's Apocalypse*, em 1992, ganhou prêmios de melhor direção em documentário e melhor edição em documentário no Primetime Emmy Awards; melhor edição em documentário no America Cinema Editors; melhor documentário no National Board of Review, nos Estados Unidos; e melhor documentário no International Documentary Association. O *making of* documentário *Lost in La Mancha* foi indicado em diversas premiações de documentários (entre elas, Bafta, International Documentary Association e Chicago Film Critics Association Awards), tendo ganhado o Sattelite Award de melhor documentário em 2004.

3) Construídos em partes (blocos) que se referem aos estágios de uma produção cinematográfica (pré-produção, roteirização, *casting*, construção dos cenários, filmagens, efeitos visuais, edição, pós-produção, lançamento do filme etc.): os *making ofs* dirigidos por Charles de Lauzirika, na sua totalidade, apresentam essa concepção narrativa bastante detalhada, com destaque para *The beast within: making Alien* e *Dangerous days: making Blade Runner*. Os dirigidos por Laurent Bouzereau apresentam estrutura semelhante, principalmente *The making of Steven Spielberg's jaws* e *The making of Close encounters of the third kind*.

4) Construídos como diários de gravação, na forma de registro bastante cru em vídeo acompanhando os dias de filmagens: *That moment: Magnolia diary*, dirigido por Mark Rance, teve 128 horas de material capturado durante os aproximadamente oitenta dias de gravação do filme *Magnolia* (de Paul Thomas Anderson); a edição do *making of* deixou o documentário com 72 minutos. *Full tilt bogie* (dirigido por Sarah Kelly) compartilha algumas características do registro em vídeo com estilo “amador”, mas em vez de mostrar os dias de filmagens, a diretora opta por desvelar outros aspectos por trás da produção do filme *From dusk till dawn (Um drink no inferno, de 1996, dirigido por Robert Rodriguez)*: seu enfoque se dá, principalmente, sobre os maquinistas, eletrécistas, assistentes de direção, os extras, o serviço de alimentação e os motoristas e assistentes pessoais dos artistas – o *making of* constrói a sensação da energia descontraída do *set*, com foco peculiar sobre a figura de George Clooney no papel que o lançou no cinema de Hollywood.

---

<sup>8</sup>Academia Britânica de Cinema e Televisão.

5) Fazem uso da voz *off* como estratégia narrativa condutora do documentário: em *Burden of dreams*, temos a voz *off* de Candace Laughlin conduzindo os eventos caóticos que envolveram a realização do filme de Herzog; em *Hearts of darkness*, a voz *off* de Eleanor Coppola, que narra os eventos como alguém de fora acompanhando e elaborando um diário de produção do filme, com *insights* privilegiados sobre o comportamento e as preocupações de seu marido (o diretor do filme, Francis Ford Coppola).

Deve-se ressaltar que, no conjunto dessa produção diversa de MDoc, a grande maioria utiliza cenas dos filmes sobre os quais eles falam, mas existem alguns poucos cuja singularidade se constrói pelo fato de não utilizar uma cena sequer. Dois exemplos emblemáticos são *Burden of dreams* (1982) e *That moment: Magnolia diary* (2000).

No que diz respeito aos *making of featurettes*, uma primeira forma de concepção destes é dividir um MDoc em um ou mais módulos/capítulos de curta duração (*featurettes*), com intuito de servir como material de apoio à comercialização/promoção durante toda a divulgação do filme do qual ele trata, mas é possível também que sejam realizados *featurettes* específicos, não oriundos da fragmentação do MDoc. Quando isso acontece, o que se identifica, geralmente, é o desenvolvimento de formatos redundantes e repetitivos (até mesmo na forma de clipes com erros de gravação – *blooper clips*), improvisados (entrevistas rápidas no *set* de filmagem) e inadequados ao potencial e ao universo criativo do filme. Como mencionado na seção anterior, muitos deles são exibidos em programas de televisão específicos voltados para os bastidores do cinema.

Com relação às construções estético-narrativas desses *making ofs*, também se pode observar uma diversidade de abordagens. Os *making ofs featurettes* dos filmes *Requiem for a dream* (*Réquiem para um sonho*, Darren Aronofsky, 2000) e *Garden state* (*Hora de voltar*, Zach Braff, 2004), por exemplo, caracterizam-se pelo uso da câmera na mão, uma câmera que está presente no *set* durante as filmagens, de modo a identificar um atributo e/ou estilo amador, que não prezam pela perfeição das imagens tal como no filme. Temos, assim, um registro cru do processo. Enquanto que no *making of* de *Réquiem para um sonho* a câmera apenas registra as gravações de algumas cenas e o deslocamento do diretor Darren Aronofsky pelo *set*, o *making of* de *Hora de voltar*, além de documentar cenas sendo preparadas e filmadas, faz uso de entrevistas com vários integrantes da equipe, desde o diretor e roteirista Zach Braff até o encarregado pelo apoio de alimentação. Por outro lado, os *making ofs featurettes* dos filmes *V for vendetta* (*V de vingança*, James McTeigue, 2005) e *Kill Bill vol. I* (Quentin Tarantino,

2003) fazem uso de entrevistas captadas em diferentes lugares, mesclando cenas do filme e pequenos pedaços de vídeo das filmagens, mas o tom é completamente outro, pois a montagem opera efeito emotivo e apelo narrativo com objetivo de divulgação e promoção do filme. É como se o *making of* fosse a versão estendida de um *trailer*.

### Considerações finais

Por meio da compreensão das diferentes composições formais e estéticas do *making of*, bem como de seus contextos de profusão e grupo de realizadores, foi possível vislumbrarmos mecanismos iniciais para a delimitação de seu campo, cuja estruturalidade encontra-se em constante construção e pleito de reconhecimento. O recorte empreendido para este artigo teve a intenção inicial de iluminar as zonas opacas e dispersas de um campo que já congrega um conjunto amplo de modelos produtivos.

No viés interpretativo bourdieusiano, pode-se dizer que entre os *making of documentaries* e *featurettes* tem-se uma oposição simbólica que não necessariamente varia inversamente ao lucro econômico. O crédito artístico atribuído aos *making of documentary* é hierarquicamente superior ao dos *making of featurettes*, embora ambos estejam imersos em um contexto comercial. A distinção do MDoc se dá por conta do enfoque documental que se encontra com uma dimensão “histórica” do cinema, ultrapassando o senso comum do promocional do filme.

No espectro dessas variadas formas de composição dos *making of*s, o elemento da montagem se apresenta de modo recorrente, não apenas enquanto operação técnica, mas como princípio de sua criação. Para além dos planos como unidade, o objeto da montagem é a memória do próprio fazer cinematográfico de um filme. A substância para realizar isso se alterna entre cenas dos filmes, entrevistas, fotografias, *storyboards*, filmagens do *set*, imagens de arquivo etc. De maneira geral, “trata-se de colar uns após os outros, em uma ordem determinada, fragmentos de filme” (AUMONT, 2003, p. 195). No entanto, o que desponta de forma mais relevante da montagem no MDoc são os arranjos temporais e espaciais construídos tal como rastros de uma dada produção fílmica. As imagens e os sons são manipulados pela montagem no *making of* numa perspectiva ambígua: de um lado, operando sob a lógica da organização e sucessão dos planos que constroem uma narrativa, localizada entre o documental e o promocional e, de outro, a montagem é concebida enquanto um exercício de constituição e/ou restituição da memória, a qual é operada sobre os rastros.

Assim, por meio da montagem, no *making of* existe um direcionamento do olhar do espectador, o que se manifesta como o lugar privilegiado do agente

narrativo no cinema, ao mesmo tempo em que se concede abertura aos rastros e reconstruções a partir desse mesmo olhar. Tem-se a cristalização de uma dialética do ver, pois os MDocs caminham na esteira da preservação/construção de uma memória, de um passado murmurado em entrevistas que buscam (re)constituir ideias e projetos, pelas imagens de diferentes tempos e espaços que evocam acontecimentos cinematográficos, cujas distâncias alternam sob diferentes olhares (o do espectador e o do diretor do *making of*).

### Referências bibliográficas

ARTHUR, P. “(In)Dispensable cinema: confessions of a making-of addict”. *Film Comment*, New York, v. 50, n. 4, p. 38-42, jul.-ago. 2004.

AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

BAECQUE, A. *Cinefilia*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996a.

\_\_\_\_\_. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. 7. ed. Campinas: Papirus, 1996b.

\_\_\_\_\_. “Esboço de uma teoria da prática”. In: ORTIZ, R. (Org.). *A sociologia de Pierre Bourdieu*. São Paulo: Olho d’Água, 2003.

\_\_\_\_\_. *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. São Paulo: Ed. Unesp, 2004.

EVANS, N. J. “Undoing the magic? DVD extras and the pleasure behind the scenes”. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, Abingdon, v. 24, n. 4, 2010.

HIGHT, C. “Making of documentaries on DVD: the lord of the rings trilogy and special editions”. *The Velvet Light Trap*, Austin, n. 56, Fall 2005.

KOMPARE, D. “DVD Box sets and the reconception of television”. *Television & New media*, Thousand Oaks, n. 7, p. 335-360, 2006.

NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papirus, 2005.

PINTO, L. *Pierre Bourdieu e a teoria do mundo social*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2000.

RAMOS, F. P. *Mas afinal, o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2013.

SILVA, M. D. J. *Ponto de vista a(u)torizado: composições da autoria no documentário brasileiro contemporâneo*. 2013. 240 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/2G73CKm>>. Acesso em 23 mar. 2018.



Atrás e além das câmeras: proposições iniciais para o campo do *making-of* |

**Patrícia de Oliveira Iuva e Miriam de Souza Rossini**

SKOPAL, P. “The adventure continues on DVD: franchise movies as home video”. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, Thousand Oaks, v. 13, 2007.

SONTAG, S. “The decay of cinema”. *The New York Times*, New York, 25 fev. 1996. Disponível em: <<http://nyti.ms/2HYluaN>>. Acesso em: 28 fev. 2016.

VALÉRY, P. *Aesthetics: the conquest of ubiquity*. New York: Pantheon Books, 1964. (Série Bollingen).

**submetido em: 29 set. 2017 | aprovado em: 12 fev. 2018**



# As formas da materialidade: quadro, escala e afeto no cinema de Ramsay<sup>1</sup>

*The forms of materiality: frame, scale and affect in Ramsay's cinema*



Mariana Cunha<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>Uma versão anterior deste artigo foi apresentada no simpósio temático “Por um cinema menor: a trajetória feminina entre o pessoal, o comum e o político”, coordenado por Alessandra Soares Brandão e Roberta Veiga, no âmbito do 13º Mundo de Mulheres e Fazendo Gênero 11 (UFSC, 2017).

<sup>2</sup>Pesquisadora do Programa Nacional de Pós-Doutorado (PNPD/Capes) do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, Brasil. E-mail: maccunha@gmail.com

**Resumo:** este artigo examina a relação entre as narrativas de causalidade mínima e a construção dos espaços e enquadramentos de corpos e paisagens nos dois primeiros longas-metragens de Lynne Ramsay, *Ratcatcher* (1999) e *Morvern Callar* (2002). Busca-se analisar como os filmes põem em cena os efeitos do trauma a partir de uma estética que privilegia o uso não convencional da escala e do movimento. Desse modo, a análise sugere que as escolhas estéticas de Ramsay, ao retratar narrativas minimalistas, criam paisagens afetivas a partir da experiência sensorial e corpórea dos filmes. Propõe-se que o cinema de Ramsay privilegia uma matriz estética do íntimo e do detalhe do cotidiano, que possibilita o surgimento do afeto e revela sua potência poética e política.

**Palavras-chave:** Lynne Ramsay; materialidade; afeto.

**Abstract:** this article examines the relationship between narratives of minimum causality and the construction of spaces and framing of bodies and landscapes in Lynne Ramsay's first two feature-length films, *Ratcatcher* (1999) and *Morvern Callar* (2002). It analyzes how the films portray the effects of trauma with aesthetic strategies that prioritizes the unconventional use of scale and movement. Hence, the analysis suggests that Ramsay's aesthetic choices in depicting minimalist narratives create affective landscapes from the sensorial and embodied experience of the films. It contends that these films favor an aesthetic dimension of everyday details and intimacy, thus allowing the materialization of affect and revealing its poetic and politic force.

**Keywords:** Lynne Ramsay; materiality; affect.

## Introdução

De que forma a atenção ao mínimo e ao íntimo caracteriza um cinema menor? É sem dúvida por meio desses atributos que o cinema de Lynne Ramsay nos leva a problematizar essa definição, derivada no conceito de “literatura menor” de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1977). Nascida na Escócia, Ramsay faz parte do grupo de cineastas que ficou conhecido por compor o New Scottish Cinema a partir dos anos 1990<sup>3</sup>. Segundo David Martin-Jones (2009, p. 8), com a descentralização do governo britânico em meados dos anos 1990 e, conseqüentemente, com a devolução da autonomia do financiamento de filmes ao governo da Escócia, um grupo de cineastas se destacou por uma produção doméstica alinhada ao estilo de cinema independente norte-americano, entre eles Lynne Ramsay, Peter Mullan, David MacKenzie e Andrea Arnold<sup>4</sup>.

Com uma população de cerca de 5,4 milhões de habitantes<sup>5</sup>, número pequeno se comparado à vizinha Inglaterra, com aproximadamente 65 milhões, a Escócia ainda conta com uma produção tímida de filmes – cerca de oito filmes de longa-metragem ao ano.<sup>6</sup> Para Mette Hjort (2005, p. ix), um país pequeno tende a produzir um “cinema menor”, ou seja, um cinema que precisa de uma inventividade maior por estar situado em um mercado desfavoravelmente menor. Entretanto, como afirma David Rodowick ao discutir o conceito de cinema menor inspirado em Deleuze, “ser uma minoria” não significa necessariamente ser “uma minoria demográfica” (1997, p. 153)<sup>7</sup>. Para o autor, de acordo com Deleuze,

um discurso minoritário deve afirmar seu devir em imagens por meio de seu esforço para se definir através das forças de dominação e exclusão que o obstruem. A característica definidora de uma minoria é, de fato, filosófica: tornar-se outro como uma vontade de potência afirmativa. (p. 153)

<sup>3</sup>Martin-Jones afirma que é preciso fazer uma ressalva ao usar a expressão “New Scottish Cinema”, pois não abrange toda a produção recente feita na Escócia. Para o autor, o termo “novo” é muitas vezes utilizado para reposicionar a produção de um país menor no mercado internacional do cinema de arte (2009, p. 11).

<sup>4</sup>Segundo Martin-Jones (2009), para além dos realizadores de filmes de arte, com a descentralização do financiamento, o país produziu um notável conjunto de gêneros e estilos que coletivamente caracterizam o cinema escocês contemporâneo, enfatizado pelo autor como um cinema global, constituído de uma multiplicidade de identidades.

<sup>5</sup>Dados do National Records of Scotland (2017, p. 4).

<sup>6</sup>Dados compilados pelo *Review of the film sector in Scotland*, da organização governamental Creative Scotland (2014, p. 31).

<sup>7</sup>Todas as traduções para o português são minhas.

Não se trata, portanto, de apreender uma identidade minoritária, mas, como propõe Rodowick, “abandonar o cinema da identidade [...] para criar novos valores, novas subjetividades e novas potências de pensamento” (1997, p. 143).

À luz dessa definição, o lugar do cinema de Lynne Ramsay – tanto em termos geográficos quanto em termos de gênero – rompe as amarras do cinema da identidade. Se por um lado seus filmes feitos na Escócia não reproduzem uma ideia de *scottishness*, característica de várias produções contemporâneas (desde aquelas que retratam mitos da cultura escocesa, como os clãs, até os espaços como os lagos e *highlands* que marcam a paisagem do país e os clãs associados à sua identidade), por outro, ao se distanciar do viés do realismo social que busca uma representação naturalista e tende a “psicologizar” os personagens, seus filmes buscam apreender o íntimo das relações entre pessoas, animais, objetos e lugares, enfatizando assim os aspectos sensoriais, materiais e afetivos do cinema. Lynne Ramsay faz uma escolha estética voltada para a construção de afetos, sensações e subjetividades, apresentando uma visualidade mais corpórea, que privilegia a dimensão da experiência e a ordem do sensível.

Este artigo examina a relação entre as narrativas de causalidade mínima e a construção dos espaços e enquadramentos de corpos e objetos, nos dois primeiros longas-metragens de Lynne Ramsay, *Ratcatcher* (1999) e *Morvern Callar* (2002). Também analisa como os filmes põem em cena os efeitos do trauma a partir de uma estética que privilegia o uso não convencional da escala – os pequenos detalhes em planos fechados contrastados aos planos abertos dos espaços – e do movimento – as intermitências da coreografia traçada pela câmera em movimento provocadas por momentos fixos que parecem examinar os mínimos detalhes do espaço. Desse modo, a análise sugere que as escolhas estéticas de Ramsay, ao retratar narrativas minimalistas, criam paisagens afetivas intensificadas pela experiência sensorial e corpórea das imagens. Conclui propondo que o cinema de Ramsay privilegia uma matriz estética do íntimo e do detalhe do cotidiano, que possibilita o surgimento do afeto, revelando assim sua potência poética e política.

### Geografias íntimas: o detalhe e a escala cinematográfica

*Ratcatcher* retrata o cotidiano de uma família cercada pela pobreza em um conjunto habitacional nos subúrbios de Glasgow, durante a greve dos coletores de lixo no verão de 1973. Narra, da perspectiva de um menino de doze anos, James, as consequências de um trauma: em uma brincadeira à beira de um canal próximo

ao seu prédio, James e Ryan se empurram, e Ryan morre afogado ao cair no canal. O filme mostra as repercussões do acidente através de fragmentos da relação de James com sua família e vizinhos, assim como a relação dos personagens com seu entorno, privilegiando a qualidade sensorial dessas relações. A primeira cena já antecipa o tratamento estético que será dado. Para Tina Kendall, *Ratcatcher* apresenta “um forte investimento na captura das minúcias da existência física e nos objetos, sensações e pequenos detalhes da realidade cotidiana” durante a greve dos coletores de lixo (2010, p. 180). O filme começa com uma sequência em *close-up*. Vemos na tela o movimento de um tecido branco de renda quase transparente, que se move em câmera lenta e congela intermitentemente como uma sequência em *stop motion*. Percebemos, depois de alguns momentos, que uma criança brinca de se enrolar numa cortina, até que a mãe a surpreende com um tapa. Ryan surge na tela. Essa cena dá indícios da atenção dada à forma e à textura das imagens e não apenas à função do que é filmado para fins narrativos. De fato, não há pressa para mostrar ações e reações.

O que sucede é uma montagem elíptica da sequência da morte de Ryan. Ele sai do prédio e encontra James à beira do canal. Começa então uma interação que se alterna entre a brincadeira e a violência, até que James empurra Ryan no canal e corre para casa, deixando Ryan afundar. A constatação da morte de Ryan é revelada com uma série de planos quase estáticos e silenciosos: primeiro James sai correndo; o filme faz um corte e passa para um plano da água mexida do canal onde Ryan acaba de se afogar. Em seguida, há uma série de *close-ups* (Figura 1): o primeiro, do rosto de James voltado para o canal; o segundo, da mãe de James mirando o canal pela janela do apartamento; o terceiro, um *close-up* extremo dos seus olhos; o quarto, da sua mão segurando um saco de compras. Distante, da perspectiva da mãe de James, a câmera mostra Ryan caído à beira do canal, e então aparece outro *close-up* mostrando sua mão sem vida. Esses planos são interrompidos pelo movimento brusco da câmera seguindo James correndo pelas escadas até seu apartamento, mas logo segue outro *close-up* do seu rosto estático que suspende o movimento. Por fim, vemos o rosto pálido de Ryan.



Figura 1: Sequência de *close-ups* durante a morte de Ryan.  
Fonte: *Ratcatcher* (1999)

*Ratcatcher* prioriza o plano em *close-up*, como se observa com essas imagens, revelando os menores detalhes das coisas, como também suas fisionomias. Mary Ann Doane discute os usos e efeitos do *close-up* no cinema a partir do conceito de fotogenia. Retomando Jean Epstein e a teoria dos impressionistas franceses da década de 1920, a autora afirma que a fotogenia tenta “dar conta daquilo que é inarticulável, daquilo que excede a linguagem” (DOANE, 2003, p. 89). Em sintonia com Deleuze, Doane discute o poder do *close-up* de “extrair” o plano da cena e da narrativa, gerando assim uma autonomia, um fragmento, um “espetáculo de escala” (p. 93). Além disso, o plano fechado evoca “o desejo de torná-lo uma experiência corpórea, uma questão de toque, sensação, gosto, assim como de olhar” (p. 110)<sup>8</sup>. Essa perspectiva nos leva a dois pontos cruciais e interdependentes para discutir as obras de Ramsay. O primeiro é a relação entre o *close-up* e o afeto; o segundo é sua relação com a dimensão corpórea da visualidade, ou como define Laura Marks (2000), a “visualidade háptica”, que será discutida mais adiante.

<sup>8</sup>Sobre a escala fotográfica, Andrew Fisher afirma que é “uma condição técnica, material e fenomenológica mais ampla de todos os encontros com fotografias, tátil e sinestético, assim como visual. Independente de encontrá-las impressas, penduradas ou projetadas nas paredes ou vê-las em telas, enfrentamos realizações variáveis de fotografias como leitores acostumados a escalas de interpretações variáveis que moldam como podem ser interpretadas e que nos lembram que a visão nunca é desmotivada” (2012, p. 313).

Deleuze define o *close-up* como “imagem-afecção”<sup>9</sup>, ou seja, é o plano que exprime afeto ao ampliar o rosto na tela e ao destacar o “objeto parcial” do cenário, fragmentando-o temporariamente, desterritorializando o rosto “de suas coordenadas espaço-temporais”, interrompendo assim a continuidade narrativa (DELEUZE, 1986, p. 95-96). A noção de afeto, do ponto de vista de Deleuze, tem como condição a intensidade movida por uma sensação. Como afirma Jill Bennett:

de Deleuze de que o afeto é produzido como intensidade por meios formais e não pela narrativa nos permite entender o afeto como algo diferente de uma resposta emocional ao personagem e, portanto, chamar a atenção para as limitações da organização narrativa que contém o afeto dentro de certos limites corporais e morais. (apud RUTHERFORD, 2013, p. 91)

Nesse sentido, Rutherford ressalta que, mesmo não podendo ser reduzido a uma representação simbólica, o afeto não é incompatível com a narrativa, mas faz parte de outra dimensão: a experiência afetiva do cinema leva o espectador a um “engajamento sensorial” (2013, p. 93).

O filme evoca essa dimensão sensorial através de alguns elementos formais, sendo o *close-up* o mais evidente. Porém, seu uso em *Ratcatcher* não se limita ao rosto humano. Objetos e animais também são revelados em planos fechados. Laura Marks, retomando as ideias de Béla Balázs, afirma que o *close-up* dá uma qualidade fisionômica a objetos estáticos (2000, p. 93). No mesmo sentido, para Glen Mazis, as coisas têm uma face, uma fisionomia que revela uma expressão “sentida e compreendida não-discursivamente” (2016, p. 76).

Nota-se, por exemplo, numa cena em que James chega em casa à noite depois de tentar entrar no canal – sinal talvez de seu remorso pela morte do amigo? – e encontra a mãe dormindo no sofá com o dedo do pé saindo da meia-calça rasgada. A câmera mostra o rosto de James e depois, em outro plano fechado, sua mão a puxar a meia rasgada da mãe, numa tentativa de cobrir o dedo. Em outro momento, o filme mostra

<sup>9</sup>Gilles Deleuze desenvolve o conceito de “imagem-afecção” no livro *Cinema 1: a imagem-movimento* fundamentado na noção bergsoniana de afecção. Segundo Machado, Bergson concebia a afecção como “uma tendência motora sobre um nervo sensível, ou uma série de micromovimentos sobre uma placa nervosa imobilizada” (2009, p. 262). As afecções seriam, portanto, “os estados dos corpos provenientes da ação de outros corpos sobre eles”; já “os afetos são as variações contínuas desses estados em termos de aumento e diminuição da potência de ser e agir” (p. 262). Fatorelli explica que “a afecção mede [o] poder absorvente, aponta para o interior do corpo, para o que esse corpo acrescenta aos corpos exteriores. Portanto, mais do que prolongar estímulos externos em ações consecutivas, além de reagir de modo previsível em concordância com o hábito e com as demandas imediatas, o centro de indeterminação pode produzir uma experiência singular, criar novos hábitos, despertar novas disposições” (2012, p. 49). A imagem-afecção estaria, assim, entre a percepção e a ação, fora dos domínios da linguagem. Como indica Fatorelli, “a imagem-afecção mobiliza a memória pura na criação de uma nova entidade, alterada ou mesmo produzida, de modo mais ou menos autônomo” (2012, p. 49-50).

apenas a mão de James brincando com o açúcar derramado na mesa da cozinha; mais adiante, James sai do apartamento e, em meio aos sacos de lixo espalhados, a câmera se aproxima de um rato morto e ensanguentado, que James cobre com um pedaço de papelão. Para Kendall, *Ratcatcher* não hierarquiza as imagens nem distingue entre o belo e o abjeto, mas “induz a um olhar aproximado, tátil, que produz um senso de intimidade com a imagem” (KENDALL, 2010, p. 183).

Segundo Marks, filmes podem intercalar imagens óticas e hápticas<sup>10</sup>, ou seja, podem alternar uma visão distanciada – que separa, de forma mais evidente, o espectador do objeto – e uma visão mais próxima – que se move sobre a superfície do objeto em vez de mergulhar numa profundidade ilusória (2000, p. 162). A autora também afirma que algumas imagens exigem um tipo de “visualidade tátil ou háptica”, ou seja, demandam uma resposta sensorial e corpórea (p. 2). Além disso, “a imagem háptica força o espectador a contemplar a imagem ao invés de ser sugado para dentro da narrativa” (p. 163). Ademais, ela aproxima os conceitos de “imagem-afecção” e de “espaço-qualquer” de Deleuze e argumenta que esses dois tipos de imagem provocam “uma resposta emocional e visceral”. É como se essas imagens se desconectassem da narrativa e da necessidade de continuidade entre ação ou reação, adquirindo uma certa autonomia.

No seu segundo longa-metragem, Ramsay parece intensificar esse tipo de visualidade háptica. O enredo apresenta a trajetória de Morvern Callar após o suicídio do namorado numa véspera de Natal. Ela encontra o namorado morto no chão da sala e a tela do computador ligado, com um pedido de desculpas. No recado, há instruções para que Morvern envie a uma editora o manuscrito do livro que acabara de escrever. Em vez de atender ao pedido, Morvern envia o livro fingindo ser de sua autoria e usa o dinheiro que ele deixou para viajar para a Espanha com sua melhor amiga, Lanna.

De forma semelhante a *Ratcatcher*, Ramsay aborda em *Movern Callar* os efeitos do trauma e o encontro com uma ética do afeto – divergente de uma ética

---

<sup>10</sup>Em *The skin of film*, Laura Marks examina a qualidade tátil de algumas imagens do cinema e o conceito de “visualidade háptica”. A partir de uma abordagem fenomenológica, Marks discute a corporalidade da visão e dos demais sentidos para propor uma teoria da representação mimética e corpórea, fazendo assim uma crítica ao “ocularcentrismo” e apontando os limites da visão. Para a autora, certas imagens privilegiam uma visualidade háptica, ou seja, uma visão corpórea em que a presença do corpo se faz a partir dos sentidos que, a princípio, não poderiam ser representados nas imagens (o toque, o olfato). As imagens hápticas “convidam o espectador a responder à imagem de forma íntima, corpórea, e facilitam, portanto, a experiência de outras impressões sensoriais” (MARKS, 2000, p. 2). A autora diferencia imagens hápticas e óticas com base na distinção proposta pelo historiador da arte Alois Riegl. Diferentemente das imagens óticas, percebidas a partir de uma visão distanciada e “privilegia[m] o poder representacional da imagem, a percepção háptica privilegia a presença material da imagem” (p. 162).

ligada a alguma moralidade.<sup>11</sup> As imagens iniciais aproximam o espectador da experiência visceral da tragédia (Figura 2).

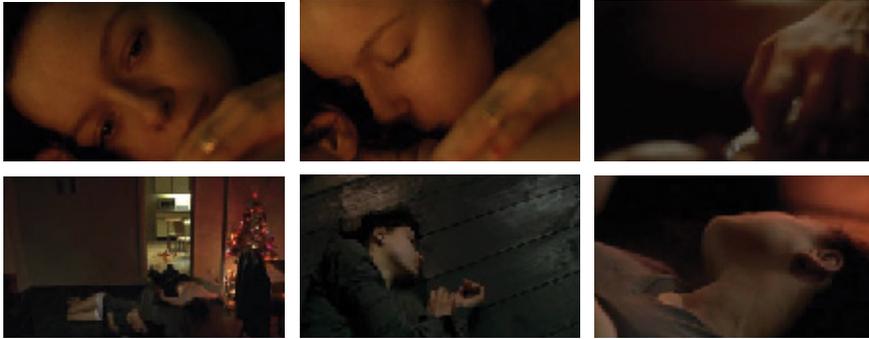


Figura 2: *Close-ups* de Morvern e do namorado morto.  
Fonte: *Morvern Callar* (2002)

Escutamos apenas o sutil piscar das luzes da árvore de Natal, enquanto o rosto de Morvern aparece e desaparece em *close-up*: sem lágrimas ou expressão de sofrimento, apenas um rosto mirando fixamente um ponto no infinito. Percebe-se que seu rosto está encostado nos cabelos do namorado. Ela fecha os olhos, volta lentamente o rosto, como se para sentir seu cheiro que ainda perdura. Vemos outro *close-up* da mão de Morvern acariciando a mão do morto com o pulso ensanguentado. Aos poucos, a situação é revelada: a câmera na mão mostra os dois corpos deitados no chão. Em seguida, a câmera se aproxima novamente do rosto da protagonista e, num lento movimento, acompanha sua mão tocando as costas do morto. Nesse movimento, o enquadramento alterna entre a imagem dos personagens e a fragmentação de seus corpos. A duração da sequência e a fragmentação do que é mostrado levam o espectador a experimentar duas dimensões do filme: a dimensão narrativa, que constrói os significados da representação, e a dimensão afetiva, que exige um engajamento sensorial com as imagens<sup>12</sup>. Esta última ocupa um lugar central.

<sup>11</sup>Alasdair King discute a relação do cinema e da ética a partir de uma leitura de Deleuze, apoiando-se na ideia de Spinoza de uma ética do afeto, ou seja, uma ideia de ética capaz de restabelecer uma crença na imanência e no mundo a partir das imagens (2014, p. 60).

<sup>12</sup>É importante destacar que o tratamento narrativo e estético dos filmes de Ramsay possibilita uma oscilação entre a representação simbólica de emoções e a materialização do afeto, esta última com mais intensidade. Para Brian Massumi, há uma distinção radical entre emoção e afeto, pois pertencem a lógicas distintas. A emoção “é um conteúdo subjetivo, a fixação sociolinguística da qualidade de uma experiência que é, desse ponto em diante, definida como pessoal” (MASSUMI, 2002, p. 28). Complementando essa definição, Bennett afirma que “o afeto na arte não opera no sentido de suscitar compaixão por personagens predefinidos; tem uma força própria [...] Vai além de reforçar emoções morais que moldam respostas para um determinado cenário narrativo” (apud RUTHERFORD, 2013, p. 91).

Aqui, o enquadramento intensifica a ideia, discutida anteriormente, do rosto em *close-up* e a construção do afeto. Jacques Aumont estabelece uma distinção entre o plano do rosto que fala e o do rosto silencioso. Para ele, enquanto o rosto que fala pede para ser ouvido e compreendido,

a forma do rosto silencioso, seu reino, é o *close-up*. Mas essa forma esconde, ou talvez deixe perceber, outra forma, se considerarmos novamente que o *close-up* não é uma questão de distância, mas de expansão [...] O rosto silencioso é um rosto aumentado, mas também, mais profundamente e mais imediatamente, um rosto do tempo, um rosto-tempo. (1992, p. 100)

Essa definição remete ao conceito de Deleuze de “imagem-tempo”, em que os planos evocam uma passagem de tempo. Portanto, o *close-up* não está necessariamente relacionado a uma ação, mas é vetor de um olhar para o espaço e o tempo. O *close-up* também diz respeito à temporalidade do filme, ou seja, a uma certa “resistência à linearidade narrativa” (DOANE, 2003, p. 97). Para Doane, há nele uma mudança na forma de olhar: do tempo da narrativa para o tempo da contemplação. No entanto, essa contemplação não está puramente relacionada a uma contemplação estética, mas a uma atenção à corporeidade das imagens, à materialidade do cinema, apreendida a partir da conjugação entre a duração e o enquadramento.

*Morvern Callar* busca a dimensão afetiva a partir do foco na corporeidade, ou seja, a experiência do trauma é construída a partir da relação do corpo no espaço do filme e de suas sensações. Um exemplo dessa relação acontece ainda no apartamento onde o corpo do namorado continua estendido. Morvern lê seu recado, abre os presentes de Natal que ele deixou para ela e depois vai tomar banho. Deitada na banheira, apesar dos sinais de choro, sua expressão é quase imóvel, apática, lânguida. A estratégia é recorrente: a câmera na mão se fixa no rosto e em seguida há um movimento brusco; ela se vira e mergulha na água da banheira, prendendo a respiração. A câmera, muito próxima, fragmenta seu corpo nu. O espectador é confrontado novamente com o caráter háptico da imagem que, ao chegar extremamente próxima do corpo, o convida a contemplar a superfície da tela. O corpo, aqui, ao contrário de ser um agente para o desenvolvimento de ações, dá expressão à experiência do trauma sem necessariamente usar artifícios de identificação narrativa.

### **Paisagens afetivas: corpos e espaços**

Os dois filmes de Ramsay exaltam o contraste entre o próximo (o plano fechado, a casa, os detalhes, o lado de dentro) e o distante (o plano aberto, a paisagem

distante, o lado de fora). Em termos formais, esse embate se revela na construção dos planos em *close-up* contrastados com os planos abertos. Já no nível narrativo, os personagens buscam um lugar para além dos limites do lar, uma nova paisagem, como forma de libertação. Em outras palavras, é num lugar outro, fora da casa, que os protagonistas encontram uma superação para o trauma.

Em *Morvern Callar*, essa estratégia é mais contundente do que em *Ratcatcher*. Em longas sequências, o filme mostra Morvern em espaços fechados, no seu apartamento, na casa da avó de Lanna, no supermercado onde trabalha. Em todos esses ambientes, vemos primeiro seu rosto ou suas mãos. As ações apresentam uma causalidade mínima, e lentamente as imagens fornecem pistas das intenções da protagonista. Isso ocorre nas longas sequências que antecedem a cena em que Morvern corta o corpo do namorado em pedaços e o enterra no topo de uma colina. As cenas anteriores não antecipam o momento de horror dessa cena; ao contrário, a banalidade das suas ações e gestos, como colocar uma pizza no forno ou escutar a compilação de músicas que o namorado deixou gravada para ela, contribuem para uma sensação de inadequação diante das ações da protagonista.

A isso soma-se também a sensação de alteração dos sentidos, que nos leva a interrogar como é possível representar o trauma. Rutherford aponta para uma possibilidade de representação da “indizibilidade” do trauma ou de uma impossibilidade de compreensão. Portanto, o cinema muitas vezes não consegue articular os efeitos do trauma no âmbito puramente narrativo (RUTHERFORD, 2013, p. 81-82). Nesse sentido, mais do que descrever ações que possam traduzir o sentimento do trauma, *Morvern Callar* se apega aos afetos que irrompem das imagens, desvelando uma ética da representação do trauma – entre o mostrar e o não mostrar, o contar e o não contar (RUTHERFORD, 2013, p. 87).

A primeira imagem da paisagem fria da Escócia em plano aberto surge na sequência em que a protagonista enterra o namorado (Figura 3). Ao chegar no topo de uma colina, vemos um plano fechado da mão de Morvern segurando uma pá. Depois, o foco volta à protagonista; seu olhar, seu corpo rodopiando, depois cavando o buraco à distância, escondida por um arbusto. A câmera não mostra, apenas sugere. No final, Morvern corre colina abaixo. Agora, a câmera enquadra seu rosto, cansada da corrida e, depois, sua mão, que acaricia galhos secos do inverno escocês (Figura 4). A sensação de proximidade se acentua no plano seguinte, que mostra, simulando uma lupa, pequenas lagartas se mexendo na lama. O movimento do pequeno detalhe à amplitude do espaço ressignifica a paisagem.



Figura 3: Morvern enterrando o namorado.  
Fonte: *Morvern Callar* (2002)



Figura 4: Morvern acariciando galhos secos.  
Fonte: *Morvern Callar* (2002)

Martin Lefebvre (2006) define paisagem cinematográfica como uma representação do espaço exterior com certo grau de autonomia da narrativa. Assim, o surgimento de imagens de paisagem no cinema pertenceria a uma dimensão espetacular – de contemplação – que interromperia a dimensão narrativa. Dessa forma, o espaço se transformaria de um cenário (palco para as ações) a uma paisagem

autônoma. Em outras palavras, Lefebvre afirma que a paisagem contemplada é temporariamente isolada do filme, pois depende de um “olhar autonomizante” (2006, p. 29). É possível afirmar que essa definição se aproxima das características do “espaço-qualquer” deleuziano, que descreve espaços dos quais surgem “situações óticas e sonoras puras”, onde os objetos perdem sua realidade funcional e adquirem autonomia e importância em si mesmos. Esses espaços podem ser desertos, inabitados, terrenos baldios, espaços vazios (DELEUZE, 1989).

No entanto, a paisagem é sobretudo um espaço isento de ações, sobre o qual os personagens lançam o seu olhar. Segundo Ronald Bogue, assim como o *close-up*, a paisagem como espaço-qualquer também evoca afeto:

Se o *close-up* extrai afetos descontextualizando o rosto, o espaço-qualquer extrai afetos descontextualizando o próprio espaço. O espaço se torna tátil, como se o olhar fora uma mão alisando uma superfície atrás da outra, sem qualquer sentido da configuração geral ou das relações múltiplas dessas superfícies. (2003, p. 80)

Em *Morvern Callar*, as sequências ambientadas na Espanha a partir da segunda metade do filme evidenciam o valor afetivo das paisagens. Morvern e Lanna chegam a um *resort*, onde todos são turistas norte-europeus em busca de sol, sexo e drogas. Depois da primeira noite, Morvern decide ir embora e força Lanna a juntar-se a ela. As duas pegam carona com um desconhecido em direção ao interior, onde se deparam com a festa tradicional de um vilarejo. Lá, se perdem e dormem à beira de uma estrada de terra.

As paisagens são áridas e contrastam radicalmente com a paisagem da Escócia, tanto na saturação da imagem quanto nas características geológicas. São espaços desconexos, porém atravessadas por uma visualidade háptica. É como se os corpos e os espaços estivessem ligados por sua qualidade tátil, como uma cena que mostra Morvern sentada no canto de um quarto, ao lado de uma janela com vistas para o mar, pintando as unhas (Figura 5). Ela olha a mão pintada e estica o braço, colocando a mão para fora da janela, em direção ao mar. A câmera segue a mão aberta, e a sensação é de que ela toca a superfície do mar – ecoando a definição de Bogue.



Figura 5: Diferenças paisagísticas na segunda metade do filme.  
Fonte: *Morvern Callar* (2002)

Em *Ratcatcher*, algo semelhante ocorre. Em um dado momento, James entra num ônibus, sem saber dizer ao motorista para onde quer ir. Na última parada, o motorista pede para ele descer e James chega a uma obra que parece um novo conjunto habitacional situado à margem de um vasto campo de centeio. Ele passeia pelo conjunto, brinca com o material de construção, entra numa das casas ainda inacabadas, explora o espaço vazio. Chega à cozinha, na qual há uma janela aberta emoldurando o espaço externo (Figura 6). James se aproxima da janela, e a câmera o acompanha num *zoom*. Ele se senta no beiral e salta para o campo, invadindo a paisagem. Corre, dá saltos e cambalhotas, e se deita na vegetação.



Figura 6: Semelhanças paisagísticas entre *Ratcatcher* e *Morvern Callar*.  
Fonte: *Ratcatcher* (1999)

O final de *Ratcatcher* volta a essa mesma paisagem e sugere que a família de James finalmente conseguiu ser relocada para o novo conjunto habitacional. A família atravessa o campo, e a sequência é intercalada por imagens de James indo até o canal e afundando na água. O filme termina com a imagem em *close-up* de James sorrindo e olhando para a câmera, justaposta à imagem do seu corpo se afogando na água escura do canal. De forma semelhante à cena da mão de Morvern penetrando na paisagem do mar, a entrada de James no campo de centeio torna visível a materialidade do espaço. Em outras palavras, a paisagem não se limita a um cenário para o desenrolar da narrativa, nem apenas a um elemento estético a ser contemplado, mas é uma superfície material que, como o rosto em *close-up*, convida o espectador a explorar sua textura.

Com base em Deleuze, Giuliana Bruno compara a superfície do rosto com a de uma paisagem, afirmando que o afeto pode surgir a partir de imagens de paisagens que exibem uma “natureza tátil” (2014, p. 15). A autora propõe que “o ‘espaço-qualquer’ pode se tornar o elemento genético da ‘imagem-afecção’ na medida em que envolve um sentido de espaço tangível: um sentir material de texturas que pode se tornar visível na superfície” (p. 15). Desse modo, as paisagens carregam tanto uma dimensão simbólica, visto que representam um lugar de fuga ou de libertação do trauma e uma redenção, como também uma dimensão afetiva, uma conexão com os sentidos e com a materialidade do filme e do mundo.

## Conclusão

Os dois primeiros longas-metragens de Lynne Ramsay se destacam dentro da cinematografia britânica do início do novo milênio tanto pela inventividade estética quanto pela construção de uma alternativa a um cinema voltado para as questões da identidade nacional escocesa. Apesar de seus enredos girarem em torno de questões sociais e econômicas (por exemplo, a greve dos coletores de lixo nos anos 1970), eles se distanciam de certas formas e convenções do realismo social britânico, cujas obras tendem a explorar questões sociais através de enredos individuais emocionais.

*Ratcatcher* e *Morvern Callar* apresentam as consequências do trauma dos respectivos protagonistas por meio de uma narrativa de causalidade mínima. De forma semelhante nos dois filmes, Ramsay opta por não explorar as consequências psicológicas e emocionais nos personagens, preferindo uma cinematografia que examina minuciosamente os espaços, objetos, animais e pessoas, priorizando enquadramentos e escalas que potencializam a dimensão afetiva das imagens. De

tal modo, os filmes não procuram apenas representar uma identidade nacional, social ou econômica dos personagens, através de ações e diálogos que pudessem dar visibilidade a suas intenções ou aos efeitos psicológicos do seu contexto. Antes, buscam, nas possibilidades oferecidas pelo profílmico, provocar uma resposta sensorial da materialidade do cinema.

O uso extremo da escala entre os planos abertos e fechados enfatiza a ligação material entre os detalhes dos espaços interiores e as paisagens externas, entre a casa e o mundo. É possível afirmar que Ramsay desafia a “supremacia da visualidade ótica” (MARKS, 2000, p. xiii), preferindo dar lugar às experiências sensoriais e afetivas das imagens. Esses enquadramentos (que chamam a atenção para a escala cinematográfica) e a coreografia da câmera (que passa do estático ao movimento brusco) contribuem para desestabilizar a posição do observador distanciado, convidando-o a uma outra dimensão. O recurso à visualidade háptica aparece como forma de potencializar os afetos. Em grande medida, nota-se que as escolhas estéticas de Lynne Ramsay, ao priorizar os planos dos detalhes do cotidiano e a observação das relações entre os personagens sem uma preocupação com a causalidade narrativa – dentro dos padrões de um cinema clássico –, dão espaço para o surgimento de imagens afetivas, que revelam a política e a poética dos filmes.

## Referências

- AUMONT, J. *Du visage au cinéma*. Paris: Edition de L'Etoile/Cahiers du Cinéma, 1992.
- BOGUE, R. *Deleuze on cinema*. New York; London: Routledge, 2003.
- BRUNO, G. *Surface: matters of aesthetics, materiality and media*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.
- CREATIVE Scotland. *Review of the film sector in Scotland*. 2014. Disponível em: <[bit.ly/2FTcIgQ](http://bit.ly/2FTcIgQ)>. Acesso em: 29 jun. 2017.
- DELEUZE, G. *Cinema 1: the movement-image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Cinema 2: the time-image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DOANE, M. A. The close-up: scale and detail in the cinema. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, Durham, v. 14, n. 3, p. 89-111, 2003.
- FATORELLI, A. Imagem e afecção. *Galáxia*, São Paulo, n. 23, p. 48-58, 2012.

FISHER, A. Photographic scale. *Philosophy of Photography*, [S.l.], v. 3, n. 2, p. 310-329, 2012.

HJORT, M. *Small nation, global cinema: the new Danish cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

KENDALL, T. “The in-between of things”: intermediality in *Ratcatcher*. *New Review of Film and Television Studies*, Abingdon, v. 8, n. 2, p. 179-197, 2010.

KING, A. Fault lines: Deleuze, cinema, and the ethical landscape. In: CHOI, J.; FREY, M. (Org.) *Cine-ethics: ethical dimensions of film theory, practice, and spectatorship*. London; New York: Routledge, 2014. p. 57-75.

LEFEBVRE, M. Between setting and landscape in the cinema. In: \_\_\_\_\_. (Ed.) *Landscape and film*. London; New York: Routledge, 2006. p. 19-59.

MACHADO, R. *Deleuze, a arte e a filosofia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MARKS, L. *The skin of film: intercultural cinema, embodiment and the senses*. Durham; London: Duke University Press, 2000.

MARTIN-JONES, D. *Scotland: global cinema: genres, modes and identities*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

MASSUMI, B. *Parables of the virtual: movement, affect, sensation*. Durham; London: Duke University Press, 2002.

MAZIS, G. *Merleau-Ponty and the face of the world: silence, ethics, imagination and poetic ontology*. New York: Suny Press, 2016.

NATIONAL RECORDS OF SCOTLAND. *Scotland's population: the Registrar General's Annual Review of Demographic Trends 2016*. 2017. 123 p. Disponível em: <[bit.ly/2Hy94Gu](http://bit.ly/2Hy94Gu)>. Acesso em: 22 nov. 2017.

RODOWICK, D. N. *Gille Deleuze's time machine*. Durham; London: Duke University Press, 1997.

RUTHERFORD, A. Film, trauma and the enunciative present. In: ATKINSON, M.; RICHARDSON, M. (Ed.) *Traumatic affect*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2013. p. 80-128.

### Referências audiovisuais

MORVERN Callar. Lynne Ramsay, Reino Unido; Canadá, 2002.

RATCATCHER. Lynne Ramsay, Reino Unido; França, 1999.

submetido em: 27 ago. 2017 | aprovado em: 16 fev. 2018



# ***Deserto azul: paisagens imaginárias no cinema brasileiro***

*Blue desert: imaginary  
landscapes in  
Brazilian cinema*



India Mara Martins<sup>1</sup>

Elianne Ivo Barroso<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Professora associada do Departamento de Cinema e Vídeo, da Universidade Federal Fluminense. Mestre em multimeios pela Universidade Estadual de Campinas e doutora em design pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Coordenadora do grupo de pesquisa Aesthesis: Laboratório de Experimentação Estética e Direção de Arte. Autora dos livros *A paisagem urbana no cinema de Wim Wenders* e *Estéticas do digital: cinema e tecnologia*, com Manuela Penafria. E-mail: indiamartins@gmail.com

<sup>2</sup>Mestre em pesquisas cinematográficas e audiovisuais pela Université de Paris III (Sorbonne-Nouvelle) e doutora em comunicação e cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente é professora adjunta e coordenadora do Labores: Laboratório de Extensão e Pesquisa da Universidade Federal Fluminense. E-mail: elianne.ivo@gmail.com

**Resumo:** o objetivo deste artigo é refletir sobre a representação da paisagem em *Deserto azul* (2014), de Éder Santos, considerando algumas categorias de espaço e refletindo sobre o papel da montagem na constituição do espaço cinematográfico. A produção contemporânea de audiovisual, que vai além dos paradigmas clássico-narrativos, se utiliza das possibilidades criadoras da tecnologia digital para as novas salas de cinema com suas gigantescas telas, e o espaço se torna novamente um elemento fílmico que potencializa sensações e narrativas. *Deserto azul* é uma das poucas produções de ficção científica contemporâneas brasileiras que se vale do uso extensivo de efeitos computacionais destacando as paisagens e valorizando suas possibilidades imersivas e contemplativas. A trajetória de Éder Santos como artista performático de videoarte estabelece um diálogo diferenciado com *Deserto azul*, que parte de uma narrativa em *off* e utiliza estratégias de representação do espaço e distensão do tempo para criar uma atmosfera de tédio. De um modo geral nos interessa refletir sobre as estratégias utilizadas para conceber uma narrativa que reflita o tédio de um mundo sem problemas e cujo objetivo maior é a transcendência do próprio espaço e tempo.

**Palavras-chave:** paisagem; espaço cinematográfico; videoarte; narrativa; ficção.

**Abstract:** the objective of this article is to reflect on the representation of the landscape in *Blue desert*, by Éder Santos, considering some categories of space and reflecting on the role played by the montage in the constitution of the cinematographic space. The contemporary audiovisual production, which goes beyond the classic-



narrative paradigms and uses the creative possibilities of digital technology for the new cinemas with their gigantic screens, space becomes again a film element that enhances sensations and narratives. *Blue desert* (2014) is one of the few science fiction productions in contemporary Brazilian filmmaking that draws on the extensive use of computational effects for highlighting landscapes and enhancing their immersive and contemplative possibilities. The trajectory of Éder Santos as a performer of video-art establishes a differentiated dialogue with *Blue desert*, which starts from a narrative in off and uses strategies of space representation and time distension to create an atmosphere of boredom. In general, we are interested in reflecting on the strategies used to conceive a narrative that reflects the boredom of a world without problems and whose main objective is the transcendence of space itself and of time.

**Keywords:** landscape; cinematographic space; video-art; narrative; fiction.

Umberto Eco (2013) dedica um livro inteiro a terras e lugares lendários como Atlântida, Shambhala e Shangri-La, ressaltando que o que lhe interessa “são as terras e lugares que, agora ou no passado, criaram quimeras, utopias e ilusões porque muita gente acreditou que realmente existissem ou tivessem existido em alguma parte” (2013, p. 7). Nossa atração por paisagens imaginárias criadas para o cinema encontra em Eco uma fonte inesgotável de novas possibilidades para pensar o que estamos denominando de paisagens imaginárias.

Este termo não tem uma definição precisa – poderíamos partir de cada palavra e seu significado semântico, mas nos interessa explorar o que esta expressão sugere no imaginário cinematográfico. Algumas das melhores experiências cinematográficas que recordamos estão relacionadas com paisagens e lugares imaginários, basta voltar no tempo e pensar em Xanadu em *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles, Shangri-la em *Capitão Sky e o mundo de amanhã* (2004), de Kerry Conran, com *matte paint* de Robert Stromberg, e cidades como Erebor e Valfenda em *O Hobbit: uma jornada inesperada* (2012), de Peter Jackson, e Thécia em *Star Wars: episódio I: a ameaça fantasma*, de George Lucas (1999), sem esquecer mansões como Manderley, em *Rebecca: uma mulher inesquecível* (1940), de Alfred Hitchcock, ou o hotel de *O iluminado* (1980), de Stanley Kubrick. São paisagens criadas com a ajuda de alguma técnica cinematográfica (*matte paint* ou CGI), que despertam a imaginação do espectador e tomam estes filmes mais grandiosos.

Maurizia Natali defende que os planos-paisagem não são simples frações de uma narração, mas a superfície volumosa de páginas de hieróglifos da memória produzida pelo cinema.

O plano-paisagem revela e traduz os fantasmas históricos de uma visão da natureza, ainda detectável sobre o grão fotográfico do cinema. Ele faz alusão à uma influência espectral das artes no cinema. Ele parece nos restituir por breves instantes luminosos, pelos fragmentos da imagem, o que o próprio cinema tornou impossível: a contemplação de uma natureza estática, próxima ou distante, calma ou perturbada. (NATALI, 1996, p. 10)

De um modo diferente, segundo Natali, esta memória iconográfica e os dispositivos de visão (a perspectiva, a composição) estão presentes no cinema contemporâneo. Ela cita Alain Roger para dizer que a expressão “landscape-scape” não designa mais uma unificação em panorâmica, mas uma condensação em profundidade, em espessura, semelhante à condensação do mecanismo dos sonhos.

A invasão do audiovisual [...] a aceleração das velocidades, a conquista espacial ou abissal (espeleologia física ou psíquica)

nos fomos obrigados a viver com novas “paisagens”, mais vastas, aéreas, mais dinâmicas, menos homogêneas, mais fragmentadas, pulverizadas, com as paisagens sonoras, mais agressivas ainda. (ROGER apud NATALI, 1996, p. 17)

Evidentemente o audiovisual contemporâneo vem reinventando a paisagem enquanto elemento de representação espacial, social e psíquica em diferentes contextos: de cinema, instalações artísticas, seriados televisivos, *videogames*. No caso do cinema, se nos detivermos no paradigma clássico narrativo, percebemos que essas escolhas estão ancoradas nas intenções dramáticas e o seu principal papel será indicar a localização geográfica da narrativa, se constituindo desse modo enquanto campo perceptivo capaz de articular relações entre instância espacial e instância social.

No caso da produção contemporânea audiovisual, que vai além dos paradigmas clássico-narrativos e que se utiliza das possibilidades criadoras da tecnologia digital para as novas salas de cinema com suas gigantescas telas, o espaço se torna novamente um elemento fílmico que potencializa sensações e narrativas. “A economia da visão, centrada num ponto de vista único, é substituída por um palimpsesto surgido de escrituras múltiplas, que é a paisagem-velocidade dos novos *media*” (NATALI, 1996, p. 17). Além da representação social e psíquica dos personagens, o espaço tem seu status icônico potencializado seja por meio de estratégias de enquadramento, pela proporção que ocupa na tela em relação aos corpos ou pela duração dos planos, que insistem em mostrar as paisagens em seus detalhes, criando assim uma situação imersiva adequada às novas telas de sala Imax ou XD.

O cinema brasileiro a partir dos anos 1960 é associado a uma representação do espaço de tendência realista, com o uso recorrente de locações, o que pode ser observado nos filmes do Cinema Novo que ganharam destaque internacional, entre eles *Deus e o diabo na Terra do Sol* (1963), de Glauber Rocha, e muitos dos filmes do chamado Cinema da Retomada<sup>3</sup>, como *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles. No gênero da ficção científica, podemos destacar *Uma aventura aos 40* (1947) de Silveira Samapiao, *Homem do Sputnik* (1959), de Carlos Manga, *Quem é Beta?* (1973), de Nelson Pereira dos Santos, ou *Um homem do futuro* (2011), de Claudio Torres; e, mais recentemente, *Branco sai, preto fica* (2014), de Adirley Queirós, que mistura documentário com ficção científica.

Apesar de não termos uma presença efetiva de paisagens imaginárias no cinema brasileiro, talvez pelo fato de o gênero de ficção científica não ser tão

<sup>3</sup>Lúcia Nagib (2002) define como Cinema da Retomada os filmes realizados entre 1994 e 1998, após a promulgação da Lei do Audiovisual em 1993.

estabelecido na cinematografia nacional, podemos observar na recente produção o espaço sendo apresentado numa perspectiva onírica ou psicológica<sup>4</sup>. *Deserto azul* (2014)<sup>5</sup>, de Éder Santos, é uma das poucas produções de ficção científica contemporâneas do Brasil que se valem do uso extensivo de efeitos computacionais para destacar as paisagens e valorizar suas possibilidades imersivas e contemplativas.

O filme foi iniciado em 2005, quando foram criadas as primeiras versões de roteiro e *storyboard*. Foram nada menos que cinco anos captando dinheiro para as filmagens. A pós-produção foi realizada com recursos de *crowdfunding*, no estúdio Post-Republic, em Berlim. A direção de arte do filme é assinada por Éder Santos, Carla Meirelles e Janaina Mello. O projeto contou com atores conhecidos, como Ângelo Antônio, Maria Luísa Mendonça e Chico Diaz. A fotografia foi dividida entre Pedro Farkas e Stefan Ciupek, especialista em pós-produção digital que trabalhou em *127 horas* (2010), *Anticristo* (2009) e no ganhador do Oscar *Quem quer ser um milionário?* (2008).

A relação de Santos com as artes plásticas contemporâneas também está presente no filme. Os cenários do filme trazem obras de onze artistas plásticos, como Adriana Varejão, Carlito Carvalhosa, Nydia Negromonte e Rita Meyers. Durante as gravações de 2010, o *set* de filmagem foi aberto ao público e se tornou uma exposição das obras de arte contemporânea usadas na cenografia. A trajetória de Santos pode explicar esta interseção com as artes plásticas: ele criou em Belo Horizonte a produtora Emvídeo, onde produziu a maior parte de sua obra. Seus vídeos integram hoje os acervos permanentes do MoMA em Nova York, e do Centre Georges Pompidou em Paris, e são distribuídos internacionalmente pela Electronic Arts Intermix (Nova York) e pela London Electronic Arts (Londres). Realizou diversas videoinstalações para eventos como Videobrasil (São Paulo) e ForumBHZVideo (Belo Horizonte). Trata-se de um conjunto de obras videográficas das mais densas e poéticas já produzidas no Brasil.

Seu primeiro longa-metragem, *Enredando as pessoas* (1995), mescla formatos distintos como película e vídeo. Filmado em 16 mm, é transformado em vídeo para que Santos possa manipular as imagens eletronicamente. As preocupações coletivas e existenciais, as relações individuais com as instituições e as muitas formas de abandono são discutidas com base nos depoimentos colhidos no Brasil e na Espanha. O filme foi premiado no Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, em Havana, Cuba, e no Forum International des Nouvelles Images, em Locarno, Suíça. *Deserto azul* (2014), seu segundo longa-metragem, é uma ficção científica que tem colaboração de onze

<sup>4</sup>Ver o filme *Do outro lado da rua* (2004), de Marcos Bernstein, e *História da eternidade* (2014), de Camilo Cavalcanti.

<sup>5</sup>O filme foi concluído em 2014, mas somente em 2016 foi lançado no Brasil.

artistas plásticos e utiliza como um dos seus cenários (espaço da festa) uma exposição com vários de seus vídeos-objeto montados no Centro Cultural Banco do Brasil de Brasília.

Ambientado no futuro, o protagonista de nome “Ele” busca a elevação de sua consciência por meio de sonhos e intuições, experimentando a sensação de se projetar em outra dimensão. Seu objetivo é a transcendência, pois a religião, as atividades físicas, as memórias e todos os dogmas se acabaram – estão em jogo os propósitos da existência nesse mundo perfeito. Apesar de trazer as obras dos artistas plásticos para a cenografia, a experimentação e as questões relativas às imagens já tratadas em obras anteriores<sup>6</sup> dessa visão crítica da imagem não aparecem com a mesma intensidade em *Deserto azul*. Nossa hipótese é que a instância narrativa, atribuída ao protagonista “Ele”, que narra em *off* suas dificuldades e questionamentos relativos ao mundo onde vive, despotencializa as imagens desse caráter crítico. Talvez esta rarefação seja proposital para representar esse mundo formado por belas paisagens, mas esvaziado de sentido.

As filmagens se deram em Brasília e no Deserto do Atacama, no Chile. As gravações em Brasília aproveitaram a arquitetura modernista da cidade para criar enquadramentos que simulam uma cidade futurista. As gravações no deserto, além da beleza da paisagem, representam esse espaço vazio para onde o personagem se desloca em seu processo de meditação em busca da transcendência. O pressuposto da narrativa, que atua no sentido de suspensão da descrença, é que esta experiência de deslocamento entre dimensões pode acontecer a qualquer momento, quando Ele se encontra na piscina, na academia, no restaurante.

Considerando as questões apresentadas, o objetivo deste artigo é refletir sobre *Deserto azul*, de Éder Santos, a partir dos aspectos visuais utilizados na criação dos ambientes e do quadro, apresentando algumas categorias de espaço e pensamentos sobre o papel da montagem na constituição do espaço. De um modo geral, buscamos refletir sobre a representação do espaço e sobre as estratégias da concepção de uma história que reflita o tédio de um mundo sem problemas, cujo objetivo maior é transcender tudo, levando, em última instância, à superação do espaço e do tempo.

### Paisagens artificiais

*Deserto azul* tem início com duas luas no céu escuro. O protagonista comenta que uma das luas é artificial, foi dada de presente para eles, assim como

---

<sup>6</sup>Ver algumas obras no canal: <<https://goo.gl/y4Dn2s>>. Acesso em: 23 mar. 2018. Artigo e mais sobre a trajetória do artista no site: <<https://goo.gl/ThFeoZ>>. Acesso em: 23 mar. 2018.

o Cristo para o Rio e a estátua da liberdade para Nova Iorque. Esta citação de dois monumentos conhecidos internacionalmente situa este mundo na Terra. De acordo com Ele, a lua artificial deveria trazer alguma estabilidade, mas na verdade traz duas vezes mais inconstância. O sol nasce no deserto do Atacama e nuvens se deslocam de forma acelerada por cima das montanhas e do deserto, produzindo sombras e desenhos. Esta artificialidade da paisagem, revelada na própria narrativa em *off* do personagem, combinada com as imagens filmadas no deserto do Atacama, já sinalizam o estilo do filme e sua abordagem da paisagem.

A noção de paisagem para Anne Cauquelin (2008, p. 11) se relaciona com uma construção social – “um objeto cultural sedimentado, tendo a sua função própria a de garantir permanentemente os quadros de percepção do tempo e do espaço”. A reconversão tecnológica que se opera na construção espacial no cinema, longe de destruir o “valor paisagem”, ajuda, pelo contrário, a demonstrar seu estatuto. A tecnologia evidencia, de fato, “a artificialidade da sua constituição enquanto paisagem” (CAUQUELIN, 2008, p. 14). A afirmação da autora corrobora o pensamento que desnaturaliza a paisagem e pensa nela como uma invenção, não como um equivalente exato da natureza.

os conteúdos [da paisagem] mudaram, a experiência do mundo, essa, passa sempre pelos mesmos caminhos, as paisagens digitais, o meio virtual onde vocês entram munidos de capacetes e luvas, não só são elementos reais do mundo que habitamos, como desempenham ainda o seu papel de aprendizagem, tal como acontecia outrora na arte pictórica, determinando então um conjunto de valores ordenados numa visão; por outras palavras, uma paisagem. (CAUQUELIN, 2008, p. 13)

Quando a paisagem, enquanto conjunto de valores ordenados numa visão de que nos fala Cauquelin, se torna elemento de representação do espaço no cinema, pode se evidenciar de diferentes formas: a partir da construção de fragmentos de espaços, que reunidos pela montagem resultam num espaço global, ou resultar de movimentos sequenciados de câmera como *travellings*, panorâmicas etc., ou até mesmo da total ausência de movimentos, por uma câmera parada, que permite ao espectador explorar a paisagem como se fosse uma pintura, em propostas cinematográficas de perspectiva mais pictórica. A escolha e valorização de algumas destas características também determinam um pensamento cinematográfico (valorização do plano-sequência no Neorealismo italiano) e o estilo de um cineasta (Wim Wenders).

Catherine Vallet-Petit, Philippe Dubois e Claudine Delvaux (1985), ao analisarem a obra de Wenders, chamarão esta radicalização de “plano-paisagem”,

considerado pelos autores como a recuperação de uma retórica sem linguagem que o cinema sonoro esvaziou ao se concentrar nos rostos falantes. O cineasta alemão estabelece uma relação quase pictórica na representação da paisagem, pois, enquanto cineasta, busca manter as características do pintor: o trabalho artesanal, a paisagem em sua integridade como temática, o envolvimento pessoal e o respeito ao tempo necessário para o espectador deter seu olhar sobre a paisagem (MARTINS, 2015, p. 20). Por outro lado, Wenders também explora a paisagem em movimento em seus *road movies*. Os longos *travellings*, geralmente realizados de dentro de algum veículo, que descrevem as paisagens nos filmes de Wenders permitem ao espectador ver algo nas brechas, que envolvem o tempo do olhar.

Em algumas sequências de *Deserto azul*, geralmente as do deserto, enquanto Ele se cala e parece imerso na própria paisagem, talvez possamos falar deste “plano-paisagem”<sup>7</sup>. Na sequência inicial do filme a câmera parte do olhar do personagem e faz um movimento de 360 graus, revelando a paisagem rochosa e o céu azul. Em seguida a câmera desliza na horizontal fazendo uma panorâmica que revela o deserto do Atacama e as montanhas à distância. Voltamos para o personagem, e agora uma câmera subjetiva revela as pedras mais próximas e o trajeto feito por Ele. Quando vemos o deserto sem o protagonista, a câmera executa movimentos tão fluídos que parecem feitos digitalmente. O rapaz se depara com o personagem de Chico Diaz pintando o deserto de azul, dizendo, “isso que você sonha é a minha realidade”. Revela-se um plano geral do deserto com parte de suas montanhas pintadas de anil<sup>8</sup>. Ele pinta a lente da câmera e aparece o crédito com o nome do filme, “Deserto azul”. As sequências seguintes são imagens sublimes e monumentais do deserto do Atacama, com diferentes posições do sol e com cores que derivam dos raios solares.

Gardies (1993) define o conceito de lugar como local que aparece com uma forma significativa, delimitada por sua estrutura espacial – tamanho, orientação, dimensões – e por sua ordenação estilística – objetos que o compõem, traços de estilo. No caso de *Deserto azul* é visível a ordenação estilística, mas não obtemos

<sup>7</sup>O termo também é utilizado por Maurizia Natali (1996) em seu estudo sobre a paisagem enquanto parte fundadora da memória iconográfica do cinema.

<sup>8</sup>Anil é o nome dado para um produto utilizado para clarear roupas no Brasil. Também é a cor da luz de comprimento de onda entre 450 e 480 nanômetros, localizada entre o azul e o violeta. Assim como muitas outras cores (como laranja, rosa e violeta), a origem do nome provém de um objeto natural, a planta índigo (*Indigofera spp.*, popularmente conhecida como anis), pela etimologia, do árabe *annir* e do persa *nil* (índigo). O anil não é uma cor primária, nem aditiva, nem subtrativa. Foi batizada e definida por Isaac Newton, quando o físico inglês dividiu o espectro ótico (que é, como se sabe, um contínuo de frequências) e distinguiu sete cores a fim de as ligar aos planetas (então conhecidos), dias da semana, notas de uma oitava e outras listas com sete elementos. É importante esta definição porque o azul utilizado para pintar o deserto tem exatamente esta tonalidade.

claramente os aspectos que favorecem orientação, tamanho e dimensões, obviamente por se tratar do deserto, que nos parece ser o espaço de transcendência justamente por parecer infinito, indefinido espacialmente, enquanto a cidade, além de ser claramente delimitada por linhas e volumes, foi matematicamente projetada em Computer-Generated Imagery (CGI). Antes mesmo das possibilidades de criação do espaço cinematográfico com recursos de computação gráfica, este já era visivelmente construído, seja pelas escolhas formais verificáveis em cada *frame*, a partir do enquadramento da área a ser filmada, seja pelas possibilidades criativas da montagem.

Neste contexto é frequente que a paisagem seja apresentada como uma recomposição de diversos planos, onde a montagem explora os efeitos pictóricos e os reorganiza de acordo com o nível retórico e narrativo. Muitas vezes se cria uma oposição entre diferentes tipos de paisagem. Estas oposições marcam, em sua própria visibilidade, as contradições que articulam estes espaços na narrativa. As experiências de montagem de Koulechov e Pudovkin (1950) dão conta, já nos anos 1920, da potencialidade e inventividade da sucessão das imagens em movimento. Surgiu daí a ideia de “geografia criativa” própria do cinema que, ao unir e aproximar espaços distintos, causam a sensação de contiguidade. “Pelo processo de junção de pedaços de celuloide, apareceu um novo espaço cinematográfico sem existência na realidade. Edifícios isolados por distâncias de milhares de quilômetros foram concentrados num espaço a ser descoberto por alguns passos dos atores” (PUDOVKIN, 1950, p. 54-55).

No caso de *Deserto azul* essa contiguidade escapa à chave realista, pois a montagem é totalmente descontínua. Logo depois da primeira sequência, saímos do deserto para uma água extremamente azul, que deduzimos se tratar de uma piscina por causa dos azulejos do lado esquerdo da imagem. Bruce Block chamaria este espaço de ambíguo, pois inicialmente temos dificuldade para nos localizar. Em seguida, o protagonista “Ele” mergulha e ouvimos novamente sua voz, que conhecemos pela narração inicial. A câmera se afasta e obtemos um plano geral do alto: vemos a água azul da piscina com a luz do sol refletindo nela e o rapaz, pequeno naquela piscina gigantesca. Esta sequência é recorrente no filme todo, sempre começando com um plano-paisagem do deserto projetado num pequeno objeto quadrado de metal no quarto do rapaz, seguido pelo deserto propriamente dito, para então alternar para a piscina atravessada pelos raios de sol. Temos um contraste forte – o estatismo e a aridez do deserto, e a umidade e fluidez da água da piscina. Estamos diante de uma narrativa, que apesar de apresentar um narrador, é rarefeita, não se sustenta com base nas situações, mas reflete sensações. Neste sentido, percebemos o videoartista Éder Santos trabalhando num novo formato,

mas na chave que conhece bem: a videoarte que provoca sensações no espectador a partir dos ambientes desvendados pela câmera.

Mas Éder também recorre aos clichês cinematográficos, utilizados tanto no cinema de ficção como em cinematografias consideradas mais autorais. O uso do carro como estratégia para intermediar a apresentação da paisagem ao espectador é recorrente no cinema. O cineasta Abbas Kiarostami se utiliza deste recurso para evidenciar a paisagem em vários filmes; Faucon (2009, p. 29) cita *E a vida continua* (1992), no qual pai e filho viajam para uma cidade atingida por um terremoto. A montagem mostra a paisagem através do para-brisa ou das janelas laterais do carro, que funcionam como moldura da paisagem na tela. Não se trata aqui de um *travelling* a partir do automóvel, mas uma “caixa” a se olhar e perceber o mundo exterior.

Kiarostami, ao fazer uso dos contornos envidraçados do carro, ou até mesmo mostrar a paisagem enquadrada pelas mãos do menino formando uma janela, acentua não o aspecto ontológico do espaço como Bazin (1991), mas deposita no olhar do espectador o órgão por excelência do espaço. Reconhece a presença do espectador como fundamental para a criação do espaço, já que é o olhar humano sensível às variações de distância, escala, ponto de vista e relações entre figura e fundo. Aqui Kiarostami parece lembrar a proposta de Serge Daney (1991) que contrapõe o célebre artigo de Bazin, “Montagem proibida”, com outro título, “*Montage obligée*” (montagem obrigada, montagem necessária). Bazin criticava o aspecto construtivista do efeito Koulechov, mas anulava a capacidade participativa do espectador. Faucon (2009), ao concordar com Daney e rever a posição de Bazin, conclui:

A imagem cinematográfica é sempre um apelo à montagem. Ela é, ao mesmo tempo, apresentação a um campo e um apelo ao contracampo e ao fora de campo, à elipse. Ela é também a não evidência de uma relação entre o que vemos e o que escutamos, entre dois campos de força. (p. 129, tradução nossa)<sup>9</sup>

A paisagem urbana da cidade, vista do interior do táxi em que “Ele” se desloca a uma boate, é desfocada pelas diversas pequenas telas acesas no interior do táxi. Atrás do personagem há uma tela maior com mapas e trajetos. Nas janelas laterais vemos as luzes da cidade, letreiros em neon, mas parte da paisagem está desfocada. Eventualmente vemos o reflexo de outros veículos na paisagem, o que confere um pouco mais de verossimilhança à cena. O ambiente tem música e uma

<sup>9</sup>No original: « L'image cinématographique est ainsi toujours un appel au montage. Elle est à la fois la présentation d'un champ et un appel au contrechamp et au hors-champs, à l'ellipse. Elle est aussi dans la non-évidence du rapport entre ce que l'on voit et ce que l'on entend, entre ces deux champs de force ».

certa atmosfera *noir*, remetendo a filmes como *Blade runner* e *O quinto elemento*, já alçados à categoria de clássicos neste tipo de representação urbana futurista.

A verossimilhança, alcançada a partir de procedimentos que geram o que Barthes chama de efeito de real, neste cinema híbrido que se estrutura por imagens *live action* e imagens computacionais, é certamente atribuída à constituição do espaço. André Bazin (1991) define como realista “todo sistema de expressão, todo processo de narrativa que tende a fazer aparecer mais realidade na tela” (p. 244). O cinema, para ele, se diferencia das outras artes por registrar os objetos em sua própria espacialidade e a relação destes entre si. Por isso valoriza em sua teoria técnicas que respeitam esta espacialidade: o plano-sequência (quando a duração do plano coincide com a duração do evento) e a profundidade de campo (quando todos os elementos do campo estão igualmente focados, quer se encontrem em primeiro plano, em segundo plano e/ou em plano recuado).

Para o crítico francês, não deve haver montagem quando a ruptura de uma unidade espacial transformar a realidade em sua mera representação imaginária. Para Bazin, a decupagem do espaço introduz uma abstração na realidade. Considerando as estratégias visuais que abordaremos em seguida, o uso de técnicas consideradas mais realistas por Bazin não impedem que o cinema transforme a realidade em uma representação imaginária, inclusive alguns, como o plano-sequência, serão a base de um cinema hiperrealista, no qual o espaço é o principal elemento para criar e naturalizar *mundos possíveis* (GOMBRICH, 2007, p. 171).

Apesar de o cinema contemporâneo *fazer aparecer mais realidade na tela* enquanto registro fotográfico, ela não existe ou ocorre em proporção muito pequena. O *efeito de real* no cinema contemporâneo está cada vez mais distante da materialidade física obtida pelo acúmulo de diversos elementos que compõem o universo diegético: figurinos, adereços, objetos inseridos em cenários realistas ou locações adaptadas. A tendência é inserir alguns poucos elementos físicos (figurino, objetos de cena, mobiliário), e na cenografia lançar mão de recursos considerados artificiais, mas que no seu conjunto geram uma percepção realista. Estes efeitos são alcançados por meio de uma simples correção de cor até a inserção de cenografias virtuais combinadas com cenografias criadas durante a pré-produção (*composites*, que têm como base fotografias de locações a técnicas utilizadas desde o primeiro cinema, como painéis, *matte paint* etc.).

O espaço futurista idealizado por Éder Santos revela claramente esta tendência: o filme *Deserto azul* alterna paisagens arquitetônicas e naturais filmadas em locações com paisagens criadas a partir de enquadramentos fotográficos, que

valorizam determinadas composições com volumes, cores (a paleta vai do anil do céu aos tons terrosos das montanhas, à areia e o solo branco acinzentado e rachado do deserto), e a própria montagem. Os ambientes internos (metrô, nave, quarto do protagonista, restaurante, boate, academia) revelam grande artificialidade e um certo minimalismo na representação de mobiliários e objetos. Os figurinos alternam propostas mais radicais, com vestes sintéticas esculturais, e outras de materiais que se assemelham a algodão e outros de origem natural.

Há no filme alguns ambientes recorrentes como a entrada da estação de transporte coletivo (nave ou metrô moderno, dependendo da interpretação do espectador), com catracas e guichês digitais. Utilizamos a expressão ambiente para descrever um lugar cuja função é definida por sua constituição física e organização espacial com mobiliário e objetos. O ambiente da estação é simples; uma câmera frontal revela duas linhas horizontais em primeiro plano, uma tela ao fundo, com algo semelhante a um mapa de rotas do transporte e palavras numa língua desconhecida, e um sistema com uma tela pequena em que os passageiros passam o seu cartão de embarque. As telas têm suas imagens alteradas o tempo todo, o fundo é azul, e as rotas e palavras são exibidas com luzes de LED. O interior do transporte é uma espécie de arquibancada com cadeiras de plástico azul sem encosto; ao redor, vemos janelas e imagens em movimento projetadas, simulando o deslocamento desta estrutura. A luz se alterna entre clara e escura, acentuando a sensação de movimento e proporcionando maior verossimilhança ao ambiente.

Quando o protagonista constata que esqueceu seu cartão de acesso ao metrô e narra seu sofrimento por esquecer as coisas, faz uma metáfora sobre Cristo carregando a cruz, e o ambiente é substituído por uma imagem dele carregando um pesado pedaço de madeira com, ao seu redor, uma estrutura arquitetônica moderna de concreto (que nos parece algum local em Brasília). Apesar da literalidade da imagem, que beira a ironia, esta é a primeira vez que “Ele” se refere à dor como possibilidade de transcendência.

O ambiente da academia parece uma metáfora das gaiolas de “ratos de experiência”: o primeiro plano geral revela vários círculos com uma esteira ao centro; no alto, há um lustre com muitos cristais azuis pendurados; ao redor dos círculos, imagens com informações sobre a saúde dos personagens (frequência cardíaca e outras) sendo projetadas; diante do personagem, uma tela na qual se projeta seu amigo, e eles conversam em tempo real e à distância enquanto correm na esteira em circuitos diferentes. O fato de o espaço da academia ser circular quebra a noção de perspectiva clássica, que ajuda na orientação espacial e favorece a ilusão da tridimensionalidade da tela cinematográfica. Isso gera o estranhamento e o efeito das gaiolas circulares.

O quarto do personagem “Ele” lembra o laboratório do cientista em *L’inhumaine* (1924), de Marcel L’Herbier, ao apresentar vários objetos associados à ficção científica, seja por sua forma, seja pelo efeito que produzem na percepção geral do espaço, com suas sombras ou movimentos inusitados. Estes objetos também produzem ruídos e sons estranhos, que não refletem necessariamente os pontos de escuta. O objeto mais interessante é um quadrado de metal no qual se projeta a paisagem do deserto, que geralmente é colocado em destaque quando “Ele” retorna ao deserto. Esta composição com a paisagem é chamada por Natali de microtema, uma parte da superfície frequentemente central, mas de dimensões mais modestas, que faz eco à composição principal. Neste sentido, a paisagem frequentemente é uma abertura enigmática que inaugura um percurso possível a partir dos microtemas de sentidos dispersos ao longo do filme. Em *Deserto azul*, esta paisagem projetada em uma superfície de metal nos remete ao espaço do deserto mesmo quando “Ele” se encontra no quarto, é um elemento que antecipa esta transição espacial, sem a necessidade de um motivo narrativo. Por outro lado, é um clichê cinematográfico que remete a *Cidadão Kane* (1941), e o peso de papel transparente com uma paisagem da infância de Kane, que ganha contornos psicanalíticos ao longo do filme, se estabelece como uma iconografia importante para a história do cinema.

A paisagem em miniatura surge também em outro contexto, na boate cuja entrada tem um túnel circular iluminado por luzes coloridas que se alternam o tempo todo, entre rosa, azul, vermelho, verde, e lembram as projeções encontradas nas cidades do Oriente (Singapura, Malásia, Tóquio) e em filmes clássicos da ficção, como os recentes *Ghost in the shell* (2017), de Rupert Sanders, e *Valerian* (2017), de Luc Besson. O salão de festas tem alguns cubos de LED espalhados pelo ambiente. Os trechos de conversas são estranhos e se repetem entre personagens diferentes, promovendo uma sensação semelhante à da festa de *O ano passado em Marienbad* (1961), de Alain Resnais.

Neste ambiente, alguns artistas fazem seu espetáculo. Inicialmente, um homem desliza pelo seu corpo de torso nu uma bola transparente com uma paisagem no interior. Outros personagens também remetem a artistas performáticos com seus chapéus de chifres e outros detalhes estranhos; um homem tem o corpo recoberto por pedaços de vidro, outro por bolinhas coloridas, outros fazem sons com bacias transparentes de água. Uma artista canta com voz suave enquanto os demais personagens dançam lentamente. A luz vai se modificando e criando diferentes atmosferas. Aqui observamos o desejo de criar um ambiente típico de ficção científica, com personagens estranhos, que colaboram no contexto geral para nos deslocar para uma outra realidade.

A cidade onde “Ele” vive tem uma paisagem, aparentemente criada em CGI, com torres elevadas, cúpulas brilhantes e muitas estruturas de aço. Alguns objetos, que se assemelham a pequenas naves, circundam esta cidade. Assim como em *Star wars* e *O quinto elemento*, a imagem icônica da cidade de *Metrópolis* (1929), de Fritz Lang, continua sendo referência para a representação da paisagem de uma cidade futurista. Podemos dizer que o cinema ficcional vive sobre a égide dos clichês cinematográficos em relação à representação da paisagem, e que se há uma mudança, esta ocorre na relação espectral (que se refere ao aumento da sensação de imersão devido ao tamanho da tela, qualidade da imagem e do som das salas tipo Imax) do que propriamente conceitual. Contudo, nas perspectivas teórica e prática se anuncia (e se consoma) uma mudança de paradigma, que alterará concepções profundamente enraizadas no pensamento cinematográfico. Podemos simplificar, correndo o risco de sermos reducionistas, e dizer que a tecnologia digital e as novas possibilidades de representação do espaço a partir de CGI acabam com a dicotomia entre a imagem indicial (realizada pela câmera), seguindo a perspectiva de não montagem bazaniana, e as imagens criadas por recursos de animação, colagem, montagem, que são técnicas retomadas pela produção de imagens digitais.

As questões tratadas em *Deserto azul*, apesar de suas evidentes características narrativas, revelam um diálogo com as obras anteriores de Éder Santos na medida em que o cineasta se apropria das novas possibilidades técnicas do digital, mas valoriza e destaca o uso dos trabalhos de artistas plásticos, de materiais quase artesanais na criação dos cenários e figurinos. O filme alterna paisagens naturais, como do deserto do Atacama, e paisagens criadas digitalmente, que se constituem em vetores para a relação entre os ambientes internos, com seus cenários minimalistas e ambientes com uma grande profusão de objetos.

Neste contexto teórico observamos que *Deserto azul* apresenta uma representação de espaço híbrida, pois traz paisagens (principalmente do deserto de Atacama, no Chile, e da cidade de Brasília, com sua arquitetura modernista) e ambientes internos realizados em locação e outros criados por CGI. Por outro lado, as opções estéticas feitas na composição visual revelam que Éder Santos, apesar de recuperar alguns aspectos considerados clichês na representação de paisagens no cinema de ficção científica, inova ao valorizar mais as sensações sugeridas por estas paisagens do que seu papel enquanto espaço físico e geográfico na narrativa.

Sua relação com as artes, principalmente a videoarte, é evidenciada pela presença de diversos artistas contemporâneos brasileiros que colaboraram com o filme, e que podem ser vistos na sequência da festa na boate que descrevemos no artigo. Durante

o processo de produção, estes artistas atuaram no *set* de filmagem, que foi aberto para visita pública, transformando o próprio fazer cinematográfico em um evento artístico.

Contudo, a relação com a obra anterior de Santos em videoarte, que questiona e coloca em crise a relação com as imagens, fica subordinada à narrativa e é evidenciada no discurso atribuído ao protagonista “Ele” em várias sequências do filme, mas não se dá na própria imagem. Apesar de o desejo de transcendência ser colocado logo nas primeiras falas do personagem, essa busca por imagens que permitam um atravessamento estético pelos sentidos acontece apenas em alguns momentos do filme. Éder Santos evidencia a própria dificuldade de criar imagens que deem conta de representar determinadas sensações e escapar dos clichês narrativos.

## Referências

- BAZIN, A. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- CAUQUELIN, A. *A invenção da paisagem*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- DANEY, S. *Devant la recrudescence des vols de sacs à mains*: cinéma, télévision, information (1988-1991). Lyon: Aléas, 1991.
- ECO, U. *História das terras lendárias e lugares lendários*. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- FAUCON, T. *Penser et expérimenter le montage*. Paris: Sorbonne Nouvelle, 2009.
- GARDIES, A. *L'espace au cinema*. Paris: Klincksieck, 1993.
- GAUDREAU, A.; JOST, F. *A narrativa cinematográfica*. Brasília, DF: UnB, 2009.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- MARTINS, I. M. *A paisagem no cinema de Wim Wenders*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015.
- METZ, C. À propos de l'impression de réalité au cinéma. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 166-167, p. 75-82, 1965.
- NAGIB, L. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- NATALI, M. *L'image-paysage: iconologie et cinéma*. Vincennes: PUV, 1996.
- PUDOVKIN, V. I. *Argumento e montagem no cinema*. São Paulo: Iris, 1950.
- VALLET-PETIT, C.; DUBOIS, P.; DELVAUX, C. *Les voyages de Wim Wenders*. Crisnée: Yellow Now, 1985.

## Referências audiovisuais

- 127 HOURS (*127 horas*). Danny Boyle, Estados Unidos-Reino Unido-França, 2010.
- ANTICHRIST (*Anticristo*). Lars von Trier, Dinamarca-Alemanha-França-Suécia-Itália-Polônia, 2009.
- BLADE runner (*Blade Runner, o caçador de andróides*). Ridley Scott, Estados Unidos-Hong Kong, 1982.
- BRANCO sai, preto fica. Adirley Queirós, Brasil, 2014.
- CENTRAL do Brasil. Walter Salles, Brasil, 1998.
- CITIZEN Kane (*Cidadão Kane*). Orson Welles, Estados Unidos-Reino Unido, 1941.
- DESERTO azul. Éder Santos, Brasil, 2014.
- DEUS e o diabo na Terra do Sol. Glauber Rocha, Brasil, 1963.
- DO OUTRO lado da rua. Marcos Bernstein, Brasil, 2004.
- ENREDANDO as pessoas. Éder Santos, Brasil, 1995.
- GHOST in the shell (*A vigilante do amanhã*). Rupert Sanders, Reino Unido-China-Índia-Hong Kong-Estados Unidos 2017.
- HISTÓRIA da eternidade. Camilo Cavalcanti, Brasil, 2014.
- HOMEM do Sputnik. Carlos Manga, Brasil, 1959.
- L'ANNÉE dernière à Marienbad (*O ano passado em Marienbad*). Alain Resnais, França-Itália, 1961.
- LE CINQUIÈME élément (*O quinto elemento*). Luc Besson, França, 1997.
- L'INHUMAINE (*A desumana*). Marcel L'Herbier, França, 1924.
- METROPOLIS. Fritz Lang, Alemanha, 1927.
- QUEM é Beta? Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1972.
- REBECCA (*Rebecca, a mulher inesquecível*). Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1940.
- SKY captain and the world of tomorrow (*Capitão Sky e o mundo de amanhã*), Kerry Conran, Estados Unidos-Reino Unido-Itália, 2004.
- SLUMDOG millionaire (*Quem quer ser um milionário?*). Danny Boyle, Reino Unido-França-Estados Unidos, 2008.
- STAR wars: episode 1: the phantom menace (*Star wars: episódio 1: a ameaça fantasma*). George Lucas, Estados Unidos, 1999.



THE HOBBIT: an unexpected journey (*O Hobbit: uma jornada inesperada*). Peter Jackson, Estados Unidos-Nova Zelândia, 2012.

THE SHINING (*O iluminado*). Stanley Kubrick, Reino Unido-Estados Unidos, 1980.

UM HOMEM do futuro. Claudio Torres, Brasil, 2011.

UMA AVENTURA aos 40. Silveira Sampaio, Brasil, 1947.

VALERIAN et la cité des mille planètes (*Valerian e a cidade dos mil planetas*). Luc Besson, França-China-Bélgica-Alemanha-Emirados Árabes Unidos-Estados Unidos, 2017.

ZENDEGI va digar hich (*E a vida continua*). Abbas Kiarostami, Irã, 1992.

**submetido em: 15 set. 2017 | aprovado em: 10 nov. 2017.**



# Vigilância e controle na obra de Harun Farocki<sup>1</sup>

## *Surveillance and control in the work of Harun Farocki*



Jamer Guterres de Mello<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>Uma versão anterior deste artigo foi apresentada no Grupo de Pesquisa (GP) de Cinema e publicada nos anais do 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, organizado pela Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom), que aconteceu em Curitiba (PR), em setembro de 2017. Aqui o texto foi retomado e sua discussão foi ampliada e reformulada.

<sup>2</sup>Pesquisador de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. Bolsista PNPd-CAPES. Doutor em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: jamerello@gmail.com

**Resumo:** este artigo busca demonstrar de que forma as imagens utilizadas por Harun Farocki nos filmes *Imagens da prisão* e *Imagens do mundo e inscrições da guerra* assumem um caráter operacional, função que as afasta de uma dimensão figurativa, produzindo associações até então não perceptíveis, que revelam aspectos de vigilância e controle aos quais o mundo da produção e do consumo está diretamente vinculado. Com base nas reflexões de Michel Foucault e Gilles Deleuze, é possível evidenciar o caráter normativo da vigilância e suas reconfigurações a partir do avanço tecnológico para um sistema de controle social que funciona de forma aberta e ampliada e tem na imagem o centro de seu mecanismo.

**Palavras-chave:** vigilância; controle; imagem; arquivo; Harun Farocki.

**Abstract:** this study aims to show how the images used by Harun Farocki in the films *Prison Images* and *Images of the World and the Inscription of War* assume an operational function, a role that distances them from a figurative dimension, producing associations not perceptible until then, which reveal the aspects of surveillance and control to which the world of production and consumption is directly linked. Based on the reflections of Michel Foucault and Gilles Deleuze, it is possible to show the normative character of surveillance and its reconfigurations from the technological advance to a system of social control that works in an open and expanded way and has the image as the center of its mechanism.

**Keywords:** surveillance; control; image; archive; Harun Farocki.

As sociedades contemporâneas são profundamente delineadas por uma cultura da vigilância que perpassa e ultrapassa a ordenação dos corpos, espaços e ambientes. Nas últimas décadas, vivenciamos o aprimoramento tecnológico e a proliferação massiva de sistemas de videovigilância que têm por objetivo reconhecer e diferenciar padrões de conduta e ocupação dos espaços, sejam eles públicos ou privados, abertos ou fechados, por intermédio de câmeras onipresentes e de monitoramento constante, muito comuns nos mais diversos ambientes que geralmente frequentamos. Há uma necessidade de prever e evitar todo comportamento que represente risco ou perigo; por isso a importância de pensar de que forma se organizam as funções de gestão, segurança e controle nessas sociedades.

São sistemas de videovigilância que passam por aprimoramento tecnológico contínuo para diferenciar de forma cada vez mais eficiente os padrões de comportamento considerados seguros daqueles irregulares, categorizados como suspeitos, perigosos ou simplesmente não funcionais (BRUNO, 2012a). Segundo Fernanda Bruno, os sistemas de vigilância podem ser classificados em três gerações: a videovigilância controlada por operador (o antigo circuito fechado de televisão), dependente de monitoramento humano; a videovigilância de base automatizada, circuito que também depende de operador humano, mas funciona com mecanismos automatizados mais sofisticados; e a videovigilância inteligente, ou *smart surveillance*, sistema que otimiza o foco de atenção do vigilante ao filtrar e analisar as imagens segundo padrões computadorizados, que detectam e selecionam quais ações devem ser consideradas arriscadas ou suspeitas (BRUNO, 2012a, 2012b).

No seio dessa ordenação social cada vez mais preocupada com a vigilância dos corpos e também em meio ao constante avanço tecnológico de produção e tratamento de imagens que possam servir a objetivos específicos de controle, este trabalho busca investigar as formas pelas quais o cineasta alemão Harun Farocki produz um pensamento sobre as implicações das imagens no mundo contemporâneo, na tentativa de recuperar o caráter impessoal dos dispositivos técnicos e institucionais de produção, distribuição e consumo das imagens. Para tanto, decidimos deter nossa atenção em *Imagens da prisão* (*Gefängnisbilder*, 2000) e *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (*Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, 1988), dois filmes que se utilizam de imagens de arquivo de maneiras distintas e provocam determinados efeitos que contribuem para uma investigação sobre as sociedades contemporâneas.

Farocki reitera o seguinte questionamento: como é possível ver, ler e apreender as imagens do mundo a partir do que elas nos mostram, mas também a partir daquilo que elas ocultam? Para ele, uma fascinação acrítica (ou uma

confiança ingênua) pela capacidade figurativa das imagens seria incapaz de atender à condição residual de violência que subjaz aos modos específicos de representação (FERNÁNDEZ, 2014, p. 10). Sem dúvida, o que Farocki chamou de “desgosto com as imagens” (FAROCKI apud FERNÁNDEZ, 2014, p. 10) – uma espécie de rejeição ao seu poder demonstrativo e descritivo – poderia ser interpretado, em consequência, como o reconhecimento explícito de nossa impotência frente ao que podem as imagens. Se, por um lado, estamos acostumados a pensar em como as imagens podem nos ajudar a compreender a realidade, Farocki desenvolve, por sua vez, uma maneira singular de fazer documentários na tentativa de demonstrar como as imagens criam sua própria realidade.

Este artigo apresenta, primeiramente, uma breve seção sobre sociedade disciplinar e sociedade de controle, discussão baseada nas reflexões de Michel Foucault e Gilles Deleuze, tentando evidenciar o caráter normativo da vigilância e suas reconfigurações a partir do avanço tecnológico para um sistema de controle social que funciona de forma aberta e ampliada e tem na imagem o centro de seu mecanismo. Posteriormente, o texto apresenta alguns aspectos identificados nos dois filmes analisados, procurando demonstrar de que forma os arquivos utilizados por Harun Farocki assumem – a partir de uma rigorosa estratégia de relações entre as diversas séries de imagens – um caráter operacional, função que afasta as imagens de sua dimensão figurativa inicial, produzindo entre elas associações até então não perceptíveis, que revelam os aspectos de vigilância e controle aos quais o mundo da produção e do consumo está diretamente vinculado.

## **Vigilância e controle**

Michel Foucault, ao problematizar a constituição das sociedades modernas em meio ao jogo de forças do exercício do poder e a formação do indivíduo mediante práticas políticas de dominação e sujeição, descreveu os contornos de uma sociedade disciplinar, caracterizada pela docilização e disciplinarização dos corpos (FOUCAULT, 1987), objetivando a constituição de uma biopolítica (FOUCAULT, 2008). O autor considera que a Revolução Industrial do início do século XVIII produziu a necessidade de uma regulação dos corpos, no sentido de torná-los dóceis e aptos ao sistema de produção, gerando uma otimização do tempo e da eficácia produtiva. Trata-se de uma mecânica do poder que determina os modos de domínio sobre o corpo dos indivíduos para que estes operem de determinada forma, com rapidez e eficácia pré-definidas.

A tecnologia disciplinar está presente no ambiente das escolas, das fábricas, do exército, dos hospitais e também da mídia, incidindo diretamente sobre a vida individual, com a finalidade de sujeição e transformação dos indivíduos. Ou seja, evidencia aquilo que Foucault (1987) chamou de docilização dos corpos, poder disciplinar exercido sobre os indivíduos com o intuito de produzir adestramento, fazendo com que todos se submetam a um mesmo modelo social. Com efeito, os corpos só terão utilidade se forem produtivos, ou seja, sujeitos à subordinação, à submissão, à atenção nos estudos, ao rendimento no trabalho, às práticas e normas sociais, enfim, a uma série de relações de poder que se efetuam sobre os corpos para que possam ser transformados, aperfeiçoados e utilizados (FOUCAULT, 1987). A prisão seria por excelência o espaço da sociedade disciplinar por oferecer ao mesmo tempo uma tecnologia específica de vigilância, a forma ideal de punição e o sistema panóptico – discutido por Foucault com base no jurista britânico Jeremy Bentham (FOUCAULT, 1987).

O que o autor chama de “disciplinas” são os “métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade” (FOUCAULT, 1987, p. 118). Trata-se de uma ação constante de imposição que atua mais sobre os processos da atividade que sobre seus possíveis resultados e “se exerce de acordo com uma codificação que esquadrinha ao máximo o tempo, o espaço e o movimento” (FOUCAULT, 1987, p. 118).

Segundo Gilles Deleuze (1992), as sociedades não funcionariam apenas por confinamento e vigilância, mas também por uma espécie de controle contínuo e de comunicação instantânea, o que denominou sociedade de controle. Acontece, assim, a passagem de uma sociedade disciplinar, descrita sistematicamente por Foucault, para uma sociedade de controle, ainda que as formas de poder e de confinamento disciplinares não cessem suas funções. As configurações de dominação institucionais que funcionavam de forma analógica passam a operar de forma sistêmica, as formas de identificação ou acesso à informação baseadas em assinaturas físicas passam a ser controladas por senhas e o sistema mecânico de ação e trabalho é substituído pelos complexos sistemas computacionais. A sociedade disciplinar passa a ser um sistema de controle contínuo, intensificado por uma tecnologia sofisticada que produz novos regimes visíveis e enunciáveis. A sociedade de controle é a sociedade das telas, dos computadores, dos satélites, dos celulares, do processamento instantâneo de dados em rede, da realidade vigiada e examinada por monitores.

Avigilância e o controle são geralmente considerados sinônimos, mas tecnicamente se diferenciam. A vigilância, tal como analisada por Michel Foucault em *Vigiar e punir* (1987), se produz de modo local e preferencialmente em espaços fechados. O controle,

ao contrário, é global e se expande a céu aberto. O controle pós-moderno é o paroxismo da vigilância moderna: há câmeras em shoppings, bancos, aeroportos, universidades, mas também em estacionamentos, autoestradas, parques e avenidas. As técnicas de controle circulam pela rede urbana monitorando o tempo e o espaço da população. O controle se estende inclusive ao campo virtual: redes sociais, fluxo de navegação, localização por GPS, dados e informações armazenados em “nuvens” etc. Deleuze dizia ainda que “não se deve perguntar qual é o regime mais duro, ou o mais tolerável, pois em cada um deles se enfrentam as liberações e as sujeições” (DELEUZE, 1992, p. 220).

É importante salientar que a obra de Farocki não se relaciona com os territórios informacionais, ou melhor, com o controle na interface das dimensões informacionais das redes digitais – monitoramento, localização e mobilidade em mídias locativas, por exemplo. Entretanto, os dispositivos de controle expostos em suas obras situam-se na confluência entre a sociedade disciplinar e a sociedade de controle, conforme descritas respectivamente por Foucault (1987) e Deleuze (1992), e prenunciam a evidência de novos territórios de vigilância construídos a partir do cruzamento entre as dimensões físicas do espaço e os bancos de dados e informações sobre os corpos, aproximando-se bastante do controle virtual que opera hoje na internet. Tais elementos relacionam-se com o que Deleuze chama de cifra:

Nas sociedades de controle [...] o essencial não é mais uma assinatura e nem um número, mas uma cifra: a cifra é uma senha, ao passo que as sociedades disciplinares são reguladas por palavras de ordem (tanto do ponto de vista da integração quanto da resistência). A linguagem numérica do controle é feita de cifras, que marcam o acesso à informação, ou a rejeição. Não se está mais diante do par massa-indivíduo. Os indivíduos tornaram-se “dividuais”, divisíveis, e as massas tornaram-se amostras, dados, mercados ou “bancos” (DELEUZE, 1992, p. 222)

Farocki demonstra um interesse muito grande pela comparação e aproximação entre o cinema e as imagens de câmeras de vigilância. Para ele, o cinema teria assumido o lugar de controle da vida social, e nenhum detalhe passa despercebido, pois todas as expressões imagináveis já foram filmadas. Assim, o cinema seria uma espécie de máxima expressão da sociedade de controle. Mais do que isso, o cineasta tem uma espécie de fixação por esse tema durante toda a extensão de sua carreira, produzindo diversas obras que problematizam a produção de imagens a serviço da vigilância e do controle. O interesse vai, inclusive, além do cinema, focando também em questões que envolvem as imagens publicitárias, as imagens fotográficas e as imagens de câmeras de circuitos integrados, tentando perceber de que forma elas operam no interior das tecnologias de poder.

## *Imagens da prisão*

Em *Imagens da prisão*, a intenção de Farocki é investigar que tipo de imagem foi reservada às prisões ao longo de cem anos de cinema e que tipo de efeitos são produzidos por imagens de câmeras de vigilância e por vídeos para treinamento de funcionários em penitenciárias. A partir desse recorte temático, Farocki intui que as instituições carcerárias funcionam como um laboratório antropológico, onde a morte e a vida são estudadas através do olho da câmera. Retoma, também, algumas questões que já apareciam em obras anteriores, como a relação entre a imagem gerada pela câmera e a visão humana, entre o ponto de vista subjetivo e o ponto de vista do espectador – ou seja, de uma câmera subjetiva que simula o olhar humano e se torna participante da ação. No caso específico de *Imagens da prisão*, Farocki encontra no material produzido por câmeras de videovigilância os registros que possibilitam desenvolver um trabalho nessa perspectiva do ponto de vista do espectador, com imagens que flagram algum tipo de ação, sem evidente participação na cena.

O cineasta estava motivado pelo fato de os Estados Unidos terem um percentual imenso de presidiários, taxa que cresce até mesmo quando a criminalidade diminui (FAROCKI, 2010, p. 84). Sobre esse projeto, o próprio cineasta comenta:

Certa vez, eu viajei a um local de construção de uma prisão no Oregon, com um arquiteto que trabalhava para um escritório [...]. Ele me falou sobre um tal de Bentham e suas ideias sobre o panóptico que estavam sendo aplicadas em seus prédios. Nunca tínhamos ouvido falar de Foucault ou de discursos subsequentes nos quais as ideias de Bentham tinham sido lidas como sintomas e não como proposta prática. (FAROCKI, 2010, p. 84)

Após muita resistência de alguns diretores de prisões norte-americanas, Farocki teve acesso a uma considerável quantidade de material de arquivo da penitenciária de segurança máxima de Corcoran, na Califórnia, graças a uma organização de direitos humanos que havia conseguido as imagens de câmeras do circuito interno de vigilância, pois nessa prisão os guardas tinham permissão para atirar nos detentos e, em dez anos, cinco deles foram mortos e mais de 2 mil foram feridos pelos guardas (FAROCKI, 2010, p. 85).

São utilizadas também algumas imagens de arquivo dos anos 1920, de instituições de reclusão de criminosos e de acolhimento a crianças com deficiência, arquivadas como “À margem do caminho”. É identificada uma obsessão por colocar as crianças em movimento e posicioná-las como objetos em uma organização uniforme,

compondo um tipo de enquadramento em alusão à presença da câmera, que estaria ali justamente para registrá-las como em uma fotografia, mas em movimento. Logo em seguida, a voz *off* faz uma associação entre o abrigo de deficientes e as prisões, com imagens de detentos circulando em fila indiana, arquivos de uma prisão para drogados no Egito, em 1931, e imagens do filme *Um condenado à morte escapou* (*Un condamné à mort s'est échappé*, 1956), de Robert Bresson.

Cenas de *Arbeit und Strafvollzug im Zuchthaus Brandenburg-Görden*, um filme nazista de 1942, mostram a relação entre prisioneiros dos campos de concentração e a produção industrial em massa a partir do trabalho forçado. O filme utiliza essas cenas para demonstrar que na visão do Nacional-Socialismo não é preciso matar os deportados, pois estes podem servir de mão-de-obra para a produção industrial – um serviço útil e não remunerado à disposição da sociedade. Assim, Farocki procura evidenciar, com essas imagens, que o trabalho recebe máxima atenção nas penitenciárias, reafirmando a ideia de que os filmes de prisões são um projeto antropológico.

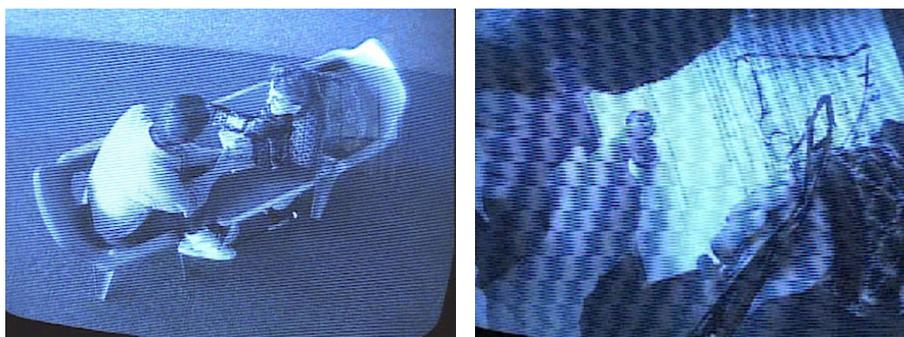
Outro trecho de *Imagens da prisão* que também remete à íntima relação entre as prisões e as fábricas mostra cenas de *Frauenschicksale* (Slatan Dudow, 1952), em que a personagem, uma prisioneira, pode sair da prisão para ir ao trabalho. A fábrica converte-se em uma dependência da prisão. Em função das relações entre diferentes instituições e situações estabelecidas pelas imagens utilizadas por Farocki em *Imagens da prisão* e em *I thought I was seeing convicts*<sup>3</sup>, Christa Blümlinger comenta sobre a

série de comparações visuais que nos remetem à homologia diagramática entre a prisão e o supermercado: a imagem gerada por computador de um estabelecimento penitenciário se assemelha a um mapa de *self-service*, as imagens de síntese que simulam o movimento dos clientes numa zona de compras relembram a representação digital de detentos submetidos ao sistema de vigilância eletrônico. Farocki mostra que a “identidade” se define tanto por uma lista de compras quanto por números, a localização de uma sala ou o pertencimento a uma gangue. Nesse contexto, a imagem diagramática aparece antes como uma comparação mental, diferentemente da imagem analógica herdada pela tradição fotográfica e que resulta da inscrição da luz e da passagem do tempo sobre a película. (BLÜMLINGER, 2009, p. 240)

<sup>3</sup>*I thought I was seeing convicts* (*Ich Glaubte Gefangene zu Sehen*, 2000) é uma versão de *Imagens da prisão* produzida no formato de videoinstalação. O título é referência à frase de uma personagem do filme *Europa 51* (*Europa '51*, 1952), de Roberto Rossellini, interpretada por Ingrid Bergman. No filme, a personagem é uma mulher burguesa sem contato com o operariado que, ao descrever sua percepção sobre operários deixando seus postos de trabalho em uma usina, comenta: “pensei estar vendo condenados”, relacionando o ambiente das fábricas e o das prisões. Deleuze também cita essa frase em seu ensaio sobre as sociedades de controle (1992, p. 219). O próprio Farocki comenta que o título da obra foi inspirado no texto de Deleuze, pois havia lido recentemente a versão em inglês do livro *Conversações* (FAROCKI, 2010, p. 86).

Em *Imagens da prisão*, Farocki coloca em jogo os efeitos das imagens de videovigilância; mostra, monta, analisa, comenta imagens de câmeras de circuito interno de dentro das prisões, reafirmando o controle sobre o detento através das imagens; e relaciona isso ao cinema, de forma metalinguística. Aqui é possível notar dois aspectos foucaultianos: tanto o princípio de vigilância baseado no panóptico quanto o caráter de punição dos corpos (FOUCAULT, 1987). Um fator relevante para a discussão sobre vigilância e controle é que em *Imagens da prisão* – assim como fazem Foucault (1987) e, principalmente, Deleuze (1992) – Farocki não problematiza apenas as instituições carcerárias, mas amplia seu eixo de análise a outros espaços institucionais, públicos ou privados, situando-se na interseção entre uma sociedade disciplinar e uma sociedade de controle. Farocki opera no limite entre as formas disciplinares, rigorosamente fechadas e delimitadas, e as formas de controle, fluidas, abertas e em alguma medida imperceptíveis. Por vezes as imagens parecem provocar uma discussão sobre a sociedade disciplinar em suas mais variadas formas, mas ao mesmo tempo parece indicar de que forma a sociedade de controle recupera todas essas questões e as rerepresenta em formatos renovados e ainda não assimilados.

O crítico e curador alemão Michael Baute, em um texto no qual descreve uma das sequências de *Imagens da prisão*, comenta sobre o tipo de empatia que as imagens de vigilância conseguem produzir. “Algo liberta essas imagens da obrigação de comunicar-se empaticamente”, diz o autor (BAUTE, 2010, p. 131). A cena em questão mostra a visita a um detento, na qual um casal analisa duas versões diferentes de moedas de 25 centavos, uma delas recém colocada em circulação (ver figuras 1 e 2). A voz *off* comenta que o mundo sofre mudanças e que a moeda indica uma vida perdida lá fora.



Figuras 1 e 2: O detento e a visitante analisam a nova moeda de 25 centavos (36'12" a 37'20").  
Fonte: *Imagens da prisão* (2000)

Em geral, quase todas as imagens de vigilância são desprovidas de qualquer tipo de construção narrativa<sup>4</sup>, ainda que possuam determinada narratividade, como acontece na sequência das moedas. Essas imagens não são criadas para contar alguma história ou desvendar alguma trama e na maior parte das vezes não possuem a sintaxe cinematográfica determinada pelos elementos comuns à linguagem audiovisual, como movimentos de câmera, diferentes tipos de enquadramento, contraplano ou montagem. Especificamente nessa sequência, a câmera tem movimentação e aproximação sob controle de um dos guardas da prisão, ação que se diferencia bastante dos movimentos de câmera comuns ao cinema e não se configura como um elemento sintático.

No caso específico das imagens produzidas por câmeras de vigilância, há um elemento de desdramatização que é bastante importante em praticamente toda a obra de Harun Farocki. Sobre esse aspecto, o próprio Farocki comenta:

O que é interessante nas imagens de câmeras de vigilância é que elas são usadas de um modo puramente indicial; não se referem a impressões visuais mas apenas a certos fatos: o carro ainda estava no estacionamento às 14:23? O garçom lavou as mãos depois de usar o banheiro? E daí por diante. Insiste-se nessa atitude até o ponto em que as imagens podem ser consideradas totalmente inúteis quando nada especial acontece, e são frequentemente apagadas de imediato para economizar a fita. (FAROCKI apud BAUTE, 2010, p. 130)

Essa desdramatização das imagens de vigilância é um fator interessante em função das possíveis operações agenciadas pelas imagens de arquivo, uma vez que tais imagens são silenciosas pois não há gravação de som. Assim, o desequilíbrio da *mise-en-scène*, observado por Baute (2010, p. 131-132) ao descrever a falta de imagens em contraplano que demonstrem as reações do casal (principalmente as do detento), é suplantado pela narração. Nesse caso, a narração tem o poder de dar maior ou menor sentido dramático às imagens.

Farocki conduz a cena para mostrar algo que as imagens originalmente não mostram. Ao valer-se da desdramatização das ações gravadas em um único plano, sem evidenciar a emoção dos personagens, Farocki opta por orientar o comentário em direção às moedas e, assim, fazer a cena remeter à vida que o detento está perdendo. No final da sequência, há ainda a inserção de outra imagem de câmera

---

<sup>4</sup>Não são imagens que não possuem narrativa – pois desde que haja registro, pode haver alguma ação ou algum acontecimento que possui narratividade –, mas são imagens livres de construção que gere uma narrativa: sem mudanças de enquadramento, sem corte ou montagem, sem desenho de som ou qualquer outro elemento que possa criar uma narrativa específica.

de vigilância, com repartição em duas telas, mostrando o interior e o exterior da prisão em clara alusão ao mundo lá fora (Figura 3). O que as moedas acabam por representar no filme, após o agenciamento produzido por Farocki, não é mais o que as imagens mostram – a análise cuidadosa de um casal no interior de uma prisão –, mas as transformações do mundo, perdidas pelo detento. É, em suma, o que as imagens não mostram, um intervalo entre tempos distintos. Tal recurso confere às moedas um princípio norteador na sequência, remetendo ao que o detento perde lá fora, sem evidentemente *mostrar* essa perda.



Figura 3: As moedas em detalhe e a parte de fora da prisão (37'13").  
Fonte: *Imagens da prisão* (2000)

São colocadas em jogo as limitações do caráter demonstrativo das imagens, assim como “o problema levantado pela representação visual em relação à questão do ponto de vista do espectador, sem perder de vista a dimensão política das realidades representadas” (BLÜMLINGER, 2009, p. 236). Ou seja, uma sequência de imagens que serviriam apenas para o controle do comportamento do detento com um visitante pode representar outros elementos, dependendo do tipo de agenciamento ao qual as imagens são submetidas.

### *Imagens do mundo e inscrições da guerra*

*Imagens do mundo e inscrições da guerra* é, provavelmente, o filme mais ambicioso da carreira de Harun Farocki, ao lado de *Videogramas de uma Revolução* (*Videogramme einer Revolution*, co-direção de Andrei Ujica, 1992). O cineasta

debruçou-se sobre um amplo material de arquivo durante dois anos e declarou ter trabalhado de forma intensa na mesa de montagem, pois teve muito trabalho para conseguir encontrar o que precisava e para organizar seu filme (FAROCKI, 2010, p. 75).

Em suas pesquisas, o diretor descobriu que o transporte de armas nucleares na Alemanha Ocidental era feito sob rigoroso sigilo e as linhas de trem eram inspecionadas por aviões do exército, que faziam registros fotográficos aéreos da região um dia antes do transporte e repetiam a operação no dia seguinte, meia hora antes. Após uma rigorosa comparação entre as imagens era possível perceber se havia alguma alteração suspeita de sabotagem, como algum veículo estacionado próximo aos trilhos. Farocki descobriu também que na Primeira Guerra Mundial já se realizava a exploração aérea do território inimigo, utilizando fotografias feitas com aviões e até mesmo com pequenas câmeras amarradas a pombos correio. Na Segunda Guerra esse processo foi aperfeiçoado pelos ingleses, que equiparam os aviões bombardeiros com câmeras fotográficas com o intuito de otimizar os ataques, utilizando as fotografias para saber até que ponto os alvos estavam sendo atingidos.

Até este momento o soldado de guerra havia executado um trabalho muito menos controlado ou controlável que qualquer outra atividade industrial, comercial ou agrária, já que não havia controle de seu objeto de trabalho: o território inimigo. Assim, as percepções e informações dos soldados, que eram importantes até aquele momento, deixaram de ser com o surgimento da fotografia aérea. (FAROCKI, 2013, p. 179)

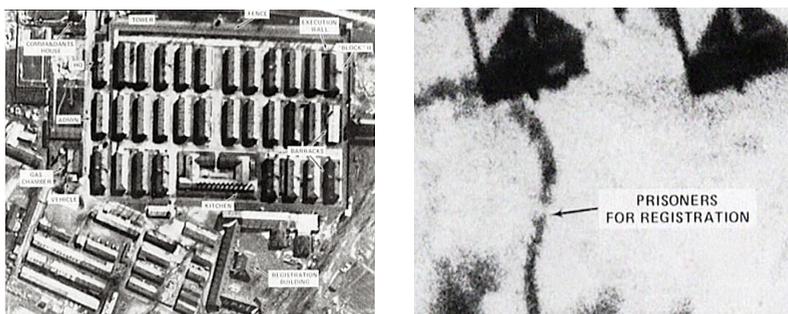
A descoberta mais importante de Farocki, que se consolidou como elemento central de *Imagens do mundo e inscrições da guerra*, foi a primeira imagem que os Aliados fizeram do campo de concentração de Auschwitz. Aviões bombardeiros norte-americanos, equipados com câmeras fotográficas para registro de imagens aéreas de reconhecimento de território, partiram da Itália no dia 4 de abril de 1944 para cumprir uma missão na Silésia<sup>5</sup>. Sobrevoando a região, os soldados produziram 22 imagens da área, que compreende o terreno da indústria química IG Farben<sup>6</sup>, à época em construção. Com essas imagens, foi possível avaliar o potencial produtivo da indústria a partir do estágio da obra e do tamanho da destruição após eventuais bombardeios.

---

<sup>5</sup>Importante zona industrial da Polônia e da República Tcheca, com fábricas de produção de produtos químicos, combustível e borracha sintética.

<sup>6</sup>IG Farben foi um conglomerado de indústrias criado em 1925 que deteve o monopólio quase total da produção química na Alemanha nazista. Um complexo de produção da IG Farben foi construído em Monowice, ao lado de Auschwitz III, campo de trabalhos forçados também conhecido como Buna, para aproveitar a mão-de-obra dos prisioneiros. Faziam parte do conglomerado da IG Farben as seguintes principais empresas: AGFA, Casella, BASF, Bayer, Hoechst, Huels e Kalle.

Três dessas fotografias continham os primeiros registros do campo de concentração de Auschwitz, ainda desconhecido dos Aliados (Figuras 4 e 5). Entretanto, o campo não foi identificado e as imagens foram arquivadas. Em 1977, motivados pela série de televisão *Holocausto* (*Holocaust*, 1978), dois oficiais da Agência Central de Inteligência (CIA) resolveram conferir tais imagens e compará-las com as coordenadas geográficas dos campos, identificando-os em detalhes. As imagens que haviam sido produzidas um ano antes do final da guerra tiveram sua importante identificação realizada mais de 30 anos depois.



Figuras 4 e 5: Detalhe de Auschwitz em fotografias aéreas de 1944 (14°32" a 15°45").  
 Fonte: *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (1988)

O filme acaba produzindo uma série de relações associativas entre as imagens produzidas pela indústria – que não visam mostrar o processo de produção, mas são parte deste processo – e, da mesma forma, as imagens aéreas produzidas por aviões bombardeiros, que acabam sendo exibidas em noticiários de televisão pois são imagens distanciadas e não exibem diretamente as atrocidades da guerra da qual fazem parte. Há um complexo emaranhado de situações entre a fotografia e a imagem em movimento – as quais podemos designar como séries ou blocos de imagens distintas – que demonstram vários aspectos da vigilância e do controle. Tais séries de imagens manifestam o aprimoramento das diferentes tecnologias que envolvem a produção e a análise de imagens a serviço de algum objetivo técnico preciso e definido, como a invenção da fotogrametria, o reconhecimento facial através da trucagem em retratos falados ou as técnicas de desenho em perspectiva. Mais do que isso, *Imagens do mundo e inscrições da guerra* produz um pensamento sobre o aparato de guerra moderno e os modos de produção da indústria do consumo, colocando em evidência novos conceitos de imagem que se formam em nossa cultura visual.

Apartir de uma estratégia calculada de relações entre as diversas séries utilizadas no filme, vê-se um conjunto de imagens que revelam os aspectos de vigilância e

controle aos quais o mundo da produção e do consumo está diretamente vinculado. Entre essas séries, algumas se destacam pelas circunstâncias históricas, como a imagem aérea feita de Auschwitz em 1944 e reconhecida somente em 1977, ou as fotografias feitas por nazistas na chegada de prisioneiros aos campos de concentração.

Uma das séries exploradas em *Imagens do mundo e inscrições da guerra* mostra alguns processos de mapeamento e reconhecimento aéreo, sob distintas abordagens e diferentes formas de operação, seja com *software* de reconhecimento de imagem ou com recurso humano. A voz *off* indica que o homem deve aprender a olhar e a reconhecer os padrões dos terrenos, quando vistos de cima, o que chama de *a nova imagem do mundo* e pode ser considerado um dos primórdios do sensoriamento remoto<sup>7</sup>.

Uma colheita, um sítio, mesas e cadeiras em um restaurante ao ar livre, roupas estendidas em um varal – aqui a série é cortada por uma espécie de subsérie, interna à anterior, que interrompe a narração, mostrando imagens de testes de aviação, de instrumentos que registram o movimento dos olhos e sua implicação na investigação ergonômica. Logo depois, volta a ser exibida a série anterior, mostrando o reconhecimento aéreo de carros blindados na areia, trincheiras (posições de artilharia) na neve, traços de caminhos retilíneos de soldados entre canhões antiaéreos (boa disciplina), caminhos desorganizados no pátio de um quartel (violação da disciplina), prisioneiros em um campo de concentração, banheiros na praia e os navios dos Aliados ao atracar em Salerno (Figuras 6, 7 e 8).



Figuras 6, 7 e 8: Imagem aérea com detalhes de uma propriedade rural (20'45"); testes de aviação para investigação ergonômica (20'56" a 21'17"); imagem aérea com detalhes de veículos de guerra na neve (21'38").

Fonte: *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (1988)

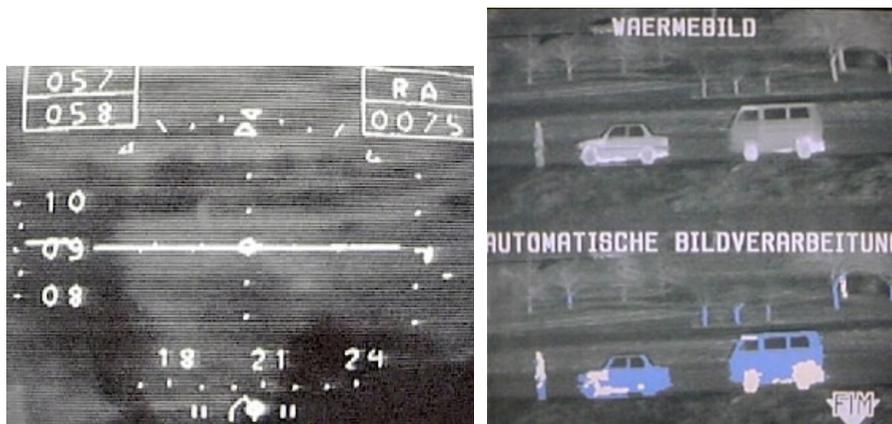
<sup>7</sup>Sensoriamento remoto (ou teledeteção) é o conjunto de técnicas que possibilita a obtenção de informações sobre alvos na superfície terrestre (objetos, áreas, fenômenos) através do registro da interação da radiação eletromagnética com a superfície, realizado por sensores distantes ou remotos. Geralmente esses sensores estão presentes em plataformas orbitais, satélites ou aviões.

O corte que acontece no interior dessa série divide a apresentação do reconhecimento aéreo em dois temas: antes situações comuns e depois situações militares. Aqui parece ficar claro que o agenciamento proposto é o de construir um discurso através do encadeamento de imagens que possam dar conta não só de explicitar um novo regime de visibilidade do mundo, através do reconhecimento aéreo, mas também de um controle que é exercido por via militar e se expande para outras áreas.

Constrói-se, assim, uma forma de expor os elementos de um programa tecnológico, um sistema de vigilância em plena constituição, que se dá na relação entre as diversas séries de imagens apresentadas no filme. Segundo Fernanda Bruno (2012a, p. 49), o programa de uma tecnologia, isto é, “aquilo que as suas redes de produção promovem como suas ‘qualidades’”, atualiza-se na constituição de um diagrama. “Supõe-se que o programa de uma tecnologia não coincide com o diagrama ao qual ela pertence [...], de modo que a análise do primeiro deve tornar visível elementos que compõem o segundo” (BRUNO, 2012a, p. 49).

Ao expor as funcionalidades do programa através do agenciamento estético das diferentes séries de imagens sobre reconhecimento aéreo, Farocki produz um agenciamento político a partir das relações de força, da lógica de funcionamento e dos conflitos que atravessam o diagrama, elementos que antes não eram visíveis. Em outras palavras, enfatiza o regime de visibilidade presente nessa tecnologia de vigilância e suas ordenações do visível e conjuga a ação do mapeamento aéreo a uma memória de índices que projeta não apenas o controle remoto de uma região, mas também um futuro a ser controlado (BRUNO, 2012a, p. 50).

A característica topográfica que se destaca nas fotografias examinadas por Farocki, principalmente em relação às de Auschwitz, produzidas por soldados norte-americanos em 1944, exige uma atenção especial quanto ao seu potencial para a abstração. A imagem produzida tecnicamente atesta a abstração de um olhar mecânico, o que produz ao mesmo tempo possibilidades e riscos (PANTENBURG, 2015, p. 215). Por um lado, o distanciamento em potencial das fotografias aéreas de Auschwitz, com o seu efeito implícito de alienação, apresenta uma oportunidade para falar sobre o Holocausto de forma inédita. Por outro lado, as fotografias são em si mesmas o resultado de um olhar distante por parte da câmara, gerando um resultado com pouca definição e nitidez (Figuras 9 e 10).



Figuras 9 e 10: Imagens de baixa definição (22'50" e 34'31").

Fonte: *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (1988)

### Considerações finais

As imagens que demonstram a invenção da fotogrametria a partir de um risco de morte, em *Imagens do mundo e inscrições da guerra*, e as imagens computadorizadas utilizadas por softwares que fazem a tabulação do consumo em supermercados, em *Imagens da prisão*, funcionam como substâncias deformáveis que deixam de valer por si mesmas, em suas dimensões figurativas, passando formalmente a operar como devires e não como meros decalques.

Os agenciamentos produzidos por essas imagens – as múltiplas relações associativas potencializadas pela montagem – acabam funcionando como modos distintos de exprimir os conteúdos que se revelam pouco formalizados e passam a se relacionar diretamente com outros blocos de imagens, como as de simuladores de voo ou de tanques de guerra, com o intuito de diminuir os riscos de soldados em combates reais ou fazer o controle da movimentação de detentos via softwares muito parecidos com aqueles utilizados nos supermercados. Trata-se de uma ação que faz as imagens assumirem novas funções, um caráter operacional que produz entre elas associações até então não perceptíveis.

Em ambos os casos é possível notar que se produzem relações genealógicas entre as séries de imagens, que se vinculam em novas configurações e associações. Deleuze chama atenção para um sistema de analogias entre a fábrica e a prisão – os *moldes* do confinamento, descritos rigorosamente por Foucault – que, na sociedade de controle, operam por *modulação* (DELEUZE, 1992, p. 221). É exatamente essa maleabilidade da sociedade de controle – seu caráter de

modulação – que permite as reflexões de Farocki sobre os regimes de visibilidade sob os quais operam as imagens de videovigilância.

No caso específico de *Imagens do mundo e inscrições da guerra*, há uma relação criada a partir do risco em diferentes situações, convergindo para o suposto benefício do avanço tecnológico em função da guerra. Já em *Imagens da prisão* há uma relação criada entre o supermercado e a prisão também a partir dos supostos benefícios tecnológicos das imagens computadorizadas utilizadas no processamento de dados a serviço do consumo e do controle dos corpos.

Se a sociedade disciplinar é marcada pela formação de uma política das coerções, através de mecanismos que visam tornar o corpo tão mais obediente quanto mais útil (FOUCAULT, 1987, p. 119), Farocki consegue demonstrar que esses mecanismos são aprimorados a partir das imagens e de suas tecnologias. Mais do que expor uma política dos aparelhos disciplinares, como fez Foucault, Farocki reflete sobre uma determinada economia do controle através das mídias. As imagens, em última instância, produzem formas mais dinâmicas de controle e distribuição dos corpos no espaço, pois contribuem diretamente com o aperfeiçoamento de tais aparelhos disciplinares.

Os espaços demarcados e confinados não são eficazes apenas quando são mais encerrados, ou quando sua arquitetura panóptica é mais eficiente. A disciplina, quando codificada pelas imagens, organiza os espaços de forma analítica, visando obter maior controle das ações e dos movimentos e criando uma distribuição que se manifesta de forma sistemática, uma espécie de otimização das distribuições dos corpos no espaço.

Assim, Farocki acaba por desvendar uma economia do poder completamente distinta da que se apresentou em épocas anteriores, quando o poder era essencialmente negativo e seu núcleo estava na constituição dos indivíduos como *sujeitos de observação*, em determinados regimes de normalização e visibilidade (VEGA, 2014, p. 44). A obra de Farocki, na esteira de Foucault, possibilita observar os diversos modos pelos quais os sujeitos se convertem em *objetos de observação*, em novas configurações de vigilância e de controle.

## Referências

BAUTE, M. “A sequência das moedas”. In: MOURÃO, M. D.; BORGES, C.; MOURÃO, P. (Orgs.). *Harun Farocki: por uma politização do olhar*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010. p. 128-133.

BLÜMLINGER, C. “Harun Farocki: a arte do possível”. In: MACIEL, K. (Org.). *Transcineas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009. p. 231-241.

BRUNO, F. “Contramaneal para câmeras inteligentes: vigilância, tecnologia e percepção”. *Galaxia*, São Paulo, n. 24, p. 47-63, dez. 2012a.

\_\_\_\_\_. “Imagem, tecnologia e acontecimento: conexões a partir da obra de Harun Farocki”. In: DIAS, S.; MARQUES, D.; AMORIM, C. (Orgs.). *Conexões: Deleuze e arte e ciência e acontecimento e...* Petrópolis: De Petrus; Brasília: CNPq/MCT; Campinas: ALB, 2012b. p. 85-102.

DELEUZE, G. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

FAROCKI, H. “Trailers escritos”. In: MOURÃO, M. D.; BORGES, C.; MOURÃO, P. (Orgs.). *Harun Farocki: por uma politização do olhar*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010. p. 64-97.

FAROCKI, H. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.

FERNÁNDEZ, D. “Prólogo”. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Sobre Harun Farocki: la continuidad de la guerra a través de las imágenes*. Santiago: Metales Pesados, 2014. p. 7-11.

FOUCAULT, M. *Nascimento da biopolítica: curso dado no Collège de France (1978-1979)*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

PANTENBURG, V. *Farocki/Godard: film as theory*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2015.

VEGA, F. “La fabricación de lo visual: catástrofe y política de la imagen en el cine de Harun Farocki”. In: FERNÁNDEZ, D. (Org.). *Sobre Harun Farocki: la continuidad de la guerra a través de las imágenes*. Santiago: Metales Pesados, 2014. p. 43-55.

## Referências audiovisuais

IMAGENS da prisão. Direção e roteiro: Harun Farocki. Título original: Gefängnisbilder. Alemanha: Harun Farocki Filmproduktion; ZDF/3sat, 2000. (60 min).

IMAGENS do mundo e inscrições da guerra. Direção e roteiro: Harun Farocki. Título original: Bilder der Welt und Inschrift des Krieges. Alemanha: Harun Farocki Filmproduktion; Filmförderung NRW, 1988. (75 min).

**submetido em: 23 set. 2017 | aprovado em: 27 fev. 2018**



**Narratividade,  
corporalidade e realismo  
de choque em *Mooca*,  
*São Paulo* e *Um  
céu de estrelas*<sup>1</sup>**

*Narrativity, corporality  
and realism of shock in  
Mooca, São Paulo and  
Um céu de estrelas*



Pedro Plaza Pinto<sup>2</sup>

<sup>1</sup>A primeira versão deste escrito foi inicialmente discutida em Pinto (2011).

<sup>2</sup>Doutor em Comunicação (ECA/USP), professor do departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná.

**Resumo:** o drama realista *Um céu de estrelas* (1996), de Tata Amaral, é analisado a partir da estruturação do seu relato, com especial atenção a aspectos de montagem, cenário e movimentação. A análise fílmica propõe-se a operar a leitura do curta-metragem *Mooca, São Paulo* (1996), de Francisco César Filho, sequência inicial do primeiro. Este artigo investiga como o conjunto estabeleceu a construção dos corpos numa condição que os faz oscilar entre repouso e explosão, erotismo e abjeção, espaço público e privado, naturalismo dramático e distanciamento crítico. Aponta-se, assim, a contribuição desses materiais ao contraditório realismo contemporâneo do final do século XX no cinema brasileiro.

**Palavras-chave:** realismo cinematográfico; cinema brasileiro; análise fílmica.

**Abstract:** Tata Amaral's dramatic-realistic film *Um céu de estrelas* (1996) is analyzed from the structuring of its story, with special attention to its aspects of montage, setting, and movement. The film analysis proposes, in the same impulse, the reading of the short film *Mooca, São Paulo* (1996), by Francisco César Filho, an initial sequence of *Um céu de estrelas* especially made to compose the cinema distribution. This article investigates how this set established the construction of bodies in a way that makes them oscillate between rest and explosion, eroticism and abjection, public and private space, between dramatic naturalism and critical detachment. Thus, this article points the contribution of these materials to the contradictory contemporary realism of the late twentieth century in Brazilian cinema.

**Keywords:** cinematographic realism; brazilian cinema; film analysis.

## O corpo entre dois regimes sonoro-visuais

No final do século XX, o filme *Um céu de estrelas* (1996) ocupou posição especial dentro do realismo “pós-catastrófico” presente na estética cinematográfica do Brasil. Tal realismo sustenta-se no paradigma do “retorno do real”: ainda que se viva em uma época de suspeita sobre a capacidade de o universo das imagens e sons gerar conteúdos autênticos, o “real responde”, ou seja, há eficácia simbólica na representação de materiais a partir de um olhar sobre conflitos, desastres e catástrofes (ZIZEK, 2003). O presente artigo trata de algumas características do corpo e de encenação do drama realista que o filme apresenta, em um momento ambivalente de adesão e crítica ao modelo de representação finissecular. Trata-se de um típico método de estudo que envolve história, análise fílmica e condições de fruição dos materiais. No caso, em se tratando de um drama realista, a atenção é especificamente focalizada em aspectos de origem do material, narratividade e encenação (AUMONT, 2011a, 2011b). A proposta é analisar o filme no seu conjunto com o curta-metragem que o antecedeu no lançamento, na distribuição em película e na versão de divulgação para VHS lançada alguns anos depois pela revista *Istoé*.

*Um céu de estrelas* foi apresentado com *Mooca, São Paulo*, seu complemento antecedente em curta-metragem, dirigido por Francisco César Filho, parceiro de trabalho de Tata Amaral durante muitos anos. O material pode ser considerado uma espécie de prólogo do filme, corpo estranho, anexo e preparatório ao drama realista que o segue. O objetivo é compreender o modo como esse curta-metragem compõe, com *Um céu de estrelas*, um conjunto signifiante, apto a apresentar a região da zona leste em um momento histórico de abandono e decadência para fins da gentrificação que seria levada a termo nos anos seguintes, com a edificação de enormes edifícios residenciais naquela antiga região de galpões fabris. Contudo, o aspecto central não é tão ditado pelo registro da região, mas, sobretudo, pelo lidar com a inscrição e indisposição dos corpos no espaço urbano como espécie de preparação para o drama realista (BERNARDET et al., 1999). Desse modo, compõe-se um conjunto de imagens e sons dessa sequência inicial com uma cena privada de violência, excuroso que se encerra com a representação de cenas que mimetizam imagens e sons televisivos levados de volta ao ambiente público, numa estrutura circular. Assim, nesse acúmulo, o conjunto revela seu caráter heteróclito, dado que sustenta a posição especial do material em relação ao realismo “pós-catastrófico”.

A chave da análise do material está na centralidade do corpo mudo ou falante e do movimento dos corpos nos filmes, que num primeiro momento flutuam

significativa e anonimamente no espaço público decadente da Mooca, em São Paulo, pelas lentes do curta de César Filho, colado à narrativa de *Um céu de estrelas*. Em seguida, dentro do relato do longa-metragem, os corpos são enclausurados no pequeno universo doméstico da relação entre Dalva (Alleyna Cavalli) e Vítor (Paulo Vespúcio), no relato de uma situação de cárcere privado entre os ex-noivos. Ao final, a narrativa transborda os corpos de volta à cena pública, já totalmente mediados pelo modo de representação televisivo, então mimetizado.

*Mooca, São Paulo* compôs a primeira distribuição do filme de Tata Amaral e será considerado, aqui, dentro do mesmo fluxo discursivo. O conjunto foi visto como um material heteróclito composto pelo “colorido” – com 67 minutos – de *Um céu de estrelas*, e pelo material em branco e preto – com pouco mais de 7 minutos – de *Mooca, São Paulo*. A apresentação do currículo de César Filho em seu blog, na rede mundial de computadores, identifica o material como a “sequência inicial” do longa (CÉSAR FILHO, [201-]). Temos consciência de que o filme não foi apresentado desta forma em outras distribuições, a exemplo da cópia em VHS pela *Sagres Vídeo*, que o colocou na qualidade, bastante deslocada da apresentação original, de epílogo. Ademais, lembremos que *Um céu de estrelas* já apresenta epílogo: as imagens trazidas ao estilo televisivo após os créditos. Todavia, consideraremos a distribuição do lançamento em 35mm, que estabeleceu o projeto de construção discursiva que dá sentido à montagem dos sintagmas.

Sabemos hoje que os últimos anos do século XX abrigaram, no cinema brasileiro, materiais mais ricos do que se imaginava à época. Tanto foi que, mesmo diante de impasses claros, o cinema local recebeu uma intervenção crítica de peso com a ideia do “ressentimento mútuo”. Esta figura do ressentimento foi reverberada a partir das observações de Ismail Xavier (2000, 2001, 2002), introduzidas em uma entrevista concedida à revista *Praga*. Cabe pontuar que era perceptível uma mudança nas intervenções do crítico, que buscou travar um diálogo mais direto com o público e os profissionais do cinema recente. A própria introdução da entrevista fala de um “importante” resgate, pela crítica brasileira, do “mapeamento e [da] avaliação da produção artística contemporânea” (XAVIER, 2000, p. 97). Esta “tradição de panoramas periódicos” teve seu apogeu na geração de críticos da revista *Clima* – de Antonio Candido e Paulo Emilio Salles Gomes –, e teria sido “injustificadamente esquecida por seus descendentes na vida universitária (debruçados exclusivamente sobre o passado)” (XAVIER, 2000, p. 97).

A rememoração prática indicou a vontade de sair do gueto de uma geração que procura resgatar o ensaísmo para a esfera pública. Assim, construções temáticas e

formais foram examinadas partindo da problemática do ressentimento, aqui entendida como baliza para a análise fílmica. Mas do que trata essa problemática? Um quadro teórico presente em outro escrito de Xavier (2001) nos esclarece melhor o horizonte teórico dessa figura. A noção central de *ressentimento* é considerada um lugar reativo de personagens de filmes em face das situações práticas e sociais. Xavier se refere 1) ao texto de Nietzsche, *Genealogia da moral*, mais precisamente, à passagem sobre a “fenomenologia do ressentimento”, que seria retomada depois por Max Scheller; 2) às definições do próprio Scheller sobre a “sociologia do ressentimento”; 3) às observações de Fredric Jameson no capítulo *Authentic resentment*, em *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*; e 4) aos comentários de René Girard sobre os dois primeiros autores em sua obra *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Este último autor apresenta a ideia do “desejo mimético”, inscrita no quadro teórico pautado pela idolatria e inveja (XAVIER, 2001, p. 81).

A tarefa central, no alinhamento desses autores, é pensar o que seria um processo de “auto-envenenamento psicológico”, associado à procura da vingança, que pode gerar agressividade e suscetibilidade indeterminadas. A recorrência e a forma da figura narrativa do ressentimento são identificadas nos filmes dos anos 1990. Partindo de *Coração iluminado* (1998), de Hector Babenco, Xavier demarca as formas e temas do ressentimento. É um exame do recuo da relação dos sujeitos discursivos com a historicidade, pela fixação em um passado.

Nesta fixação num estado ou situação do passado, ou em algo que acaba de se perder, há um potencial dramático ligado a projetos de vingança, adiados, remoídos, que encontram no cinema uma variedade de manifestações que tornam a figura do ressentimento um dado notável que vale explorar, quase um diagnóstico nacional (ou continental) (XAVIER, 2001, p. 79).

*Um céu de estrelas* foi reconhecido como um dos melhores representantes da criação temática que engloba outros filmes, como *Ação entre amigos* (1998), de Beto Brant, que eclipsa a ação política de uma reunião de ex-militantes da geração que sonhou contra a ditadura militar e, agora, procura lamber as feridas em um ato de violência. O rancor é, também, chave para *Um copo de cólera* (1999), de Aluizio Abranches, onde um macho enfrenta a figura feminina com a exibição de um ressentimento clássico, que denota insegurança, infantilidade, mas não resulta em ações efetivas, o que o aproxima de *Um céu de estrelas*. *A ostra e o vento* (1997), de Walter Lima Junior, também trata de um drama familiar em espaço fechado, desta vez com conflitos de geração. Neste, a ordem patriarcal é sinônimo de clausura,

ciúme, atraso e arcaísmo; o pai da jovem (Lima Duarte) traz as marcas de um passado não simbolizado, colocando tudo a perder na promessa de futuro que a moça (Leandra Leal) representa. Outra crise frente ao destino notabiliza-se no filme *O Viajante* (1999), de Paulo César Saraceni, história de uma viúva ressentida, cercada pela moral cristã, e solitária nos cuidados com o filho esquizofrênico.

No caso do filme de Tata Amaral, as condições de recepção do cinema e da TV também aparecem evidenciadas: o espectador se vê seguindo regimes diferentes de proximidade/afastamento em cada meio. Não obstante, a diferença crucial entre os regimes de visualidade e sonoridade diz respeito à operação produtiva de um tipo de simultaneidade pela televisão, encenada no momento chave de *Um céu de estrelas*: seu desfecho. Na análise deste escrito, procuramos dedicar maior atenção ao que aparece no filme antes do final, antes de o foco narrativo ser radicalmente deslocado para uma tela de televisão, que mostra tudo “ao vivo”.

O principal viés da análise aqui proposta para *Um céu de estrelas* trabalha sobre aquilo que Vicente Sanchez-Biosca chama de “cultura esquizóide” da contemporaneidade<sup>3</sup>. O “corpo ideal” desencarnado nas imagens perfeitas da publicidade e da televisão entra em choque com outra representação de corpo, difundida pela cultura de massa:

nós somos confrontados com estas manifestações visuais perversas de corpos submetidos a marcas de violência, ou corpos excessivamente carnis, e que se dispõem em numerosos domínios da cultura de massas: a informação, a reportagem, a imagem pornográfica, até mesmo o mítico filme *snuff*. (SANCHEZ-BIOSCA, 1997, p. 74)

A condição de um ideal é a existência de uma tensão imaginária sobre a realidade dos corpos. Essa tensão está associada à violência, à perversão, ao controle, ao pastiche. Um de seus lados obscuros é a ubiquidade da televisão, o “apontar” para a realidade imediata. A realidade aparece, contudo, amortizada pelo banal, pelo corriqueiro noticioso de seções policiais dos *fait divers*. As marcas da violência e do poder se diluem, e os sujeitos têm suas identidades esquecidas. Esta condição marcou o final do século XX em suas formas de mediação e representação; o impacto do “ao vivo” na tradução dos corpos reais está a serviço de uma função simbólica. A mulher, o corpo feminino, é lugar privilegiado do fantasmático, na medida em que se tornou o modelo da fantasia. Mas como isso se produz dentro da narração do filme em questão?

<sup>3</sup>A categorização de Sanchez-Biosca faz parte de sua abordagem de *Videodrome* (1982), de David Cronenberg, e nos foi bastante útil; cf. SANCHEZ-BIOSCA (1997).

## Espaço urbano e a casa: a inscrição e indisposição do corpo

Iniciam-se as imagens do filme *Um céu de estrelas*. “Mas já começou o filme?”, pergunta o espectador desavisado. Não há nenhum som, e três planos de fotografias antigas, em preto e branco, ocupam a tela, em escala de primeiro plano – uma mulher, um homem e uma senhora. São planos estáticos, de alguns segundos, entremeados a rápidas fusões em tela branca. Foram tomados, provavelmente, de documentos, como suspeita o espectador na primeira vez que os vê, seja por causa das bordas do quadro ou pelos carimbos sobre as fotos. São evidentemente imagens captadas para o curta-metragem *Mooca, São Paulo*.

Corpo estranho mas bem composto com o material do drama que o segue, o curta precede um longa de estreita duração e, já de saída, deixa entrever o caráter heteróclito da composição: branco e preto com colorido; cena pervagante pelas ruas *versus* cena encerrada no ambiente doméstico; indistinção anônima dos rostos seguida pela identificação e subjetivação de personagens. De chofre, a questão se impõe: o que relaciona o curta-metragem apenso ao longa que dá título ao conjunto? É mera contextualização do espaço urbano pelo qual será negado o movimento das personagens? Diz respeito a algum tipo de generalização que antecede a particularização? Quer nos mostrar uma decadência do espaço onde se inscrevem corpos em estado de desequilíbrio e indisposição? Continuemos com a análise para que essas perguntas possam ressoar sobre o conjunto.

A escala das imagens modifica-se, e vemos uma fotografia para a qual posam muitas pessoas, ao mesmo tempo que se inicia uma trilha minimalista, com timbre de um acordeon monótono e alguns ruídos de percussão. Seguem, então, um plano mais fechado com uma família e outro que volta à mesma escala inicial, com mais um rosto feminino. Que corpos estão sendo representados? De que maneira? Qual é a relação dessa escolha de representação diante de outras presentes em *Um céu de estrelas*? A inscrição fotográfica em preto e branco remete, sem dúvida, ao passado – um saber comum sobre a história da cidade de São Paulo nos indica que podem ser imagens da chegada de estrangeiros na hospedaria do imigrante. A narrativa sobre os corpos tem início apresentando, numa espécie de figuração de segundo grau, fotos de documentos. Aquelas pessoas não estão ali colocadas simplesmente pela imagem e pelo som, mas mediadas pelo ato fotográfico. Os índices – carimbo, recorte – sugerem uma ancestralidade, arqueologia dos corpos inscritos, viagem aos documentos, às fotos, às imagens que apontam o passado. Quem são aquelas pessoas? A pergunta permanecerá no ar.

Após uma longa fusão, vemos, num plano da linha do horizonte, o teto de um galpão com vários exaustores. Atrás do prédio, sob a névoa branca, edifícios. No canto esquerdo da tela lemos a legenda: “Mooça, São Paulo, 1996”. Ora, trata-se de um filme antes do filme? Qual é a relação daquele lugar, uma construção localizada no bairro da cidade de São Paulo, contemporânea segundo a legenda, com as fotografias anteriores? Há relação entre os migrantes e a ancoragem no contemporâneo?

Vejamos a estrutura desse curta, que funciona como uma espécie de prólogo a *Um céu de estrelas*, anomalia e arqueologia do drama que o segue:

1º – Fotografias de documentos de prováveis imigrantes do início do século que povoaram São Paulo e compuseram o cenário da cidade;

2º – o espaço urbano vazio – Mooça, zona leste de São Paulo. Imagens estáticas e móveis: ruas, construções, semáforos, trem em movimento, inscrições nas paredes. As pessoas aparecem somente de passagem, em composição com o cenário, no final do trecho. As últimas imagens são *travellings* em contra-mergulhos verticais que mostram prédios antigos;

3º – imagens de passantes em primeiro plano, com câmera instável, entremeadas a algumas inserções, como uma parede pichada e vidros quebrados. A imagem final é de uma mulher visivelmente transtornada, aos prantos, caminhando em câmera lenta. A sonoridade é do mesmo tipo da que se iniciou com as fotografias: sons atonais e incomodativos;

4º – retomam-se os planos de eixo vertical em movimento que dividem o quadro entre céu e edifício. Ouvimos o som de uma percussão também repetitiva;

5º – uma sequência de imagens: o plano da rua com câmera em movimento, sem linha do horizonte, é combinado, em fusão, com o primeiro plano: um homem de meia-idade que parece estar num bar; ele bebe e fuma. o plano final é de uma rua vazia, tomado no eixo da rua, de onde um motoqueiro aparece. Proveniente do espaço atrás da câmera, vai se distanciando até, de repente, começar a circular pela via, perfazendo um trajeto circular sobre o chão.

A montagem, portanto, combina diversos grafismos do espaço urbano – com linhas verticais e horizontais – de clara inspiração concretista. O preto e branco e a

alteração no contraste – um certo “olhar documental” – evidenciam a decadência e o vazio. O que nos interessa, em relação às perguntas já colocadas, é a ligação que se estabelece entre o espaço e os corpos. Qual é o nexó entre as fotografias e esse *locus* decadente? Podemos perceber que a estrutura é pulsante: os corpos estão destacados do espaço, tomados numa escala aproximada, que não expõe o lugar de modo a estabilizar a relação entre o mostrado e o narrado. A verticalidade acentua o tom aterrador, quicá tenebroso, dos edifícios decadentes. Vemos janelas quebradas, inscrições antigas, paredes sujas. A imagem da moça transtornada enfatiza ainda mais o desconsolo, e a trilha sonora é utilizada para nos afastar e manter distantes na observação desse *locus*.

Todavia, se corpo e espaço se excluem nas quatro primeiras partes do curta (sequência inicial do longa), eles convergirão de maneira intrigante na quinta: a rua se une à imagem de um homem, e passa a ser o espaço de um motoqueiro solitário. O recurso explora a permanência da sobreposição das duas imagens. Corpo e espaço agora se combinam forçosamente sem deixar de estabelecer este contrassenso: o eixo em linha reta da rua projetada no horizonte não é percorrido pelo motoqueiro, que prefere reiterar, com a moto, um círculo no chão, numa trajetória aparentemente sem justificativa ou função. A narrativa inicia-se antevendo o desassossego, a aporia do corpo inscrito/corpo atormentado num espaço urbano, clausura forçosa.

No entanto, essa angústia não terá solução, pois o corpo agonizará entre o espaço enclausurante do *locus* urbano e o espaço fantasmático da televisão, ao final de *Um céu de estrelas*. A construção do círculo fechado no circuito da rede simbólica remete a outros filmes do período, como *Abril despedaçado* (2001), de Walter Salles, e *Kenoma* (1998), de Eliane Caffé. No primeiro, o enclausuramento é traçado pelo retorno da tradição que deverá ser quebrada; em *Kenoma*, o círculo projeta a obsessão da personagem principal pela criação do “moto contínuo”.

Essa sequência de abertura é intitulada, nos créditos de *Um céu de estrelas*, como “Mooca, São Paulo, 1996”. Foi roteirizada e dirigida por Francisco César Filho, o qual a denomina apenas *Mooca, São Paulo*, conforme explicamos no começo deste texto. O curta compõe a situação narrativa como uma espécie de corpo estranho e integrado, intrusão documental, mapeamento geográfico e arqueogênese. O trabalho de parceira entre a diretora Tata Amaral e Francisco César Filho vinha desde 1986, com os curtas *Poema: cidade* (1986) – sobre a poesia dos irmãos Campos – e *Queremos as ondas do ar!* (1986) – sobre o universo de reivindicação das rádios livres. O filme *Vinte/Dez* (2001), feito já em formato digital também pela dupla, retoma a cultura das ruas de Santo André-SP, em particular o hip-hop e as manifestações de consciência da juventude.

Esse interesse de mais de uma década sobre a cultura urbana paulista teve o seu momento mais importante no início dos anos 1990, com o documentário *Rota ABC* (1991), de Francisco César Filho. A periferia industrial, com ênfase na ótica do grupo de punk-rock Garotos Podres, é examinada como metáfora do excuro da classe trabalhadora em franca decadência financeira. No curta metragem *Era JK* (1993), do mesmo diretor, o período histórico do nacional-desenvolvimentismo é colocado em perspectiva, projetando-se a gênese das questões. Ele também fez dirigiu *Hip hop SP* (1990) e *Zona leste alerta* (1992), abordando as lutas políticas da periferia. Os filhos da classe operária de São Paulo, após duas ou três gerações da industrialização de JK, já não ocupam o mesmo patamar social, justificando a trajetória que pode ser traçada entre um filme como *Eles não usam black-tie* (1981), de Leon Hirszman, e *Um céu de estrelas*. Esta genealogia do depauperamento social em mais de vinte anos marca a transição entre o cinema brasileiro moderno e o contemporâneo.

### Do exterior ao interior: o estabelecimento do espaço cênico

A clausura de *Um céu de estrelas* só funciona se for possível aludir-se ao espaço externo, corpo *in loco*, decadência visada no curta-metragem que o antecede. E como ocorre a passagem para o trecho narrativo do filme propriamente dito? Logo na primeira cena, o espaço externo demanda a atenção da personagem principal: a campainha toca. Após uma nova primeira imagem do filme, do batom sendo pego por Dalva diante do espelho<sup>4</sup>, há uma escala crescente de planos em três etapas até o conjunto do espelho-toucador, com a personagem diante de seu reflexo. Ela larga o batom, passa perfume, esboça um sorriso, tira a toalha que envolvia a cabeça e passa a mão no cabelo, agitando-o. A ação é silenciosa e marcada pelo ruído dos objetos colocados sobre o móvel. O silêncio é, entretanto, o “silêncio maciço” da cidade: há sempre ruídos ao longe.

Ainda no quarto, quando a campainha toca, Dalva altera sua fisionomia: ela apenas imagina ou também teme quem pode estar lá fora? A expressão de Dalva é a chave para entendermos vários momentos de tensão do filme<sup>5</sup>, que repercutem sobre a explicação psicológica disposta, por meio da narração, na construção do olhar. Ela sai do quarto pela esquerda do plano, enquanto a câmera faz um movimento e

<sup>4</sup>Lembremos o mesmo tipo de operação sendo feita por Dora em dois momentos do filme *Central do Brasil* (1996), igualmente relacionada com a autoestima da personagem.

<sup>5</sup>O trabalho de Márcia Regina Carvalho da Silva (2003) faz um estudo do rosto de Dalva em *Um Céu de estrelas*, e traça uma abordagem da aparição da fisionomia em planos fechados ao longo da narrativa como fator estruturante do relato.

permanece olhando através da janela; durante este movimento, é possível visualizar a cidade de horizonte infinito. O som diegético de uma música ao longe compõe o espaço: uma casa vizinha ocupa a imagem com telhado acima, varanda em perspectiva com dois senhores sentados à direita e parede com janela também à direita. “E hoje, infeliz no meu canto, curtindo a tristeza. Humildade, carinho...”, diz a música<sup>6</sup> no conhecido estilo brega. Uma jovem dança com os braços para cima. Um corte nos aproxima dos dois senhores jogando cartas. O olhar agora já está destacado do quarto de Dalva e se direciona para uma aproximação da cena flagrada pela janela. Um deles grita em direção à esquerda, para dentro da casa: “Desliga esta porcaria de som, menina!”. Um chicote rápido à esquerda enquadra a janela da casa dos vizinhos: há dois travesseiros sobre o batente. A jovem bate com os braços sobre os travesseiros e entra, visivelmente contrariada.

A cidade penetra o quarto de Dalva pelos sons da rua, pela música externa, pelo ruído de um carro passando, pela campainha que toca. Quem é aquela moça contrariada? Por que o senhor não a deixa dançar livremente com a música alta enquanto arruma a casa? Não saberemos. Um corte nos mostra Dalva no corredor. Enquanto percebíamos os arredores, ela já não estava no ambiente de onde a câmera testemunhou a cena banal e sem função aparente. Dalva chega à porta e abre a portinhola de vidro; há uma alteração em sua fisionomia: quem é?

O corte nos mostra o plano do ponto de vista de Dalva: é Vítor. O quadro dentro do quadro o mostra atrás das grades losangulares da portinhola; mais atrás dele, desfocada, a rua. Ele sorri, olha para a rua e volta novamente o rosto para dentro da casa. Este movimento de ir e vir entre o que está fora e o que está dentro, pelo olhar ou pelo enquadramento, é necessário para configurar a dialética interior-exterior logo no começo de *Um céu de estrelas*. Dalva só sairá da casa quando for para o espaço da área de serviço – espaço externo fechado – ou pela lente da televisão na cena final e no epílogo, cortejada pela polícia.

Ela abre a porta para Vítor. A decisão é vacilante: ela permanece recostada na porta enquanto ele entra e começa um diálogo, examinado mais abaixo. A passagem de Dalva pelo corredor iniciara, antes, a apresentação da casa. Há uma verdadeira coleção, ao longo do filme, de objetos da intimidade de uma casa de classe baixa: penduricalhos na parede, móveis de baixa qualidade, pinturas de girassóis e outras flores, fotos de cavalo, calendários sobre a mesa, mesa de centro, cortinas floridas, abajur, filtro de barro, fotos de infância na parede, sofá de veludo vermelho de gosto duvidoso. Vários desses objetos serão mobilizados na dinâmica do drama que eventualmente se instaura.

<sup>6</sup>A canção *Amor rasgado* foi feita para o filme por Carlos Sukorski e Celso T. Zucatelli.

Um objeto referido no cartaz do filme ganha relevância especial pelo olhar de Dalva, logo antes da entrada em cena de sua vizinha, Iara: um quadrinho com um pequeno relógio ao lado da imagem de um céu estrelado com uma casinha abaixo. Ele ocupa toda a imagem com a construção, pela montagem, do ponto de vista de Dalva. É importante lembrar uma citação de Brecht que já estava no cartaz do filme, além de ter constado nas caixas das fitas VHS para locação: “Quem poderá imaginar um céu de estrelas? Este fará melhor se calar a boca”<sup>7</sup>. A sentença antecipa o silêncio final de Dalva diante das lentes da televisão. Será só neste final que o procedimento de gosto brechtiano de distanciamento se atestará, mais do que uma simples citação que justifica o título do filme e alude à mencionada dialética da cidade – inscrição do corpo no espaço urbano e clausura forçosa que inclui a interdição do olhar. Quem pode ver? A resposta só chegará a um bom termo no final, na síntese que faz refluir a criação do espaço pelo gesto da filmagem “ao vivo”<sup>8</sup>. Televisão e cidade, exterior e interior, clausura e liberdade, voz e silêncio são pares dessa constelação que produz o campo de forças da narrativa.

Dalva pergunta, assim que abre a porta para Vítor, no início da sequência inicial, marcando o primeiro diálogo entre os dois: “O que você quer agora?”. O quadro mostra a porta aberta e um plano médio fechado dos dois – Dalva e Vítor. “Eu vim devolver”, diz Vítor, levantando uma sacola. Ela responde, num tom já desconsolado: “Você não avisou que vinha”. “Agora precisa avisar?”, pergunta Vítor. A lógica da cena é sempre de referência a um momento do drama anterior e ausente, o que envolve o rompimento entre eles, perturba Vítor e ameaça Dalva. Entre o “antes” e o “agora” do tempo exposto, há um hiato que causará o conflito da cena. “Para falar a verdade, estou bastante ocupada”, diz Dalva enquanto Vítor passa na sua frente e entra definitivamente na casa. A câmera recua e abre um plano conjunto. Ele ignora a observação, anda até a mesa, pega o calendário, olha para ela recostada na porta aberta e diz: “Vivifique os outros...”. “E você também será vivificado”, completa Dalva.

Já se inicia, aqui, a colocação de elementos do interior do espaço privado com “pérolas para o cotidiano” disponíveis no espaço íntimo: objetos com ditados, exemplos da “sabedoria” de todo dia; neste caso, uma “folhinha” Seicho No Ie que pertence à mãe de Dalva.

<sup>7</sup>Do poema *Não se deve ser crítico demais*: “Ah/ Quem é capaz de imaginar/ Um céu de estrelas/ Esse/ Bem poderia calar a boca” (BRECHT, 2000, p. 94). O dramaturgo ressoa a tradição crítica kantiana e marxista que conecta a compreensão dos fenômenos à observação do céu estrelado e o relaciona à lei moral, “o céu de estrelado acima de mim” e “a lei moral dentro de mim”, famoso trecho do final da introdução da *Crítica da razão prática*, de Kant. Lukács repercute tal observação no começo do livro *A teoria do romance*: “Afortunado os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujo os rumos a luz das estrelas ilumina” (LUKÁCS, 2000, p. 25).

<sup>8</sup>Tal mecanismo foi examinado no estudo de Pinto (2002).

Um *close-up* de Dalva continua investigando seu estado emocional refletido no rosto. Vítor começa a ver fotos: a câmera acompanha e vemos os dois numa imagem com um guarda-chuva. Há uma recorrência aos objetos da relação, como a jaqueta e outros presentes devolvidos. Dalva tenta colocar os termos do acordo anterior, que não conhecemos, mas que intuímos pelo conteúdo de algumas falas: “A gente já conversou tanto” ou “Você disse que ia tentar”. Respondendo a esta última observação, Vítor abaixa a cabeça e só pronuncia uma palavra: “Difícil”. O plano, que mostrava Dalva de pé e de costas para Vítor, é cortado para um *close-up* da nuca de Dalva, virando o rosto após a observação do ex-namorado. O que ela pensa por trás daquela fisionomia? Mais adiante, em frente ao quadro ilustrado com a casinha sob o céu de estrelas, sua fisionomia se transforma novamente, em um processo repetitivo que alimenta o deslizamento paralelo: a clausura forçada incita a criação de espécies de paisagens fisionômicas para a subjetivação de Dalva, ato-reflexo dentro do curso sempre agravante da história em direção ao silêncio da personagem diante do corpo morto de seu ex-noivo sobre a mesa de jantar. Esse é o refluxo final, contrapelo do drama da negociação entre as duas personagens, termo ou sanção do relato para as ações da protagonista.

### A morte e a voz na construção extraquadro

Transe e fantasma-goria combinam-se para criar um clima único em *Um céu de estrelas*, com momentos de refluxo do narrar ou de informações narrativas fragmentadas que exigem do espectador uma atenção que incomoda, dado o ritmo violento das imagens. A morte é sempre a borda desses refluxos, momento limítrofe, impossível, encenado e reencenado na narração – há o ato violento inicial do soco e do aprisionamento da mãe de Dalva; a ameaça de suicídio por Vítor, seguida do tiro na porta; o sexo ao lado da porta, iluminado pela frisa do banheiro; o quadro terrível para Dalva da mãe morta; a morte extraquadro pelo tiro final.

A presença da morte em *Um céu de estrelas* inicia-se com a chegada de Dona Lurdes, mãe de Dalva, que conturba o ambiente já complicado pela presença de Vítor. Vejamos como o filme constrói um fluxo de imagens que seguem de perto as ações.

A discussão logo iniciada entre os três leva ao soco que Vítor dá no queixo de Lurdes. O som do soco é seguido por sons de uma percussão não-diegética que atesta o impacto da cena. A ação se acelera com o campo e contracampo de Lurdes caindo e Dalva tentando segurar o rapaz, gritando “Vítor!”. Ele se desvencilha, jogando-a longe. Enquanto pega Lurdes, arrasta-a pelo corredor e a prende no banheiro, um

som grave acompanha a cena. A expressão da violência dá mostras do que virá no cerco da polícia. São expressões do transe na narrativa. Vítor conta para Lurdes, aos gritos, que Dalva vai embora, provocando-a com frases do tipo: “Seu marido era um bosta, velha” ou “Ela vai te deixar com esta pensãozinha de merda”.

O agressor também proporciona um momento de alusão direta à morte na sequência seguinte ao encarceramento de Lurdes. No corredor, Dalva está só e machucada por bater com força a mão na parede, ação intempestiva resultante de seu estado de tensão. Ela vai ao quarto e o encontra todo desarrumado; Vítor está deitado na cama de bruços, vestido com a jaqueta que Dalva lhe dera e que ele havia trazido para supostamente devolver; e os objetos da mala de Dalva estão pelo chão. O quadro traçado cria uma atmosfera simbólica em torno dos objetos, o que pode ser compreendido como uma marca do filme, de utilização dos elementos do cenário e de vestimenta de modo a compor um espaço realista, mas ornado pela projeção de identificações e reconhecimentos por parte das personagens, repercutindo a função psicológica do drama.

O fluxo da conversa e a recordação dos acontecimentos anteriores sinalizaram a instabilidade psicológica de Vítor, e Dalva sabe disso. Vítor se levanta, e um corte nos mostra ele rearrumando a mala de Dalva atabalhoadamente. Um *insert* do seu rosto mostra novamente sua fisionomia. A luz do quarto é fraca e contrastada. “Pega essa mala e vai embora”. Dalva obedece, arrumando também o seu diploma sobre a mala. Quando ela levanta a cabeça, um plano ao estilo *shot/reaction-shot* mostra seu assombro. Um plano baixo mostra Vítor armando um revólver: a câmera sobe até o seu rosto e desce novamente para a arma. Primeiro plano de Dalva: “Pra que isso?”. A resposta é silenciosa: ele a olha com certa satisfação enquanto leva o cano da arma lentamente até a lateral da cabeça. O olhar fixo em Dalva se torna quase desesperado. O espectador também está atento à ação. A fala de Dalva vem do extraquadro: “Vítor, para com isso.” Ele se movimenta para a direita, o lugar menos iluminado, e sai do quadro.

Vítor está interessado na reação de Dalva, fixado no olhar que o olha. O contracampo mostra Dalva de pé à janela, compondo um quadro atrás. Ela desvia o olhar, desolada: “Por que justo hoje, meu Deus?”. Ouvimos a risada de Vítor no extraquadro. Dalva compreende: “Seu filho da puta!”. Contracampo de Vítor ainda com o revólver apontado e rindo-se; ouvimos Dalva: “Vai então! Se mata! Se mata de uma vez! Vai! Vai!”.

A voz de Dona Lurdes invade o espaço cênico, vinda do espaço *off*, fazendo Vítor retirar o revólver da frente e perder o humor: “O que está acontecendo aí?”

[...] Seu amaldiçoado!”. Dalva entende: “Merda.” Vítor vai até o corredor. Primeiro atira para cima, para, vira-se para Dalva, que entrara no corredor ainda tentando impedir o pior: “Vítor!”. Ele atira na porta. Plano-detalhe da arma disparando. Ele recolhe-se imediatamente, soltando um suspiro alto. Ela bate na porta, chamando pela mãe. A histeria toma conta: “O que que você fez? O que que você fez? O que que você fez?”, diz, chacoalhando o ex-noivo, batendo a cabeça dele na parede. Entre a simulação do que se poderia fazer e o que foi feito, houve a risada de Vítor denunciando que ele de fato não se suicidaria, e a mudança de humor indicando o mais provável: que atiraria na sogra. Dalva se assustou com a primeira possibilidade, mas logo descobriu o embuste. Contudo, teve certeza na clara mudança no semblante de Vítor após a voz da mãe ter entrado em cena. O buraco na porta não diz nada sobre o estado da vítima, mas a cena logo vai se revelar terrível após o sexo, quando Dalva abre a porta e ver um cenário atarrador.

Todavia, a morte só é encenada de fato, instantaneamente e para a câmera, em um único momento de *Um céu de estrelas*. Há um lento preparo para a cena final da morte de Vítor, em sua última refeição. Poderíamos estabelecer um nexo narrativo banal na cena: um jovem casal preparando-se para jantar e servindo-se, de frente à televisão. Destacada do contexto, seria mais uma cena comum no cotidiano de milhões de pessoas: corpos que se alimentam e assistem, ao mesmo tempo, à televisão. Levada ao paroxismo, a ação desenvolve sua própria letargia, transe de cumplicidade entre Vítor e Dalva, consciência silenciosa do desenlace. O que nos interessa no trecho dos momentos finais de *Um céu de Estrelas* é a virada que será imposta na representação dos corpos – atirados num outro universo, alheios ao sistema de trocas afetivas que estabeleceram. O novo *locus* é também um tópos do filme, já reiterado: a televisão. Os corpos, até então inscritos na dinâmica dos fluidos que coordenaram os estados corpóreos, deslocam-se para um espaço fantasmático. A realidade encenada no estilo da câmera “ao vivo”, apresenta, ao final, o corpo morto de Vítor e os cadáveres da trama de páginas policiais.

Na cena final da sequência anterior, Dalva havia socorrido Vítor numa crise de queda de pressão. A última conversa marca o desencontro final: Vítor pede desculpas pelo ocorrido, diz ter vivido a vida toda por ela, conhecendo-a “na palma da mão”. Ela responde: “Eu sei. Mas não é justo”. A metáfora se superpõe à metonímia na figura de retórica que remete ao corpo – conhecer alguém como se conhece a palma da mão. A superposição desmonta a estrutura do objeto desejado na dinâmica identitária eu/outro, amante/amado, discurso que marca o final da relação conflituosa. A metáfora Dalva-mão é revelada na metonímia mão-corpo. O que complica ainda mais tal revelação

é a fala de Vítor, que diz: “Te conheço aqui”, enquanto olha para a mão. A relação de posse é implicada e ainda mais explicitada. Ele abaixa a mão, que sai de quadro. O silêncio entre eles, que marcará a próxima sequência, é prefigurado. Em seguida, Dalva pergunta se ele está com fome. Tudo está resolvido, e nos encaminhamos para o destino dos corpos amantes na sequência final.

O deslocamento do foco da narrativa reitera a consciência da representação por Dalva. Na cena seguinte, a polícia e a TV invadem a casa, e vemos uma típica cena de emoção, a partir da barbárie eletrônica da morte em simultaneidade, que traz a possibilidade de vermos “um ou mais” corpos das reféns do sequestrador. O que nos interessa neste plano-sequência da lente de uma câmera de vídeo, falso final do filme, é o último enquadramento: o encontro do olho com a imagem desejada, perversa imagem de satisfação do desejo voyeurista, visão dos corpos dos *fait divers*. A câmera mira o corpo inerte de Vítor sentado, com o tronco caído sobre a mesa e o sangue. A ironia do quadro está na visualização do corpo morto, abaixo, e da inscrição “ao vivo”, no canto superior direito. Em seguida, a câmera vê Dalva, que parece absorta com o corpo de Vítor. A imagem se fixa e, após alguns longos segundos, Dalva retribui o olhar – é quase impassível, encarnação perfeita da frustração, consciência e imobilidade. O plano dura mais de um minuto, com uma curta repetição do gesto de chegada: Dalva olha para o corpo, para os policiais e para a câmera. A câmera mostra o corpo de Vítor e encara Dalva. Que corpos são esses? Não há materialidade, mesmo do sangue, que indica a morte. Que olhar é esse? Não há ação decisiva ou mirada pervagante, mas uma contemplação da face trágica.

*Um céu de estrelas* expõe o fluxo interrompido na dinâmica do cotidiano das personagens e na dinâmica da representação. A narrativa, antecedida pelo curta *Mooca, São Paulo*, dramatiza a relação de um casal da classe média baixa em crise. A construção dos corpos e a face histórica da industrialização remontam o conflito idiossincrático e universal, ao mesmo tempo, por estabelecer a proximidade na narração como matriz dos *fait-divers*. O noticioso da câmera de televisão encenada no final é o instante do distanciamento que choca e muda o rumo da narrativa.

À guisa de uma finalização deste texto, lembremos que essa mesma vivência do choque organiza, por exemplo, a narrativa de *Cronicamente inviável* (2000), de Sérgio Bianchi, cuja montagem, em ritmo vertiginoso de “geografia criativa”, retoma discursivamente, pela inserção da voz de um narrador, a definição de nação. As personagens são tipificadas, e o narrador vai sendo desautorizado, para restar, no final, o silêncio “balbuciante” da tela preta. Novamente, o épico aparece dentro do drama, incomodando a identificação de segunda ordem. Internaliza-se, assim, entre dois

filmes muito significativos, a “condição catastrófica” que caracterizou uma expressão do realismo do nosso fim de século, encenando epicamente a impossibilidade da representação do real pelo cinema, que aponta para a televisão como *locus* de estereotipia e para a própria desconfiância da narrativa.

No caso de *Um céu de estrelas*, a suspeita sobre a narrativa é atenuada pela relação orgânica entre o material de curta-metragem e o longa que o sucede. O curta não é mera contextualização do espaço urbano pelo qual será negado o movimento das personagens. Antes desta correlação direta, elabora a produção de uma ancestralidade que indica a decadência do espaço de inscrição dos corpos, ao passo que produz as primeiras aporias do filme. Percebe-se, desde então, a sonoridade vacilante entre o ruído e a ordem tonal, a predisposição ao exame de rostos e situações da metrópole antes do mergulho em uma situação em particular. A indisposição dos corpos no espaço criado pelo filme constrói a série de problemas que toca as relações entre os âmbitos público e privado, entre a representação e a sua suspensão, entre fluxo e refluxo. Assim, o filme de Tata Amaral apresentou um dos mais articulados exemplos do contraditório realismo contemporâneo de caráter universal dentro da estética cinematográfica brasileira.

## Referências

AUMONT, J. *A análise do filme*. Lisboa: Texto e Grafia, 2011a.

\_\_\_\_\_. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto e Grafia, 2011b.

BERNARDET, J. C. et al. Cinema e tragédia. *Estudos de cinema*. São Paulo, v. 2, p. 69-96, 1999.

BRECHT, B. *Poemas: 1913-1956*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2000.

CÉSAR FILHO, F. Francisco César Filho. *Blog do Chiquinho*, São Paulo, [201-]. Disponível em: <goo.gl/LsxTRt>. Acesso em: 22 mar. 2018.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2000.

PINTO, P. P. O corpo, o olhar e a interpelação do real na narrativa de “Um céu de estrelas”. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO DE PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 11., Rio de Janeiro, 2002. Rio de Janeiro: Compós, 2002.

\_\_\_\_\_. Um céu antes das imagens de TV: narratividade do realismo de choque. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26., São Paulo, 17-22 jul. 2001. *Anais...* São Paulo: ANPUH, 2011.

SANCHEZ-BIOSCA, V. Entre le corps évanescent e le corps supplicié: videodrome et les fantaisies postmodernes. *Cinémas*, Paris, v. 7, n. 1/2, p. 73-88, 1997.

SILVA, M. R. C. *Uma face inquieta no cinema brasileiro*: estudo sobre a proposta estética do filme *Um céu de estrelas*, de Tata Amaral. 2003. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

XAVIER, I. O cinema brasileiro dos anos 90. *Praga: Revista de Estudos Marxistas*, São Paulo, n. 9, p. 97-134, jun. 2000.

\_\_\_\_\_. Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90. In: RAMOS, F. P. et al. (Org.). *Estudos de cinema 2000: SOCINE*. Porto Alegre: Sulina, 2001. p. 78-98.

\_\_\_\_\_. O concerto do ressentimento nacional. *Sinopse*, São Paulo, v. 4, n. 8, p. 35-37, 2002.

ZIZEK, S. *Bem-vindo ao deserto do real*. São Paulo: Boitempo, 2003.

#### Referências audiovisuais

MOOCA, São Paulo. Francisco César Filho, Brasil, 1996.

UM CÉU de estrelas. Tata Amaral, Brasil, 1996.

submetido em: 26 set. 2017 | aprovado em: 12 fev. 2018



# La reversión del *road movie* en el cine de Campusano<sup>1</sup>

*The reversal of the road movie in Campusano's cinema*



Andrea C. Molfetta<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>Localidad del Gran Buenos Aires Sur, ubicada a 30 km de la ciudad capital.

<sup>2</sup>Doctora en Comunicación por la Universidade de São Paulo, con pos-doctorado en Cine y Filosofía por la misma universidad. Es Investigadora Adjunta del CONICET. Fundadora y primera presidenta de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA). Ha publicado numerosos artículos y libros sobre arte electrónica y cine sudamericano, desde 1994. Investigación financiada por CONICET; Sección de Antropología Social de la Universidad de Buenos Aires. E-mail: andreamolfetta@conicet.gov.ar

**Resumen:** *Vikingo* (Argentina, 2009), de Campusano, es un caso de reversión del *road movie* realizada por el cine comunitario de Buenos Aires, entendido como impulsor de inclusión social, como estrategia de visibilidad y autolegitimación que empodera a los sectores sociales donde se desarrolla. Esta inclusión se aprecia en la producción emancipada de contenidos y apropiaciones estéticas singulares, producción simbólica entendida como acción política dada la lucha que encarna contra las estigmatizaciones que otros cines y medios masivos hacen de la pobreza. Campusano reversiona el *road movie* para plantear una discusión ética sobre personajes que habitan un paisaje de instituciones corruptas y violencia.

**Palabras clave:** cine comunitario; Gran Buenos Aires; *road movie*; reversión.

**Abstract:** *Vikingo* (Argentina, 2009), from Campusano, is a case of reversal of the road movie made by the community cinema of Buenos Aires, understood as a driver of social inclusion, as a visibility and self-legitimation that empowers social sectors where it is developed. This inclusion is seen in the emancipated production of singular aesthetic contents and appropriations, symbolic production understood as political action given the struggle that it incarnates against the stigmatizations of poverty done by other cinemas and mass media. Campusano reverses the road movie to initiate an ethical discussion on characters who inhabit a landscape of corrupt institutions and violence.

**Keywords:** community cinema; Gran Buenos Aires; road movie; heroes; reversion.

## Introducción

En el Grupo de Investigación Estéticas y Políticas del Documental Sudamericano (DOCSA), desarrollamos el proyecto «El cine que nos empodera: mapeo colectivo, antropología visual y ensayos sobre el cine comunitario del Gran Buenos Aires y Córdoba (2005-2015)»<sup>3</sup>, cuyo objetivo es estudiar la compleja dinámica intersubjetiva, cultural y social de la producción audiovisual comunitaria de estos territorios, entendiendo esta en su valor político. Generalmente protagonizada por colectivos de producción, formación que empodera al precariado (STANDING, 2011), la investigación fue diseñada en tres etapas, cada una de ellas practicando un abordaje metodológico distinto, que buscan en la matriz interdisciplinaria la clave para la comprensión de la complejidad y riqueza del cine en los suburbios de nuestra capital.

La hipótesis central dice que la práctica del cine comunitario es una estrategia de autorreconocimiento, visibilidad y autolegitimación que empodera a los sectores sociales donde se desarrolla, a través de la producción emancipada de contenidos con apropiaciones estéticas singulares, producción simbólica entendida como acción política en el horizonte de la revolución digital y la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual N.º 26522<sup>4</sup>.

El sentido político de estos colectivos audiovisuales se da en diversas dimensiones, hacia dentro y hacia fuera de estos movimientos sociales de la cultura. Hacia adentro, configuran nuevos agenciamientos subjetivos grupales desde donde construir sus enunciaciones, conformando grupos que se organizan, a su vez, en redes horizontales. Hacia afuera, articulan la práctica audiovisual a otras prácticas comunitarias vinculadas a la salud, la economía solidaria, el medio ambiente, la educación, la comunicación comunitaria y la participación popular, desarrollando una relación de resistencia/colaboración frente al Estado y la industria, y cerrando así el triángulo entre los tres sectores: el público, el privado y el de la sociedad civil — activada de esta forma a través del cine y gracias a diversificados estímulos ofrecidos por el Estado nacional en el período estudiado. Al mismo tiempo, pensamos que mucho del sentido político de esta experiencia está depositado en una acción de resistencia antiglobalizadora vinculada a una fuerte re-territorialización de nuestros cines. El cine comunitario, considerando

---

<sup>3</sup>Proyecto de Investigación Plurianual del CONICET, PIP-0733, bajo dirección de la autora.

<sup>4</sup>Con la asunción de la derecha en la Argentina, una de las primeras medidas del presente Macri fue la sanción del Decreto de Necesidad y Urgencia N.º 267, de diciembre de 2015, con el cual desactiva los artículos de esta ley que ponían un freno a la concentración mediática.

a Campusano uno de sus principales representantes, es un cine hecho por vecinos — y no solo para esos mismos vecinos.

Campusano produjo *Vikingo* con recursos técnicos y humanos provenientes del Cluster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires, una asociación civil sin ánimos de lucro, integrada por profesionales y *amateurs* del cine y que, en la práctica, funciona como una cooperativa informal de crédito, dado el intercambio de trabajos y máquinas por fuera de cualquier monetización, y con base en un sistema de colaboraciones recíprocas en diversos proyectos fílmicos que impulsan. El filme contó con la contrapartida de un subsidio INCAA. Al mismo tiempo, fue rodado y protagonizado en el territorio de los no-actores que lo encarnan, brindando un paisaje único en términos de geografía, etnia, música, moda, lenguas coloquiales y tramas dramáticas de referencia geográfica concreta, caracterizando un *cine situado*.

Los estudios contemporáneos sobre las películas de rutas latinoamericanas, o *road movies*, producidas en el Conosur en estas últimas dos décadas han insistido en afirmar que estos filmes son sintomáticos de los procesos de globalización sobre la región (FRANCA, 2003; XAVIER, 1993). Estos procesos han sido diagnosticados en los filmes a través de la representación de migraciones regionales y mundiales, desarrollando un cine de fronteras disueltas, así como por la multiplicación de idiomas presentes en los filmes, un cine poliglota.

Los estudiosos han analizado la incidencia que estas variables narrativas tienen en el modo de pensar la constitución de la identidad cultural y sus modos de representarse en términos de espacio y sonido, sobre todo analizando la cuestión de la voz, los idiomas y las fronteras difusas entre las distintas naciones, lo que lo constituye, en términos generales, un cine de estética transnacional, en que la identidad no aparece ya en su estatuto más clásico, territorializada, sino por el contrario, transterritorializada, fluida, múltiple y, fundamentalmente, diversa, plural, pluralidad de géneros, nacionalidades, etnias e idiomas. En un ensayo anterior de esta autora (2012), sostengo que el uso del paisaje, en este mismo período, está signado más que por la reafirmación de una identidad sea nacional o transnacional, en su cuestionamiento. Y ¿qué pasa, entonces, cuando encontramos un *road movie* en que las motocicletas no funcionan? El problema de la identidad tema de un cine producido en clave autoral, completamente subsidiado por el Estado, es dejado a un lado, para poner foco en el problema de cómo sobrevivir en una sociedad devastada por el Capitalismo Mundial Integrado (GUATTARI, 2004). Las motos no funcionan, así como la identidad pasa a ser una metafísica postergada por la emergencia de la vida, que la pone en acto, sin reflexión.

El cronotopo dominante (BAJTIN, 1989) en los filmes de carretera es, obviamente, la ruta. Los filmes se organizan por los trechos de esos caminos, trechos indicados por episodios importantes que van transformando la identidad de sus personajes hacia un final que generalmente es feliz. Es decir, esta transformación identitaria es vista de manera positiva, en un flujo de espacios y culturas que atraviesan los individuos que buscan su cambio. El protagonista de los filmes de carretera se vincula, en este proceso transformador, con la figura clásica del héroe que atraviesa obstáculos diversos para encontrarse a sí mismo en cuanto otro nuevo.

En artículos anteriores (2006, 2012), sostengo que muchos de los filmes sudamericanos a partir del año 2000 incluyen situaciones de viaje que hacen que sus personajes se relacionen con la naturaleza de nuestros países de un modo completamente diverso al que lo hicieron en el cine clásico industrial. Si en el cine clásico la naturaleza de cordilleras, pampas, cataratas y mares aparecía como representación del potencial de las naciones, en especial demostrando la fuerza de lo nacional en cuanto proyecto populista en construcción, en el cine del siglo XXI la naturaleza surge en los filmes sudamericanos como un lugar de interrogación sobre uno mismo y, en particular, sobre el significado de la nacionalidad. Y uno de los principales recursos es el de disolver las fronteras del país, que se desvanecen, así como las fronteras del *self* de los protagonistas, que se muestran abiertos a influjos y transformaciones generalmente constructivas.

Todo lo que llamamos como ciclo de cine de la memoria, un cine micropolíticamente vinculado a los procesos de justicia y derechos humanos de la posdictadura, y que incluye del documental performativo a la ficción, puede también situarse dentro de este cine que ve en la naturaleza más que un símbolo aglutinante, un lugar de incógnita, y cuyos personajes solo se encuentran a sí mismos no por el lugar en sí, sino por y en las tramas de los tránsitos por las rutas, mares y ríos, tránsitos por lo cultural, lo histórico y lo relacional que los construyó y sostiene como sujetos sociales. Es decir, el personaje se sostiene, deconstruye y reconstruye en sus afectos a través de la performance, y el paisaje es uno de los recursos a través de los cuales representa y expresa su cuestionamiento identitario<sup>5</sup>.

Depetris afirma que estos filmes de carretera, en nuestra región, nos traen tránsitos diversos, de un país al otro, del centro a la periferia urbana, o aun dentro

---

<sup>5</sup>Casi todos estos filmes desenvuelven diversas estrategias vinculadas a la performance, pero especialmente en el documental, el proceso filmico es una oportunidad de poner en marcha procesos personales, llevando el documental a convertirse en un dispositivo utilizado como *técnica de si* (FOUCAULT, 2004; MOLFETTA, 2012), tal el grado de introspección en que se da esta revisión histórica del cineasta, realizada a través del recorrido geográfico, como metonimia del país.

de subespacios de las periferias, pero siempre como procesos que conducen a una visión inestable de la identidad. Por otro lado, la autora relaciona la movilidad y la desterritorialización con la imposibilidad de construir lugares de inscripción para la identidad, lo que la lleva a observar la relación entre tránsito y reconfiguración identitaria como algo que plantea la identidad nacional más allá de lo nacional, y observa esto tanto en los términos de los entramados culturales de lo nacional como en términos espaciales y auditivos, ya que su trabajo se concentra en producir una contribución específica respecto al papel de la voz.

Sin embargo, lo que motiva este texto es otro tipo de cine de carretera, en que lo nacional se pierde, pero no en el flujo de la transnacionalidad globalizante como afirman mis colegas, sino en lo barrial, en lo microgeográfico, lejos de las fronteras, un paisaje tan interior como escondido de la visibilidad de los medios. Un paisaje que, incluso, plantea otra frontera: una frontera económica y cultural reflejo de los procesos de balcanización de nuestra sociedad, una frontera establecida entre la capital y sus suburbios, entre el capital y la pobreza, y entre los diversos suburbios en sí. Se trata de un paisaje extremadamente localizado, balizado, acotado y recortado, que no tiene la ambición de pensar la nación, sino que ha abandonado este objetivo con una honestidad que pocas veces se ha visto cuando pensamos en las relaciones entre cine y nación. Por supuesto que el pensamiento de Campusano vincula estas periferias a las periferias urbanas de todo el planeta, y las filma ya sea en Florencio Varela (suburbio de Buenos Aires, Argentina, nuestro caso), Distrito Federal (México), La Paz (Bolivia) o Nueva York (EUA) — y ahí sí se restaura la hipótesis en torno a lo transnacional y su relación con la configuración identitaria—, pero no es lo que surge del análisis fílmico en singular que me trae por aquí.

Por otra parte, en el cine de Campusano, la movilidad y la desterritorialización no trazan una inscripción identitaria que sondea, desde lo personal, lo nacional, sino todo lo contrario. A esta cinematografía no le interesa lo nacional, sino que sintoniza su espacialidad e inscribe una identidad específica en la esfera de lo barrial y lo interbarrial, más precisamente en el segundo cordón del conurbano bonaerense. El cine de José Celestino Campusano (y podría también incluir a Raúl Perrone) es un cine que parece ir, curiosamente, en la contramano de toda estética transnacional, y desenvuelve una *estética de los barrios*, territorializada al grado de lo tribal o, como afirma Bentes (2009) inscrita en los «guetos globales» de la pobreza. Trataré ahora especialmente de su filme *Vikingo* (2009)<sup>6</sup>.

<sup>6</sup><https://www.youtube.com/watch?v=qQQIV2kg1zc> consultado em 21/04/2016.

## La reversión<sup>7</sup> del *road movie*

El filme narra la relación entre dos moteros del Gran Buenos Aires, uno de Haedo (zona oeste del Gran Buenos Aires) y otro de Florencio Varela (zona sur), respectivamente Aguirre y Vikingo, de donde se extrae el título del filme. Ambos se encuentran por acaso, luego de que el segundo descubre al primero durmiendo en un cuarto simple en el fondo de su casa. No sabemos de dónde viene Aguirre, y su pasado se va abriendo a lo largo de diálogos simples y puntuales, un pasado que lo hace surgir en la historia como personaje coprotagonico, aunque indefinido, sin un pasado remoto ni mayores características que las que vemos de él: su ropa, su estilo de vida similar al del Vikingo, el protagonista. Son moteros y roqueros anarquistas. Así como no hay «nación», tampoco hay «historia nacional» en el sentido de un pasado remoto, sino historias personales e inmediatas. Mientras Vikingo es un personaje que remarca sus orígenes y pertenencias barriales y comunitarias, Aguirre es un individuo sin comunidad, desarraigado, y después sabemos que *exiliado de otro barrio*. Se inicia una amistad entrañable entre ambos a partir de la fascinación que sienten por las motos, el cuero y el *heavy metal*, toda una filosofía de vida de los moteros vinculada a la libertad. Es un vínculo narcisista entre los dos, amor fraternal, hasta que ese espejo entre los dos se rompe.

Siendo moteros, los vemos pocas veces en una ruta, es más, a uno lo conocemos en bicicleta, afilando cuchillos, y al otro, durmiendo, al lado de su moto rota. Los vemos a pie con sus motos, o solo por avenidas y caminos del barrio, de tierra. Sus desplazamientos, mínimos, son en el interior del Gran Buenos Aires. ¿Por dónde anda Vikingo? Va hasta Haedo, a contactar a la exmujer de su amigo; pasea por Varela; ya al final, se desplaza hasta un lugar no muy lejano de su barrio para esparcir las cenizas de su amigo en el comienzo de las rutas provinciales que nacen de sus barrios. De este modo, el cronotopo dominante son el barrio y los caminos de tierra que no permiten precisamente corridas de motos, están pasando por reparaciones casi todo el filme, o son robadas. Del mismo modo, en término temporales, la historia transcurre en un lapso *quase* anecdótico de la vida de sus protagonistas, casi sin un antes ni un después. El tiempo histórico del filme es prácticamente ceñido a su tiempo discursivo, lo que caracteriza un cine fuertemente dominado por el ritmo narrativo de la escena. Un *road movie* en tiempo presente, agónico y estático, en la frontera entre la vida y la muerte.

<sup>7</sup>Utilizo El concepto de «reversión» tal como elaborado por Michel Foucault como estrategia de resistencia a las formas del poder sobre la subjetividad ejercidas a partir de los discursos.

Se trata de un filme de moteros que no viajan mucho, limitados como están por sus condiciones de pobreza y sujetos a un esquema de vida familiar, núcleo sin el cual se sienten completamente perdidos en un flujo de violencia. Es decir, en el cine de Campusano, el afecto y los valores éticos comunitarios son una clave de supervivencia frente a la precarización y banalización de la vida. También parece ser contradictorio que tengamos un líder tan alternativo como Vikingo defendiendo una institución como la familia, con valores que usualmente no son atribuidos a esta tribu tradicionalmente caracterizada por su nomadismo y espíritu antiinstitucional. En el filme *Vikingo*, tenemos la impresión de que viajar no implica un desplazamiento lineal, sino un andar en círculos, Haedo y Varela como polos intercambiables, lo que nos lleva a pensar en los tiempos cíclicos y emblemáticos de la tragedia clásica. No hay flujo ni espacial ni temporal, sino una circularidad cerrada que hace imposible pensar estos personajes tribales fuera de su geografía natal, o en algún tiempo preciso de la historia.

De la mano de esta casi inmovilidad, hay una intransitoriedad del propio personaje protagonista, Vikingo. Muy a la contramarcha de todo lo que afirmé antes sobre la relación entre filmes de carretera, globalización y búsqueda de identidades, Vikingo es un personaje maduro, inamovible, que no se transforma, una inmovilidad o, mejor, una falta de transformación equiparable más con la figura de un prócer que con la de un héroe del común. Quien sí se transforma al salir de su territorio es Aguirre, porque quien pierde su raíz, en el mundo de Campusano, se pierde también de sí mismo, al punto de perder su vida por una moto, o de perder a su mujer por liberar el deseo sexual. El cambio, el flujo (aunque mínimo), la transformación de sí es, en este filme, negativa y aterrizante, amenazadora. Todo lo que se descentra de sí, o se cuestiona —nos dice Campusano—, muere. Así como Aguirre muere por un motivo tan banal, el sobrinito de Vikingo lo hace por un motivo más absurdo aún, que es ser solidario con sus amigos ya muertos, en vez de salvarse a sí mismo.

Por otra parte, el impulso del deseo erótico tiene un papel especial. Aguirre deja a su mujer después de haber sentido una curiosidad de tipo sexual que lo lleva, irremediamente, a destruir la relación entre los dos, porque su personaje no consigue lidiar con este tipo de liberaciones. Hay una visión moralista en este punto del cine de Campusano, que construye hacia el final de la historia, una contraposición entre quien mantiene incólume sus valores familiares/institucionales (incluso usando la violencia) y quien se arriesga a nuevas experiencias erótico-afectivas. Claro, es difícil pregonar este tipo de liberación en un filme cuando, lo prioritario, es sobrevivir en medio al desamparo brutal

de una precarización que percibimos por sus condiciones de vida, de salud, educación y habitación en un contexto de pobreza crónica.

Pienso que la geografía territorial y humana de Campusano lo ponen en la línea de la *gauchesca*, ya que podemos perfectamente pensar esta anarquía y sobrevivencia de los *gauchos* como personajes antecedentes inmediatos de estos moteros, revitalizando un cine de nuevos *orilleros*. Vikingo es indio, Aguirre es blanco, ambos viven en los márgenes de la ciudad y de la ley. Un espíritu que se proyecta al tango y hoy en día, al rock. Aguirre y Vikingo son roqueros.

Aguirre es un personaje que se define al comienzo por una relación de igualdad e identificación casi homoerótica con Vikingo («somos hermanos, somos del mismo palo»), ya que surge entre ambos una suerte de atracción inexplicable más allá de la identificación mutua. Es más que fraternidad. Hacia el final, Aguirre se transforma en un personaje que no conocemos, incluso capaz de asesinar al sobrino del amigo que lo rescata. De esta manera, haber dejado su casa, su territorio, la institución matrimonial, lo ha llevado a perderse de sí, a no saber más ser amigo y, por ende, a morir. Es decir, en el universo de Campusano, des-territorializarse es perderse de sí mismo, bien en la contramano de los procesos de búsqueda que señalábamos más arriba como típicos de los filmes de carreteras que responden a los procesos globalizadores modernos. Quedarse en casa es lo más seguro — parece decirnos el director —, y en varios momentos el conflicto se concentra en las acciones de volver a casa, quedarse en casa, dar casa, expulsar de casa. Podríamos decir que es un *road movie* en que el cronotopo *casa* tiene un valor agregado. Sin embargo, veamos bien, el universo que existe en el interior de la casa no es un cosmos: la relación de Vikingo con su esposa es machista, el jefe de casa usa la violencia con sus hijos, y la trama la justifica.

Todo parece indicar un filoso discurso tradicionalista enmarcado en nuevos maquillajes. ¿Pero, por otra parte, qué estrategias desarrolla la gente para sobrevivir en contextos de tal pobreza, en medio a tanto abandono del Estado y después de décadas de neoliberalismo salvaje? Es decir, podemos comprender la conducta del personaje cuando le otorgamos a la territorialización del relato un nuevo sentido, que es el de demostrar que el acto de conservar espacios y valores en un contexto de pobreza arrasadora es una actitud de resistencia, de defensa — inclusive antiglobalizadora, o antiglobalitarista, como diría Milton Santos<sup>8</sup>. Una estrategia de supervivencia basada en afectos, solidaridad y vecindades.

<sup>8</sup>SANTOS, Milton. Por uma outra globalização – do pensamento único à consciência universal. São Paulo: Editora Record, 2000.

Este cine tan paradójicamente amarrado a su localidad, surge como efecto del impulso del nuevo cine argentino, el abaratamiento de los recursos digitales y el impacto productivo de la Ley de Medios y Comunicación Audiovisual N.º 26522, implementada desde el 2009. En síntesis, ahora se puede filmar en los barrios con mayor facilidad, a menor costo, con más apoyos del Estado, en un contexto de multiplicación de las voces del espacio audiovisual y comunicacional en general. La Ley de Medios busca, justamente, descentralizar y pluralizar la producción de relatos, permitiendo que la gente de Florencio Varela, Quilmes, Gutiérrez, Ituzaingó o aledaños cuenten sus propias historias, es decir, enlazando sus estéticas locales a los guetos globales. Este localismo se identifica por el uso idiomático, las costumbres, la ropa, inclusive por la geografía humana y social, por una etnicidad vinculada al indianismo moderno (VIVEIROS DE CASTRO, 2013), que es un indio mezclado, integrado a otras culturas, en el paisaje urbano de las periferias de los precarizados. Vikingo se gana la vida como afilador de cuchillos, y toda la seguridad social, policial, jurídica, educacional y sanitaria dependen de él como jefe de familia, tal el punto del abandono del Estado en sus funciones básicas de protección del bien común. Vikingo aparece en la película andando en bicicleta, no en moto, ya que es un motoquero/ciclista, y las motos que aparecen, en su inmensa mayoría, son artesanales, sin documentación, chapa o marca. Son vehículos hechos a mano, a la medida de su dueño, y generalmente están rotas.

¿Podríamos decir que este no es un *road movie*, y que está lejos de una poética transnacional, cuando la música es el rock, los precarizados son globales y fruto del capitalismo mundial integrado? Tenemos a las tribus de motoqueros viajando a encuentros de fines de semana en los que todo está permitido; tenemos personajes detonando tragedias a partir del robo de una moto, la vida por una moto, poniendo esta máquina en un lugar central de la existencia ociosa, de la definición de la identidad y pertenencia comunitaria. Esta misma tribu se reúne para ir en grupo por el conurbano a defender a uno de sus miembros en problemas, poniendo los vínculos tribales en el lugar más clásico: el de una solidaridad orgánica que comanda las acciones. Es decir, en esta película — y ésta es otra de las reversiones<sup>9</sup> que se hace del género *road movie* —, la ruta no es espacio de conflicto, ni de resolución. Los conflictos suceden en los barrios y sus calles, y las rutas aparecen como ese espacio impersonal, liberador y libre, sin frontera.

---

<sup>9</sup>Utilizo El concepto de «reversión» tal como elaborado por Michel Foucault desde la Microfísica del Poder y El Coraje de la Verdad (1984) como estrategia de resistencia a las formas del poder sobre la subjetividad ejercidas a partir de los discursos.

Para leer sobre la reversión de los discursos como estrategia e resistencia a los discursos el poder, Nosetto, Luciano (2013) *Michel Foucault y la política*. – 1a edición – San Martín: Universidad Nacional de General San Martín. UNSAM EDITA.

Al mismo tiempo, el filme nos muestra un entramado social roto. *Vikingo* es un filme en el que moteros se relacionan con moteros, pero cualquier otro tipo de vínculo exógeno es visto como agresivo o conflictivo. Jóvenes contra adultos, moteros contra «caretas», hombres contra mujeres. Los espacios también están organizados de modo binario: dentro y fuera del barrio, de la tribu, de la casa, del bar. El único espacio fluido es la ruta; el resto, compartimentado, *balcanizado*.

Este universo ético fijo, indiscutible, es el que Vikingo inculca a golpes en sus hijos. El protagonista no quiere que ellos sean como él, y se entiende que esto se refiere a su vida como motero e, incluso, a su deseo de que vivan en otro lugar, o definitivamente clausurados en sus casas, lo que inevitablemente los problematiza en términos de crecimiento y libertad. Los hijos de Vikingo utilizan moda y estilos completamente distintos a los de su padre, lo que representa, aunque sea con actos represivos, un profundo deseo de cambio que el padre pone en marcha en su descendencia. La distancia entre ambas generaciones, que Vikingo desea y construye, se muestra en la metáfora de la música. Mientras el padre es el rock, los hijos son la cumbia... y aunque no estemos para juzgar si realmente esto significa un cambio importante, es, por lo menos, una distancia cultural. Es decir, el devenir del personaje protagonista hacia sus hijos significa su propia negación/represión: tiene sexo libremente fuera de casa, pero dentro, no. A su mujer no le da explicaciones, le da órdenes. Vikingo es protector, pone en movimiento todas sus potencialidades para proteger y reorientar a los suyos, aunque pierda a alguno de sus «pollitos». No solo él no se transforma, sino que se desvaloriza frente a sus hijos, al decirles que no quiere que sean como él.

Esta especie de terror a la des-territorialización, que hace que los personajes se «anclen» en sus casas y barrios, se acentúa también al ver, a lo largo del filme, que toda persona que sale de su lugar tiende a desequilibrarse y a perderse de sí, mientras el protagonista se afianza como líder al menos de su casa y su comunidad. Por el contrario, Aguirre surge en el relato como alguien que se aventuró a distanciarse lejos de su casa, abandonando a los suyos y, por ende, a sí mismo. Este es un punto en que lo comunitario se afirma muy especialmente en el plano de lo sensible, de la vivencia afectiva de la comunidad y de lo comunitario en general. A lo largo de la trama, cada vez que Aguirre se aleja de la casa de su amigo Vikingo, o del cuerpo mismo de Vikingo, entra en problemas cada vez más graves. Su muerte sucede, exactamente, en el momento en que, con un sutil corte del montaje, Vikingo lo abandona.

Se caracteriza así, en términos tanto espaciales como temporales, un cronotopo ajustado al tiempo presente y a la experiencia situada, territorializada, del afecto

fraterno, paterno, filial y amistoso... siempre entre hombres. La mujer, en este filme de Campusano, solo ocupa espacios marginales o, simplemente, está fuera de cuadro. Un cine de hombres, entre hombres, que merece un análisis especial desde la teoría del género.

Pienso que estudiar el contexto de la producción, de modo complementario al análisis del relato y su estructura espacio-temporal, podemos explicar mejor esta variante estética del *road movie* en la periferia sur de Buenos Aires. Pienso que los análisis textuales son insuficientes para la reflexión estética, y que es necesario estudiar desde una perspectiva semiopragmática (ODIN, 1997, 2000) y económica, los procesos de producción y recepción del cine. No solo por una necesidad de colocar un texto en su contexto, sino para realizar una comprensión transversal y compleja del hecho cinematográfico, ya que se articula desde los modos de producción sean subjetivos o del filme el tipo de recepción y su sentido dentro de la cultura. Qué es y qué significa ver un cine de hombres, adherido al presente, fuertemente territorializado y situado, expresando valores conservadores en un contexto de pobreza, hoy? ¿Qué significa, para el momento presente de nuestra cultura, que una cinematografía así sea legitimada? ¿Qué significa un modo de producción comunitario en un contexto de neoliberalismo salvaje? Debemos atravesar el fenómeno, analizarlo y criticarlo tanto desde la producción material como del sentido, para comprender la estética, la política de esta estética y su impacto social, cuestiones que ya he trabajado y trabajaré en otros textos sobre el trabajo de este autor<sup>10</sup>.

### Re-territorializar la producción y el relato

Varela o Haedo no son meramente locaciones, sino los lugares de residencia de estos productores, cineastas, actores y técnicos. *Vikingo* es un filme producido y protagonizado por personas de la misma región en que la historia sucede. El filme es una producción de *Cine Bruto* situada en el paraje El Pato<sup>11</sup> con apoyo del INCAA y del Cluster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires, y está realizada y protagonizada por vecinos de la misma localidad y alrededores. Campusano aflora al cine nacional en el marco de una *territorialización singularizante* de la producción audiovisual de estos últimos años, una territorialidad marcada por un esfuerzo por

---

<sup>10</sup>MOLFETTA, A. C., «Los abuelos del PAMI hacen Tercer Cine», Simposio Aduanas del Conocimiento, UNC/CONICET, 08/04/2015; MOLFETTA, A. C. «Un nuevo Tercer Cine se practica en el Conurbano Sur del Gran Buenos Aires», XIII JORNADAS ROSARINAS DE ANTROPOLOGÍA SOCIO-CULTURAL «Antropología y Realidad Latinoamericana: dimensión política, problemas sociales y campo disciplinar». Rosario, 24 y 25 de septiembre de 2015; MOLFETTA, A. C. «Precariado, Lei de Meios e Terceiro Cinema», XVII SOCINE, Unicamp, Campinas/Brasil, 20/10/2015.

<sup>11</sup>Localidad del segundo cordón del conurbano sur, situada a 30 km de la Ciudad de Buenos Aires.

descentralizar la producción porteña, y que se da gracias a políticas nacionales implementadas tanto por el INCAA como por el AFSCA<sup>12</sup>, tendientes a la diversificación de las voces de la cultura, y contra los grandes conglomerados de la comunicación audiovisual, que generalmente divulgan producciones importadas. El impulso descentralizador de la producción audiovisual argentina generado por estas políticas, hizo que surgieran narrativas en que se presenta y representan los paisajes de origen y la cultura de cada uno de los productores, quienes filmaron sus propias historias en sus propias geografías<sup>13</sup>.

Al pensarlo desde el género cinematográfico, ya no tenemos el mismo *road movie* del Nuevo Cine Argentino, o del *Cinema da Retomada* en Brasil, caracterizado por una presencia cuestionadora y en tránsito por los paisajes, representando así una búsqueda identitaria, o la identidad local como incógnita. Este cine comunitario actual nos presenta una reversión<sup>14</sup> del *road movie*: tenemos el retrato de un paisaje de origen, con el cual el personaje se identifica, y al que no puede ni debe abandonar, bajo riesgo de perder su vida y su identidad, porque un sujeto sin *comunidad* pierde absolutamente todo, incluso su vida<sup>15</sup>. Si la tendencia latinoamericana del *road movie* se traza en el eje de lo transnacional, abriendo la incógnita sobre lo que significa «ser latinoamericano» y, al mismo tiempo, resistiendo a los idearios de lo nacional, Campusano propone un *road movie* que resiste al mismo ideario, pero con una estrategia hacia lo comunitario, y ya no a lo transnacional. Al mismo tiempo, los elementos clásicos del cine de carreteras, como afirmábamos arriba, desaparecen: las motos no funcionan, tenemos motociclistas/ciclistas, motociclistas aferrados a sus comunidades, que andan por avenidas y llegan a las rutas cuando mueren, hechos cenizas.

En el corazón del cine argentino, inscribiéndose explícitamente en el legado de lo comunitario, la poética de Campusano revela la política de una comunidad que está ausente en las poéticas dominantes del cine nacional: la vida de las personas

---

<sup>12</sup>AFSCA, era la Agencia Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual.

<sup>13</sup>Sobre este punto, SIRAGUSA, Cristina, (2015) «Intersticios televisuales: narrar-experimentalmente desde los territorios nacionales», Ponencia, Congreso Latinoamericano de Teoría Social, Buenos Aires: IGG/UBA. disponible en [http://diferencias.com.ar/congreso/ICLTS2015/ponencias/Mesa%2038/ICLTS2015\\_mesa38\\_Siragusa.pdf](http://diferencias.com.ar/congreso/ICLTS2015/ponencias/Mesa%2038/ICLTS2015_mesa38_Siragusa.pdf)

<sup>14</sup>Utilizamos el término «reversión» en el sentido que Foucault le otorga en la «Microfísica del Poder». Para este autor, todo el despliegue de estrategias de Poder desde el Estado y las instituciones —y que poseen un impacto social y subjetivo que estudia bajo el concepto de biopolítica—, conlleva un estudio de las resistencias al mismo, que se plasman fundamentalmente en la estrategia de la reversión de las mimas práctica que usa el Poder.

<sup>15</sup>«En la mayor parte de las narrativas ficcionales abordadas se observa una fuerte impronta del planoabierto lo cual significa una intensión explícita de amarrar desde lo descriptivo-simbólico la espacialidad en la que se insertan los personajes y la acción. De este modo el encuadre permite instituir una composición plagada de tomas en exteriores que cobran valor paisajístico-de-anclaje (tanto urbano como rural) y que remiten a territorialidades-expresivas», SIRAGUSA, C. Op.Cit.

del segundo cordón el conurbano. De esta forma, su cine reversiona no solo un género, sino que busca, mostrando los valores y prácticas de esta comunidad, sus valores y sus modos de vida propios. Nos dice Priego Cuétara (2015)

El fin de la comunidad política no es el simple hecho de vivir, sino la vida políticamente cualificada, nacida con vistas a vivir bien, la cual se funda en la comunidad donde se marcan los parámetros de bien y mal, de justo e injusto, no simplemente lo placentero y doloroso, que es lo propio de la nuda vida. [...] En este sentido, cada comunidad atestigua un modo de vida propio, un *bios* que orientará su legalidad y los objetivos de su política, con base en lo cual el proyecto de lo humano rebasa el ámbito de lo natural.

De este modo, *Vikingo* es un filme que apunta a implantar en la cartografía de lo supuestamente entendido como «argentinidad», una acción política de dos caras, según las cuales discute lo nacional reafirmando lo comunitario, lo que revela al cine de Campusano como proyecto de resistencia. En este marco podemos comprender las iniciativas que toma para producir emancipadamente del Estado, aunque no rechaza su apoyo, pero no le es imprescindible, una estrategia que le hizo posible comenzar a filmar.

De este modo, primero reivindica su comunidad de origen, «plantándola» y dándole visibilidad en el paisaje del cine nacional; en segundo lugar, establece una posición no-dependiente de las políticas del Estado, generando modos de producción comunitarios; por último, encarna una lucha contra las estéticas, técnicas (especialmente de dirección y dirección de actores) y modos de producción más tradicionales del cine argentino. Paisajes barriales, biotipos y modos de vida; modos de producción vinculados a la economía social y solidaria, más especialmente al asociativismo y al cooperativismo; por último, estilos (de producción, de encuadre, de actuación, de dirección), Campusano apunta a un cine que revela un accionar político cabal, en el que la *reversión* es la estrategia central dentro del campo cinematográfico. En este sentido, Campusano produce una teoría cinematográfica implícita en sus modos de trabajar, y que ponen en práctica aquello que Foucault (1981) nos dice respecto al rol del intelectual.

El papel político del intelectual no es construir nuevos contenidos ideológicos surgidos de la conciencia pura, o hacer que su práctica discursiva responda a la verdad y la justicia, sino comprometerse con la posibilidad de instaurar un nuevo régimen o política de la verdad. Es necesario, entonces, renunciar a las teorías y discursos globales, para dar paso a teorías que en sí mismas traducen una práctica local y regional, golpeando al poder donde se muestra más oculto y

sedicioso, en compañía de todos aquellos que luchan por su reversión, sin adoptar formas totalizadoras. La teoría constituye un instrumento de combate que busca la proliferación y multiplicación de resistencias, “una teoría es exactamente como una caja de herramientas. Ninguna relación con el significante. Es preciso que sirva, que funcione... Si no hay personas para utilizarlas, comenzando por el teórico mismo, que deja de ser teórico, es que no vale nada.

De este modo concibo el hiperrealismo comunitario de Campusano como propuesta teórica de un cineasta. Sintetizando este sentido comunitario de su cinematografía: no se apoya en una técnica de actuación, ni en verosímiles y normas estéticas precedentes del cine, sino para reversionarlas o violarlas, en un acto «bruto» de filmar el mundo que habita en tiempo presente; utiliza actores/vecinos no profesionales de la locación en que filma historias de origen barrial; generó un modo de producir que aúna recursos humanos, técnicos y financieros en estrategias también vinculadas a lo *común*. Cuando está en Bariloche, filma historias patagónicas; cuando está en Nueva York, filma historias del Brooklyn, cuando está en La Paz, lo mismo, siempre sus argumentos se nutren a través de las historias que le cuentan vecinos de las comunidades, e incluso, cuando no las conoce, escribe con asistencia de trabajadores sociales que lo auxilian a comprender a fondo la complejidad de las problemáticas de sus guiones.

Así, la práctica fílmica de Campusano revela una teoría fílmica aún no formalizada que intento aquí explicitar, y que alcanza tanto el plano de la narrativa, como el de la estilística y la producción. Al fundar el *Cluster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires* e incluso promover la fundación de otros *clusters* por todo el país, llegando a realizar una superproducción multiprovincial con el filme *El Sacrificio de Nehuen Puyelli* (2016), busca los aliados que, al mismo tiempo que funcionan como recursos humanos entroncados en un estilo de trabajo cooperativo, son aliados en su lucha por innovar las prácticas institucionalizadas de producción cinematográfica promovidas desde el Estado.

Para realizar *Vikingo*, Campusano no buscó financiamiento por las líneas clásicas de la realización fílmica, sino en cuanto series para la televisión, como en este caso<sup>16</sup>, así como no pide recursos al INCAA para proveer técnicamente su estudio de filmación en El Pato, sino que apeló a las líneas de crédito del Ministerio de la Industria, autoposicionándose como un cineasta-trabajador y pequeño industrial.

Retornando a la cuestión de la reversión foucaultiana, como afirma Priego Cuétara (2015), el filósofo se muestra solidario

---

<sup>16</sup>El filme *Vikingo* es resultado de una serie originalmente producida para televisión.

de aquellos discursos que nos liberen de las verdades vigentes en lo dicho. De aquellos que violan el conjunto de procedimientos que controlan el peligro de la palabra, el sistema de significantes en que el poder nos mantiene. Propone sacar a la luz los contenidos históricos sepultados que delatan ruptura y enfrentamientos, como instrumentos de lucha contra la coacción de los discursos globalizantes y unitarios, dislocando así los juegos de verdad-poder, mediante los cuales los individuos se piensan, con el fin de abrir espacios para la emergencia de un nuevo efecto de verdad posible y nuevas formas de ser sujeto.

Como afirmamos más arriba, la fuerza de lo local irrumpe con los recursos más tradicionales del realismo, con la utilización de actores no profesionales en sus paisajes de origen, vocabularios zonales, vestimentas, arquitectura y hasta el biotipo dominante del lugar. Lo curioso es esta imagen realista de la marginalidad en un universo de valores tradicionales, inamovibles, y que termina planteando, de nuestro punto de vista, una de las contradicciones más atractivas del cine de los últimos tiempos, y que tal vez, simplemente no lo sea. El cine de Campusano, aunque nacido en pleno siglo XXI, representa una libertad fallida, vista como ficción social y valor burgués a través de la experiencia narrada de los precarios sociales, mostrando sujetos poderosamente sujetos por su condición étnica, cultural, social, su geografía y, sobre todo, determinados por sus decisiones dentro de esos límites, porque de nadie más dependen sus vidas sino de ellos mismos, revelando una crisis profunda tanto de los marcos legales como de las garantías sociales de cualquier comunidad frente al estado argentino. Ahora, ¿quién resiste con esta reversión? El autor, desde ya, tornándose enunciador soberano de su relato. Sin embargo, este comparte este acto ciertamente emancipador con todos aquellos que participan de su proyecto, incluyendo a los vecinos protagonistas y colegas de trabajo. No es poco y constituye, desde el punto de vista de esta autora, una genuina *revolución molecular*, en los términos que teoriza Guattari (2004).

A pesar de que es un filme sobre bandos de moteros que usan *jeans*, se llaman «Vikingo», escuchan *heavy metal* y bailan *rockabilly*, surge una diferencia entre dos tipos de *road movies* sudamericanos producidos estos últimos años: uno en el que la ruta es metáfora de conexión regional, búsqueda por la identidad y la unión geopolítica (en el modelo de *Diarios de motocicleta*, Salles, 2004); y otro en el que la experiencia de la ruta no puede pensar ni *imaginar* lo nacional, ni lo regional, tal su sujeción a una identidad comunitaria que puede identificarse apenas con los guetos globales. Lo local/barrial es el nudo del drama, un *road movie* de caminos de tierra y avenidas, casi sin carreteras, en el que la identidad se afirma al territorio como estrategia de sobrevivencia, sin romanticismo ni idealismo posible, en que los moteros casi no tienen moto y alcanzan las rutas, finalmente, solo cuando mueren.

## Referencias bibliográficas

AGAMBEN, G. *Homo sacer: el poder soberano y la nuda vida*. 5. ed. Tradução de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2016.

BAJTIN, M. “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre Poética Histórica”. In: \_\_\_\_\_. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989. p. 237-410.

BENTES, I. “Redes colaborativas y precariado productivo”, *Revista Periferia*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 53-61, 2009.

\_\_\_\_\_. *Mídia multidão: estéticas da comunicação e biopolíticas*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2015.

CHAUVIN, I. Bandas de sonido transnacionales. Voz e identidad en el cine brasileiro contemporáneo. *E.I.A.L.*, Tel Aviv, v. 24, n. 1, p. 49-65, 2013. Disponível em: <bit.ly/2porSl4>. Acesso em: 19 mar. 2018.

FOUCAULT, M. *Un dialogo sobre el poder*. Madrid: Alianza, 1981.

\_\_\_\_\_. *Microfísica del poder*. 3. ed. Traducción de Julia Varela e Fernando Álvarez-Uría. Madrid: La Piqueta, 1992.

\_\_\_\_\_. *Ética, sexualidad, política*. Tradução de Manuel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FRANCA, A. *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

GUATTARI, F. *Plan para el planeta: capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*. Buenos Aires: Rey Larva Editorial. 2004.

MOLFETTA, A. C. Personagem, Natureza e Nação em filmes latino-americanos da virada de século. In: BRANDAO, A.; LIRA, R.; JULIANO, D. (Org.). *Políticas dos cinemas sulamericanos contemporâneos: múltiplos olhares sobre as cinematografias latino-americanas atuais*. Palhoça: Unisul, 2012. p. 135-147.

\_\_\_\_\_. Cine político, ética de La finitud y ciudadanía. In: SICILIANO, T.; FRANCA, A. (Org.). *Imagens em disputa: filme, fotografia e televisão no tempo das ditaduras*. Rio de Janeiro: 7 Letras. No prelo.

NOSETTO, L. *Michel Foucault y la política*. 1. ed. San Martín: Universidad Nacional de General San Martín, 2013.

ODIN, R. *Cinema et production de sens*, Paris: Armand Colin, 1997.

\_\_\_\_\_. “La question du public. Approche sémiopragmatique”, *Revista Réseaux*, v. 18, n. 99, p. 49-72, 2000.

PRIEGO CUÉTARA, R. “Derechos humanos y resistencia política desde Foucault”, *Revista Reflexiones Marginales*, [S.l.], 2015. Disponível em: <bit.ly/2pzrf85>. Acesso em: 23 mar. 2018.

SIRAGUSA, C. “Intersticios televisuales: narrar-experimentalmente desde los territorios nacionales”. In: PONENCIA, CONGRESO LATINOAMERICANO DE TEORÍA SOCIAL, 2015, Buenos Aires. *Anais...* Buenos Aires: IGG/UBA, 2015. Disponible em: <[bit.ly/2HYIRBg](http://bit.ly/2HYIRBg)>. Acceso em: 23 mar. 2018.

STANDING, G. *The precariat: the new dangerous class*. London: Bloomsbury Press, 2011.

VIVEIROS DE CASTRO, E. *La mirada del jaguar: una introducción al perspectivismo amerindio*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.

XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

### Referencia audiovisual

VIKINGO. José Campusano, Argentina, 2009. Disponible em: <<https://goo.gl/79d7WS>>. Acceso em: 10 abr. 2018.

Sometido el: 15 set. 2017 | Aprobado el: 10 nov. 2017



**O cotidiano e a história  
em *Brasília e Brasília,  
um dia em fevereiro*  
*Daily life and history in  
Brasília and Brasília, a  
day in February***



Tatiana Hora Alves de Lima<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Doutoranda, com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM/UFMG). Jornalista pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). E-mail: tati\_hora@hotmail.com

**Resumo:** os documentários *Brasília, um dia em fevereiro* (1996), de Maria Augusta Ramos, e *Brasília* (2011), de Cao Guimarães, apresentam outras visadas sobre Brasília, distantes das grandes narrativas da história e atentos ao cotidiano da cidade. Esses filmes criam uma estética da familiarização num lugar concebido a partir de uma utopia arquitetônica que apresenta uma estética do estranhamento em edifícios monumentais. Não se trata de desistoricizar a capital, mas cristalizar a história em imagens, à procura de vestígios do passado impregnados no espaço e no presente.

**Palavras-chave:** cotidiano; história; estética da familiarização.

**Abstract:** the documentaries *Brasília, a day in February* (1996), by Maria Augusta Ramos, and *Brasília* (2011), by Cao Guimarães, present different views of the city, distant from the great historical narratives and focusing the urban daily life. These movies create an aesthetics of familiarization in a place conceived by an architectural utopia that develops detachment through monumental buildings. This is not an attempt to obliterate the capital's history, but to crystalize this history on images, seeking on vestiges of the past attached to the space and the present times.

**Keywords:** daily life; history; aesthetics of familiarization.

## O cotidiano em Brasília

Muitos foram os documentários que se dedicaram a filmar a cidade de Brasília e seus habitantes. A capital pensada segundo os princípios modernistas pelo arquiteto Oscar Niemeyer e o urbanista Lúcio Costa, e concretizada em pleno governo desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, despertou o interesse tanto de cineastas que almejavam narrar a história de grandes acontecimentos e notáveis líderes que promoveriam o progresso, como também daqueles que se dedicaram a contar as pequenas catástrofes e dramas vividos por personagens ordinários da cidade.

A construção de Brasília ocorreu de setembro de 1956 até 1960, inaugurada no dia 21 de abril deste ano. Nesse período, a Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (Novacap), empresa pública responsável pela construção da cidade, encomendou de 28 a 33 cinejornais, que deveriam ser exibidos nos cinemas antes da projeção de longas-metragens. Filmes de cineastas como Jean Manzon e Sálvio Silva<sup>2</sup> acompanhavam o andamento das obras, elogiavam o trabalho de JK, dos arquitetos e dos candangos, e teciam relações entre o passado e o futuro, recorrendo ao “descobrimento do Brasil” e aos bandeirantes, por exemplo, como metáforas do desbravamento do desabitado Planalto Central e da fundação de um novo país. Mesmo após o término da construção, a Novacap continuou encomendando filmes institucionais até meados dos anos 1990 para referendar as políticas urbanas em Brasília e nas cidades-satélites.

Na contramão da história oficial, os cineastas do cinema novo foram em busca das histórias daqueles que, nas narrativas dos filmes oficiais, apareciam tão somente empregando os corpos incansáveis no trabalho com as máquinas e suspensos nos andaimes de sol a sol. O cineasta Carlos Diegues chegou a fazer um curta-metragem com uma câmera de 16 mm em punho no ano de 1960, já no final da construção de Brasília, após se mudar para a cidade com seu pai. No entanto, nenhuma cópia do filme foi preservada (DAEHN, 2010).

Em 1966, Nelson Pereira dos Santos filmou *Fala, Brasília*, curta-metragem que, logo na primeira cartela, se apresentava como “pesquisa dialetológica” dos diversos falares regionais do país. O filme apresentava migrantes das mais diferentes partes do Brasil, especialmente do Norte e do Nordeste, em conversas diante da câmera sobre o que os motivou a se mudar para a cidade e sobre como era a vida nova ali.

---

<sup>2</sup>Entre os cinejornais realizados por Jean Manzon, estão: *As primeiras imagens de Brasília* (1957) e *O bandeirante* (1957), já Sálvio Silva dirigiu filmes como *Brasília* (1957) e *Brasília nº4* (1957), e eles se encontram disponíveis no Arquivo Público do Distrito Federal.

Já em 1967, Joaquim Pedro de Andrade realizou *Brasília, contradições de uma cidade nova*, um filme que aponta os conflitos do projeto modernista no contexto do subdesenvolvimento e aborda as assimetrias entre o Plano-Piloto e as cidades-satélites, para onde foram empurrados os operários depois que ergueram a capital. O documentário se apropria de modo irônico de princípios formais utilizados num filme baseado no relatório do Plano-Piloto redigido por Lúcio Costa, *Brasília, planejamento urbano* (1964), realizado por Fernando Coni Campos (cineasta baiano que acabou integrando o cinema marginal).

O cineasta Vladimir Carvalho fez diversos filmes sobre Brasília, entre eles *Brasília segundo Feldman* (1979), que monta imagens de arquivo dos candangos na construção da cidade filmadas pela câmera super-8 do americano Eugene Feldman, com depoimentos do operário Luiz Perseghini e do artista plástico Athos Bulcão, trazendo à tona o episódio do massacre dos trabalhadores da construtora Pacheco Fernandes, executados pela Guarda Especial de Brasília (GEB). *Conterrâneos velhos de guerra* (1991), do mesmo diretor, retoma esse episódio narrado inicialmente em *Brasília segundo Feldman*, buscando reconstituir a história a partir dos testemunhos dos operários e confrontando as versões oficiais (encarnadas nas figuras de Niemeyer, Costa e do historiador Ernesto Silva), mostrando ainda o avanço da especulação imobiliária e a expulsão de trabalhadores das invasões próximas ao Plano-Piloto no presente do filme.

Tendo em vista um conjunto de documentários que abordaram a cidade sob a ótica da defesa da utopia modernista ou da crítica ao projeto usualmente a partir de perspectivas mais generalizantes, as obras *Brasília, um dia em fevereiro* (1996), de Maria Augusta Ramos, e *Brasília* (2011), de Cao Guimarães, apresentam em comum uma nova aposta ao se avizinharem da capital: a busca pelo cotidiano dos seus habitantes. No entanto, a ênfase no cotidiano não se limita à banalidade do dia a dia, mas cristaliza a história no espaço do presente.

*Brasília, um dia em fevereiro* parte de um curto período de tempo, um único dia, e acompanha ações banais da rotina de três personagens principais: um vendedor de espelhos, uma estudante da Universidade de Brasília (UnB) e a esposa de um diplomata. Os personagens promovem um fluxo entre exterior e interior, entre o lar e a cidade, e o filme os acompanha segundo princípios formais que promovem um trânsito entre o cinema direto e a ficção, de modo que é no próprio cotidiano que as tensões de classe e a história surgem. No documentário poético *Brasília*<sup>3</sup>, por outro lado, os

---

<sup>3</sup>O curta *Brasília* é herdeiro da estética das sinfonias urbanas, produzidas desde a década de 1920, que mostram imagens fragmentárias do cotidiano das cidades, numa fluidez espaço-temporal que dá a ver a

personagens são parte da paisagem urbana, e não há experiências além das visuais e sonoras imediatas a serem transmitidas ao espectador. O filme de Cao Guimarães se detém sobre os restos da cidade e o corpo de personagens ordinários e efêmeros.

Os filmes foram feitos em épocas distintas: início do governo de Fernando Henrique Cardoso no filme de Maria Augusta, no qual inclusive há uma cena que mostra um caloroso debate entre parlamentares no Congresso a respeito da Reforma da Previdência; já o curta de Cao Guimarães foi realizado um ano após as celebrações do aniversário de 50 anos da cidade (no mesmo ano em que foi lançado um importante documentário sobre Brasília num edital do aniversário da capital, *A cidade é uma só?*, de Adirley Queirós), e integra uma série de vídeos organizada por David van der Leer intitulada *And then it became a city*...

Enquanto *Brasília, um dia em fevereiro* mostra de modo observacional um dia na vida de pessoas comuns e suas distintas visões e experiências na cidade sem perder de vista as tensões sociais históricas presentes no cotidiano, *Brasília* aposta na poesia do contraste entre monumentos e personagens ordinários e a atenção aos restos (folhas secas, lixo, sucata), para “desmonumentalizar” a capital concebida pelos arquitetos. Ambos os filmes investem numa visada sobre o cotidiano, um olhar familiarizado com o espaço, trazendo à tona uma estética da familiarização que destoa das imagens dos clichês do turismo e da política partidária (que mostram a cidade como se ela fosse meramente monumental e burocrática, sem os afetos de quem nela reside).

No livro *O cotidiano e a história* (2000), Agnes Heller afirma que a vida cotidiana é a vida do indivíduo, e o “eu” tem necessidades, ideologias, afetos e paixões, participa de diversas formas de atividade cotidiana (trabalho, lazer), no entanto, o sujeito singular nunca é puramente indivíduo. O ser individual é também humano genérico, ou seja, está vinculado a diversas formas de integração (classe, nação), fazendo parte de comunidades que lhe despertam uma “consciência de nós”.

A vida cotidiana não está “fora” da história, mas no “centro” do acontecer histórico: é a verdadeira “essência” da substância social. Nesse sentido, Cincinato é um símbolo. As grandes ações não cotidianas que são contadas nos livros de história partem da vida cotidiana e a ela retornam. Toda grande façanha histórica concreta torna-se particular e histórica graças ao seu

---

experiência urbana vivida pelos habitantes das metrópoles em filmes como *Chuva* (1929), de Joris Ivens, *Berlim, sinfonia da metrópole* (1927), de Walter Ruttmann, *O homem com a câmera* (1929), de Dziga Vertov, *Douro, faina fluvial* (1931), de Manoel de Oliveira, *São Paulo, sinfonia da metrópole* (1929), de Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lusting. Sobre as sinfonias urbanas, José Ignácio Lorente escreve que o cinema “atualiza um olho variável, suscetível de mover-se através de uma complexa e heterogênea decupagem e de uma organização de materiais fílmicos que pode funcionar tanto sob a chave da continuidade como entregar-se à justaposição, à digressão, ao choque e à atração, ao sonho e à introspecção. Este sujeito onividente é o sujeito do cinema, o sujeito da modernidade” (2003, p. 58, tradução nossa).

posterior efeito na humanidade, embora tal assimilação possa não ser consciente, mas apenas “em si”. (HELLER, 2000, p. 20)

Os documentários de Cao Guimarães e Maria Augusta Ramos colocam em jogo o espaço do corpo e o espaço da cidade. Segundo Paul Ricoeur (2007), o espaço habitado é esse lugar vivido pelo corpo que se desloca pela cidade, corpo que evoca lembranças associadas a lugares. No espaço habitado, se engendram a memória íntima e a memória compartilhada, e “da memória compartilhada passa-se gradativamente à memória coletiva e a suas comemorações ligadas a lugares consagrados pela tradição” (p. 157).

Para Ricoeur, o espaço urbano é o lugar privilegiado da história, um universo mais complexo do que a casa, pois “é na escala do urbanismo que melhor se percebe o trabalho do tempo no espaço” (p. 159). Se “cada novo edifício inscreve-se no espaço urbano como uma narrativa em um meio de intertextualidade” (p. 159), apesar de uma cidade como Brasília ser repleta de monumentos e mitos, constituindo-se como um espaço em que se dá a ver diversas narrativas preestabelecidas pelos poderes urbanos, “é possível ali sentir-se extraviado, errante, perdido, enquanto seus espaços públicos, suas praças, justamente denominadas, convidam às comemorações e às reuniões ritualizadas” (p. 159). Assim, algumas perguntas pairam no ar: como esses filmes tecem relações entre o corpo dos personagens e o espaço urbano? Como promovem a passagem entre o cotidiano dos habitantes e as narrativas inscritas na cidade?

Segundo James Holston (1993), Brasília foi o projeto mais bem acabado dos princípios da arquitetura modernista propostos pelo Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (Ciam), maior fórum de discussão de arquitetura do mundo desde 1928 até meados dos anos 1960, do qual Lúcio Costa e Oscar Niemeyer fizeram parte. A arquitetura moderna se baseava numa *estratégia de desfamiliarização*, sendo influenciada por técnicas de choque em busca de efeitos de *estranhamento* presentes nas obras das vanguardas do início do século XX. Ao tornar estranha a cidade, a arquitetura modernista impõe verticalmente uma nova ordem urbana que rompe em definitivo com o passado.

Nesse sentido, as desfamiliarizações e descontextualizações da cidade modernista são apenas tentativas de substituir o caos da cidade capitalista por um novo começo, previsível e controlável, a partir do qual os planejadores poderiam realizar o sonho de um domínio racional do futuro. (HOLSTON, 1993 p. 65)

Minha hipótese é que os documentários *Brasília* e *Brasília, um dia em fevereiro* lançam mão de diferentes formas de promover algo como uma *estética de familiarização*, indo na contramão do que propõe o espaço concebido segundo a arquitetura modernista, que tinha em vista provocar uma impressão de distanciamento no espectador. Assim, o olhar que guia esses filmes é atento ao ínfimo, ao banal, ao corriqueiro, tal como no poema “Retrato do artista quando coisa”, de Manoel de Barros: “é um olhar para o ser menor, para o insignificante que eu me criei tendo” (2010, p. 357). Os monumentos, os edifícios, os jardins, as passagens da cidade, tudo se apresenta como uma paisagem comum, convocando um espectador que não é um “turista” que visita o espaço em busca de clichês, mas sim o olhar do habitante para quem aqueles lugares lhe são tão prosaicos.

Ao abrigar os sons e as paisagens da cidade, os documentários *Brasília* e *Brasília, um dia em fevereiro* desvendam o sublime no banal. Se “o sublime seria a experiência entre horror e prazer, experiência de fascínio diante de uma paisagem, uma pessoa ou uma obra de arte” (LOPES, 2007 p. 39), encontrar o sublime no banal é reencantar o mundo das coisas profanas, é maravilhar-se com o cotidiano e os personagens ordinários. Dar ênfase ao que não tem: como nos planos em que pequenos gestos de pessoas comuns ganham a mesma proeminência que os monumentos em quadros dos filmes de Cao Guimarães e Maria Augusta Ramos dedicados ao cotidiano em Brasília.

Mas, hoje, não se trata tanto de uma militância virulenta e sim de produzir sentidos precários, recolher cacos, vestígios, habitar ruínas. Não esperar a revelação, a epifania, a iluminação, nem idealizar o simples, cotidiano, mas certamente desmistificar o grandioso, o monumental. (LOPES, 2007 p. 44)

## ***Brasília***

*Brasília* é uma cidade e um filme, é um espaço e um espaço fílmico. O curta-metragem *Brasília*, de Cao Guimarães, se inicia com planos fragmentários das formas curvas do Museu Nacional e um plano de conjunto das linhas retas da Biblioteca Nacional, em imagens desfocadas, com uma luz branca estourada, ao som de ruídos que reforçam um estranhamento no espectador. A imagem pouco definida de uma parte do Museu Nacional em que se cruzam curva e reta se assemelha ao desenho do Plano-Piloto de Lúcio Costa, em que dois eixos se cruzam em ângulo reto e um deles se arqueia em asas. A tela fica branca e um *fade-in* traz à tona uma passagem da crônica “Brasília”, de Clarice Lispector:

Se eu dissesse que Brasília é bonita, veriam imediatamente que gostei da cidade. Mas se digo que Brasília é a imagem de minha insônia, veem nisso uma acusação; mas a minha insônia não é bonita nem feia – minha insônia sou eu, é vivida, é meu espanto. Os dois arquitetos não pensaram em construir beleza, seria fácil; eles ergueram o espanto deles, e deixaram o espanto inexplicado. A criação não é uma compreensão, é um novo mistério. (LISPECTOR, 1999, p. 292-293)

Nas primeiras imagens de *Brasília*, Cao Guimarães investe numa estética que enfatiza o estranhamento do espectador diante dos monumentos: os dois arquitetos não construíram a beleza, mas ergueram o espanto, tal como afirmou Clarice, numa bela síntese a respeito da estética do sublime presente na arquitetura modernista da capital. No entanto, logo em seguida, o filme adota um olhar mais próximo do cotidiano, como num sentimento de alívio após um sobressalto.

Uma cruz negra se desenha sobre a tela branca, depois uma cruz branca é inscrita sobre a tela preta, mais uma vez numa alusão à cruz do desenho do Plano-Piloto: símbolo que remetia ao passado da colonização, Terra de Santa Cruz (o primeiro nome do Brasil), e ao futuro (o domínio do tempo e do espaço corporificado na imagem do avião). Após o símbolo carregado de sentidos propostos pelos controles urbanos, o filme mostra uma foto em preto e branco do cruzamento dos eixos, capturada em 1957<sup>4</sup>, e a imagem de arquivo é seguida de um plano no presente que mostra dois caminhos que se cruzam numa superquadra. As formas inventadas por aqueles que planejaram a cidade se tornam motivo de brincadeiras plásticas criadas por imagens filmadas pelo cineasta no presente, numa história que se dá a ver a partir da materialidade do mundo e do transcorrer do tempo no cotidiano, escrita por linhas e curvas.

Seguem-se planos de várias letras que dão nome a edifícios das superquadras: H, D, L, N, O e, finalmente, a imagem de dois homens atrás de um lixo: um sentado sobre um amontoado de tijolos, o outro sobre um latão de tinta. Um plano mostra um teto repleto de formas retangulares marrons e um relógio, e então surgem imagens de folhas secas caindo de uma árvore, e de uma margarida varrendo o chão cheio de folhas secas. A montagem trabalha a partir dos *raccords* de objetos: as letras dos edifícios, as folhas secas, enfim, o documentário traz à tona um olhar que brinca com a semelhança entre as formas das coisas do mundo, tal como uma criança que identifica um desenho de elefante nas nuvens.

Numa sequência, o documentário mostra a imagem de um soldado bocejando enquanto outros fazem continência ao fundo do quadro, e apresenta mulheres

---

<sup>4</sup>Esta fotografia está presente numa versão do Relatório de Lúcio Costa publicada pelo Arquivo Público do Distrito Federal em 1991.

camelôs na frente do Panteão da Pátria ao som da banda militar, e então um plano as mostra de costas e cercadas por pombos, com o monumento dedicado a JK ao fundo. Esse monumento traz o rosto do ex-presidente esculpido e a seguinte frase: “presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira, que desbravou o sertão e ergueu Brasília com audácia, energia e confiança, a homenagem dos pioneiros que o ajudaram na grande aventura”. Essas imagens desvirtuam a “aura” que os ícones e rituais patrióticos impõem à cidade, que é também “síntese da nacionalidade”<sup>5</sup>: não há nação integrada, nem história oficial, apenas cenas banais e pessoas comuns. É assim que o filme passa da ênfase à estética do sublime e da desfamiliarização presente na cena inicial para imagens que valorizam o reencantamento e a familiaridade diante de personagens comuns em vez de grandes líderes, de folhas e nuvens ao lado de formas monumentais, dando a ver o sublime no banal.

Em *Brasília*, Cao Guimarães busca desvendar o documento por trás do monumento, cristalizando imagens que são *rastros*. Para Paul Ricoeur (1997), o rastro é o método essencial para o historiador: trata-se de descobrir o monumento por trás do documento e interrogar os vestígios do passado, já que o rastro não é um signo como os outros, pois indica não uma presença, mas uma passagem, e produz sentidos mesmo sem intenção. O rastro é o vestígio que o passado deixou no presente, é o passado inscrito no espaço e no agora, em monumentos, arquivos, praças, lápides. Segundo Ricoeur, há uma feliz homonímia entre “ter passado”, no sentido de ter ocorrido, e “ter passado”, no sentido de passagem, e “em seguida, seguir o rastro, remontá-lo, é decifrar, no espaço, o estiramento do tempo” (1997, p. 207). Existe uma relação entre o rastro e o tempo mundano, vulgar, como sucessão de instantes quaisquer: um tempo que não é subjugado pela cronologia, mas um puro presente que passa. É esse tempo a matéria a partir da qual Cao Guimarães trabalha, com imagens que trazem à tona o passado inscrito no espaço da cidade e transcorrendo em instantes quaisquer.

Um homem com um carrinho de mão e rodeado por pombos, logo adiante do Palácio do Planalto. Um ambulante ao lado de um carrinho de água de coco, o Congresso Nacional ao fundo do quadro e a Esplanada dos Ministérios nos lados, numa composição em profundidade ao som dos ruídos cada vez mais estridentes de cigarras. Planos de barracas e banheiros químicos montados na Praça dos Três Poderes. As imagens mostram pessoas comuns diante de monumentos, como se

---

<sup>5</sup>O documentário *A cidade é uma só?* (2011), de Adirley Queirós, apresenta imagens de arquivo de uma propaganda do governo do Distrito Federal que termina com o plano de uma criança numa área verde, e a voz em *off* afirma: “Brasília, síntese da nacionalidade, espera por você”.

ambos tivessem a mesma importância, como se os monumentos fossem lugares comuns, e as pessoas fossem parte da paisagem. Cao Guimarães também apresenta personagens que são “paisagem humana” em outro filme, *Acidente* (2006), realizado com Paulo Lobato, como afirma Cláudia Mesquita:

“Um único mistério: pessoas e objetos”, poderíamos dizer sobre eles, tomando de empréstimo expressão do cineasta francês Robert Bresson. A presença humana interessa, mas imersa em cenários cotidianos onde os objetos desempenham papel de semelhante importância. Tudo que se dá à vista e aos ouvidos, que é aparência imediata e superfície do mundo visível e audível, interessa: pessoas, paisagens, sons, fragmentos de falas, ruídos. (MESQUITA, 2010, p. 204)

Diante do espaço da cidade, *Brasília* mostra outros textos: um muro vermelho e pichado com uma placa em que está escrito “Cine Brasília Hoje”, e um homem sentado com um cachorro no colo no canto do quadro; um muro vermelho pichado com um desenho de Cristo com pênis e sêmen; um ponto de ônibus pintado com grafite. O documentário apresenta essas inscrições feitas nos muros sob o risco de uma prisão, letras e desenhos pintados com *spray*, textos imprevisíveis aos controles que escrevem frases memoráveis em lápides.

No documentário, a cidade também é feita de restos: um plano mostra lixo no chão, carrinho de supermercado no jardim da superquadra; outro plano traz cavalos pastando junto a um monte de lixo, e um plano apresenta uma mesa improvisada com descansa-prato e talheres numa calçada. Tratam-se de coisas que sobram do lar a céu aberto de alguém que vive nas margens.

A cidade, tantas vezes filmada através de *travellings* pelas avenidas do eixo rodoviário, seguindo princípios formais na direção da própria estrutura de Brasília, cidade planejada para ser percorrida de automóvel e hostil aos pedestres (a exemplo do que ocorre em filmes como *Brasília, contradições de uma cidade nova* e *Brasília, planejamento urbano*), no documentário de Cao Guimarães aparece sob o olhar de quem viaja por ela por outros meios de transporte. A câmera acompanha homens andando de carroça, um homem pedalando numa bicicleta, e pessoas num metrô, e caminhando por um vasto chão com a Esplanada ao fundo, e uma janela de ônibus com variações de foco entre a Esplanada e os rabiscos no vidro embaçado, a rodoviária cheia de passageiros. Brasília também é percorrida a pé, de ônibus, de metrô, de bicicleta, de carroça.

O documentário termina com imagens do anoitecer em Brasília: são planos de um túnel do eixo rodoviário sob o céu crepuscular, um fragmento do Museu

Nacional (que antes surgira logo no início do filme, coincidindo com o início do dia, a aurora), imagens de nuvens no céu negro e, por fim, uma imagem em que só se vê as luzes da cidade à noite.

O curta-metragem acompanha a duração do dia, como se filmasse as imagens de manhã, tarde e noite. Assim, o documentário, em vez de investir na longa duração da história de grandes acontecimentos, investe na duração de um dia e do cotidiano e, no entanto, cristaliza a história no espaço do presente sem elaborar uma narrativa propriamente dita.

### ***Brasília, um dia em fevereiro***

O filme de Maria Augusta Ramos parte de um recorte temporal semelhante ao do documentário de Cao Guimarães: um dia, mas começando o filme logo pela manhã e seguindo até o nascer do dia seguinte (*Brasília* termina ao anoitecer). Assim como ocorre em *Brasília*, Maria Augusta Ramos também apresenta planos em que os monumentos se tornam lugares tão comuns quanto “a padaria da esquina”, em cenas onde o sublime no banal é fabricado pela relação afetiva entre o corpo dos personagens e os monumentos da cidade. Na primeira sequência do filme, vários planos mostram o vendedor de espelhos percorrendo o quadro com edifícios da Praça dos Três Poderes ao fundo, a exemplo do Congresso Nacional e do Ministério da Fazenda.

Numa das últimas cenas do documentário, um casal de namorados brinca com as sombras projetadas numa semiesfera do Congresso Nacional à noite, e o rapaz chega a dizer que as estrelas de lá eram parecidas com as do campo, com o céu tão estrelado quanto. Noutra cena, a estudante da UnB dirige o carro atravessando um túnel do eixo rodoviário enquanto assobia uma música, e eis que surge a frase “Eu te amo” pichada numa parede do túnel daquele espaço cartesiano e impessoal, feito apenas para os carros e sem pessoas a caminhar. A estética da familiarização rompe com o distanciamento imposto pela arquitetura modernista para, em seguida, encontrar uma proximidade e uma pequenez cuja beleza se baseia numa modéstia evocada pela relação afetiva do espaço com as pessoas comuns.

O fato é que ambos os documentários apresentam a banalidade de um dia qualquer na cidade, as variações de luz e ambiente no transcórrer do tempo, e se distinguem das narrativas totalizantes que tentaram dar conta da história do país a

partir da história da cidade<sup>6</sup>. No entanto, nem por isso *Brasília, um dia em fevereiro* se furta à evocação de uma memória histórica e cinematográfica da capital.

Numa sequência, a montagem organiza duas cenas muito próximas, que apontam para duas diferentes relações entre as personagens: na primeira, a esposa do diplomata está de frente para uma estante e um quadro, e então chama a empregada doméstica e informa que haverá um chá às três da tarde com três esposas de diplomatas. Ela enfatiza: “eu queria me organizar para você deixar tudo arrumado, tudo perfeito, tá bom?”, e sorri. A doméstica responde: “sim, senhora”. Em seguida, a empregada aparece conversando com outra doméstica, que está passando roupa. A câmera permanece diante da porta, filmando tudo em plano-sequência, e a mulher que passa roupa vez ou outra olha de relance para a lente, enquanto conta sobre a dor do luto pela morte recente da irmã e do filho, da saudade dos pais já falecidos, e também da vontade de voltar ao Maranhão.

Se o diálogo da empregada com a patroa envolvia apenas uma ordem e a obediência numa resposta monossilábica, demonstrando uma relação distante e servil, a conversa entre as empregadas traz à tona a cumplicidade de quem compartilha experiências de vida. O diálogo amistoso entre os personagens sobre a migração para a capital do país é tema de outro documentário, *Fala, Brasília* (1966). Além disso, *Brasília, um dia em fevereiro* acaba retomando as tensões de classe entre os funcionários da administração pública, para quem a cidade foi erguida, e aqueles que a ela se dirigem para ser subalternos. A posição da câmera diante do diálogo entre as empregadas, logo atrás da porta, revela certa distância entre cineasta e personagens: Maria Augusta Ramos, brasiliense, formada pela UnB e mulher de classe média, se relaciona com as domésticas como “o outro de classe”.

O filme traz outro personagem nordestino, o vendedor de espelhos, que numa cena está bebendo cerveja num bar e diz a outro nordestino que ele prefere ser patrão de si mesmo sendo ambulante, enquanto o colega havia deixado de trabalhar na própria terra para trabalhar para os outros. O ambulante, que no filme passa o dia perambulando por Brasília, encarna a figura do “personagem errante” e, de certo

<sup>6</sup>A busca por narrar a história da cidade a partir da história do país é particularmente forte em cinejornais do período da construção, a exemplo de *Brasília, profecia de Dom Bosco* (1957), de Romeu Paschoaline, que traça a correspondência entre o “descobrimento do Brasil” e a refundação do país com a construção de Brasília, chegando a citar a carta de Pero Vaz de Caminha escrita após a chegada de Pedro Álvares Cabral, enquanto transcorrem imagens de tratores e operários trabalhando na terra. A associação entre o bandeirantismo e a expansão do território através da ocupação do Planalto Central surge em filmes como *O bandeirante* (1957), de Jean Manzon, em que Juscelino Kubitschek encarna o desbravador ao desponar caminhando pelo cerrado ao som da sinfonia *O descobrimento do Brasil*, de Heitor Villa-Lobos; e em *Brasília n° 10* (1958), de José Silva, quando aparece uma barraca improvisada na mata e o narrador chama os pioneiros de bandeirantes.

modo, traz na sua imagem o protótipo do candango, o personagem que faz parte de um lugar, mas, por outro lado, parece “sem lar”.

Nordestinos ou não, há outros personagens errantes em *Brasília, um dia em fevereiro* que são radicalmente marginalizados e atravessam o filme como “intrusos”. É o caso do garoto que pede umas moedas à estudante da UnB na rodoviária, bem como do menino que encosta na janela do carro e a aborda no semáforo, e dos meninos que cheiram cola logo depois de pegar uns trocados com ela. São personagens que aparecem furtivamente, como se forçassem as margens do quadro, ou surgem na penumbra usando drogas, revelando por entre as frestas do filme a face oculta dos repelidos pela cidade.

Brasília surge como “cidade para poucos”, numa metáfora do filme que compara a capital a uma obra de arte. Na cena do chá, a câmera mostra planos de quadros na parede, enquanto a esposa do diplomata comenta que o marido, Carlos, adora as pinturas do realismo socialista soviético, e os quadros eram a última moda, “porque moda era a arte oficial, que na época do regime comunista era a propaganda oficial, e a arte servia à ideologia”. Uma das obras apresenta uma operária, e a anfitriã explica que se trata de uma pintura de 1955, e uma mulher comenta: “esse quadro tem uma força fantástica”. A anfitriã conta que resolveu cobrir um terraço do apartamento porque “entrava luz demais dentro de casa”, e preferia a imagem do quadro à da paisagem<sup>7</sup>, “que não era bonita, uma rua de serviços de Brasília”: ela inclusive reclama que Brasília é uma cidade planejada sem vida, e prefere “o modelo medieval de cidade, com ruas, pessoas e esquinas”.

A contradição entre a obra de arte socialista, com imagens de operários fixadas como marca de *status* na parede de pessoas de classe média e inalcançável para aqueles que pretendia representar, não é tão diferente da contradição entre a arquitetura modernista de Brasília, concebida por um comunista e carregava a promessa de uma cidade sem assimetrias sociais, e os pobres que foram sumariamente excluídos do Plano-Piloto. Essa metáfora de Brasília como obra de arte da arquitetura modernista e distante do povo está presente também no documentário *Brasília, contradições de uma cidade nova*.

---

<sup>7</sup>Não por acaso, nas cenas na residência da esposa do diplomata, devido à forte presença dos quadros na decoração, os enquadramentos apresentam uma austeridade formal maior do que em outras cenas do documentário, se valendo inclusive de janelas e espelhos para criar superenquadramentos, de diálogos em *off* que chamam a atenção do espectador para o fora de quadro, e variações de 180° na posição da câmera que reforçam uma rigidez na alteração dos planos. Logo na primeira cena no interior do apartamento, a câmera se situa de frente para um espelho na sala de estar, enquanto o diplomata e a esposa conversam em *off* sobre expressões em russo. Até que eles aparecem ao fundo do quadro; em seguida, cruzam a sala e, finalmente, os vemos saindo pelo reflexo no espelho; por fim, a câmera mostra um quadro na parede em posição oposta à anterior. Assim, o documentário enfatiza as bordas do quadro e apresenta planos que carregam em seus princípios formais algo das obras fixadas na parede do apartamento.

Importante lembrar que as mulheres de diplomatas não são as únicas visitas da anfitriã; ela também recebe a cineasta e a equipe de filmagem. O filme adentra na residência da estudante da UnB e mostra rapidamente uma mulher catando feijão numa casa pobre ao final do filme. Na casa da estudante da UnB, ela cumprimenta a empregada na cozinha e toma um suco, então depois segue para o quarto, onde coloca um disco para tocar e ouve e canta a música “Terra”, de Caetano Veloso, numa cena bastante intimista. No documentário, predominam os espaços íntimos da classe média no filme, restando aos personagens mais pobres, em grande parte, a residência da patroa (e lugares como a cozinha e a sala de estar apenas de passagem), e o espaço público onde parecem deslocados.

Diferente do curta-metragem de Cao Guimarães, que traz imagens exclusivamente dos espaços públicos, o documentário *Brasília, um dia em fevereiro* adentra nas residências dos que vivem na cidade, revelando um aspecto bem menos abordado nos documentários sobre a capital do país: o lar. Entre a casa e a cidade, o documentário *Brasília, um dia em fevereiro* encontra no espaço íntimo as reverberações dos conflitos e exclusões presentes no Plano-Piloto, como se o lar surgisse como microcosmo que carrega as assimetrias de Brasília, e houvesse também o centro e a periferia da casa. Para as patroas, a sala de estar, as obras de arte na parede, a música no quarto; às empregadas, a cozinha, a área de serviço e as passagens furtivas para servir na sala de estar.

### O lado insignificante da história

*Brasília, um dia em fevereiro* investe em pequenas epifanias nas cenas que trazem à tona o banal no sublime e o sublime no banal no espaço da cidade, e enreda o laço entre o cotidiano e a história a partir das relações sociais presentes no dia a dia dos habitantes, colocando em cena personagens como migrantes e familiares de funcionários públicos (a cidade foi feita para os funcionários públicos, mas precisou ser erguida pelos braços de migrantes pobres, e essas questões reverberam no filme em cenas do cotidiano, por exemplo). Já *Brasília* faz alusão ao passado da construção através de imagens como o desenho da cruz, a imagem de arquivo do relatório do Plano-Piloto, a crônica de Lispector, o monumento com a frase de JK, mas prevalecem os fragmentos poéticos numa temporalidade tecida a partir da montagem de instantes quaisquer, como se a história aparecesse à maneira dos rastros achados no caminho e ressignificados através da montagem, que cria as relações entre o passado e a banalidade cotidiana.

“O fato de você ter chegado neste edifício meia hora atrás a pé, ou de bicicleta, ou de carro, é exatamente tanto um fato do passado quanto o fato de César ter atravessado o Rubicão”, afirma Edward Hallet (1961, p. 39). Em sua famosa obra *O que é história?*, o autor elogia a filosofia da história e contesta os historiadores positivistas, que defendiam a história como pura reconstituição dos fatos, além de desmontar o senso comum, que supõe que certos fatos são evidentemente históricos, como se houvesse uma espinha dorsal da história com fatos que são os mesmos para todos os historiadores. Ele ressalta o trabalho do historiador de seleção e interpretação dos acontecimentos do passado, pois “ele tem a dupla tarefa de descobrir os poucos fatos importantes e transformá-los em fatos da história e de descartar os muitos fatos insignificantes como não históricos” (HALLET, 1961 p. 42). Ele cita uma frase provocadora do historiador americano Carl Becker, para quem “os fatos da história não existem para o historiador até que ele os crie” (apud HALLET, 1961 p. 46).

Os documentários *Brasília e Brasília, um dia em fevereiro* não almejam narrar a história dos grandes feitos dos vencedores nem das catástrofes vividas pelos vencidos. Esses filmes partem dos fatos insignificantes e não históricos no cotidiano, de forma a mostrar um passado ainda vivo no presente da cidade e dos habitantes que nela residem. Para Edward Hallet, a história “se constitui de um processo contínuo de interação entre o historiador e seus fatos, um diálogo interminável entre o presente e o passado” (1961, p. 54). Nesses filmes, importa menos identificar o que é histórico e o que não é, o que merece ou não ser narrado: importa mais cristalizar a imagem do passado no presente, a história se avizinando do cotidiano, a vida dos indivíduos como indissociável da história.

## Referências

- BARROS, M. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- COSTA, L. *Relatório do Plano-Piloto de Brasília*. Brasília, DF: GDF, 1991.
- DAEHN, R. 50 filmes que marcaram a cidade. *Correio Braziliense*, Brasília, DF, 4 abr. 2017. Disponível em: <bit.ly/2IsxTEX>. Acesso em: 14 mar. 2018.
- HALLET, E. C. *O que é história?* São Paulo: Paz e Terra, 1961.
- HELLER, A. *O cotidiano e a história*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- HOLSTON, J. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

LISPECTOR, C. Nos primeiros começos de Brasília. In: \_\_\_\_\_. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 292-295.

LOPES, D. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília, DF: Editora UnB; Finatec, 2007.

LORENTE, J. I. Miradas sobre la ciudad: la sinfonía como representación de la urbe. *Revista Zainak*, Logroño, n. 23, p. 55-69, 2003.

MESQUITA, C. C. A superfície do cotidiano: uma aproximação a Acidente e Uma encruzilhada aprazível. In: MIGLIORIN, C. (Org.). *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010. p. 199-215.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*: tomo III. Campinas: Papirus, 1997.

\_\_\_\_\_. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.

#### Referências audiovisuais

ACIDENTE. Cao Guimarães, Brasil, 2006.

BRASÍLIA. Cao Guimarães, Brasil, 2011.

BRASÍLIA, um dia de fevereiro. Maria Augusta Ramos, Brasil, 1996.

BRASÍLIA segundo Feldman. Vladimir Carvalho, Brasil, 1979.

CONTERRÂNEOS velhos de guerra. Vladimir Carvalho, Brasil, 1991.

submetido em: 1º set. 2017 | aprovado em: 15 fev. 2018



# **O envelhecer sensível no curta-metragem *Guida*** *A sensitive aging in the short film Guida*



Ivania Skura<sup>1</sup>

Aline Vaz<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>Doutoranda em Comunicação e Linguagens – Universidade Tuiuti do Paraná. Mestra pelo Programa de Pós-graduação Interdisciplinar Sociedade e Desenvolvimento – Universidade Estadual do Paraná. Integrante dos Grupos de Pesquisa Interações Comunicacionais, Imagens e Culturas Digitais (INCOM/UTP) e Cultura e Relações de Poder (UNESPAR). E-mail: ivianskura@hotmail.com

<sup>2</sup>Doutoranda e Mestra em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná; pesquisadora no Grupo de Pesquisa Desdobramentos Simbólicos do Espaço Urbano em Narrativas Audiovisuais (GRUDES / PPGCom UTP). E-mail: alinevaz88@hotmail.com

**Resumo:** o presente estudo conecta-se à velhice a partir de leituras estéticas capazes de possibilitar a desautomatização do cotidiano, construindo e transformando a rotina sensível, quanto às possíveis fraturas estéticas e escapatórias da vida diária, tendo como norte duas obras principais: *Da imperfeição*, de Algirdas Julien Greimas (2002) e *Velhice: uma estética da existência*, de Silvana Tótoro (2015). Para tal compreensão da arte como potência transformadora da velhice, olha-se atentamente para o curta-metragem *Guida* (Rosana Urbes, 2014) e suas elaboradas estratégias narrativas enquanto inscrições e inferências de manifestações simbólicas do longeviver em suas fugas estéticas.

**Palavras-chave:** semiótica; Greimas; fraturas e escapatórias; velhice; cinema.

**Abstract:** this study relates to old age from aesthetic readings capable of enabling the de-automatization of the daily life, constructing and transforming the sensible routine regarding the possible aesthetic fractures and escapes from the daily living, having as its north two main works: *Da imperfeição*, by Algirdas Julien Greimas (2002) and *Velhice: uma estética da existência*, by Silvana Tótoro (2015). For such understanding of the art as a transforming power for old age, we look closely at the short film *Guida* (Rosana Urbes, 2014) and its elaborate narrative strategies as inscriptions and inferences of symbolic manifestations of aging in their aesthetic escapes.

**Keywords:** semiotics; Greimas; fractures and escapes; old age; cinema.

## Introdução

O curta-metragem *Guida*<sup>3</sup>, de Rosana Urbes, lançado em 2014<sup>4</sup>, aborda a arte como agente transformadora do envelhecimento. Este texto parte de reflexões iniciadas pela observação de uma cena do filme, em que uma mancha de café no jornal se mostra como faísca para manifestações simbólicas de um desvendar de processos e práticas reveladoras de formas de presenciar o mundo e fazer sentido, e se propõe a afirmar brevemente, como escapatória, a construção de uma velhice não disfórica.

Este artigo trata de uma espécie de ensaio em torno dos conceitos de fraturas estéticas e escapatórias de Greimas, conectando a velhice tanto às ideias de apreensões estéticas capazes de desautomatizar o cotidiano e dar um novo sentido à rotina sensível, quanto às possibilidades de escape e retorno construídas com o mundo na busca por pequenas crises da vida diária, tendo como norte duas obras: *Da imperfeição*, de Algirdas Julien Greimas (2002) e *Velhice: uma estética da existência*, de Silvana Tótora (2015).

Silvana Tótora aborda com sensibilidade a velhice, olhada como acontecimento e potência, desbravando caminhos de celebração da vida. Ela une onze artigos que se entrelaçam e dividem a obra em três partes: *I – Velhice e a ética do cuidado de si*; *II – Política, corpo e velhice*; e *III – Habitar poeticamente o mundo*. Greimas, em seu livro, aborda uma teoria não só da leitura ou da semiótica do estético, mas também da vida, dividindo-o em duas partes: *A fratura* e *As escapatórias*. A edição brasileira conta com prefácio de Ana Claudia de Oliveira e três capítulos finais de apresentação dos autores Paolo Fabbri, Raúl Dorra e Eric Landowski.

Greimas apresenta, na primeira parte, cinco fragmentos narrativos: *O deslumbramento*, de Michel Tournier; *O guizo*, de Ítalo Calvino; *O odor de jasmim*, de Rainer Maria Rilke; *A cor da obscuridade*, de Tanizaki Junichiro; e *Uma mão, uma face*, de Julio Cortázar. Também aborda, ainda em *A fratura*, a apreensão estética como possível quebra na dimensão da cotidianidade, isto é, ações de uma força exterior, nas quais as ordens sensoriais (estésicas) afetam os sujeitos. Na segunda parte, apresenta uma possibilidade do estético que, diferente da fratura, não é um efeito accidental, mas construído; um esforço para construir o sensível e uma busca dinâmica pela desautomatização do cotidiano.

---

<sup>3</sup>O 25º Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo – edição de 2014 – apresentou a seguinte sinopse do filme: “Acomodada no sufoco de sua rotina, Guida encontra o cenário perfeito para ver aflorar seus devaneios ao se inscrever para posar como modelo vivo para aulas de desenho em um centro cultural” (25º FESTIVAL..., 2014).

<sup>4</sup>No mesmo ano, recebeu os prêmios Melhor Curta Brasileiro, Melhor Curta-Metragem, Prêmio Canal Brasil e o Prêmio BNDES no Anima Mundi (2017).

Desse modo, a partir de um olhar atento para as estratégias narrativas desse curta-metragem, em justaposição às abordagens teóricas, propomos refletir a respeito dos modos de ser e estar no mundo, envelhecer e construir possibilidades cotidianas no encontro com o estésico e com o estético. Busca-se compreender como o filme de Rosana Urbes apresenta escapatórias como exercício de construção poética do percorrer e do desfrutar do tempo, da velhice como apreensão estética e das possibilidades do ver e do vivenciar o mundo; um olhar inerente à aprendizagem, à construção e ao desenvolvimento de uma inteligência sensível.

### Perseguindo escapatórias

É possível falar da velhice como fratura estética e possibilidade de escapatória. Na perspectiva das fraturas, estas podem ser compreendidas como “pequenos sustos” (MENDONÇA, 2016) que nos dão perspectiva. Isto é, deparamo-nos com algum acontecimento pontual por meio do qual nos percebemos ou nos “tornamos” velhos: observar uma foto em que fomos capturados sem posar, notar um reflexo no espelho que revela uma nova ruga ou um cabelo branco que nunca antes tinha sido visto, dar conta de algum pequeno evento do dia a dia que nos revela, de repente, um novo estado das coisas, outra dimensão e sentido da rotina. Em *Guida*, as cenas em frente ao espelho – momentos de contemplação do corpo em transformação – e o olhar para uma fotografia antiga emoldurada – presente de colegas de trabalho pelo aniversário de trinta anos de profissão da personagem – podem ser considerados alubramentos que trazem esses efeitos sensíveis à narrativa.

Mas é a segunda possibilidade, a das escapatórias, que este texto, com base no curta-metragem, propõe-se a discutir: quer-se falar da velhice como um tempo de acontecimentos entre instantes vividos em que nos tornamos diferentes, que não constituem momentos de deslubrimento ou efeito acidental, mas provêm de um esforço para a construção e percepção do sensível, para carregar o mundo de sentidos que se introduzem por uma busca ativa. São as cenas desencadeadas pela fratura estética que interessam para a discussão teórica que se segue. Em especial, ressaltamos a mancha que deixa a xícara de café no jornal, salientando o anúncio de “precisa-se de modelo vivo para Escola de Artes”, que *Guida* enxerga. A cena lembra um bordado em processo, ainda apoiado em seu bastidor, círculo que sustenta o tecido durante o processo de bordar (Figura 1) – esse bordado inacabado evidencia a vida da protagonista sendo costurada por pequenos traçados que se encontram dia a dia, construindo sentidos e sustentando o passar do tempo.

Assim, na rotina de ler o jornal e beber o café, espécie de ritual matinal, o descuido com a xícara de café – um acidente cotidiano, no sentido de criar encontros com o espontâneo – proporciona, além de epifania, escapatória. Esta, por sua vez, será prolongada nas ações do dia a dia, pois Guida sentirá motivação para criar fissuras em sua rotina automatizada: é por meio da fratura do anúncio do jornal e pela escapatória da busca por experienciá-lo que a protagonista renovará sua relação com o corpo e poderá criar novos modos de interpretá-lo, inscrevendo-o no âmbito das experiências sensíveis.

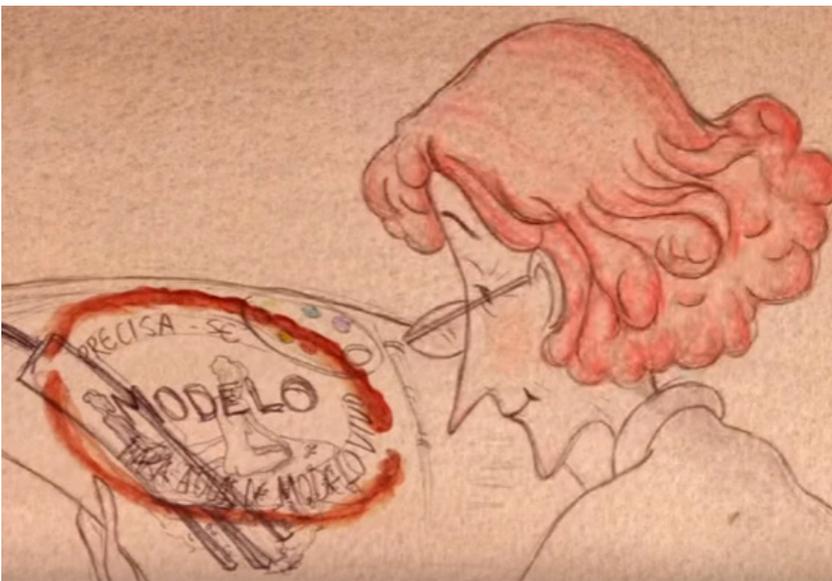


Figura 1: Fratura estética em Guida.  
Fonte: GUIDA, 2014.

Tótora (2015) interpreta a existência como uma dobra de tempo e acontecimentos, assim como de momentos vividos (*kairós*). É o que a autora nomeia como liberação da velhice para o acontecimento da vida, da invenção de modos únicos de existência, rompendo com noções etapistas, limitantes. Uma posição teórica, mas também política, de “resistir aos discursos produzidos na atualidade sobre velhice e envelhecimento e se nortear pelo problema da potência da velhice como obra de arte” (TÓTORA, 2015, p. 17). Quando Guida, após observar o anúncio no jornal, “Precisa-se de modelos para aulas de modelo vivo”, se imagina nessa função, e começa a ver a velhice como lugar para a arte (dança e pintura); ela enxerga, de modo poético e sensível, novas possibilidades e encontros com o mundo vivenciado.

## Descobrires do filme, da vida

Quer-se, aqui, resistir aos discursos atuais sobre a velhice, que alimentam a ideia de “melhor idade”, momento para a “qualidade de vida”, “envelhecimento ativo”, e toda sorte de palavras que observam a velhice como possibilidade de refazer performances da juventude, reduzida a uma faixa etária ou a um problema de ordem social, financeira e demográfica. Há nessas visões uma ideia do envelhecimento como se fosse uma doença ou um destino coletivo cruel e, ao mesmo tempo, elas sugerem uma responsabilidade individual de fracasso para aqueles que não aderirem às novas dinâmicas anti-idade, culpando o indivíduo que não “envelheceu bem”. A intenção, aqui, é outra: elencar “uma linguagem mais próxima dos afetos e de um *pathos* [...] mais apta à expressão de um pensamento experimental e de resistência” (TÓTORA, 2015, p. 17).

Nos apelidos da velhice, por exemplo, constam as mais variadas estratégias semânticas: *ageless*, seniolescentes, maior idade, idade madura, idade de ouro... a lista cresce a cada dia. É necessário enfatizar que, para tratar de vivências e experiências no cotidiano e na vida prática, os modos de se autodenominar são mesmo escolhas muito pessoais. Mas admitimos, com franqueza, que não importa o quanto sejamos capazes de polir as denominações, continuaremos a envelhecer, continuaremos velhos.

Velho, aqui, não é trazido como adjetivo ou caracterização, mas como sujeito, um modo de se nomear; não pode ser compreendido como interjeição negativa, mas como escolha proposital. Quando intentamos desestigmatizar tais termos, a intenção é demonstrar o quanto se tem receio de falar abertamente sobre o tema. Não quer dizer que se irá enfraquecer socialmente o peso das palavras ou que elas serão culturalmente ressignificadas a curto prazo; é apenas uma escolha teórica.

A negação social da velhice torna o envelhecer não disfórico um ato revolucionário. Por exemplo, a pele enrugada<sup>5</sup> que se enxerga não como cruel ação do tempo, mas como registro do vivido, de histórias de vida, socialmente destoa do contexto em que se ensina e fomenta a repulsa por essas mudanças através de discursos anti-idade. Na introdução da *Arte de envelhecer*, de Schopenhauer, Franco Volpi resgata o seguinte trecho:

Se pode comparar a vida a um tecido bordado, do qual cada pessoa, na primeira metade de sua existência, consegue

---

<sup>5</sup>As rugas são vistas como uma espécie de ofensa à pele lisa que possuímos e/ou desejamos (SIBILIA, 2011), pois a juventude já não é mais apenas considerada uma etapa da vida, foi transformada em valor social vigente.

enxergar o lado direito, mas na segunda, o avesso. Este não é tão bonito, porém, é mais instrutivo, pois nos permite reconhecer a relação entre os fios. (VOLPI, 2012 apud SCHOPENHAUER, 2012, p. 25)

A velhice, desse modo, seria o tempo e o acontecimento do ser. A arte de envelhecer seria a tarefa de permanecer você mesmo, um coroamento da existência. Mas de que maneira? Em *Guida*, enxergar-se como ser artístico e abraçar um projeto de vida como escapatória ressignifica o envelhecer. *Guida*, ao ser apresentada por meio da linguagem de animação do curta-metragem, é a própria revelação artística, que se desenha na tela do cinema.

O filme inicia-se com desenhos de traços finos (Figura 2) – esboços da vida da personagem, ilustrações que também se aproximam das lembranças fotográficas, acumuladas ao longo da vida. Em seguida, apresenta a personagem em movimento, ainda sem um cenário cotidiano completo, mas construindo seu universo, encontrando seus traços, seus modos de se relacionar com as coisas desse mundo, e de envelhecer no entorno submetido e construído por suas experiências, possibilitadas pelos objetos concretos e encontros subjetivos. A protagonista, inserida no espaço habitual da casa, acorda com o despertador – despertada para um novo dia, para o passar do tempo que não cessa, que a envelhece, que lhe permite sentir instantes cotidianos do viver, que ora passam tão rápido e, por vezes, são estendidos ao tédio. Nas atividades rotineiras do início da manhã, ela nota as linhas de seu corpo, nota como seu desenho corporal apresenta dobras, rugas, marcas do tempo, traços dos anos vivenciados.

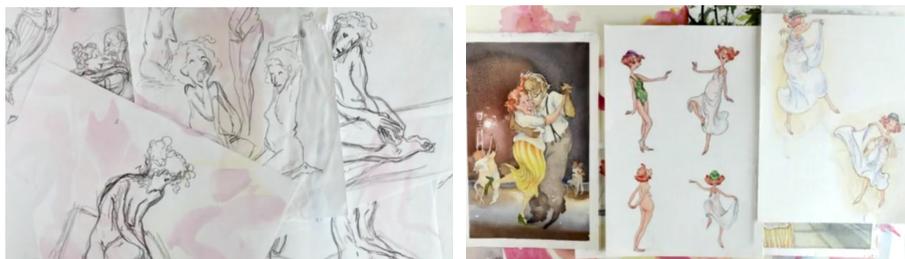


Figura 2: Imagens introdutórias da narrativa de *Guida*: esboços e/ou registros das experiências vivenciadas?

Fonte: *GUIDA*, 2014.

Na inscrição dos sistemas *semissimbólicos*<sup>6</sup> presentes não na conformidade, mas na correlação entre categorias justapostas no que tange aos planos de expressão e conteúdo como sistemas significantes (FLOCH, 2001), podemos analisar a narrativa cinematográfica e fílmica de *Guida*, notando como os traços animados permitem que a personagem compreenda o passar do tempo, decodificando seu envelhecer. No aniversário de trinta anos de trabalho, trinta anos datilografando em sua máquina de escrever, ela lê o jornal, encontra o anúncio “procura-se modelo vivo” e, num momento epifânico, imagina-se modelando, cria seus próprios textos e lê a si mesma; interpreta e compreende seu ser e estar no mundo por meio da corporeidade. Para citar o exemplo em Schopenhauer: explica Volpi (2012) que “a biblioterapia e a prática cotidiana da escrita nada mais são do que as duas técnicas mais elementares para dominar e administrar a velhice” (p. 22), pois, ao ler e escrever, enquanto seres efêmeros, temos a capacidade de dar à vida uma forma plena, uma vez que o tempo corre irrefreavelmente.

Tótoro (2015) também concorda que “a leitura e a escrita [...] aliviam o peso de uma relação de si consigo” (p. 12). Ele questiona se a velhice não seria um momento para apenas ser e afirma sua potência para o acontecimento da vida, tratando-a com delicadeza: nela, a escrita seria um modo de romper modelos para fluir forças e afetos. No lugar da impaciente espera por uma realidade a advir, escrever seria um modo de se lançar a um porvir e retornar ao instante sempre diferente; seria o prazer de sair do “texto que somos nós” (GREIMAS, 2002, p. 61). Greimas explica que embelezar a vida procurando “saídas” é também reconhecer que “esse lugar de onde se sai ‘não é a vida’” (p. 81). O autor defende que o direito aos sentimentos estéticos “nos diz algo de nossa condição humana” (p. 70). Na vida, as fraturas estéticas, externas a nós, dão-se em uma percepção de que todas as sinestésias são possíveis, e, internamente, através de uma busca ativa, também podemos ver as coisas de outro modo.

Mas não só a leitura e a escrita como projetos de vida podem representar escapatórias; há sempre atividades que fazem sentido e cabem nas aspirações individuais. *Guida* nos mostra que, ao se ler um jornal, é possível transcender a decodificação de

---

<sup>6</sup>O plano de expressão compreende o nível de manifestação da forma (por exemplo, gestual, verbal, pictórica). O plano de conteúdo se refere à produção e interpretação dos significados (como poderá se compreender possíveis versões daquilo que se lê, do modo como pode ser visto). Na perspectiva dos planos de expressão e conteúdo, os “sistemas semi-simbólicos”, em Floch (2001), podem ser compreendidos como signos que produzem uma semi-simbolização, de maneira que não se considera a conformidade entre elementos desses dois planos, mas entre categorias semânticas da expressão e do conteúdo. Ou seja, a relação significativa entre os dois planos cria relações conjuntas, as chamadas relações semi-simbólicas, nas quais o plano de expressão não só exprime o plano de conteúdo, mas também produz conexões, sugere interpretações e auxilia a criar sentidos, modos de leitura e de compreensão.

símbolos: além das palavras organizadas em uma superfície de papel, a personagem vivencia o texto que a confronta – será que ela poderia ser uma modelo viva? As cenas subsequentes confirmam essa possibilidade. Suas rugas, seus traços marcados pelo tempo não são finitudes, mas modos de interpretar o mundo, estar nele e apropriar-se dele. Trata-se do corpo como lugar de uma narrativa, de uma transcrição da passagem do vivido. Guida ocupa um espaço social: o mundo existe para ela assim como ela existe para o mundo, o espaço da sala de aula – em que seu corpo é protagonista de olhares para o interpretar artístico – é o espaço do existir. Os velhos podem ser modelos vivos e, inquestionavelmente, constituem “modelos de existências”.

Se interpretarmos o envelhecer sensível como o dedicar-se a uma atividade que atribui à vida rearranjos de valores estéticos que se sentem e fazem sentido, procurando “saídas”, podemos nominá-lo, em Greimas, como escapatória; em Schopenhauer, como arte de envelhecer; e, em Tótora, como estética da existência.

Tótora elenca Foucault para situar a velhice como “relação acabada consigo”, e aponta seu valor positivo como uma operação artística do viver. Volpi se apoia em Schopenhauer para explicar como, na visão do autor, “os primeiros quarenta anos de nossa vida fornecem o texto; os trinta seguintes, o comentário que nos ensina a entender seu verdadeiro sentido e seu contexto, além de sua moral e de todas as suas sutilezas” (VOLPI, 2012, p. 26). Estamos, novamente, tratando de visões e possibilidades que desenvolvem os modos de enxergar uma velhice não disfórica. Beauvoir (1990) já apontou brevemente essa opção quando quebrou o silêncio sobre o tema em sua obra *A velhice*. A autora alertou que não é realista pensar que depois de uma vida de decisões desacertadas, sofrimentos e angústias, virá uma bela velhice. É preciso construí-la. E tal construção, ao nosso ver, pode ocorrer via escapatórias.

Mirian Goldenberg (2013), em sua obra *A bela velhice*, toma a afirmação de Beauvoir como ponto de partida e afirma que um projeto de vida é o que move essa possibilidade: ocorre uma revolução subjetiva quando se passa a existir para si. A construção de uma “bela velhice”, explica a autora, não se dá apenas pela segurança de uma vida confortável, saudável, mas também parece depender da liberdade de seguir a própria vontade.

Para Tótora e Schopenhauer, esse projeto é a leitura e a escrita. Greimas o interpreta como desenvolvimento de uma inteligência do sensível, que nos possibilite atravessar essas atividades pelo fazer estético. Para Goldenberg, são os projetos de vida, e, para Rosana Urbes, em *Guida*, parece ser a arte, a partir da qual a personagem se descobre de modo literal e metafórico (Figura 3). É após a fratura, por meio da mancha de café ao redor do anúncio de jornal, que Guida constrói escapatórias do

cotidiano burocrático, resultante dos anos no fórum, onde trabalhava até então. Lá, a personagem carregava pilhas de documentos e os carimbava com movimentos repetitivos e aparentemente anestésicos.

Depois, na Escola de Artes, o tecido que a desnuda se transforma em pétalas, e a partir daí ela rememora o balé da infância; seu corpo desenha-se em forma de relógio (o tempo); e, em um devaneio marcado pela ausência de cenário, o corpo da personagem ganha diferentes formas – que remetem à liberdade. Há papéis que sobrevoam em sua mente; não os documentos do fórum, mas folhas desenhadas, rascunhadas com traços infantis. Enfim, seu corpo está retratado no caderno dos alunos, num retorno à realidade já transformada: o corpo com os sinais da velhice, porém renovado, pronto para a rotina, para o passar do tempo e seus encantos, suas experiências sensíveis. Na estrutura diária de *Guida*, sua cotidianidade aparentemente não se altera, mas transforma-se por este arrebatamento: um fluxo de consciência que permite vivenciar lugares construindo diversos espaços, modos de apropriação e compreensão sensíveis.

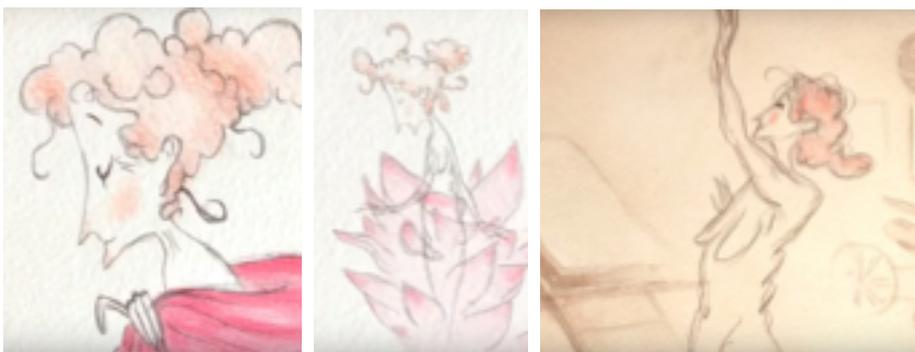


Figura 3: Alguns descobrires em *Guida*.  
Fonte: GUIDA, 2014.

Ao passo que *Guida*, na escrita imagética de *Urbes*, constrói escapatórias em um cotidiano diegético, aqueles envolvidos na produção cinematográfica, por meio da realização e do olhar de espectador, também as encontram nas experiências sensíveis do dia a dia. As imagens animadas de *Rosana Urbes* nos possibilitam decodificar símbolos, renovar leituras de mundo e encontrar, no tempo fílmico de *Guida*, um tempo de afetos: afetamos a obra e somos afetados por ela, ao atuarmos como olhantes e olhados *para e pela* tela por um tempo de deslumbre – envelhecimento –, apreendendo a inteligência do sensível e absorvendo instantes, projetos de vida e inspirações artísticas nas brechas sensíveis da *mise-en-scène* de *Guida*.

## (In)conclusões

As fraturas, em Greimas, são a “grande” estética, as ordens sensoriais (estesia) para afetar o sujeito com a primazia (embora não exclusiva) de uma sensorialidade. As escapatórias não constituem momentos explosivos de deslumbramento: são uma busca mais ativa do sujeito para construir pequenas crises da vida cotidiana. No prefácio da obra de Greimas, Oliveira (2002) traz também os conceitos em duas perspectivas: a experiência estética como espécie de graça (fratura) e como resultado de uma aprendizagem, de um esforço para a construção e desenvolvimento de uma inteligência do sensível (escapatória). Por fim, Landowski (2002), em seu capítulo final da apresentação do livro de Greimas, caracteriza a fratura enquanto o estético como efeito acidental (acontecimento), e a escapatória como o estético construído (não acontecimento).

*Guida*, mais do que cultivar a esperança do inesperado (fraturas), trata de perseguir escapatórias que são resultado de uma aprendizagem, da construção de pequenos fazeres estéticos substanciais presentes nas coisas simples, pequenas, corriqueiras. A protagonista está experienciando a velhice, não conforme a esperada convenção social do envelhecer como um fardo, mas no descobrir-se, interpretar as transformações corporais e ressignificar os espaços por meio do ser e estar de um corpo que busca fraturas e escapatórias no acidental, no espontâneo e na expressão artística. Criar escapatórias é também criar reivindicações políticas do corpo velho como processo de construções poéticas e ideológicas. Tornar a presença do sensível uma possibilidade de encontro com os lugares físicos e sociais é transformar e ser transformado – a estética da existência estaria desconstruindo o velho no âmbito do pejorativo para apresentar a arte do envelhecer.

Nessa busca, para tornar a realidade “o mais aceitável possível” (GREIMAS, 2002, p. 58), os valores estéticos “repelem a negatividade, os únicos, talvez, que nos ‘arremessam para o alto’” (OLIVEIRA, 2002, p. 14). Mesmo que o extraordinário não interpele nossos dias, ou que momentos explosivos de deslumbramento não nos atravessem, ao “poetizar” a vida, pode-se construir uma visão que nos agrada. É possível perseguir escapatórias que reorganizem valores estéticos nas miudezas; não visando estetizar tudo ao nosso entorno, mas nos refazer enquanto sujeitos, produzindo filtros ativos para enfrentar as agruras do ser e do viver.

Em se tratando da velhice, Debert (2012) explica que já estamos habituados a pensar em preconceitos, estereótipos, discriminações. As imagens negativas, quando projetadas e tratadas como profecias que se autorrealizam, acabam confirmando

sua própria existência. Podem, claro, ser desconstruídas, mas é necessário também atentar-se à plausibilidade dos cenários que montamos, que dependem muito da maneira através da qual nos convencemos de nossas possibilidades.

O curta-metragem *Guida*, por meio de uma narrativa que procura valorizar as escapatórias cotidianas, evidencia, em elaboradas estratégias animadas, o sensível inerente às pequenas coisas do viver, nos leves traços que criam a *mise-en-scène*, no enquadramento do cotidiano, inicialmente anestésico, fraturado por acidentes e escapatórias estéticas, denotando que a arte nos pode propor novos modos de existência, e que investir nessa perspectiva pode fornecer um olhar mais poético para o viver. Propor um olhar do longeviver em que a velhice é vista, entre as várias leituras possíveis, como um arranjo figurativo de ensaios da beleza do ser, persegue justamente esta direção. E “se essa vivência sensível opera transformações, é porque o arranjo estético produz quebras de estereótipos e de simulacros pré-constituídos. Nessas condições é que se entreabrem novas possibilidades de sentido a partir de outras valorizações” (OLIVEIRA, 2002, p. 11).

A apreensão estética que se aguarda faz também parte da vida em todo seu percurso, mas as escapatórias são exercícios de construção. Retomando a comparação da vida como um bordado, e da velhice como seu avesso poético, esta seria os alinhavos, riscos, pontos, costuras, arremates. Seria resgatar o imperfeito, dar gosto às coisas simples, apreciar o ordinário e, assim como *Guida*, enxergar beleza no passar do tempo, e encontrar formas de (se) significar (n)a vida.

## Referências

25º FESTIVAL Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo: *Guida*. *Kinoforum*, São Paulo, 2014. Disponível em: <[goo.gl/1MDSjd](http://goo.gl/1MDSjd)>. Acesso em: 21 mar. 2018.

ANIMA MUNDI. Entrevista animada com Rosana Urbes, criadora da velhinha mais artística do Anima Mundi 2014! *Blog Anima Mundi*, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <[goo.gl/GtbKjU](http://goo.gl/GtbKjU)>. Acesso em: 20 mar. 2018.

BEAUVOIR, S. de. *A velhice*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

DEBERT, G. G. *A reinvenção da velhice: socialização e processos de reprivatização do envelhecimento*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2012.

FLOCH, J. M. *Alguns conceitos fundamentais em semiótica geral*. Documentos de estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2001.

GOLDENBERG, M. *A bela velhice*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

GREIMAS, A. J. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

LANDOWSKI, E. O livro de que se fala. In: GREIMAS, A. J. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker Editores, 2002. p. 125-151.

MENDONÇA, M. C. Comunicação, consumo e a subjetividade das mulheres-mães no climatério e menopausa. In: COMUNICON 2016, 13-15 out. 2016, São Paulo. (Apresentação oral).

OLIVEIRA, A. C. Prefácio. In: GREIMAS, A. J. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker Editores, 2002. p. 9-14.

SCHOPENHAUER, A. *A arte de envelhecer*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SIBILIA, P. A moral da pele lisa e a censura midiática da velhice: o corpo velho como uma imagem com falhas. In: GOLDENBERG, M. *Corpo, envelhecimento e felicidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. p. 83-108.

TÓTORA, S. *Velhice: uma estética da existência*. São Paulo: Educ; Fapesp, 2015.

VOLPI, F. Introdução: quando o Nilo chega ao Cairo. In: SCHOPENHAUER, A. *A arte de envelhecer*. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 7-34.

### Referência audiovisual

GUIDA. Rosana Urbes. Brasil, 2014.

submetido em: 25 set. 2017 | aprovado em: 12 dez. 2017.



**“No soy fan, pero...”:  
lectores y audiencia  
cinematográfica  
de Tolkien**

*“I’m not a fan, but...”:  
readers and film  
audiences of Tolkien*



Maria Clara Sidou Monteiro<sup>1</sup>

Dulce Helena Mazer<sup>2</sup>

Sarah Moralejo da Costa<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup>Doctoranda en Comunicación e Información por la Universidad Federal de Rio Grande do Sul. Correo Electrónico: mclarasm@gmail.com

<sup>2</sup>Doctora en Comunicación e Información por la Universidad Federal de Rio Grande do Sul. Correo Electrónico: mazer.dulce@gmail.com

<sup>3</sup>Doctora en Comunicación e Información por la Universidad Federal de Rio Grande do Sul. Correo Electrónico: sarahmoralejocosta@gmail.com



**Resumen:** el artículo apunta las prácticas de recepción lectora entre fans de J. R. R. Tolkien y la percepción de las narrativas de las novelas a través de sus adaptaciones al cine. Es una investigación exploratoria cualitativa con visitantes de la 37ª Feria Internacional del libro del Palacio de Minería (FILPM) que señala las características de lectura entre los cinco entrevistados y apunta los factores que influyen en sus modos de leer y definirse delante de las ofertas culturales. Buscamos contribuir con las reflexiones en relación a sus prácticas a través de los vínculos entre estos lectores, el cine y sus repertorios interpretativos y subrayar la importancia de los estudios cualitativos de recepción lectora.

**Palabras clave:** consumo cultural; estudios de fans; recepción narrativa.

**Abstract:** this article describes reader reception practices among J. R. R. Tolkien fans and their perception of the narratives in the books through their movie adaptations. It's a qualitative exploratory research with visitors of the 37<sup>th</sup> International Book Fair of the Palacio de Minería (IBFPM) that points out characteristics of reading among five interviewees and evaluates factors that influence the ways they read and how they define themselves in the face of cultural offerings. We seek to contribute with reflections related to their practices through the connections between these readers, the movies and their interpretive repertoires, and to emphasize the importance of qualitative studies on reader reception.

**Keywords:** cultural consumption; fan studies; narrative reception.

## Introducción

Este es un estudio cualitativo sobre las prácticas tradicionales y emergentes de lectores del universo del escritor británico J.R.R.Tolkien y de sus percepciones de las narrativas de las novelas a través de sus adaptaciones al cine. Fue realizado con visitantes de la 37ª Feria Internacional del Libro del Palacio de Minería<sup>4</sup> (FILPM), el evento que se llevó a cabo del 17 al 29 de febrero de 2016 en la Ciudad de México. El objetivo general fue apuntar las características de la práctica de recepción de la literatura al cine entre los fans (o lectores asiduos) de Tolkien, cuyas obras más conocidas entre el público son los libros de la serie El Señor de los Anillos (del inglés *Lord of the Rings – LotR*) y *El Hobbit*, novelas de fantasía épica ambientadas en la Tierra Media. Los cuestionamientos fueron planteados en relación a la oferta cultural de los libros de Tolkien, así como de las películas derivadas de esas obras, realizadas por el cineasta neozelandés Peter Jackson. Investigamos por medio de un cuestionario con veinte personas, entrevistas con cinco de esas, y datos secundarios cuales son hoy las prácticas considerables de fans en los procesos comunicativos de leer y de asistir a las películas adaptadas de los libros. Como objetivos específicos buscamos: apuntar las características de las prácticas y de las preferencias de cinco entrevistados, averiguar cómo se da el consumo del universo ficcional creado por el autor en los libros y en las películas a través de las prácticas de esos jóvenes; identificar los factores que influyen en sus modos de leer, relacionados a la oferta cultural. Además, el texto busca contribuir con las reflexiones teóricas en relación a las prácticas y de los vínculos desarrollados entre los lectores/fans y sus repertorios interpretativos (JENSEN, 1997) a través de sus diversas actividades de lectura y de recepción de las películas. Por ser un grupo pequeño estudiado, las inferencias son consideradas exploratorias.

Las adaptaciones de obras literarias al cine han sido tratadas desde distintos puntos de vista y desde distintas teorías. La gran parte de las veces bajo posturas irreconciliables donde casi siempre se perjudican a las películas como producto, ya que ha sido visto tradicionalmente como un arte más pequeña delante de la literatura (GÓMES LÓPEZ, 2010).

La investigación surgió con base en las críticas a los análisis de consumo cultural y mediático mayoritariamente cuantitativos, cuyas prácticas de lectura están, en ciertas ocasiones, restringidas a las representaciones sobre las posibilidades del acto de leer, lo que a veces contrasta con las prácticas cotidianas de los

---

<sup>4</sup>Minería es el palacio neoclásico donde se realizan las ferias del libro de la Universidad Nacional Autónoma de México (Unam). Fue escuela de expertos de minas e ingenieros, donde se origina el nombre.

consumidores (WINOCUR, 2015). Esas representaciones son todavía bastante idealizadas y muchas veces, basadas en cuántos libros un consumidor puede haber elegido comprar (sino leer), o cuáles son estos libros, destacando la valoración de los cánones literarios en relación a los demás contenidos.

El interés en explorar el universo lector de Tolkien se justifica también en razón de que su obra representa la triangulación entre una referencia literaria clásica dentro del espectro cultural inglés, ficción fantástica relacionada a las adaptaciones de las obras para el cine como *blockbusters* para muchas otras culturas, y su composición original como cuentos infantiles y fantásticos en el contexto histórico de guerra. Esa variabilidad de interpretaciones de la obra, permite el desarrollo de múltiples relaciones entre sus lectores y las maneras de consumo del texto. Además, esto promueve una fuerte relación con diversos lectores, incluso entre distintas generaciones, por ser una obra antigua adaptada hace poco al cine, cuyas múltiples posibilidades de interpretación del universo son compartidas en comunidades o grupos de consumidores culturales.

Basados en las nuevas posibilidades mediáticas de recepción narrativa, consideramos como "lecturas" las actividades intelectuales relacionadas a los hábitos de leer y con el acto de escribir; como las *fanfictions*, los trabajos técnicos, las críticas literarias o las cinematográficas, los intercambios de mensajes y *mails*, las lecturas de extractos, los *posts* y los comentarios en redes sociales, entre otras actividades no tradicionales de lectoescritura, que inundan el cotidiano de los lectores, sobre todo de los fans de Tolkien, nuestros interlocutores. Así, consideramos que las lecturas fragmentadas, en conjunto con las películas, *fanworks*, memes, entre otros productos culturales no son lecturas necesariamente incompletas, vacías, o de baja calidad, como se ha acostumbrado considerar, pues desde nuestro punto de vista, el lector tiene un rol imprescindible en la construcción de la narrativa textual y en los sentidos que de ella derivan. Así, es posible decir que las lecturas fragmentadas también son importantes para la construcción narrativa principal y ayudan a dar sentido al cotidiano.

Nos inquietan las representaciones dominantes sobre los lectores y sus gustos, donde cuestionamos lo que es de hecho una lectura de calidad, legitimada por la industria cultural, por los lectores, o la crítica. La mirada cualitativa por lo tanto, posibilita buscar el sentido producido por estos lectores en sus prácticas a través de relatos en una encuesta y en entrevistas. Creemos que el individuo lector es un productor de sentidos desde sus lecturas e incluso desde las lecturas fragmentadas que hace. La expresión "*work in progress*" (HELLEKSON; BUSSE, 2006) en el abordaje del consumo cultural, apunta que un producto nunca está efectivamente terminado, ya que, al finalizarse una narrativa,

existe siempre la posibilidad de empezar otra en el mismo universo, en otro medio, u otro abordaje. Es decir, está siempre el trabajo del consumidor cultural en la producción de sentido de la narrativa, incluso en la construcción de otras formas mediáticas para la narrativa que no las planeadas oficialmente por los productores de la industria cultural. Otro punto es que, a pesar de las previsiones en relación a las preferencias masivas por una obra literaria o cinematográfica, el gusto y la elección de un libro cambia con cada individuo, de acuerdo con su trayectoria de vida y sus experiencias sociales (LAHIRE, 2002), lo que interfiere y observamos en las preferencias de los informantes.

### **Aspectos históricos de las narrativas fantásticas en cuestión**

Los libros de Tolkien más conocidos fueron publicados en la primera mitad del siglo XX. *El Hobbit* fue escrito como una novela para niños entre 1920 y 1932 y publicado en 1937 en Reino Unido. *LotR* fue escrito como una novela de fantasía épica, subdividida en tres volúmenes y publicada entre 1954 y 1955. A pesar de antiguos y que *El Hobbit* es considerado como literatura infantil, los libros han sido leídos por miles de personas en todo el mundo, de distintas edades y múltiples generaciones desde entonces. De esta manera podemos pensar sobre la calidad de los fragmentos de textos consumidos, o bien, de obras enteras, desde la hibridación entre los lenguajes de los libros y del cine, considerando las experiencias de lectores que también consumen las películas.

La trilogía cinematográfica de *LotR* salió por primera vez en el cine a principios de los años 2000: *La Comunidad del Anillo* (2001), *Las dos torres* (2002) y *El retorno del Rey* (2003). La trilogía de *El Hobbit* salió en la década siguiente: *Un viaje inesperado* (2012), *La desolación de Smaug* (2013) y *La batalla de los Cinco Ejércitos* (2014)<sup>5</sup>.

Según la Encuesta Nacional de lectura y escritura 2015<sup>6</sup>, los hábitos tradicionales y las prácticas sociales están “cada vez más connotadas por el vigor del paradigma digital” (CONACULTA, 2015, p. 5). Además, se evidencian las lecturas “por gusto” y “por necesidad” (CONACULTA, 2015, p. 5). Los modos de leer también se convierten en una forma interesante de conocer al lector, aunque muchos estén involucrados en formas tradicionales, según Winocur (2015, p. 275):

---

<sup>5</sup>En 2015, Jackson declaró que realizará otra obra de Tolkien: *El Silmarillion*, libro que narra la historia de la primera era de la Tierra Media, el despertar de los elfos, y donde se exponen las bases del conflicto que después se desarrollará en *El Hobbit* y, en especial, en la trilogía de *LotR*. El director informó sobre su decisión de dividir el libro en cinco películas, algo que puede ser atribuido al estudio New Line Cinema, pero también, a razón de que la historia originalmente iba a ser publicada en cinco partes, sin embargo, Tolkien decidió juntarlas en una sola publicación. Este material fue el primero sobre este mundo que el autor inglés escribió, pero se publicó póstumamente en el año 1977 por su hijo Christopher.

<sup>6</sup>Disponible en: <<https://goo.gl/jGcWB8>>. Accedido el 23 marzo de 2018.

La lectura sigue siendo una actividad cargada de rituales tradicionales: leer es tocar, oler y sentir la textura del papel, leer es dejar huellas y marcas personales en los libros. Leer requiere concentración e intimidad. Leer establece complicidad con el autor, la trama y los personajes. Leer raramente es comprar, es conseguir el libro impreso a través de un amigo, un familiar, o en la biblioteca. La única relación explícita entre leer y la Red, radica en conseguir y bajar gratis un PDF de una novela o libro de texto, para leerlo en pantalla o impreso.

Asimismo, ir al cine o ver una película en casa es una actividad cargada de rituales tradicionales. Ir al cine es una actividad recurrente en la primera infancia. Un 9,2 % de los mexicanos fue al cine cuando niño. Es un dato bajo, en comparación con ver la Tele<sup>7</sup>, que alcanza un 59,7%, pero es una cifra interesante, si pensamos que ir al cine es una actividad donde uno necesita salir de su hogar para realizarla.

En estudio anterior (BAKER; MATHIJS, 2016)<sup>8</sup> encontramos que, entre los más de 36,1 mil encuestados, más de un 75% (27,3 mil) opinan que las adaptaciones de *LotR* al cine fueron excelentes y aproximadamente el 18% (6,8 mil) creen que fueron buenas. Además, menos de cien personas dijeron que no les gustaron (fueron terribles). Cerca de 500 de los encuestados en dicha investigación no las vieron.

No siempre una película adaptada es vista en el cine, ya que muchas de ellas se convierten en *blockbusters* y acaban en la televisión o en los servicios de *streaming*. Este es un dato relevante, ya que existe una relación narrativa muy evidente entre la lectura de libros y la recepción de películas adaptadas. Una historia fantástica, puede ser construida desde las lecturas y puede ser complementada en la asistencia de películas basadas en la misma historia y viceversa. Es lo que pasa con el grupo estudiado para el acceso a la trama completa.

La relación de los individuos con la historia de los libros y de las películas es mediada por la memoria desde la niñez, o sea, está involucrada en afectividad que lleva al consumo de esos productos y, según Certeau (1994), dicha memoria despierta los recuerdos de la niñez como las respuestas a los estímulos del presente. Por lo tanto, cuando los jóvenes ven películas o leen, la narrativa los desplaza al momento del primer encuentro con estos productos, lo que promueve el consumo y la relación de fan. Quizás sea por eso que los

<sup>7</sup>La principal actividad recreativa de la población, más de la mitad reportó esta práctica como una forma de entretenimiento. Leer fue mencionado por un 21%, siendo la quinta actividad más mencionada, por debajo de reuniones con amigos o familiares y de la práctica de algún deporte (CONACULTA, 2015).

<sup>8</sup>Tomamos parte en el proyecto internacional de investigación *The Reception of the Hobbit: a global comparative film audiences research project* realizado en 2014 (disponible en: <<https://goo.gl/qJxvMS>>. Accedido el 23 marzo de 2018). La investigación abarcó 46 países en más de 30 idiomas y tuvo el objetivo de estudiar cómo una historia escrita para niños ingleses adquiere distintos valores para distintos públicos en distintas partes del mundo.

encuestados afirman haber recibido estímulos durante la infancia por parte de sus padres, para hacer uso de bienes y servicios culturales, especialmente los libros.

Según datos de Conaculta (2015), la motivación para leer textos distintos a los escolares es mencionada por alrededor de un 44% de los individuos. Entonces, este tipo de lectura entre los cuales están los libros de fantasía, como los de Tolkien, fue ofrecido a nuestros informantes en la primera infancia, o bien, la descubrieron solos. Este estímulo es un importante rasgo en la trayectoria de los individuos que reflejará en sus gustos por la lectura, incluso puede influir a sus disgustos.

### Lo que se considera fan en la Academia: aportes teóricos

La palabra fan es descrita inicialmente desde el latín *fanaticus* (fanum). Tiene su origen en el siglo XIX y, según Curi (2010), fue adoptada para caracterizar seguidores de equipos deportivos profesionales. "Eso ocurre en el momento en que el deporte pasó de una práctica únicamente activa a una forma de entretenimiento comercial" (CURI, 2010, p. 2). De hecho, los fans fueron entendidos por un momento, solamente como seguidores de celebridades. Posiblemente por la propia atribución del sentido al término, la palabra ha tenido por mucho tiempo una visión académica que señalaba a los individuos como "excesivamente entusiastas" (JENKINS, 2009, p. 30).

El concepto de fan es directamente relacionado al afecto (HELLEKSON, BUSSE, 2006), que es, a su vez, articulado desde el gusto y del proceso de consumo cultural. El fan es un individuo, parte de una audiencia, con competencias que lo convierte capaz de articular informaciones, apropiarse de tecnologías de producción y con potencial para materializar ciclos de producciones desde su consumo inicial (BOOTH, 2010), con el objetivo principal de compartir su afecto con la comunidad. Jenkins (2002, p. 208) propuso una visión de fans como consumidores "que también producen, lectores que también escriben, espectadores que también participan".

El principal concepto de análisis es también lo que nos permite asumir a la audiencia de las películas y a los lectores de los libros como grupos que comparten repertorios interpretativos, una característica de la condición internacional del producto analizado, así como de su público, la comprensión de que son partícipes de una misma comunidad de fans, un *Fandom*. Los criterios interpretativos creados por la propia comunidad en relación con las obras mantienen las prácticas como una unidad posible de clasificar como una manifestación de fans.

El término comunidad se refiere a la identidad grupal. La noción de "comunidades interpretativas", problematizada por Jenkins (1992) y Jensen (1997)

apunta a procesos de producción de sentido para un mismo producto cultural, por parte de las audiencias dispersas por el mundo, cuyas interpretaciones pueden ser compartidas. Las prácticas de lectores/audiencia en el universo narrativo de Tolkien a partir del proceso de consumo de una obra de impacto global y de sus afectividades y de sus percepciones, los pueden calificar como parte de una comunidad interpretativa de las obras. Consideramos el universo de los libros de Tolkien, así como las adaptaciones hechas para el cine, como bases simbólicas cuyos sentidos son compartidos en comunidades interpretativas.

En el caso estudiado, los consumidores culturales están dispersos y tienen distintos orígenes, sin embargo, actúan de manera a mantener una narrativa elíptica imaginada alrededor de la narrativa original (y, por lo tanto, considerada oficial). No obstante, la idea de comunidad geográficamente localizada es una traba al ejercicio de comprensión de estos lectores/audiencia como fans o, aún, como un grupo de interés diversamente localizado. El término comunidad, en la línea más amplia del concepto y en su sentido sociológico clásico, no nos sirve, considerando que la cuestión que une los individuos en esta cultura se acerca más del término repertorio interpretativo (JENSEN, 1997). Para aclarar, el repertorio es un contenido simbólico circulante en el *Fandom* y puede ser compartido desde el proceso colectivo de reconocerse como grupo, de darse un sentido grupal a lo que es la cultura y la narrativa en cuestión, lo que ocurre para allá de las fronteras geográficas como se suponía, y que también se aleja de la idea de grupo demográficamente identificable.

### **La feria del libro de Minería: acercamiento a los informantes**

La 37ª FILPM tuvo más de 152 mil asistentes y reunió 186 casas editoriales, con más de 600 editoriales y expositores dispersos en dos plantas del edificio. Una visita exploratoria en el primer día de la feria permitió conocer las ofertas culturales. También se buscó conocer los puntos de venta de los libros de Tolkien y/u otros productos relacionados con la obra del autor. Únicamente tres de los puntos comerciales tenían a la venta materiales relacionados con el universo de Tolkien. La editorial Planeta, una gran distribuidora de libros, fue la que más ofreció productos relacionados con las obras del autor; más de seis obras, incluyendo *LotR*, *El Hobbit*, cómics basados en sus libros y compendios cinematográficos con fotografías y otros contenidos basados en las películas de Jackson.

Volvimos a la feria para realizar una encuesta con lectores de Tolkien. Las preguntas del cuestionario eran sobre el género literario que les gustaba; si habían

visitado ferias de libros antes; cuales obras de Tolkien habían leído; y si habían visto las películas basadas en los libros. La encuesta sirvió, sobre todo, para acercarnos a lectores, conocer sus hábitos de visita a ferias y destacar perfiles para entrevistas semiestructuradas. Los veinte participantes abordados en las editoriales tenían entre 17 y 35 años: dos con 17 años; dos con 18; dos con 19; tres con 20 años; dos con 21; tres con 23; tres con 24; uno con 30; uno con 32 y uno con 35. Siguen algunos apuntes sobre las preferencias del grupo de encuestados.

En relación a los géneros literarios, los participantes contestaron principalmente que sobre todo les gustaba: fantasía; terror; horror; terror; horror; ciencia ficción; poesía lírica; y literatura mexicana. Con respecto a las veces que visitaron ferias del libro, los participantes respondieron de la siguiente manera: trece declararon que estuvieron varias veces en la Feria de Minería; cuatro estuvieron varias veces en ferias diversas; tres dijeron que estuvieron otras veces en otras ferias en la capital, como la del Zócalo; dos estuvieron por primera vez en La feria, la de Minería.

Acerca de los libros que leyeron de Tolkien, ellos afirmaron que leyeron *El Hobbit* y toda la trilogía de *LotR* (7); que leyeron solamente *El Hobbit* (7); que leyeron *El Hobbit* y *La comunidad del anillo* (4) y que leyeron solo *El retorno del rey* (2). Sobre las películas, casi todos afirmaron que asistieron a las seis adaptaciones de las trilogías de *LotR* y del *Hobbit*, excepto una encuestada, que afirmó haber visto la trilogía de *LotR* y el primer capítulo del *Hobbit*, y otro que dijo no tener ganas de ver las películas del *Hobbit*. De los encuestados, dieciséis se declararon fanáticos de los libros y todos presentaron características y conocimientos propios de las comunidades de fans a demás afecto por el universo narrativo.

Al final del análisis de los perfiles de participantes de la encuesta, solamente diez aceptaron participar de las entrevistas y cinco efectivamente contestaron a nuestra entrevista semiestructurada, cuyos hallazgos presentaremos a continuación.

### Prácticas y hábitos de lectura de los fans: recuerdos narrativos

Los cinco<sup>9</sup> entrevistados son jóvenes adultos residentes de la Ciudad de México y serán identificados como Bronwyn, que tiene 30 años, es canadiense, es profesora de inglés y es escritora de ficción en inglés; Denis, que tiene 36, es alemán, es filósofo y es estudiante de postdoctorado en Filosofía; Fernando, que tiene 29, es mexicano, es licenciado en Lengua y Literatura Hispánica, es corrector de estilo en una agencia

---

<sup>9</sup>Los dos primeros son extranjeros y prefieren leer en inglés. Además, nunca intentarán leer las obras de Tolkien en español. Ellos concedieron entrevista en inglés. Los tres últimos concedieron las entrevistas en español.

de comunicación; Ricardo, que tiene 22, es mexicano, es estudiante; y Eduardo, que tiene 23, es mexicano, es estudiante de ingeniería. Los dos primeros son extranjeros y prefieren leer en inglés, además, nunca intentaron leer las obras de Tolkien en español.

Las Naciones Unidas consideran joven la persona que tiene entre 15 y 24 años. El Instituto Mexicano de la Juventud (2014) amplía esta franja para el intervalo entre 12 y 29 años. A pesar de tener más edad que indican los datos censitarios, los interlocutores conservan rasgos culturales que los sitúan como jóvenes. Sus trayectorias y el estilo de vida juvenil son condiciones contextuales que permiten que unos sigan siendo jóvenes por más tiempo que otros, a través de subjetividades constituidas de moratorias vital y social (MARGULIS; URRESTI, 1996). La juvenilización de la cultura permite que las juventudes sean múltiples, variadas, una situación existencial singular. Por eso, hay jóvenes no juveniles y, así mismo, hay adultos que tienen un cotidiano juvenil (MARGULIS; URRESTI, 1996). Más que la edad, la juventud se vincula por entramados de sentidos, en realidades específicas y en condiciones constituidas por marcadores sociales que organizan los modos de ser. La edad deja de ser la referencia principal para el desarrollo de prácticas culturales juveniles. En la contemporaneidad, la juventud es un modelo social y de conducta. Más que el año del nacimiento, la construcción social de las juventudes ayuda a definir el individuo social joven. Esa condición juvenil es importante para el enfoque cualitativo en relación a las prácticas de producción de sentidos compartidos sobre las obras. Aunque sus acciones sean juveniles, no elegimos trabajar con la categoría de juventudes en principio, sino fue la investigación misma que se mostró como siendo parte del ámbito de los estudios de consumo cultural juvenil.

Desde nuestra perspectiva, consideramos estos informantes fans, ya que todos han buscado leer las obras por lo que conocían del autor o por los personajes y por compartir una relación afectiva con la obra. De otro modo, preguntamos si ellos propios se consideraban fans. Denis afirmó que no es fanático y no sabría adscribirse como fan, sino asumió una conexión afectiva y dijo que las obras de Tolkien fueron muy importantes para él, que en múltiples ocasiones leyó los libros, más de una vez cada uno. Fue el único que declaró leer otras obras del autor, además de *LotR* y *El Hobbit*. De modo que se definió como un entusiasta del autor y rechazó la expresión *fan*. Ya Bronwyn se declaró una gran aficionada del trabajo del autor, mencionando las obras, las experiencias de críticas literarias y las relecturas de los libros. Ricardo y Eduardo no se sienten fans de Tolkien. No obstante, el segundo afirmó tener objetos que hacen referencia a los bienes culturales del universo de Tolkien, como playeras de personajes y DVDs, lo que él mismo concluyó que es un acto de fans. Bronwyn no cree

que sea necesario poseer objetos de coleccionistas para ser fan. Ya Fernando no cree ser fan y lo asocia con tener objetos de coleccionista: "La verdad no me considero tan fan porque no tengo objetos representativos de sus obras como playeras, juguetes y demás enseres comerciales que sacaron sobre sus obras. Sí, tengo los DVDs y tengo los libros".

Otro factor relevante para los análisis que se siguen es la relación entre la edad del lector/de la audiencia y el contacto con la obra. Casi todos eran niños cuando empezaron a leer los libros de Tolkien. Fernando contestó que tenía 14 años y eligió leerlo, pues había visto con anterioridad las películas de *LotR*. Bronwyn tenía siete u ocho años cuando leyó *El Hobbit* y 22 cuando leyó la trilogía de *LotR*. Solamente Ricardo era ya un joven, tenía 18 cuando leyó por primera vez Tolkien. Así, justificó su interés: "Por estar estudiando literatura inglesa en su momento, quise profundizar en él haciendo un trabajo sobre El señor de los anillos".

Justo porque eran niños cuando empezaron esas lecturas, la gran parte recibió estímulos de mayores. Casi todos siempre fueron estimulados por sus padres a leer libros desde niños, excepto Denis, cuyo padre le decía que la lectura era una pérdida de tiempo y asociaba el acto de leer con ser "afeminado": "mi papá prefería que yo fuera a jugar al fútbol". Según Bronwyn, sus padres son entusiastas de cualquier lectura y siempre le leyeron fantasía. Más tarde, pasaron a recomendarle libros del mismo género. Para Fernando, Ricardo y Denis, el primer estímulo vino de los profesores. "Cuando vi la película decía que estaba basada en la obra literaria de Tolkien, entonces fui a las librerías de viejo a buscar libros de él y encontré 'El retorno del rey', pero no sabía que era el tercero", dijo Fernando, que tenía ganas de leer más obras del autor, desde que su profesor le explicó que Tolkien era un clásico inglés, ya que desde niño se veía interesado en aquel idioma.

Bronwyn leyó siempre en la lengua original de las obras de Tolkien, el inglés, su lengua materna, en papel y en pantalla, pues a ella le gusta leer, no importa el formato. Para ella, *El Hobbit* y *LotR* fueron recomendados como clásicos de la literatura inglesa. Denis leyó primero en alemán y después retomó los libros en inglés. Los demás leyeron en español y no les gusta leer en la pantalla, a pesar de que tienen ese hábito. Para Fernando la opinión de no leer en *tablets* o en computadoras es bastante justificada, lo que retoma rituales tradicionales:

Creo que en el proceso creativo el escritor está pensando en la palabra impresa en una hoja, no en una pantalla. Creo que, si la literatura tiene alguna función estética, esta sólo puede verse enmarcada cómo la pensó el escritor, si fue en papel o en electrónico. Creo que todos los escritores se plantean el cómo leerá él su propia obra. No obstante, creo en esto porque [...] yo hago una tesis de poesía concreta en México, y gracias a

Haroldo de Campos aprendí que la palabra tiene más que un soporte para ser una obra literaria, pero es sólo si en ese proceso creativo ese otro soporte está pensado. Por eso, prefiero el papel (porque allí se pensó la obra) que la pantalla.

Para Fernando, el medio es un importante elemento de complementación narrativa. Eso se observa en otras afirmaciones acerca de los medios usados para narrar las historias de Tolkien, siempre considerando que el medio original fue el libro impreso.

En este estudio, se acentúa la preferencia de los participantes por los libros y algunos, a su vez, declararon cierta desconfianza por las adaptaciones cinematográficas. Denis dijo que se divirtió viendo las películas, pero comentó que prefería que jamás hubieran sido producidas. Para él, las adaptaciones limitan la capacidad *imaginativa* de los lectores. En cambio, él afirmó que hay adaptaciones mejores que algunos libros y señala como ejemplo "La insostenible levedad del ser", de Milán Kundera.

Además, las historias de fantasía son un modo de enriquecer la imaginación, una fuente de esperanzas y sueños para cambiar el mundo, así como una manera de explotar las emociones. Sin embargo, es también una manera de escapismo, es decir, de escapar a la realidad, según el estudio de Baker y Mathijs (2016).

Fernando vio las películas antes de los 14 años y fue el único que leyó las obras después de conocer al trabajo de Peter Jackson, desde el primer *blockbuster* de la trilogía de *LotR*, así como las demás películas de acuerdo con sus lanzamientos en pantalla. "Las de 'El señor de los anillos' las vi en el cine porque me llamó la atención el *tráiler* [...]. Elegí verlas porque, en realidad, el *tráiler* sí me motivó a ver una película de batallas épicas y porque accidentalmente vi 'Meet the Feebles' de Peter Jackson poco tiempo antes." De cierto modo, a él le gustaron las adaptaciones, de acuerdo con lo que declaró: "Las veo cuando las pasan por la televisión o en maratones de clubs de cines". A él, de las adaptaciones, lo que más le gustaron fueron a los personajes, pues él cree que eso lo hizo muy bien Peter Jackson. "Yo no creo que un filme deba ser fiel al libro, más bien debe haber una intermedialidad, un diálogo entre la película y la obra que la inspiró", dijo.

Ya a Eduardo, a Bronwyn y a Ricardo les gustaron las adaptaciones. Ricardo cree que hay beneficios en las adaptaciones: "Puede ser que se aporten ciertas cosas unos a otros". Eduardo justifica verlas por: "Curiosidad de ver en qué se diferencian (los libros y las películas)". Para Ricardo los realizadores "hicieron lo mejor posible por apegarse a los libros". Bronwyn tenía ganas de ver las interpretaciones de otra persona. Ella afirmó que siempre lee los libros antes de ver sus adaptaciones en pantalla. Estas afirmaciones van al encuentro de lo que creíamos: la complementariedad narrativa

de los medios debe ser considerada como una lectura narrativa fragmentada, o mejor dicho, una recepción fragmentada de la historia narrada.

A Fernando le gusta escribir sobre lo que lee y cuando puede lo comparte con sus compañeros en notas y comentarios subidos al Facebook. "No escribo ni produzco nada de *fanfiction*", dijo. Según él, tiene muchos amigos con quien comparte ideas desde lecturas. A Eduardo le gusta comentar las lecturas, aunque casi no tenga con quien hacerlo. Él escribe *fanfictions* y hace algunos años intentó escribir un libro de ficción. A Bronwyn le gusta comentar sobre lo que lee, sobre todo en la red *Goodreads*, que ella usa como red social para opiniones sobre lecturas. A ella también le interesa escribir críticas, que a veces comparte en su página de *Facebook*, sin embargo, la gran parte de las veces, sube al *Twitter*. Comentó que tenía un blog, donde compartía sus textos críticos, pero hace mucho que no lo actualiza. Hoy, escribe novelas juveniles en inglés y las vende en *Amazon*. A Denis no le gusta escribir sobre textos fantásticos, tampoco compartir sus opiniones en redes sociales. Él suele escribir ficción y ha escrito obras de teatro, pero ahora solo trabaja en sus textos académicos. Los demás del grupo producen textos críticos basados en sus consumos de libros y cine.

A manera de conclusión de los libros de Tolkien, todos compartieron opiniones acerca del universo narrativo del autor con entusiasmo y cierta afectividad. Eduardo compartió su encantamiento: "Sin duda son de mis obras favoritas, esa redacción y género que las hace únicas y espero que más obras de Tolkien las pasen a la pantalla grande con la misma calidad". Denis liberó su pasión por el autor y dijo que después de leer a Tolkien, prácticamente nada era suficientemente bueno, en libros de fantasía. No obstante, ha intentado leer otros autores del mismo género literario y ya no le ha gustado tanto. Ricardo aconsejó a los lectores en general: "a la gente que no tiene el hábito de leer y a la gente que lee, pero libros que no nutren para nada su conocimiento, mejor que lean estos libros que son muy buenos". Fernando cree que los libros de Tolkien son "obras literarias con un sin fin de expresiones, llenas de un diálogo entre la realidad ficcional y la realidad del autor. Conjuga una síntesis sustanciosa de todo un pensar imaginario", dijo.

### Conclusiones: fans y críticos

La investigación resultó en una descripción de las acciones y preferencias de los lectores para apuntar los factores que influyen en sus modos de leer, su relación con las adaptaciones cinematográficas, así como en una manera de complejizar la definición de fan y averiguar si sus prácticas los ponen como miembros del *fandom* de

Tolkien. La investigación exploratoria resultó en nuevas representaciones del acto de leer y de la recepción narrativa en el cine, y también demostró contradicciones entre los propios participantes. Para ellos, no siempre la lectoescritura fue considerada como una práctica que concentra escritura y lectura en las actividades diarias. Asimismo, no es indisociable, ni polisémica para algunos, como explicaremos más adelante. A pesar de que no admiten esa polisemia en sus propias prácticas, y de que manifestaron en sus discursos el reconocimiento de representaciones más conservadoras de los lectores, muchos conciben sus comprensiones de los personajes, de la narrativa y de otros elementos del universo de Tolkien de manera plural y no permanente (sino de modo cambiante, renovable).

Otro punto importante de ser subrayado es que no se reconocen como fans, sino mantienen prácticas de fanáticos. Para algunos, ser fan es tener objetos de coleccionadores relacionados con la trama. Para otros, es mantener un vínculo afectivo tan grande, que ellos mismos no se reconocen como fans, a pesar de que son admiradores y reconocen características comunes de interpretación entre las narrativas y entre ellos mismos.

Ellos tampoco se reconocen como productores de contenido en relación a lo que leen o ven, sin embargo, lo son en sus prácticas. Además, defienden un modo de lectura conservador, que ellos mismos ya no practican. Tomamos por una postura tradicional el hecho de que algunos de ellos no aceptan los soportes digitales para la lectura, ni las intervenciones de otros lectores o de la industria cultural sobre una obra. No aceptan *fanworks* u otros productos transmediáticos que deriven de las narrativas. Eso no tiene relación directa con la edad de los entrevistados, aunque la investigación no se haya profundizado en eso, por ser un grupo pequeño de informantes. Por eso, es más una cuestión de gusto y de hábitos de consumo. Para los entrevistados que producen textos profesionalmente, como es el caso de la escritora Bronwyn y de los académicos Fernando y Denis, el texto es un conjunto cerrado de signos que fueron planeados por un autor, con un determinado significado y no debe, ni puede ser cambiado por los lectores, pudiendo ser únicamente imaginado desde la perspectiva de uno desde los elementos que se les entrega la narrativa. Así, las actividades como la producción de *fanfictions* o *fanarts*, que son planteadas por Jenkins (1992) y Curi (2010) como acciones de fans, en general, fueron consideradas execrables, un indicio del conservadurismo de los lectores desde los estándares de producción cultural, en los cuales la interpretación de una narrativa está sometida estrictamente al planeamiento del autor. De ese modo, para los entrevistados, la recepción de la lectura no puede ser tomada como una práctica polisémica, tampoco la lectoescritura puede ser entendida como indisociable.

No obstante, la recepción fragmentada es recurrente en la vida de los entrevistados, de acuerdo con lo que fue expresado durante las entrevistas. En relación a las narrativas basadas en Tolkien, los entrevistados demostraron que el ejercicio de tomar extractos de los libros y de las películas como posibilidades de conexión entre las dos formas narrativas; resultan en la construcción de una “historia única” en sus recuerdos e imaginarios de las obras. Ellos valoran los elementos fantásticos en las obras de Tolkien, sobre todo cuando son compartidos a través de las películas. Para ellos, las obras de Tolkien son fantásticas, son de sus obras favoritas, y nadie después logró escribir fantasía como Tolkien.

Las intersecciones y la hibridación entre los formatos culturales están presentes en sus diálogos, a pesar de que son bastante contradictorios sobre la realización de las películas. La crítica de los lectores, con respecto a las adaptaciones, es por consenso general, la de que la industria cinematográfica realiza películas *pobres* con el único objetivo de obtener ganancias. En gran medida, estamos de acuerdo. Sin embargo, también planteamos que hay, por un lado, retos estéticos, políticos y culturales en la producción cinematográfica, y por otro, producciones enfocadas en las ganancias de la industria editorial. En ese aspecto, los entrevistados no demostraron ninguna queja con la forma en cómo son producidas las novelas, ni con cómo el autor o algunas obras de determinado género llegan a ser *bestsellers*, mientras otras ni siquiera llegan al conocimiento del público.

En relación a la fidelidad de una narrativa literaria adaptada a la gran pantalla, presentan una opinión común, y quizás conservadora, de que los libros son mejores que las películas, sobrevalorando libros en general, negando el hecho de que la industria cinematográfica puede aportar contribuciones estéticas, políticas o culturales interesantes. Tal desvalorización del cine se manifiesta otra vez cuanto a la división de una obra en series o capítulos. Por supuesto que la industria cinematográfica logra más ganancias con la división de las obras literarias en varias películas. Los lectores entrevistados se dan cuenta de eso, pero mientras critican la división de las películas por capítulos, valoran las series escritas en varios títulos como producciones para lectores obstinados o voraces.

Esta valoración de los libros en relación con las películas, es observada otra vez en los discursos de los entrevistados sobre la lectura en la infancia y la juventud. Los que empezaron leyendo las obras de Tolkien desde niños o en inglés tienden a ver los libros más como clásicos. El cine, como actividad de entretenimiento en la infancia, contribuye también para el interés infanto-juvenil en obras literarias de ciencia-ficción y fantasía, de acuerdo con los entrevistados. Algunos de ellos, afirmaron que ver películas de fantasía les incitó a buscar libros y otras películas del mismo género, lo que ellos

consideran también, épico. Aunque ver cine durante la niñez es una de las razones para la búsqueda de estos productos literarios y cinematográficos, el estímulo inicial partió principalmente desde los padres o desde los profesores, según los entrevistados.

Desde nuestro aporte teórico, consideramos todos los entrevistados como fans, a pesar de que en sus discursos no siempre se identificaron como tal. Según ellos mismos, son fans, pero no mucho. Quizá por el estigma que el concepto todavía abarca entre ellos. Aun cuando no se asumieron como fans, se identifican con el autor, con las obras, con el realizador de las películas y con los personajes (de los libros, de las películas).

Los más escolarizados y los más vinculados al oficio de la escritura, son también los más críticos en relación a los modos de leer y más conservadores en relación a las prácticas lectoras tradicionales. En sus discursos, las obras clásicas están asociadas a una lectura de calidad. Ellos se convierten desde lectores ávidos y críticos hasta fanáticos y admiradores de las obras clásicas de Tolkien, al mismo tiempo que conservan modos tradicionales de lectura y critican obras cinematográficas y literarias de "baja calidad".

Por fin, las prácticas de lectura son más valoradas entre los participantes, que restringen su percepción de las narrativas de las novelas través las adaptaciones al cine por cuestiones de apreciación cultural, por veces distinguiendo categorías de valor más alto para el libro y más bajo para la película.

Además, las características de los entrevistados y sus modos de leer influyen en el modo como se definen delante de las ofertas culturales, como fans o no, incluso delante de las adaptaciones cinematográficas. Los vínculos creados entre esta audiencia, los libros, las películas y sus repertorios interpretativos son evidentes, sin embargo, ni siempre les agrada asumirlos. Además, asumirse como fans de Tolkien y todos los productos derivados de la narrativa se señaló más reconocido que asumirse como fan de la cinematografía.

Delante de las particularidades encontradas en esta investigación exploratoria, creemos que son necesarios más esfuerzos cualitativos que acepten el reto de analizar las prácticas culturales que, posiblemente, ayuden a comprender la subjetividad del fan, lo que lo constituye como una audiencia específica y otros aspectos acerca de su consumo cultural de narrativas compartidas a través de libros y películas.

## Referencias

BAKER, M.; MATHIJS, E. "Introduction: the world Hobbit project". *Participations*, Newcastle, v. 13, n. 2, p. 158-174, 2016.

- BOOTH, P. *Digital fandom: new media studies*. New York: Peter Lang, 2010.
- CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994, v. 1.
- CONACULTA. *Encuesta nacional de lectura y escritura 2015-2018*. Ciudad de México, DF: Conaculta, 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/TcbjmY>>. Acesso em: 23 mar. 2018.
- CURI, P. P. "Entre fan arts, fan fictions e fan films: o consumo dos fãs gerando uma nova cultura". In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 6., 2010, Salvador. *Anais eletrônicos...* Salvador: UFBA, 2010, p. 1-15. Disponível em: <<https://goo.gl/NGQTYi>>. Acesso em: 23 mar. 2018.
- GÓMES LÓPEZ, E. "De la literatura al cine: aproximación a una teoría de la adaptación". *Cuadernos de Filología Alemana*, Madrid, p. 245-255, 2010. Anexo 2.
- HELLEKSON, K.; BUSSE, K. *Fan fiction and fan communities in the age of the internet: new essays*. London: McFarland, 2006.
- JENKINS, H. *Textual poachers: television fans and participatory culture*. London: Routledge, 1992.
- \_\_\_\_\_. "Strangers no more, we sing': filking and the social construction of the science fiction fan community". In: LEWIS, L. *The adoring audience: fan culture and popular media*. London: Routledge, 2002, p. 208-236.
- \_\_\_\_\_. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.
- JENSEN, K. *La semiótica social de la comunicacion de masas*. Barcelona: Bosch, 1997.
- INSTITUTO MEXICANO DE LA JUVENTUD. *Programa nacional de juventud 2014-2018*. Ciudad de México, DF: Gobierno de México. 2014. Disponible en: <<https://goo.gl/o3TEuN>>. Acesso em: 23 mar. 2018.
- LAHIRE, B. *O homem plural: os determinantes de ação*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- MARGULIS, M.; URRESTI, M. "La juventud es más que una palabra". In: MARGULIS, M. (Ed.). *La juventud es más que una palabra: ensayos sobre cultura y juventud*. Buenos Aires: Biblos, 1996, p. 13-30.
- WINOCUR, R. "Prácticas tradicionales y emergentes de lectoescritura en jóvenes universitarios". In: CANCLINI, N. et al. *Hacia una antropología de los lectores*. Ciudad de México, DF: Fundación Telefónica; Paidós; Universidad Autónoma Metropolitana, 2015, p. 243-281.

sometido el 29 septiembre de 2017 | aprobado el 12 diciembre de 2017



***Dona Flor e seus dois  
maridos e a recepção  
histórica da crítica***

*Dona Flor e seus dois  
maridos and the historical  
reception of criticism*



Regina Gomes<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Doutora em ciências da comunicação pela Universidade Nova de Lisboa, especialidade de cinema, professora do curso de comunicação social e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (PósCom/UFBA). E-mail: reginagomesbr@gmail.com

**Resumo:** o presente artigo tem por objetivo central analisar textos da crítica (nacional e internacional) do filme *Dona Flor seus dois maridos*, publicados na seção “Dossiês críticos” da revista brasileira *Filme Cultura* em 1979. O filme, campeão de bilheteria, dividiu opiniões e gerou uma série de comentários sobre os rumos que o cinema brasileiro deveria tomar a partir dali. O exame dos textos leva em consideração a crítica como instância de recepção histórica da obra cinematográfica e o crítico como leitor particular de seu tempo.

**Palavras-chave:** *Dona Flor e seus dois maridos*; recepção; crítica de cinema.

**Abstract:** this article aims to analyze film reviews (national and international) of the *Dona Flor e seus dois maridos* published in Dossiês Críticos section of the Brazilian magazine *Filme Cultura* in 1979. The film, box office champion, divided opinions and generated a number of comments on what direction the Brazilian Cinema should take from there. The examination of the texts takes into account the criticism as instance of historical reception of the cinematographic work and the critic like private reader of his time.

**Keywords:** *Dona Flor e seus dois maridos*; reception; film criticism.

## Introdução

Em sua recente visita ao Brasil, Antoine de Baecque (2014) fez uma provocação quanto à legitimidade e credibilidade da crítica de cinema contemporânea, afirmando que “é tão importante escrever sobre um filme quanto realizá-lo”. A tarefa diária de apreciação de filmes tem se configurado, embora com a sombra da imagem de crise, como uma importante e indissociável atividade ligada a experiência do cinema.

Com efeito, pensamos que a crítica de cinema é parte integrante e fundamental daquilo que chamamos de “experiência fílmica”, e o pensar, falar, escrever sobre filmes denota traços receptivos que ficam gravados na pele dos textos. Consideramos aqui que esses traços, resíduos de uma experiência do crítico com o filme, expressam canais de recepção de uma obra. É certo que se trata de um canal receptivo específico, afinal o crítico é um espectador habilidoso e atento, mas nem por isso deixa de assumir a condição de espectador que, a um só tempo, frui os filmes, pensa e escreve sobre eles.

Este artigo se propõe a analisar os textos críticos sobre o filme *Dona Flor e seus dois maridos* publicados na década de 1970, na revista brasileira *Filme Cultura*. São críticas exibidas em jornais nacionais e internacionais, compiladas em forma de dossiê, e nosso objetivo será iluminar esses textos por meio de um exame que considere os condicionantes históricos motivadores da recepção da obra de Bruno Barreto. Nosso problema diz respeito à razão pela qual *Dona Flor* teve uma recepção crítica constituída por controvérsias levadas às páginas da imprensa brasileira e estrangeira, e como as configurações estético-históricas moldaram o cenário de disputas discursivas da época.

Para isso, apoiamo-nos em uma pesquisa bibliográfica fundada na estética da recepção de Hans Robert Jauss (1979, 1994) e nos estudos históricos de recepção nos *media* de Janet Staiger (1992, 2000, 2005). Ambos os autores ressaltam a importância dos elementos históricos que compõem a ideia de recepção de uma obra artística e de como a crítica possui um papel basilar para investigar essa experiência receptiva.

## Breves considerações sobre os estudos de recepção e crítica

Antes mesmo do cinema, a preocupação com os estudos sobre recepção estética nas obras de arte ganha relevância notadamente no campo literário com a Escola de Konstanz, e é Hans Robert Jauss (1979; 1994), um dos pioneiros da estética da recepção, quem direcionará críticas às análises meramente textuais, propondo

refletir sobre a historicidade das obras literárias, fruto das múltiplas interpretações dos leitores ao longo do tempo. Conforme a estética da recepção, a obra só existe porque é lida. Não há história da literatura (ou de qualquer outra arte) sem uma história da recepção das obras.

Buscando romper com a fratura entre a história da literatura e a estética, e colocando o leitor numa posição privilegiada, Jauss (1994), em *História da literatura como provocação à teoria literária*, divide seu projeto em sete teses e já na primeira afirma:

A história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete. (p. 25)

Desse modo, ele considera a historicidade como motor de *atualização* da obra, porquanto esta é sempre fruto de camadas de leituras diversas agindo contra seu enrijecimento e demonstrando sua vivacidade.

Não por contingência, a estética da recepção joga luz sobre o lugar da crítica. Esta, como parte constituinte do processo de atualização dos textos artísticos, indica que a apreciação dos atos de leitura ali inscritos é, a um só tempo, necessária e essencial para o que chamamos de estudos de recepção no cinema. Os juízos acumulados da crítica, aliados a juízos de outros agentes, como os dos leitores, formam uma camada de sentido que é historicamente atualizada em sua recepção e traduzem um conjunto de atividades interpretativas que se revigoram no tempo.

Importa aqui pensar os textos da crítica de cinema como vestígios de recepção e verdadeiros testemunhos dos sentidos conferidos aos filmes. Refletir, sobretudo, em como a recepção é marcada pelo contexto sociocultural, pelas configurações históricas que, em alguns casos, sobredeterminam as respostas da crítica.

Vale destacar que a estética da recepção literária exerceu forte influência sobre estudos em outros campos artísticos, particularmente no cinema. Robert Stam (2003) e David Bordwell (1991) contextualizam os anos 1980 e 1990 como uma fase de crescente interesse pelo receptor e pela relação dialógica deste com o filme, afirmando que tal interesse foi influenciado pelas teorias da recepção na literatura, especialmente aquelas agregadas à recepção estética de Jauss. Ambos reafirmam o papel ativo do espectador e asseguram que a história do cinema não é somente a história dos filmes, mas a história dos múltiplos significados que os públicos têm atribuído a eles.

A natureza socialmente condicionada da espetatorialidade também pode ser vista nos trabalhos de Janet Staiger (1992, 2000, 2005), que desenvolve uma

abordagem histórico-materialista a partir do que se denomina por “estudos históricos de recepção nos *media*”, cujo objetivo central é compreender historicamente as atividades interpretativas de espectadores de cinema. Essas investigações se inserem temporalmente em fins dos anos 1980, quando se verifica a ascensão das teorias que se debruçam não apenas sobre os efeitos textuais, mas sobre o momento de recepção da obra fílmica como lugar de convergência entre texto, espectador e contexto. Staiger – crítica incisiva da análise meramente imanentista – vai além dos limites dos filmes e utiliza críticas, contratos legais, revistas especializadas, manuais, comentários de fãs e até mesmo “cartões escolares de pontuação para classificação de filmes”, que podem ser excelentes fontes para reconstruir estratégias interpretativas e respostas do público de um dado horizonte histórico.

Coautora da obra *The classical Hollywood cinema*, junto com David Bordwell e Kristin Thompson (1986), Staiger adere ao que ficou conhecido como estilística histórica, investigando o cinema clássico americano e seu modo de produção. Já em *Perverse spectator* (2000), Staiger reúne ensaios que tratam da multiplicidade identitária do espectador, cujo processo de recepção deve ser analisado em função de seus condicionantes históricos. Apresentando estudos de caso como o de *Laranja mecânica* (Stanley Kubrick, 1971), a autora parte das críticas do filme e chega a três vetores discursivos básicos: no primeiro, os textos críticos que envolveram a representação da violência; no segundo, as questões morais e políticas que circundavam o filme de Kubrick; e no terceiro aponta para as questões de gênero identificadas, sobretudo, nos conceitos de “obscenidade” e “pornografia”.

Para Staiger, o debate público causado pelo filme no momento em que fora lançado sinalizou a pista para a compreensão dos objetivos de seu empreendimento metodológico:

O que eu pretendo fazer aqui é o que eu chamo de estudos históricos da recepção. Esta pesquisa pretende iluminar os significados culturais de textos em uma época e em circunstâncias sociais específicas para espectadores específicos, e pretende contribuir com as discussões acerca dos efeitos espectatoriais de filmes ao ir além das análises centradas no texto. (2000, p. 162, tradução nossa)<sup>2</sup>

Enfim, tal como Staiger, buscamos no presente artigo nos afastar de uma metodologia essencialmente presa às análises internas – o que reduziria o

---

<sup>2</sup>Do original: “What I shall be doing here is what I call historical reception studies. This research attempts to illuminate the cultural meanings of texts in specific times and social circumstances to specific viewers and it attempts to contribute to discussions about the spectatorial effects of films by moving beyond text-centered analyses”.

horizonte interpretativo do leitor – e considerar a tese de que não apenas os filmes, mas os textos escritos sobre eles conformam-se como um lugar enriquecedor para pensar a recepção histórica das obras.

Filmes polêmicos trazem consigo um conjunto de resíduos de experiências, facilitando o trabalho do pesquisador, que irá dispor de um rico material para examinar a recepção da obra. Foi o caso de *Dona Flor e seus dois maridos*, dirigido pelo então jovem cineasta de 21 anos, Bruno Barreto, em 1976. Bem recebido pelo público – tornou-se uma das maiores bilheterias da história do cinema brasileiro –, a película protagonizada por Sônia Braga, José Wilker e Mauro Mendonça gerou controvérsias e dissenso entre a crítica produzida no país e no estrangeiro.

### ***A revista Filme Cultura e o dossiê sobre Dona Flor e seus dois maridos***

A revista *Filme Cultura* (1966-1988) nos deixou um grande legado histórico. Trata-se de um conjunto de textos, sobretudo sobre cinema brasileiro, que dialogava abertamente com sua época, representando um rico acervo de atos cinematográficos de leitura e recepção. Os discursos da crítica ali encontrados são excelentes registros de práticas interpretativas, que dizem muito sobre um certo tipo de recepção que filmes brasileiros das décadas de 1970 e 1980 tiveram.

Uma das mais longevas revistas sobre cinema no país, *Filme Cultura* parou de circular no final da década de 1980 e foi editada pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), pelo Instituto Nacional de Cinema (INC) e, por fim, pela Embrafilme e Fundação do Cinema Brasileiro (FCB). Teve nomes de destaque entre seus colaboradores, como Antônio Moniz Vianna, Paulo Emílio Salles Gomes, Ely Azeredo, José Carlos Avellar e Jean-Claude Bernardet. Sem dúvida, um periódico de grande valor para aqueles que pensavam em um projeto para o cinema nacional.

Depois de dezenove anos fora de circulação, o Centro Técnico Audiovisual (CTAv) lançou, em 2007, a edição especial n° 49 da *Filme Cultura*, comemorativa dos 70 anos do INCE. Em abril de 2010, o n° 50 da revista voltou a circular regularmente com periodicidade trimestral, ainda que o projeto sofresse interrupções constantes.

A seção “Dossiês críticos”, particularmente, reunia um conjunto de críticas nacionais e internacionais sobre um mesmo filme lançado, configurando uma espécie de *catálogo de recepção crítica da obra*. Esse rico material nos serviu aqui como fonte primária para o exame de condicionantes históricos que guiaram a acolhida do filme *Dona Flor e seus dois maridos*. Barreto já havia dirigido outros

filmes<sup>3</sup>, mas foi *Dona Flor* que lhe deu o status de promessa para o cinema brasileiro. A repercussão nacional e internacional da obra adaptada do romance homônimo de Jorge Amado se traduziu na complexidade do debate acerca do cenário cinematográfico brasileiro e numa fragmentação entre os discursos da crítica da época.

Na edição de maio de 1979, *Filme Cultura* trazia 18 textos apresentados no dossiê<sup>4</sup>: 16 críticas<sup>5</sup> e 2 comentários, respectivamente de Jorge Amado e Leopoldo Serran, roteirista do filme.

Vale destacar que *Dona Flor* obteve o posto, por mais de trinta anos, do filme mais visto da história do cinema nacional desde sua estreia em 1976 (alcançou o patamar de 10,8 milhões de espectadores), posto que foi recentemente superado por *Tropa de elite 2: o inimigo agora é outro* (2010), de José Padilha, que obteve 11,1 milhões de espectadores, e *Os 10 mandamentos* (2016), de Alexandre Avancini com 11,3 milhões.

### A repercussão na imprensa estrangeira

Para o crítico Angelo Selmi (Oggi), *Dona Flor* foi um filme que perdeu a chance de imprimir uma textura politizada à narrativa, com tons de comédia ambientada no Nordeste do Brasil. Desde o Cinema Novo, esperava-se que os filmes brasileiros acessem ao modernismo político, já marcado por um compromisso de crítica às desigualdades regionais do país. Mas não é isso o que a imprensa, particularmente a italiana, vê em *Dona Flor*. Pelo contrário, alguns jornais deixavam clara a cobrança por uma narrativa mais engajada, e conforme Selmi (Oggi):

Quando falamos de cinema brasileiro, pensamos imediatamente num cinema de gênero engajado, aquele de Ruy Guerra e de Glauber Rocha, belo e difícil, com seus

---

<sup>3</sup>Respectivamente seus primeiro e segundo longas *Tati, a garota* (1972) e *A estrela sobe* (1974).

<sup>4</sup>Um detalhe que nos chamou atenção e merece ser mencionado foram os textos não datados. Como sabemos que o filme foi lançado em 1976 e a revista publicada em 1979, arriscamos supor que os textos foram publicados entre 1976 e 1977, auge do período de seu lançamento.

<sup>5</sup>O dossiê foi composto pelas seguintes críticas internacionais: *Samba cinematográfico* (Albert Cervoni, *L'Humanité*, Paris), *Irresistível* (Michel Mohrt, *Le Figaro*, Paris), *A restauração* (*Il Giorno*, Roma), *Habilmente tramado* (Angelo Selmi, *Oggi*, Roma), *Alegria de Viver* (Giovanni Grazzini, *Corriere della Sera*, Roma), *Duas leituras* (U. B.Z., *La Stampa*, Roma), *Resultado irregular* (Henry Segura, *Cinemateca*, Montividéu), *Tom inseguro* (Janet Maslin, *The New York Times*, Nova Iorque). As críticas nacionais: *Ternura e ironia* (Ivo Egon Stigger, *Correio do Povo*, Porto Alegre), *Meio Termo* (Rogério Menezes, *A Tarde*, Salvador), *Sucesso planejado* (Edmar Pereira, *Jornal da Tarde*, São Paulo), *Ampliação do público* (Ely Azeredo, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro), *Fluência de linguagem* (Nelson Hoineff, *Última Hora*, Rio de Janeiro), *Toque de classe* (Valério Andrade, *Manchete*, Rio de Janeiro), *O contador de histórias* (José Carlos Avellar, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro), *O profissionalismo* (Fernando Ferreira, *O Globo*, Rio de Janeiro). As oito críticas internacionais foram trazidas por Sérvulo Siqueira.

problemas do Nordeste; mas, desta vez, estamos diante de uma obra descompromissada e picaresca, ambientada na Bahia e extraída de um romance do venerável Jorge Amado, escritor-monumento nacional, depois de ter sido algum tempo deputado comunista (2010, p. 244).

Se o Brasil já oferecera ao mundo primorosos libelos políticos de Rocha e Guerra, agora Barreto nos apresenta “um filme *ligeiro*, desbocado e fantasioso” e cuja censura passou ao largo, já que “não há ideologicamente nada de suspeito”, afirmou o crítico U.Bz., do *La Stampa* (2010, p. 245). De fato, as cenas picantes de *Dona Flor* foram negligenciadas pelos censores, e vale lembrar que durante a ditadura militar no Brasil o Estado dá novo impulso à indústria cinematográfica (torna-se uma espécie de patrono do capital cultural brasileiro, como bem desenhou Renato Ortiz em *A moderna tradição brasileira*). Através da Embrafilme, aglomera funções nas áreas de coprodução, fiscalização, distribuição, exibição e divulgação (inclui-se aí o financiamento da própria revista *Filme Cultura*). Filmes como *Dona Flor*, *Xica da Silva* (1976), de Cacá Diegues, e *Tenda dos milagres* (1977), de Nelson Pereira dos Santos, representaram de certo modo esse desejo de afastamento de um projeto que envolvesse necessariamente uma bandeira ideológica.

Segundo Ballerini (2012), no mesmo período “Cerca de cinco filmes ultrapassaram a marca dos três milhões de espectadores: *Dona Flor e seus dois maridos* (1976) atingiu a impressionante marca de 10,8 milhões de espectadores, seguido por *A dama do Lotação* (1982) – 6,5 milhões – e *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1977) – 5,4 milhões [...]” (p. 32). Como se pode concluir, o cinema brasileiro encampava o projeto do nacional popular e deixava de lado, pelo menos para a crítica, o projeto anterior inspirado no modernismo político-estético.

Por outro lado, uma parte da crítica internacional reconhecia na obra-fonte de Jorge Amado um teor de crítica ao comportamento da pequena burguesia baiana, traduzida por Barreto para as telas de cinema, sobretudo nos personagens de Flor, Vadinho e Cazuzu Funil, que representavam aquela burguesia machista, “mesquinha e bisbillhoteira, beata e formalista”, aponta U.Bz (2010, p. 245). Henry Segura, da *Cinemateca* (2010, p. 245), afirma que “De certa forma, o espírito transmitido por Jorge Amado é respeitado no filme”.

Mas nem todos pensavam assim. Os críticos estrangeiros também não deixaram de mencionar que essa sátira pequeno-burguesa vem acompanhada por um tom “pitoresco” e “exótico”, imagem cristalizada pela lente estrangeira de um país cujo filme foi comparado a um “belo samba cinematográfico”, conforme Albert Cervoni, do *L’Humanité* (2010, p. 242).

Com efeito, o olhar sobre o cinema brasileiro era visto como o olhar sobre o próprio país, ou seja, um misto de exotismo e folclore que o Cinema Novo tentara romper nos anos 1960, mas que agora filmes como *Dona Flor* o faziam retornar. Para o crítico Michel Mohrt, do *Le Figaro* (2010, p. 242): “Somente no Brasil, terra de encantamentos e feitiçarias, onde a religião católica vive em boa harmonia com o vudu, é que tais aventuras são possíveis”. Bruno Barreto proporcionou “aos apreciadores uma pequena viagem de prazer ao Brasil. Não ao duro Brasil do Cinema Novo, mas àquela quintessência da imagem alegre que é a Bahia, onde o povo e a burguesia se liberam de inibições e medos num jogo fantástico e malicioso”, atesta U. Bz do *La Stampa* (2010, p. 245).

Ora, temos aqui elementos de que a crítica estrangeira de *Dona Flor* leu o filme de Barreto, e de resto todo o Brasil, como um espaço de exotismo e erotismo, sobretudo o encarnado por Sônia Braga, deixando clara a rigidez dos estereótipos como grandes marcadores culturais da época, ainda que hoje essa imagem, de certo modo, permaneça. Conforme Staiger (1992), a leitura resultante da relação entre críticos e filmes seria predeterminada por condicionantes sociais e culturais, resultando, portanto, em distintos modos de recepção.

É certo que essa lente exótica venha carregada de pílulas de confetes, sendo que o filme igualmente foi visto como possuidor de trama e ritmo hábeis, “simpaticamente ligeiro, brincalhão e inteligente”, demonstrando a “alegria de viver” do brasileiro, assegura Granzinni, no *Corriere della Sera* (2010, p. 244).

Mas foi a curiosa ideia de “restauração”, do fim ou morte do Cinema Novo e do retorno a um modo de produção que se aproximava das chanchadas, que a crítica italiana prenunciava: “O que restou dos velhos temas do sertão caros ao Cinema Novos? Praticamente nada”, responde o crítico do *II Giorno* (2010, p. 243), e nem o fato de Bruno Barreto ser filho de um grande produtor e participante do movimento (Luis Carlos Barreto) fez com que a crítica entrevisse outra resposta, afinal, se nos últimos anos ocorreram significativas transformações no panorama político do país,

era lógico que também mudasse o cinematográfico. Voltaram à moda as chanchadas, a comédia popular dos anos 40 e 50, construída sobre canções (e em *Dona Flor*, a música de Chico Buarque merece uma menção especial), atualizada por um tom desabusado e um pouco de sexo. (2010, p. 243)

Aqui vale uma reflexão sobre a recepção do Cinema Novo na Europa e o desapontamento da crítica com os rumos tomados pelo cinema brasileiro a partir da década de 1970. Figueirôa (2004) e Gomes (2015) já caracterizaram, respectivamente

na França e em Portugal, a má acolhida de filmes brasileiros após a fase áurea do Cinema Novo, transformado em modelo e paradigma de qualquer cinema que viesse do Brasil. A crítica francesa e portuguesa encarnava o projeto de produção de um cinema de expressão autoral que valorizasse o primado estético, mas também o político, ou seja, o cinema como arte autoral engajada.

Partilhando a mesma aversão pelo cinema popular-comercial, a crítica portuguesa e francesa abriu-se a novas cinematografias modernas e desempenhou um papel considerável na aceitação e promoção do cinema de arte e experimentação. Foi nos anos 1960 que a crítica mais sustentou e alimentou a artisticidade do cinema, visto até então, pela maioria dos espectadores, como mera distração. A instauração de um cinema moderno punha em xeque o critério de continuidade clássica calcada em grandes campanhas de *marketing* e revelava seu descompromisso com a linguagem oficial e com a lógica linear.

Nada disso parecia definir os novos filmes brasileiros *Dona Flor*, *Xica da Silva*, *Lúcio Flávio* ou *A dama do Lotação*, pelo contrário, essas películas representavam agora a diversidade de tendências e gêneros, e a nítida aproximação com o mercado.

Para Jauss (1994), a recepção é sempre um fato social, de tal modo que a obra não pode se apresentar como absoluta novidade, vez que ela sempre se relacionará com o público por meio de marcadores socioculturais já conhecidos. Assim, cobrava-se nas críticas à *Dona Flor* o “respeito” pelo legado da estética cinemanovista, atitude que dialogou com o quadro contextual reativo às novas cinematografias brasileiras do período. O que estava em causa, na verdade, era o modelo de produção estética e econômica desses novos filmes que a crítica europeia se recusava a abraçar.

### **A recepção entre os críticos brasileiros**

Já o exame da recepção do filme pela crítica brasileira nos guia para a recorrência de certos aspectos, também ditos como marcas de época, que nos revela um cenário de divisão, às vezes de polarização de opiniões, ou uma fragmentação ideológica da esquerda visível nos discursos da crítica de cinema no período<sup>6</sup>. Desde a sua estreia, *Dona Flor* causou controvérsias, mas Barreto não encampava sozinho esse projeto. Em consequência do processo de industrialização da produção cultural brasileira, entre meados dos anos 1970 e fins dos 1980, alçado anacronicamente por um Estado militar e autoritário, o cinema brasileiro se volta para o mercado e expande

---

<sup>6</sup>Margarida Maria Adamatti (2016) igualmente examinou a recepção crítica do filme *Xica da Silva* de Carlos Diegues (1976), sobretudo o debate causado pelo filme no jornal *Opinião*.

sua produção bastante diversificada na época (filmes históricos, pornochanchadas, comédias despreziosas, melodramas, policial-político etc.).

Antigos e novos realizadores buscavam a aproximação com o público e defendiam a bandeira mercadológica do cinema, gerando polêmicas nos jornais e forjando um tipo de recepção calcada no confronto de ideias. Atento, Rogério Menezes, do *A Tarde*, afirma que:

Mais importante do que analisar isoladamente o filme de Barreto é discutir toda uma série de comentários que o filme gerou e os questionáveis efeitos positivos do filme em relação ao cinema nacional. A reação das pessoas ao filme foi das mais variadas. A posição dos críticos também. André Setaro, na *Tribuna da Bahia*, chamou *Dona Flor* de “telenovela de 1984”. Inimá Simões, do *Movimento*, questionou a participação musical de Chico Buarque num filme desses. Em compensação, Jairo Arco e Flexa, de *Veja*, elogiou-o profundamente. Em termos de público, as opiniões variaram muito: “uma pornochanchada bem feita”. “Mais um filme comercial”. “Um abacaxi enrolado em papel de presente”. “A melhor coisa que o cinema brasileiro já fez”. “Não pensei que o cinema nacional fosse capaz de fazer um filme assim”. “Ah, esse é o filme nacional que a gente não se arrepende de ter assistido”. O que se constata muito, nessas opiniões, é um radicalismo exagerado; ou se gosta ou se odeia. Talvez o certo fosse meter a coluna do meio, pois *Dona Flor* trouxe vantagens e desvantagens para o cinema brasileiro. *Dona Flor* é um filme extremamente contraditório. (2010, p. 247)

Se o crítico Rogério Menezes colocou *Dona Flor* como “um filme extremamente contraditório”, essa mesma contradição se mostrava visível nos discursos sobre ele. Edmar Pereira, do *Jornal da Tarde* (2010, p. 248), fala em “sucesso planejado” e questiona: “Um caminho novo para o cinema brasileiro? Um grande espetáculo popular? Uma produção orquestrada seguindo o mais alto padrão possível de profissionalismo? A resposta só poderia ser sim”.

As disputas discursivas internas muitas vezes geravam um tipo de desvio analítico em que os aspectos expressivos do filme, como o roteiro ou a montagem, eram negligenciados em razão de um debate ideológico sobre o mercado, sempre presente na cena cinematográfica nacional. Ely Azeredo, no *Jornal do Brasil* (2010, p. 249), sinaliza que “Um quarto de hora de projeção basta para expor o mecanismo mercantil do empreendimento” e destaca o *slogan* publicitário do filme na época: “um filme brasileiro de padrão internacional”.

De fato, muitos críticos mencionaram o modelo de internacionalização do produto, ou seja, “Um filme de equipe, com boa história, bons técnicos, atores famosos e competentes, um diretor de comprovada capacidade, que submete seu

talento a uma concepção de cinema ou, melhor ainda, a uma opção”, assinala Edmar Pereira, no *Jornal da Tarde* (2010, p. 248). A polarização da recepção crítica se funda particularmente no debate sobre a melhor opção para constituir uma cinematografia brasileira: abrir estradas para uma estrutura “industrial”, viável e autossustentável, e conseqüentemente reconquistar o mercado, ou manter-se afastado dessa estrutura e defender um cinema de expressão nacional, político e inventivo.

Para Staiger (1992), é necessário fazer uma compreensão histórica das atividades interpretativas mais do que tão somente uma interpretação dos filmes, traçando, desse modo, um limite entre os estudos de textos e de recepção. Estes se propõem a refletir sobre os atos de leitura e por que eles são conformados historicamente. No Brasil, o debate interpretativo se dava na arena pública do jornalismo cinematográfico e certamente moldou a recepção da crítica aos filmes brasileiros da segunda metade da década de 1970.

Nelson Hoineff, no *Última Hora* (2010, p. 249), destacou-se, na outra ponta do cabo, na defesa incondicional do filme, e argumenta que *Dona Flor*, “mais que nenhum outro filme moderno, ensina o cinema brasileiro a falar”. E Edmar Pereira (2010, p. 248) acrescenta, ao dizer que *Dona Flor* se apresenta “De forma clara, direta, perfeitamente compreensível por qualquer tipo de espectador”. A pró-comunicação com os espectadores, realizada através de uma narrativa acessível, foi quase uma conciliação entre o espetáculo que se propõe artístico e a necessidade de vencer a resistência do público com o cinema brasileiro. Crítico consagrado do *Jornal do Brasil*, José Carlos Avellar (2010, p. 250) também se manifestou e resume com propriedade o mérito de Barreto para “contar uma história”:

Trata-se só de incorporar certos valores da narrativa popular a um sistema de muitos bons modos – o estilo de narrar do filme americano – e de fazê-lo com gestos largos, exagerados às vezes (como a repetição dos movimentos do zoom, porque se persegue talvez isso mesmo, a maneira de contar deve se sobrepor à história que se conta. [...] O espectador se encontra, então, diante de uma conversa, feita numa linguagem que lhe é familiar, e não importa que ele não saiba identificar este fato, ou fazer uma análise dessa linguagem. O que importa é o resultado prático, o espectador acompanha a narração sem qualquer esforço, ele se reconhece na tela. (p. 250)

O próprio Jorge Amado saiu em defesa do trabalho de adaptação, para ele encarado como uma recriação: “Acho o filme belo e denso, creio que está à altura das melhores criações do cinema nacional” (2010, p. 252).

Chama atenção o fato de a crítica viver um impasse; ainda que aceitasse certos termos daquele cinema conformista e da necessidade urgente de falar com o público, continuava insatisfeita com sua estética, que nada tinha de original ou singular. Pelo contrário, o filme assentava-se na afirmação da técnica e da mentalidade profissional. A recepção da crítica traduzia, assim, a concepção de um *projeto nacional popular* para o cinema brasileiro defendido por alguns cineastas e intelectuais, sobretudo Carlos Diegues, com base na articulação entre a democratização do acesso consciente aos filmes e a defesa da ocupação do mercado, sem resvalar para a urgência de um modelo econômico capaz de interferir no processo criativo das obras.

O fato é que nunca foi tão evidente nesse período o termo “patrulhas ideológicas”, inventado por Diegues em 1978, que, conforme Margarida Adamatti (2016, p. 1), seria “uma ‘polícia ideológica’ [da crítica] encarregada de vigiar a produção dos artistas e de submeter a arte aos imperativos políticos”. Não por acaso três das críticas direcionadas à *Dona Flor* também mencionavam *Xica da Silva* como obra da mesma safra e com os mesmos problemas do filme de Barreto.

Adamatti (2016) salienta, após analisar o caso de *Xica da Silva*, que a crítica de cinema se tornou uma janela por onde passava “uma das maiores polêmicas culturais entre artistas e intelectuais de esquerda no final da década de setenta” (p. 2). Com efeito, sobretudo nas publicações de esquerda, uma divisão intestina ancorava-se no entendimento do que seria de fato uma “arte engajada” a serviço do povo. E, assim como *Xica da Silva*, *Dona Flor* enfrentou essa fissura discursiva no interior dos debates da crítica de esquerda brasileira.

A espetacularização vista em *Dona Flor* e questionada pela crítica nacional foi atravessada por temas recorrentes e sintomáticos: 1) o orçamento de *Dona Flor*, que custou 5,5 milhões de cruzeiros, o que correspondia a quase dez vezes o orçamento médio da época, equivalente a Cr\$ 600 mil. Salienta-se o fato de o filme ter tido cinco mil figurantes; 2) sua grandiosa campanha de divulgação, com ambições internacionais – a película foi distribuída não só pela Embrafilme como também pela Paramount e Warner Bros; 3) possuir um elenco de estrelas, composto por atores egressos da televisão num período em que as telenovelas alcançavam elevadas audiências.

Esses dados demonstram, além do elevado investimento feito por Barreto, o recado dirigido ao cenário cinematográfico sobre uma nova maneira de realizar cinema, ainda que essa atitude não fosse consensual entre aqueles que discutiam o destino da cultura artística no país.

Por fim, buscamos aqui nos conectar com o conceito de horizonte de expectativas, chave para a chamada “hermenêutica literária de Jauss” (1994). Conforme

o autor, o modo de recuperar os atos de leitura de um texto artístico se funda na ideia de horizonte, isto é, na recuperação da pergunta para a qual o texto foi uma resposta, e ao recuperar a pergunta, recupera-se a história da recepção de que ele foi objeto.

Desse modo, podemos pensar que a contribuição do presente trabalho foi a de um esforço para recuperar o horizonte de recepção de *Dona Flor*, filme que se mostrou fundamental para as discussões sobre a concepção de um *cinema nacional popular* para o país. Se a crítica dos anos 1970 leu *Dona Flor* como um filme polêmico, sobretudo por sua estratégia de conciliação com o mercado, hoje essa disputa discursiva ainda se mantém atual, haja visto o debate frequente suscitado pela imprensa cinematográfica em torno das produções da Globo Filmes.

Os caminhos tomados por uma fatia do cinema brasileiro contemporâneo têm flertado com o modelo de produção de *Dona Flor*, particularmente as comédias populares. Não por acaso, estas, tal qual o filme de Barreto, vêm alcançando as principais bilheterias do país.

## Notas finais

Em 2016, *Dona Flor* completou 40 anos, aniversário que mereceu destaque no *Folha de S. Paulo* e alusão ao fato de a crítica não ter sido favorável na sua estreia. Seu horizonte de recepção crítica mudou? Certamente sim, vez que ele hoje ocupa a 39ª posição no ranking dos 100 melhores filmes brasileiros da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine), reforçando o quanto as convenções de leitura da crítica são marcadas por camadas de sentido acumuladas no tecido histórico que distingue a época.

Neste artigo, consideramos que a recepção de um filme deve ser compreendida dentro de seu horizonte histórico e estético, e *Dona Flor* certamente balançou as convenções estabelecidas, trazendo vestígios que apontavam para uma nova ordem que viria se consolidar no país décadas depois, no cenário contemporâneo. Os discursos produzidos sobre o filme, tanto os da imprensa internacional como dos críticos de cinema locais, afinavam-se no questionamento da proposta estético-mercadológica que circulava fortemente nas décadas de 1970 e 1980.

Embora houvesse exceções na crítica estrangeira, muitas opiniões se fizeram mais presentes na imprensa brasileira, já que era o momento de inflexão para o cinema nacional, que se configurou na ideia de “crise” do cinema moderno. Aqui os comentários dos críticos estavam de mãos dadas com os debates produzidos sobre a cena cultural do país.

Convém salientar o conceito de poética histórica, de Bordwell (1991), para quem os significados atribuídos aos filmes são sempre construídos, tecidos no campo histórico, cultural e político. Dessa forma, *Dona Flor* não só põe a poética anterior em crise, apresentando um projeto estético diferenciado, como também é parte integrante de um cenário em que se tentava abrir novas formas de engajamento com o público, edificando perspectivas, ainda que relativamente descompromissadas, que convidassem o cinema brasileiro a inserir-se em um novo modelo de produção, calçado no pragmatismo das narrativas lineares, em personagens empáticos e na verossimilhança. Ademais, o conjunto de textos críticos tem forte poder de condicionamento interpretativo, haja vista a linguagem persuasiva integrante de sua função retórico-argumentativa. A significação construída pela crítica, influenciada pelo contexto que circunda esses discursos, convence e contamina a avaliação do leitor (e futuro espectador) e pode definir o modo de “ler” um filme.

Resta-nos dizer que essa investigação tentou iluminar os significados sócio-históricos e culturais de alguns textos específicos, produzidos em circunstâncias e por leitores específicos, com a intenção de contribuir para o debate acerca da crítica de cinema como traço de recepção dos filmes.

Conforme Jauss (1979) e Staiger (2000), as condições históricas elucidam estratégias de interpretação e respostas afetivas dos leitores, aqui representados pelos críticos de cinema. *Dona Flor* teve uma recepção crítica impregnada por polêmicas da época, e a contaminação das tensões nos discursos tornava claro, na crítica estrangeira e sobretudo na brasileira, uma fissura e ao mesmo tempo uma autorreflexão sobre qual tipo de projeto seguir com o cinema brasileiro. Se a crítica estrangeira saudou o filme de Bruno Barreto qualificando-o como um “samba cinematográfico” e endossou a nostálgica ideia de “restauração” do cinema moderno, a crítica nacional levou adiante o salutar e necessário debate sobre modelos de produção que o cinema nacional popular assumiria a partir daquele momento.

## Referências

ADAMATTI, M. M. Crítica de cinema e patrulha ideológica: o caso Xica da Silva de Carlos Diegues. In: *FAMECOS*, Porto Alegre, v. 23, n. 3, set./dez. 2016. Disponível em: <[bit.ly/2I07RrZ](http://bit.ly/2I07RrZ)>. Acesso em: 23 mar. 2018.

BAECQUE, A. Crítico de cinema e pesquisador francês Antoine de Baecque faz conferência em Porto Alegre no sábado. Entrevistador: Marcelo Perrone. *Zero Hora*, Porto Alegre, 6 nov. 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/SSooY9>>. Acesso em: 7 nov. 2014.

BALLERINI, F. *Cinema brasileiro no século 21*: reflexões de cineastas, produtores,

distribuidores, artistas, críticos e legisladores sobre os rumos da cinematografia nacional. São Paulo: Summus, 2012.

BORDWELL, D. *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. USA: Harvard University Press, 1991.

BORDWELL, D.; STAIGER, J.; THOMPSON, K. *The classical Hollywood cinema: film style and the mode of production to 1960*. New York: Columbia University, 1986.  
DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, v. 4, p. 242-253, 2010.

GOMES, R. *O cinema brasileiro em Portugal: uma análise crítica de filmes brasileiros*. Salvador: Edufba, 2015.

FIGUEIRÔA, A. *Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França*. São Paulo: Papyrus, 2004.

JAUSS, H. R. Estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 43-61.

\_\_\_\_\_. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

RAMOS, F. (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 1987.

SILVA, E. Há 40 anos, “Dona Flor e seus dois maridos” estreava e levava milhões às salas de cinema. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 22 nov. 2016. Disponível em: <bit.ly/2pzDodh>. Acesso em: 22 nov. 2016.

STAIGER, J. *Interpreting films: studies in the historical reception of American cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

\_\_\_\_\_. *Perverse spectators: the practices of film reception*. New York: New York University Press, 2000.

\_\_\_\_\_. *Media reception studies*. New York: New York University Press, 2005.

STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papyrus, 2003.

### Referências audiovisuais

A DAMA do Lotação. Neville de Almeida, Brasil, 1978.

DONA Flor e seus dois maridos. Beto Barreto, Brasil, 1976.

XICA da Silva. Cacá Diegues, Brasil, 1976.

submetido em: 21 set. 2017 | aprovado em: 29 dez. 2017



**Estilo e sua relevância  
para os estudos de  
televisão na  
América Latina**

*Style and its relevance for  
television studies in  
Latin America*



Mariana Almeida<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC) da Universidade da Amazônia (Unama). Orientanda do Prof. Dr. Leandro Rodrigues Lage. E-mail: marianalmeida13@gmail.com

**Resumo:** em *Estilo televisivo e sua pertinência para a TV como prática cultural*, livro organizado por Simone Rocha e publicado em 2016, uma série de artigos busca compreender, por meio do estilo televisivo, a construção de temáticas diversas apresentadas em produtos televisivos, como telenovelas e programas telejornalísticos, que fazem parte da história e do cotidiano dos latino-americanos, em especial dos brasileiros. Esse estudo se mostra fundamental para o fomento da pesquisa sobre estilo televisivo, ainda recente e pouco explorada academicamente. Para isso, utiliza-se Jeremy Butler como base principal das pesquisas e deixam-se em aberto caminhos que ainda podem (e devem) ser trilhados nessa área de investigação.

**Palavras-chave:** estilo televisivo; prática cultural; telenovela; telejornalismo; Jeremy Butler.

**Abstract:** in *Estilo televisivo e sua pertinência para a TV como prática cultural*, a book organized by Simone Rocha and published in 2016, a series of articles seek to understand, through the television style, the construction of various themes presented by television products such as soap operas and telejournalism programs, which are part of the history and daily living of Latin-Americans, especially Brazilian people. This is a fundamental study to encourage other research on television style, still new and little explored by the academy. For this, we use Jeremy Butler as the main research basis and leave open ways that still can (and should) be followed in this area of investigation.

**Keywords:** television style; cultural practice; soap opera; telejournalism; Jeremy Butler.

A televisão, enquanto meio de comunicação mais popular da América Latina, tem sido amplamente estudada a partir de várias perspectivas, tendo a recepção como um dos principais focos de investigação. Recentemente, a academia tem implementado um esforço em estudar os aspectos formais do texto televisivo, suas dimensões de estilo e estética e como estes se relacionam com o contexto cultural de produção. Principalmente após a publicação de *Television style*, de Jeremy Butler (2010), esse movimento vem sendo intensificado na busca de repensar essa lacuna. Organizado por Simone Maria Rocha, o livro *Estilo televisivo e sua pertinência para a TV como prática cultural* (2016) é produto desse esforço, reunindo artigos que contemplam as mais diversas temáticas relacionadas ao estilo televisivo, escritos pelos integrantes do Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura em Televisualidades (Comcult), da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em parceria com a própria Simone Maria Rocha.

Ao justificar a proposta e relevância do livro, a organizadora deixa claro que estudar as práticas formais da televisão, referentes aos aspectos de som e imagem que colaboram na composição dos produtos, permite ao pesquisador pensar como um criador, “entendendo como os programas são produzidos da perspectiva dos produtores” (ROCHA, 2016, p. 19). Por parte dos telespectadores, essa compreensão também se mostra útil, pois “permite um entendimento mais sofisticado da programação, além de uma apreciação mais nuançada de textos que são mais ambiciosos do ponto de vista estético” (ROCHA, 2016, p. 19). O estilo televisivo é compreendido por Jeremy Butler (2010) como qualquer padrão técnico de som e imagem que serve uma função dentro do texto, a exemplo de efeitos e trilhas sonoras, utilizados muitas vezes para chamar a atenção dos espectadores, ou planos e cenários, que possibilitam a construção da encenação que se deseja. O livro conta com dez capítulos, o primeiro apresentando o estilo como proposta metodológica de pesquisa. Os demais são divididos em duas partes: 1) estilo televisivo e análise cultural, contemplando estudos voltados especificamente aos produtos de ficção televisiva; e 2) estilo, gênero televisivo e modo de endereçamento, com a maior parte dedicada a analisar programas informativos da TV brasileira.

Ao iniciar o exame das possibilidades estilísticas e articulações com elementos da análise cultural, relacionando a contextos históricos, o livro apresenta dois artigos sobre a história através do estilo televisivo, escritos por Simone Rocha, Matheus Alves e Lívia Oliveira e por Rafael Martins e Simone Rocha. O primeiro é sobre a telenovela *Lado a lado* (Rede Globo, 2012-2013) e a forma como retratou um dos fatos históricos mais importantes do contexto brasileiro: a Revolta da Vacina. O

outro é sobre a vinheta de abertura da telenovela *Amor e revolução* (SBT, 2011), que se passa no período da ditadura militar do Brasil. A partir das análises descritiva e funcional, propostas por Butler (2010) – sendo a primeira a que oferece base às outras, por pormenorizar os elementos que compõem os textos por meio da descrição destes, e a segunda a que contempla as estratégias visuais e sonoras e seus sentidos na composição, por meio de funções específicas apontadas pelo autor –, os artigos tecem o argumento de como aspectos estilísticos com marcas próprias da televisão auxiliam as narrativas e contribuem para a construção de pontes entre passado e presente na representação de temáticas concernentes à constituição histórica da sociedade brasileira a partir de recursos de enquadramento, iluminação, trilha sonora, planos etc. Uma análise também implementada pelos autores Reinaldo Pereira e Simone Rocha, ao buscar compreender como a questão dos conflitos sobre a terra e a política do mandonismo, ainda tão atuais na realidade do país, foram retratadas em *O rei do gado* (1996) com recursos formais de som e imagem, colaborando para a discussão de temas como a reforma agrária e movimento dos sem-terra em um período de redemocratização do país.

Já na segunda parte do livro, quando trata de gênero e modos de endereçamento, o foco principal deixa de ser a ficção televisiva e volta-se para o telejornalismo e programas informativos, como *Jornal da Band*, da TV Bandeirantes, e os programas *Bem-estar* e *Globo rural*, ambos da Rede Globo. Ao abordar o telejornalismo, as autoras Livia Oliveira e Simone Rocha buscam na análise sobre o subgênero série especial a compreensão de como o estilo mostra-se com marcas específicas que o legitimam, como a utilização de um jornalista reconhecido para conduzir as reportagens, as temáticas aprofundadas (no caso desse artigo, o objeto é uma série telejornalística sobre a maconha exibida pelo *Jornal da Band*) e o recurso de pesquisas especializadas, estratégias para tornar possível o fomento do debate público sobre o tema a partir das perspectivas e olhares adotados pelas reportagens.

Outra contribuição importante sobre estilo televisivo dentro da perspectiva do telejornalismo é o capítulo sobre *Globo rural*, da Rede Globo, que encerra o livro. Nesse ponto, os autores Dayanne Campos, Lana Vidal, Lígia Arnaut, Mateus Pereira, Mauro Silva, Pedro Furquim e Simone Rocha, a partir novamente das análises descritiva e funcional de Butler (2010), apontam como é construído o didatismo do programa à luz da função social do jornalismo, entendendo que cada movimento e enquadramento selecionado possuem significados que contribuem para o processo de comunicação (ROCHA, 2016). No programa telejornalístico escolhido nesse estudo, os autores compreendem que há uma sucessão de redundâncias utilizadas para

cumprir o papel didático de tornar as informações mais apreensíveis pelo público-alvo, composto majoritariamente pela população rural do país. Por meio do estilo, apontam os autores, o programa não só transmite o conteúdo como também ensina ao telespectador temas e práticas que permeiam a vida rural, abordando questões que envolvem o moderno e o tradicional na agricultura e agronegócio.

Por fim, *Estilo televisivo e sua pertinência para a TV como prática cultural* demonstra, com uma variedade de abordagens temáticas e de gêneros, o papel fundamental que o estilo ocupa nas histórias contadas nos programas ficcionais e nos informativos. Sendo assim, ainda que recente, a pesquisa sobre esse tema não deve ser negligenciada nos estudos sobre televisão, muito menos separada da compreensão de práticas culturais, principalmente no contexto da América Latina, em que a TV continua a ser o meio de comunicação massivo mais consumido pela população. Esse livro, portanto, cumpre a função de ser uma das referências aos pesquisadores, especialmente aos que estão iniciando a jornada de compreensão do estilo televisivo enquanto prática metodológica de investigação. Um movimento que necessita ser estimulado, reforçado, fomentado para transpor barreiras de pesquisa na área, a exemplo da dimensão estética, abordagem pouco explorada por carecer de categorias analíticas mais concretas, mas que podem e devem ser construídas por meio de um esforço coletivo de pesquisa nos estudos de televisão.

## Referências

BUTLER, J. G. *Television style*. Nova York: Library of Congress, 2010.

ROCHA, S. M. (Org.). *Estilo televisivo e sua pertinência para a TV como prática cultural*. Florianópolis: Insular, 2016.

submetido em: 28 set. 2017 | aprovado em: 11 dez. 2017



# Entrevista com David Robinson

*Interview with  
David Robinson*



Danielle Crepaldi Carvalho<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Formada em letras pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com mestrado sobre a produção teatral brasileira do fim do século XIX e doutorado que relaciona os cronistas brasileiros de 1894 a 1922 com o cinema. É pós-doutoranda na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), com pesquisa acerca do uso dos sons no cinema silencioso (bolsista FAPESP). Coorganizadora de edições anotadas de seletas de contos de escritores brasileiros pré-modernistas e modernistas, e cotradutora e analista crítica do melodrama francês *L'Auberge des Adrets*. Tem publicado artigos a respeito de literatura, teatro e cinema, suas áreas de interesse. E-mail: megchristie@gmail.com

**Resumo:** David Robinson (1930) é personagem incontornável na historiografia do cinema, em especial do cinema silencioso. Além de crítico e autor de uma vasta bibliografia – que inclui obras como *Hollywood in the Twenties* (1968), *The History of World Cinema* (1973) e a biografia oficial de Charlie Chaplin, *Chaplin: His Life and Art* (publicada originalmente em 1985) –, Robinson também desempenha papel ativo na *Giornate del Cinema Muto* (ou *Jornada do Cinema Silencioso de Pordenone*), um evento anual que ocorre em outubro, na cidadezinha de Pordenone, ao norte da Itália. Ao longo da entrevista, que se deu na última *Giornate*, Robinson discorre extensivamente sobre o objeto fílmico, desde a materialidade da película aos sentidos históricos atrelados às obras, destacando a fundamental importância da pesquisa arquivística, catalogação, preservação, restauração e difusão da obra audiovisual produzida durante a voga do cinema silencioso.

**Palavras-chave:** cinema silencioso; cinema e história; história do cinema.

**Abstract:** David Robinson (1930) is an inescapable character in the historiography of cinema, especially silent cinema. Besides being film critic and author of a vast bibliography – which includes books such as *Hollywood in the Twenties* (1968), *The History of World Cinema* (1973), and the official biography of Charlie Chaplin, *Chaplin: His Life and Art* (originally published in 1985) – Robinson also plays an active role in *Giornate del Cinema Muto* (or *Pordenone Silent Film Festival*), an annual event that takes place in October in the small town of Pordenone, in northern Italy. Throughout the interview, which took place in the last *Giornate*, Robinson discusses extensively about the filmic object, from the materiality of the film to the historical senses linked to the works, highlighting the fundamental importance of archival research, cataloging, preservation, restoration and diffusion of the audiovisual work produced during the vogue of silent cinema.

**Keywords:** silent cinema; cinema and history; cinema's history.

## Apresentação

David Robinson (1930) é personagem incontornável na historiografia do cinema, em especial do cinema silencioso. Além de crítico (tendo colaborado em jornais como *Financial Times* e *The Times*) e autor de uma vasta bibliografia – que inclui obras como *Hollywood in the twenties* (1968), *The history of world cinema* (1973) (publicada em edição revisada e expandida com o título de *World cinema: a short history*, em 1981) e a biografia oficial de Charlie Chaplin, *Chaplin: his life and art* (publicada originalmente em 1985 e revisada em 1992 e 2001) –, Robinson desempenha papel ativo na “Giornate del cinema muto” (ou “Pordenone silent film festival”/“Jornada do cinema silencioso de Pordenone”), evento anual que ocorre em outubro, na cidadezinha de Pordenone, ao norte da Itália.

Criado em 1982, num esforço conjunto da Cineteca del Friuli (situada em Gemona) e do Cinemazero (de Pordenone), a Giornate é o principal evento internacional dedicado à preservação, difusão e reflexão a respeito do cinema silencioso. O evento é fomentado pela associação cultural homônima, sem fins lucrativos, cujo presidente é Livio Jacob.

David Robinson dirigiu o festival entre 1997 e 2015, quando passou a batuta a Jay Weissberg. Ocupa agora o cargo de diretor emérito, o que lhe permite assistir às projeções sem as constantes demandas inerentes à função de diretor, bem como se alongar nas conversas com os participantes do evento.

As páginas a seguir são frutos de uma dessas conversas. Nelas, Robinson discorre extensivamente sobre o objeto fílmico, desde a materialidade da película – e a fundamental importância da pesquisa arquivística, catalogação, preservação, restauração e difusão – aos sentidos históricos atrelados às obras. Para tanto, reflete sobre o papel assertivo de Pordenone no que toca ao incentivo à restauração (na ausência de verba empírica da associação voltada a esse mister), pondera sobre quais títulos devem ser restaurados e quais aspectos devem ser levados em conta durante o trabalho.

A multiplicidade de cópias de um mesmo filme, encontradas em acervos do redor do mundo, provoca-o a debater o conceito de “obra original”. Que versão restaurar e apresentar ao público, considerando-se as intervenções da censura ou do próprio autor, ao longo dos anos? A ponderação o faz desembocar em Griffith, um dos artistas mais controversos do período, cujas ambiguidades Ismail Xavier tão bem fez emergir no volume que a ele dedicou: artista brilhante e original orquestrador do conjunto (dos atores, da câmera, dos cenários, do enredo) e, ao mesmo tempo, homem carola e reacionário – contrassenso que o ensaísta define como próprio da relação entre a história e a arte:

Ao percorrê-la [a trilha deixada pelo cineasta], é difícil separar o artista do pregador; o filme que inova, do sermão protestante; o desempenho admirável, da mensagem cujos preconceitos às vezes passam da conta, mesmo considerando o contexto em que se inserem. (XAVIER, 1984, p. 11)

Griffith teve presença preponderante na *Giornate*, a qual de 1997 a 2008 realizou o “Griffith Project”, que pretendia exibir sua produção completa. O *Nascimento de uma nação* foi exibido em 1997. Instado a relembrar a reação da plateia perante o flagrante racismo do filme – reforçado pelo acompanhamento musical composto por Breil em 1915, executado integralmente em Pordenone –, Robinson recorda-se, sobretudo, da efusão diante da exuberância técnica<sup>2</sup>. Duas décadas de árduas conquistas sociais ainda seriam necessárias para que a obra pudesse ser olhada em perspectiva – e com ela, a sociedade que a gerou.

Por motivos como esse, Robinson cobra a (re)escritura da história. Daí a importância que ele atribui à formação de novas plateias e, no âmbito de Pordenone, o relevo que dá ao Collegium: grupo de jovens pesquisadores acolhidos anualmente através da análise de carta de interesse enviada à associação; sendo que, no ano subsequente, a entrega de um ensaio que discorra sobre um filme (ou um conjunto de filmes) exibido no Festival garante a eles o retorno e a chance de ganhar um prêmio patrocinado por um banco local. A injeção de sangue novo à *Giornate* abre caminho para que emerja o David Robinson de outrora, aquele que nos idos dos anos 1950 foi arrastado por um amigo à casa de Kevin Brownlow – então outro menino –, num apartamento londrino, e ali descobriu boquiaberto um rolo do mítico *Napoleão* (1927), de Abel Gance, filme então considerado perdido.

Nos anos por vir, *Napoleão* seria paulatinamente coligido e remontado por Brownlow, autor, em 1968, do livro que faria o cinema silencioso renascer das cinzas, *The parade's gone by*, outra presença constante no evento. Exibido num teatro londrino nos anos de 1980 por uma orquestra completa regida por Carl Davis (que durante a *Giornate* de 2017 regeu a jovem orquestra de Pordenone na apresentação de sua trilha musical de *The crowd*, de 1927, composta naquela mesma época), a obra recuperava o esplendor daquelas exibições cinematográficas ocorridas 50 anos antes. Da altura de seus quase 90 anos, David Robinson repassa essas e outras histórias; lança à longa estrada palmilhada uma visada que, embora repleta de nostalgia, de

<sup>2</sup>Não por acaso, a reputação de Griffith no que toca a *Birth of a Nation* precedeu a exibição do filme em diversos países – daí à questão racial ali posta não ter sido trazida à baila. No Brasil, o filme teria sido visto apenas por um seletto grupo de cronistas onze anos após a sua rodagem, quando foi importado pela agência da United Artists no Rio de Janeiro, tendo sido devolvido ao país de origem por se considerar que o “assunto demasiado americano” e a “técnica atrasada” para a época o tornariam um fracasso de bilheteria (RIBAS, 1949, p. 44).

modo nenhum abandona o pragmatismo, demonstrando percepção clara de que o encontro afetivo com esta porção da sétima arte só é possibilitado por ações efetivas visando sua guarda, restauração e difusão.

### Referências bibliográficas

BROWNLOW, K. *The parade's gone by*. Berkeley: University of California Press, 1968.

RIBAS, P. "História do cinema: como David Wark Griffith fez *The Birth of a Nation*". *O Malho*, Rio de Janeiro, ano XLVII, n. 118, nov. 1949, p. 44-46.

XAVIER, I. D. W. *Griffith*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

### Referências audiovisuais

METROPOLIS. Fritz Lang, Alemanha, 1927.

NAPOLÉON, Abel Gance, França, 1927.

THE BIRTH of a Nation. D. W. Griffith, EUA, 1915.

THE CROWD. King Vidor, EUA, 1928.

THE JAZZ Singer. Alan Crosland, EUA, 1927.

# Entrevista com David Robinson<sup>3</sup>

Por Danielle Crepaldi Carvalho<sup>4</sup>

**Danielle:** Qual é o papel desempenhado pela *Jornada do cinema silencioso* de Pordenone no campo da restauração? Vocês escolhem o que será restaurado? Os filmes escolhidos para compor os programas têm a sua restauração facilitada? Ou, ao contrário, os programas são organizados depois da restauração de uma determinada obra?

**David Robinson:** Em geral é tarde demais começar o restauro de um filme enquanto o programa está sendo organizado. Mas, claro, se sabemos que algo precisa ser restaurado, obviamente encorajamos as filmotecas a fazê-lo. O oposto também é verdade. Se uma filmoteca restaura alguma obra, nós perguntamos: “Podemos estreá-la?”. Os responsáveis geralmente ficam bastante satisfeitos com isso, porque a restauração de um filme custa muito dinheiro, e uma estreia prestigiosa colabora muito na justificativa das despesas efetuadas.

**Danielle:** Então, mesmo que o montante não venha do Festival, sua influência facilita o desenrolar do processo?

**David Robinson:** Eu acredito que nosso orçamento não nos permita fazer restaurações. No entanto, estamos, claro, ligados fortemente à Cineteca de Fiuli, que também está envolvida no campo da restauração.

**Danielle:** Como vocês escolhem o que deve ser restaurado? Do ponto de vista histórico, tudo deve ser preservado, porém, ao mesmo tempo, há uma imensa quantidade de filmes produzidos ao longo de três décadas, considerando apenas o período do chamado “cinema silencioso”...

**David Robinson:** Bem, pensamos em duas coisas: filmes perdidos, raros ou novas cópias que surjam são restauradas; mas os filmes que já estão em circulação também são restaurados (quando há mais material sobre determinada obra e é hora de restaurá-la novamente). Alguns filmes, a exemplo de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927), são frequentemente restaurados.

**Danielle:** Na verdade, eu ia lhe pedir alguns exemplos e estava pensando justamente em *Metrópolis*, que já teve várias “versões finais”. O que me leva a outra questão paralela: Como podemos afirmar que estamos lidando com a “versão final” de

<sup>3</sup>Entrevista realizada no dia 6 de outubro de 2017, durante a XXXVII Jornada do Cinema Silencioso de Pordenone.

<sup>4</sup>Porção das perguntas que compõem esta entrevista foram pensadas ao longo de conversas com a colega Débora Butruce – que no momento desenvolve na ECA-USP uma tese de doutorado voltada ao âmbito da restauração –, a quem muito agradeço.

um filme? Considerando que *Metrópolis* – para ficarmos neste exemplo – foi filmado com câmeras diferentes, e várias diferentes montagens reuniram seus resultados. Essa questão é relevante para vocês quando decidem o que programar em Pordenone?

**David Robinson:** Normalmente apresentamos a última versão dos filmes, ou seja, a sua versão mais completa. Preciso dizer que, pessoalmente, estou cansado de ver restaurações de *Metrópolis*. Mas isso é muito pessoal. Para mim, o filme já era bastante longo (risos). Em minha opinião, há um perigo em restaurar uma versão quando o que é restaurado não é o corte final do diretor. Isso acontece muito com os grandes filmes de Griffith, que ele seguiu editando.

A propósito, isso foi especialmente ruim para os músicos que compuseram as trilhas sonoras dessas obras, pois tinham que editá-las continuamente. A versão do diretor é a versão do diretor. Não queremos restaurar um filme que não seja o corte final do diretor, que ele ainda tenha desejado melhorar. Não é um problema comum, mas foi um problema com Griffith. Então, uma ou duas vezes nós nos descobrimos exibindo seus filmes, e ocorria um apagão súbito, e o acompanhamento musical continuava... Mas alguns pensam que, uma vez localizado o acompanhamento musical completo, deveríamos adicionar ao filme as imagens em movimento que lhes corresponderiam. Para mim isso não parece restauração.



Figura 1: David Robinson.

Fonte: Le Giornate del Cinema Muto (2017). © Valerio Greco

**Danielle:** Um dos grandes filmes de Griffith exibidos em Pordenone foi *O nascimento de uma nação* (1915). Executou-se o acompanhamento musical de Breil?

**David Robinson:** Sim, o acompanhamento musical completo, antes de Griffith começar a editar o filme para exibição.

**Danielle:** Ele editou o filme depois de 1915?

**David Robinson:** Quando já estava sendo exibido.

**Danielle:** Esses cortes se deveram à censura?

**David Robinson:** Ele estava sempre tentando melhorá-lo.

**Danielle:** Eu pergunto porque, de acordo com o extenso estudo de Jane Gaines e Neil Lerner, o filme (sobretudo seu acompanhamento musical) causou revolta quando foi apresentado, pois considerava-se que Breil compôs para as personagens afrodescendentes melodias cujo objetivo era sublinhar-se a vilania, a selvageria que se pretendia atrelar a essas personagens. O senhor se lembra da reação do público em Pordenone quando o filme foi apresentado?

**David Robinson:** É interessante como o sentimento a respeito desse filme se desenvolveu. Durante muitos anos, foi considerado apenas uma grande obra de arte cinematográfica, e ninguém se detinha muito sobre suas implicações políticas. Lembro-me de um acontecimento ocorrido no distante ano de 1956. Eu queria trazer à Inglaterra a grande exposição dos 60 anos do cinema, realizada por Henri Langlois em Paris. Por várias razões políticas, eles colocaram esse jovem (eu tinha cerca de 25 anos na época) para ser algo como o intermediário entre o British Film Institute e a Cinémathèque Française.

Íamos a lugares públicos e perguntávamos às pessoas: “qual filme antigo você mais gostaria de ver”? E 90% diziam na hora o título: *O nascimento de uma nação*. Era um filme lendário, e ninguém se incomodava com suas implicações políticas. Quando o exibimos em Pordenone, em 1997, também não houve protestos; o filme foi simplesmente aceito. Por outro lado, fechamos o Festival naquele ano com *O cantor de jazz* (Alan Crosland, 1927), e alguém na ocasião me disse: “Nunca mais venho a este Festival”. Naquela época, há 20 anos, as implicações políticas não atingiam as pessoas. Agora elas levam esse assunto mais a sério. Mas é interessante que a grande objeção não tenha se desenvolvido – deixe-me pensar – por cinquenta anos.

**Danielle:** Isso talvez tenha a ver com a mudança no público do Festival, bem como com as conquistas sociais dos afrodescendentes nas últimas décadas e, enfim, a criminalização do preconceito racial.

**David Robinson:** Realmente seria importante juntar as datas e ver quando esses fatos aconteceram. Um dos programas semanais mais populares da televisão foi

o *The black and white minstrel show*, da BBC [um programa de 45 minutos criado por George Mitchell e transmitido no Reino Unido de 1958 a 1978].

**Danielle:** De fato, quando visto hoje, *O nascimento de uma nação* é ao mesmo tempo fascinante e perturbador. Isso tem muito a ver com o gênero que formata o filme, a dicotomia do bom *versus* mau que estrutura o melodrama. O filme é um melodrama exemplar, por isso é tão perturbador. O enredo é construído de forma a levar as personagens afrodescendentes (e, portanto, todos os afrodescendentes) à degradação. O filme analisa e tenta justificar uma história eivada de preconceitos, escrita séculos antes e, ao fazê-lo, ajuda a mantê-los.

**David Robinson:** Algo relacionado com o sentimento em relação ao filme: dei um curso de história do cinema na National Film [and Television] School (Reino Unido). Quase fui linchado ao exibir *O nascimento de uma nação*. A filha de um conhecido compositor polonês veio à minha defesa. Tivemos outra aula na próxima semana e a discussão foi: os tempos mudaram.

**Danielle:** Ao mesmo tempo, não acho que esse filme deva ser transformado em tabu. Penso que ele deva ser exibido. A questão é: como exibi-lo de forma a sublinhar que ele faz parte da história do cinema – e por isso deve ser preservado – mas sem endossar a história ali construída?

**David Robinson:** Pelo que sei, ele não é mais exibido em lugar algum.

**Danielle:** Mudando agora de assunto. Qual é o papel desempenhado por Pordenone no que concerne às novas gerações?

**David Robinson:** Bem, acho que uma das melhores coisas que fiz foi dar início ao Collegium. Tive o propósito muito prático de tentar reduzir a idade média do público, considerando que as mesmas pessoas vinham para cá todos os anos. O Collegium era uma forma de trazer jovens para o Festival. No começo, não sabíamos o que estávamos fazendo, mas de qualquer forma demos continuidade. E eu acho que funcionou, tanto que os membros do Collegium voltam e trazem seus amigos. Definitivamente, baixamos a idade média das pessoas que são loucas por filmes silenciosos. Além disso, acho que fizemos muito pela música de cinema também. Quero dizer, estabelecemos a importância da música como elemento essencial no cinema silencioso.

**Danielle:** O que o senhor diz em relação à música é realmente importante, considerando que o período do cinema silencioso não era de forma alguma “silencioso”. Mesmo nos primeiros tempos, a música era tocada tanto ao longo do filme quanto nos intervalos entre um filme e outro, sendo uma parte extremamente importante do programa.

**David Robinson:** Mesmo os Lumière (ou seja, a partir de 1895) tiveram música acompanhando-os. O cinema nunca existiu sem música. Quando as pessoas

começaram a abrir pequenos cinemas, elas tocavam música do lado de fora para atrair aos estabelecimentos o público das ruas.

**Danielle:** Paolo Cherchi Usai afirmou que, décadas atrás, os filmes silenciosos não eram devidamente apreciados porque eram apresentados em más condições. O senhor poderia comentar isso?

**David Robinson:** Vi um filme silencioso pela primeira vez quando eu estava nos últimos anos de escola, inspirado por um professor de espanhol que disse que eu deveria me filiar à Film Society. Fui à Film Society, nos encontrávamos e assistíamos a projeções de 16 mm em total silêncio. Era maravilhoso, muito empolgante. Eu não percebia que faltava algo. Então, quando o National Film Theatre abriu em 1952, eles exibiram muitos filmes silenciosos e encontraram um velho pianista que tocava numa orquestra em 1915.

Desse momento em diante, sempre havia alguém tocando, e o mesmo acontecia na América do Norte. Isto se deu bem cedo, na verdade, provavelmente a partir dos anos de 1940. Pensando agora, acho que a música não era tão sofisticada, mas tudo começou ali. A ideia de se ter uma orquestra acompanhando um filme aconteceu décadas depois, em novembro de 1980 para ser exato. Kevin Brownlow fez uma série de filmes, denominada Silent Films<sup>5</sup>: cerca de 20 programas para o Canal 4. Carl Davis foi contratado para escrever a música, e então eles tiveram a ótima ideia de exibir *Napoleão*<sup>6</sup> em um grande teatro durante o Festival de Londres, no centro da cidade, em novembro de 1980. Todos ficaram espantados, pois o evento começava às 10h. Carl montou uma orquestra que supunha estar tocando para um espetáculo circense, e não para um filme. Eles não foram muito bem durante a primeira parte: havia muito barulho de Carl, que gritava coisas como “Controlem-se!”. Quando a primeira parte do filme terminou, o público aplaudiu de pé, tremendamente entusiasmado. A orquestra, chocada, perguntava-se o que tinha acontecido. Dali em diante, sua *performance* foi excelente.

Isso faz parte da história! Foi o começo de tudo, 37 anos atrás. Então o mesmo aconteceu com uma série de filmes, como *A turba* (King Vidor, 1928) que, aliás, foi exibido na noite de abertura da Jornada do Cinema Silencioso deste ano, acompanhado pela mesma partitura composta naquela época, também conduzida por Carl Davis.

<sup>5</sup>Ao longo de quase uma década, entre 1980 e 1990, o canal britânico Channel 4 apoiou a Photoplay Productions (de Kevin Brownlow) no restauro, produção de acompanhamento musical e *performance* ao vivo de filmes silenciosos, exibidos pelo canal. Completavam o time David Gill e Carl Davis. Cf. *Le giornate del cinema muto: the crowd; food in the arts: lost films*.

<sup>6</sup>O filme possuía 235 min. na restauração de 1981 e 330 na de 2000, segundo o Internet Movie Database (IMDB).



Figura 2: Carl Davis ensaia a *Orchestra San Marco*, de Pordenone, para exibição de *A turba*. Fonte: *La Giornate del Cinema Muto* (2017). © Valerio Greco

**Danielle:** O senhor poderia falar um pouco mais sobre o Sr. Brownlow? (Que eu encontro praticamente todas as noites, quando compro sorvete na frente do Teatro Verdi...)

**David Robinson:** Kevin Brownlow é a chave disso tudo. Quando ele tinha 14 ou 16 anos, alguém me levou ao seu apartamento, num domingo, quando eu estava saindo para uma caminhada – um belo apartamento burguês, onde me deparei com uma criança. Fomos levados ao quarto desse menino, e ele tinha um projetor de 9,5 mm, com um toca-discos de 78 rotações. Sentamos para assistir a essa criança (aquilo estava começando a me incomodar...). Ele começou a projetar um noticiário de 1925, o que me fez pensar, “Ok, não é tão ruim”. E então vem o título: *Napoleão*, de Abel Gance, que era considerado um filme perdido!

**Danielle:** Como ele conseguiu acesso ao filme?

**David Robinson:** Bem, aquela cópia tinha cerca de 16 minutos, apenas.

**Danielle:** Mesmo assim!

**David Robinson:** Bem, foi assim que Kevin começou. Ele se apaixonou pela coisa toda. Quando ele soube de *Napoleão*, de Abel Gance, encontrou um 9,5 mm de 10 minutos, um rolo de filme, que deveria ser *Os dias de aprendizado de Napoleão*, ou *A batalha* de alguma coisa, e se deu conta de que eram trechos do filme. Eram trechos da *Pathé*, os quais ele começou a reunir para montar *Napoleão*.

**Danielle:** Quantos anos o senhor disse que ele tinha naquela época?

**David Robinson:** Eu provavelmente exagerei. Disse que ele tinha 14 anos, mas provavelmente tinha uns 16.

**Danielle:** E o senhor tinha cerca de 22 (há uma diferença de sete anos entre os dois). Isso é fascinante. Então foi assim que ele entrou em contato com o filme?

**David Robinson:** Sim, e ficou obcecado por ele. Um dia ele estava na escola, e sua mãe telefonou para lá, dizendo: “O sr. Abel Gance está em Londres. Talvez você consiga conhecê-lo”. Então ele fugiu da escola.

**Danielle:** É como as histórias do Truffaut: fugindo da escola para ir ao cinema!

**David Robinson:** Sim, para ir ao cinema, para conhecer Abel Gance (risos).

**Danielle:** É fascinante ter um vislumbre de como a história do cinema foi escrita.

**David Robinson:** O trabalho dele é incrível.

**Danielle:** Muito obrigada, sr. Robinson.



Figura 3: David Robinson e Kevin Brownlow.

Fonte: La Giornate del Cinema Muto (2017). © Valerio Greco

### Referências bibliográficas

LE GIORNATE del Cinema Muto. *Galeria*. 2017. Disponível em: <[bit.ly/2DnodYJ](http://bit.ly/2DnodYJ)>. Acesso em: 9 mar. 2018.

FOOD in the arts: lost films. [20--?]. Disponível em: <[bit.ly/2p7Wmqz](http://bit.ly/2p7Wmqz)>. Acesso em: 4 fev. 2018.

**submetido em: 4 fev. 2018 | aprovado em: 12 fev. 2018**