



Significação

Revista de Cultura Audiovisual
Julho-Dezembro 2020

54

Dossiê

O espaço cênico no audiovisual:
trânsitos entre teatro e cinema

Dossiê

Cinema brasileiro contemporâneo:
política, estética, invenção – parte II

Significação

Revista de Cultura Audiovisual
Julho-Dezembro 2020

54

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 Mauá. Tinha por subtítulo “revista brasileira de semiótica”. A partir do número 13 fez parte das atividades do Núcleo de Pesquisa em Poética da Imagem do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP, sendo publicada com apoio da Universidade Tuiuti (PR). Em 2007, em seu número 27, tem o subtítulo mudado 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 Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Brasil. As edições de número 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. Integra o Portal de Revistas da Universidade de São Paulo desde 2014.

Site

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

E-mail

significacao@usp.br

Significação Julho-Dezembro 2020

Foto da capa

Fonte: The Glass Menagerie (theater still) 1945-1946. Museum of the city of New York. Disponível em <https://bit.ly/2Nz0koA>. Acesso em: 17 jun. 2020.

Bases de dados

Confibercom
Diadorim
DOAJ
Latindex
Latinrev
Portal Capes de Periódicos
Portal SEER
Portal de Revistas da Universidade de São Paulo
Redib
Scholar Google

Editores

Eduardo Victorio Morettin
Universidade de São Paulo,
Brasil
eduardomorettin@usp.br

Irene de Araújo Machado
Universidade de São Paulo,
Brasil
irenear@usp.br

Conselho Editorial

Ana Laura Lusnich
Universidade de Buenos Aires

Danielle Crepaldi Carvalho
Universidade de São Paulo, Brasil

Eduardo Peñuela Cañizal
in memorian
Universidade de São Paulo, Brasil

Jaqueline Esther Schiavoni
Universidade Estadual Paulista
Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Margarida Maria Adamatti
Universidade Federal de
São Carlos, Brasil

Reinaldo Cardenuto Filho
Universidade Federal
Fluminense, Brasil

Universidade de São Paulo

Vahan Agopyan
Reitor

Antonio Carlos Hernandes
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

Eduardo Vicente
Coordenador

Atílio Avancini
Vice-Coordenador

Revisão de textos

Caique Zen e
Douglas Mattos | Tikinet

Projeto gráfico

João Parenti
Meire Assami
Thomas Yuba

Diagramação

Pâmela Silva | Tikinet

Estagiário

André Paris
Universidade de São Paulo

Conselho Científico

Alexandre Rocha da Silva, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Alfredo Suppia, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Ana Laura Lusnich, Universidade de Buenos Aires, Argentina

Ana Paula Ribeiro Goulart, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

André Brasil, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Angela Prysthon, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Antonio Carlos Amancio da Silva, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Arlindo Machado, Universidade de São Paulo, Brasil

Arthur Autran, Universidade Federal de São Carlos, Brasil

Benjamim Picado, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Bruno Souza Leal, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Carolina Amaral de Aguiar, Universidade Estadual de Londrina, Brasil

Cecília Antakly Mello, Universidade de São Paulo, Brasil

César Geraldo Guimarães, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Cláudio Rodrigues Coração, Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Consuelo Lins, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Cristiane Freitas Gutfreind, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Daniela Giovana Siqueira, Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Brasil

Denise Tavares da Silva, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Denize Araújo, Universidade Tuiuti, Brasil

Eduardo Russo, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Eduardo Vicente, Universidade de São Paulo, Brasil

Esther Império Hamburger, Universidade de São Paulo, Brasil

Etienne Samain, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Fábio Raddi Uchôa, Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil

Geraldo Carlos do Nascimento, Universidade Paulista, Brasil

Gustavo Souza, Universidade Paulista, Brasil

Ignacio Del Valle Dávila, Universidade Federal da Integração Latino-americana, Brasil

Izabel de Fátima Cruz Melo, Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Ismail Xavier, Universidade de São Paulo, Brasil

Itania Maria Mota Gomes, Universidade Federal da Bahia, Brasil

João Luiz Vieira, Universidade Federal Fluminense, Brasil

José Luiz Aidar Prado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

José Mariano Klautau de Araújo Filho, Universidade da Amazônia, Brasil

Laan Mendes de Barros, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Brasil

Laura Loguercio Canepa, Universidade Anhembi Morumbi, Brasil

Lúcia Ramos Monteiro, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Luís Alberto Rocha Melo, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil

Luiz Carlos Oliveira Júnior, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil

Marcel Vieira Barreto Silva, Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Marcus Freire, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Maria Cristina Palma Mungioli, Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Dora Genis Mourão, Universidade de São Paulo, Brasil

Mariana Baltar, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Mariana Martins Villaça, Universidade Federal de São Paulo, Brasil

Mariana Souto, Universidade de Brasília, Brasil

Marina Tedesco, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Maurício Ribeiro da Silva, Universidade Paulista, Brasil

Mauro Wilton de Sousa, Universidade de São Paulo, Brasil

Mônica Rebecca Ferrari Nunes, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Muniz Sodré Cabral, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Nina Velasco e Cruz, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Norval Baitello, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Osmar Gonçalves dos Reis Filho, Universidade Federal do Ceará, Brasil

Pedro Maciel Guimarães, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Pedro Plaza Pinto, Universidade Federal do Paraná, Brasil

Rafael de Luna Freire, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Rosana de Lima Soares, Universidade de São Paulo, Brasil

Rosane Kaminski, Universidade Federal do Paraná, Brasil

Rose de Melo Rocha, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Samuel Paiva, Universidade Federal de São Carlos, Brasil

Sávio Luis Stoco, Universidade Federal do Pará, Brasil

Suzana Kilpp, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Vera França, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Vicente Sánchez-Biosca, Universidade de Valência, Espanha

Significação

Revista de Cultura Audiovisual
Julho – Dezembro 2020

54



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 – segundo semestre de 2020
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

//////////
pág. 23

DOSSIÊ: O espaço cênico no audiovisual: trânsitos entre teatro e cinema

Adesão e crítica ao cinema na
dramaturgia de *The glass menagerie*
Fernanda Santos

//////////
pág. 43

Clics modernos: las relaciones cine-teatro
durante la postdictadura argentina
Jorge Sala

//////////
pág. 62

A transformação do corpo bélico na
tela em *Macbeth* de Justin Kurzel
Ketlyn Mara Rosa

//////////
pág. 83

Da ópera para o cinema, do cinema
para a ópera: a arte do ator-cantor
Luiza Beatriz Alvim, Diana Maron

//////////
pág. 102

Encenar as linhas de força: dimensões
perceptuais em *Adeus, Dragon Inn*
Eduardo Brandão Pinto

//////////
pág. 121

Interações do audiovisual e processos
de criação: um campo de experimentação
Wagner Miranda Dias, Cecília Almeida Salles

DOSSIÊ: Cinema brasileiro contemporâneo: política, estética, invenção – segunda parte

//////////
pág. 141

Músculos, Exu e axé no realismo
performativo de *Esse amor que nos consome*
Ruy César Campos de Figueiredo

//////////
pág. 159

Fazer ver, fazer cidade: o reemprego como desvio e invenção
Érico Araújo Lima, Aline Portugal

- ////////////////////
pág. 180 Medos públicos em lugares privados:
o horror nos filmes de Kleber Mendonça Filho
Lucas Procópio Caetano, Paula Gomes
- ////////////////////
pág. 202 Da TV brinca com o Outro: enquadramentos
de injustiça no experimento televisivo
Lucas Afonso Sepulveda
- ////////////////////
pág. 218 Experiência política e cinema brasileiro contemporâneo
Cíntia Langie
- ARTIGOS**
- ////////////////////
pág. 233 Helena Solberg: uma cineasta
brasileira na televisão norte-americana
**Ana Cláudia Camila Veiga de França,
Ronaldo de Oliveira Corrêa**
- /////////
pág. 251 Teoria dos arquétipos e construção
de personagens em filmes e séries
Silvio Antônio Luiz Anaz
- ////////////////////
pág. 271 *Um artista da fome*, o consumo e a guerrilha publicitária
João Anzanello Carrascoza
- ////////////////////
pág. 287 A paisagem mental da memória no cinema de Alain Resnais
Isadora Meneses Rodrigues
- ////////////////////
pág. 311 O gesto amador no cinema de Julio Bressane
Lila Foster
- ////////////////////
pág. 334 Uma arqueologia especulativa: os roteiros
não filmados de Mário Peixoto
Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins
- RESENHAS**
- ////////////////////
pág. 352 Notas sobre *Uma dramaturgia da violência:*
os filmes de João Canijo
Eduardo Prado Cardoso
- ////////////////////
pág. 365 O audiovisual angolano em suas memórias televisivas
Alexsandro de Souza e Silva



Contents

/////////
page 12

Presentation

//////////
page 23

DOSSIER: The scenic space in audiovisual media: transits between theater and cinema

Adherence and critique of cinema in
The glass menagerie's dramaturgy
Fernanda Santos

//////////
page 43

Modern clicks: cinema-theater
relations in post-dictatorship Argentina
Jorge Sala

//////////
page 62

The transformation of the war body on
screen in Justin Kurzel's *Macbeth*
Ketlyn Mara Rosa

//////////
page 83

From opera to cinema, from cinema to opera:
the art of actor-singer
Luíza Beatriz Alvim, Diana Maron

//////////
page 102

To enact lines of force: perceptual
dimensions in *Goodbye, Dragon Inn*
Eduardo Brandão Pinto

//////////
page 121

Audiovisual interactions with creative
processes: a field of experimentation
Wagner Miranda Dias, Cecília Almeida Salles

DOSSIER: Contemporary Brazilian cinema: politics, aesthetics, invention - part II

//////////
page 141

Tactility and animism in performative
realism of *Esse amor que nos consome*
Ruy César Campos Figueiredo

//////////
page 159

Acts of seeing and making cities:
reemployment as detour and invention
Érico Araújo Lima, Aline Portugal

////////////////////
page 180

Public fears in private places: the horror in Kleber Mendonça Filho's movies
Lucas Procópio Caetano, Paula Gomes

////////////////////
page 202

TV plays with others: the framing of lack of justice in a television experiment
Lucas Afonso Sepulveda

////////////////////
page 218

Political experience and contemporary Brazilian cinema
Cíntia Langie

ARTICLES

////////////////////
page 233

Helena Solberg: a brazilian filmmaker in a US television station
Ana Cláudia Camila Veiga de França, Ronaldo de Oliveira Corrêa

////////////////////
page 251

The theory of archetypes and character construction of movies and TV series
Sílvio Antonio Luiz Anaz

//////////
page 271

The hunger artist, consumption, and guerilla marketing
João Anzanello Carrascoza

////////////////////
page 287

The mindscape of memory in the filmography of Alain Resnais
Isadora Meneses Rodrigues

////////////////////
page 311

The amateur gesture in the cinema of Julio Bressane
Lila Foster

////////////////////
page 334

Mário Peixoto's unfilemed scripts
Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins

REVIEWS

////////////////////
page 352

Notes on *Uma dramaturgia da violência: os filmes de João Canijo*
Eduardo Prado Cardoso

////////////////////
page 365

Angolan audiovisual aspects in their television memories
Alexsandro de Sousa e Silva



Apresentação

Carla Maia¹

Danielle Crepaldi Carvalho²

Eduardo Victorio Morettin³

Margarida Adamatti⁴

Patricia Furtado Mendes Machado⁵

Reinaldo Cardenuto⁶

A 54^a edição de *Significação: Revista de Cultura Audiovisual* está estruturada em quatro seções. Há dois “dossiês”, o primeiro organizado por Danielle Crepaldi Carvalho e Margarida Adamatti, intitulado “O espaço cênico no audiovisual: trânsitos entre teatro e cinema”. O segundo traz a segunda parte do dossiê

¹ Professora do curso de Cinema e Audiovisual do Centro Universitário UNA. Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Integrante da Associação Filmes de Quintal. E-mail: kkmaia@gmail.com

² Concluiu pós-doutorado em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo (USP), com apoio da Fapesp. Integra o grupo de pesquisa CNPq “História e Audiovisual” e a comissão editorial da revista *Significação*. É coorganizadora de edições anotadas de seletas de contos de escritores brasileiros do final do século XIX e princípios do XX (Editora Lazuli, 2010, 2013 e 2016), de *Cinema e história: circularidades, arquivos e experiência estética* e de *Cinema: estética, política e dimensões da memória*. E-mail: megchristie@gmail.com

³ Professor de História do Audiovisual da Escola de Comunicações e Artes da USP e coeditor da revista *Significação*. E-mail: significacao@usp.br

⁴ Pós-doutoranda na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), com apoio da Capes. Professora do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da UFSCar. Membro do conselho editorial da revista *Significação*. Integra o grupo de pesquisa CNPq “História e Audiovisual”, “Cinemídia: Grupo de Estudos sobre História e Teoria das Mídias Audiovisuais” e “Cine&Arte”. Autora do livro *Crítica de cinema e repressão: estética e política no jornal alternativo “Opinião”* e uma das organizadoras de *Cinema e história: circularidades, arquivos e experiência estética* e de *Cinema: estética, política e dimensões da memória*. E-mail: margaridaadamatti@gmail.com

⁵ Doutora em Comunicação Social pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com doutorado-sanduíche na Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, com bolsa CNPq. É professora do curso de Comunicação Social – Cinema da Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio). E-mail: patricia.furtado.machado@gmail.com

⁶ Professor do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP. Além de artigos publicados em revistas científicas da área, é documentarista. Seu mais recente trabalho é *Entre imagens (intervalos)* (2016), premiado como melhor curta-metragem no VII Festival Internacional de Cinema da Fronteira. E-mail: reicar@uol.com.br



organizado por Carla Maia, Patricia Furtado Mendes Machado e Reinaldo Cardenuto, com artigos dedicados a pensar o cinema brasileiro contemporâneo. A terceira seção é “Artigos”, com publicações centradas na discussão do cinema e da televisão, e, por último, “Resenhas”. A seguir, convidamos os leitores a percorrer a apresentação dessas quatro seções.

Dossiê “O espaço cênico no audiovisual: trânsitos entre teatro e cinema”⁷

O dossiê “O espaço cênico no audiovisual: trânsitos entre teatro e cinema”, organizado por Margarida Adamatti e Danielle Crepaldi Carvalho, oferece ao leitor uma seleção de artigos com perspectivas interdisciplinares variadas a respeito das relações formais, dramáticas, narrativas e estilísticas entre o audiovisual e o teatro. A ligação entre as duas mídias percorre a história do cinema de maneira global, incluindo a configuração espacial do cinema dos primeiros tempos, a arte da encenação, a dramaturgia, o modo narrativo, o regime de atuação e a composição dos personagens, bem como a incorporação de estratégias teatrais tomadas na construção estilística dos filmes. Tais relações têm reverberações no teatro, por exemplo, na possibilidade de registro simultâneo de temporalidades diversas através do dispositivo cinematográfico em cena ou em regimes híbridos de trabalho, como o teleteatro e a videoperformance.

No cinema dos primeiros tempos, a configuração espacial nasceu fortemente ancorada no espaço cênico, a partir de enquadramentos fixos frontais, à semelhança do ponto de vista da plateia teatral. Enquanto a realização de filmes se desenvolvia em conjunto com as técnicas e convenções teatrais, lentamente a linguagem cinematográfica se consolidava em direção à montagem analítica. Embora na prática os caminhos se cruzassem, nas primeiras décadas do século XX o parentesco com o teatro era visto pelos teóricos do cinema como uma forma de concorrência e contaminação de sua essência e pureza. Em busca do específico da linguagem cinematográfica, a distância do teatro era tomada como maneira de conquistar legitimidade enquanto arte autônoma, independente e singular. Entre os puristas de um lado, e os adeptos do “cinema

⁷ Texto escrito por Danielle Carvalho e Margarida Adamatti.



impuro” de outro, ao longo do tempo o debate teórico ampliou-se em múltiplas direções, seja nas relações intermediáticas, no potencial do espaço cênico como formador da estilística cinematográfica e nas imbricações entre a encenação do teatro e do cinema.

A persistência desse debate é revisitada na contemporaneidade por pesquisadores que incorporam as experiências artísticas híbridas de maneira crescente, ligadas ao cinema expandido, à poética das instalações, ao pós-cinema e aos espaços fronteiriços da *performance*. Com esse horizonte conceitual, os artigos do dossiê “O espaço cênico no audiovisual: trânsitos entre teatro e cinema” trazem olhares diversificados sobre as ligações entre teatro e cinema nos dois campos artísticos. As influências recíprocas entre as duas mídias são avaliadas, ao mesmo tempo, na materialidade, na análise estilística e em panoramas históricos atentos ao contexto de produção. O debate envolve dramaturgos renomados, grupos de teatro e *performers*, remediações entre mídias, modos de atuação do palco e da ópera e resistência ao regime militar, assim como a adaptação entre teatro, literatura e cinema. Está sob escrutínio a análise interna das obras audiovisuais, teatrais e performáticas, assim como o estudo do processo criativo e de formas de encenação além da dicotomia entre o espaço do quadro e da tela.

A capa coloca em cena a trajetória do dramaturgo Tennessee Williams entre teatro, cinema e literatura, analisada pelo artigo que inaugura o dossiê, “Adesão e crítica ao cinema na dramaturgia de *The glass menagerie*”, de Fernanda Santos. No início de sua carreira, Williams foi roteirista da Metro-Goldwyn-Mayer, para a qual escreveu a primeira versão de um roteiro cinematográfico jamais filmado, que deu origem à peça *The glass menagerie*, lançada em 1944. Na fotografia de cena, a jovem Laura/Julie Haydon, velada pelo retrato do pai ausente – palpável materialização da memória que tensiona o presente da família –, em primeiro plano e à direita, observa um álbum de fotografias, enquanto sua mãe Amanda (Laurette Taylor) entretém, ao fundo e ao centro, Jim O’Connor (Anthony Ross) (*the gentleman caller*, ou “o pretendente”, figura tipificada do homem desejado que transformaria a mocinha em senhora) e o filho Tom Wingfield (Eddie Dowling). O forte contorno realista da cena, que busca enquadrar as personagens segundo um realismo idealizado (que o olhar arguto do dramaturgo procura embeber de ironia), é uma das tônicas dos manuais de encenação



teatral do século XIX (VANNUCCI; REIS; BRAGA, 2012, p. 496), resvalando para o cinema tão logo surge a nova arte.

Se o espaço do palco é evidente, a configuração espacial pode remeter às discussões sobre a profundidade de campo do cinema moderno nos anos 1940, que teve sua expressão máxima em *Citizen Kane* (*Cidadão Kane*, 1941), de Orson Welles. Neste contexto, coloca-se ainda a questão do duplo foco narrativo, presente noutro filme relevante do período, *The little foxes* (*Pérfida*, 1941), de William Wyler, em que a escadaria ao fundo e à esquerda da cena, sobre a qual desliza Regina Giddens (Bette Davis), tem presença preponderante, materializando a altivez e a dominação que a personagem impinge à família. A cena de *The glass menagerie* capturada pela fotografia – uma terceira mídia implicada neste olhar – recupera o duplo foco narrativo vislumbrado na encenação. Teatro, fotografia e cinema derivam, todos, de uma mesma genealogia do olhar. Retomando certos escritos de Goethe no século XVIII, Vannucci, Reis e Braga (2012, p. 494) sublinham o “processo de sistematização do próprio olhar ocidental educado segundo as regras da pintura”. Assim, padrões da pintura espraiam-se primeiro para a expressão cênica e em seguida para o cinema.

A imagem sintetiza a proposta do dossiê “O espaço cênico no audiovisual” enquanto fronteira porosa e imbricada entre teatro e cinema, capaz de trazer a confluência de corpos, de olhares e de espaços.

O já aludido artigo de Fernanda Santos se propõe a analisar a influência da linguagem cinematográfica no texto dramático de Tennessee Williams, num ciclo de remediações que teve início com o roteiro de cinema para chegar aos palcos e voltar às telas. A autora observa como a relação intermediária com o cinema modernizou a linguagem da obra de Williams ao incorporar elementos de caráter épico e experimental. O percurso histórico do dramaturgo e seu papel no teatro moderno são aplicados à análise estilística da peça, de maneira a apontar como a articulação de temporalidades distintas do dispositivo cinematográfico e os procedimentos autorreflexivos do narrador e do personagem dão corpo à *mise-en-scène* teatral.

Jorge Sala, no artigo “Clics modernos: las relaciones cineteatro durante la postdictadura argentina”, aborda como a forma teatral foi retomada pelo cinema argentino enquanto instância política e de memória coletiva sobre a ditadura militar. O autor



apresenta um panorama denso e detalhado das recorrências formais e temáticas dessa cinematografia entre os anos 1980 e 1990 e seus intercâmbios com o teatro. O Teatro Abierto, núcleo formador da resistência ao regime militar, é tomado como ponto de partida para mapear as estratégias entre realismo, relato testemunhal e alegoria nos filmes. Se a produção da década de 1980 permaneceu eclipsada enquanto documento histórico e de qualidade estética, Sala observa como o teatro opera um trabalho contínuo que impregna o desenvolvimento narrativo dos filmes.

Transitando entre a adaptação literária, teatral e cinematográfica como caminho de atualização política de Shakespeare, Ketlyn Mara Rosa, no artigo “The transformation of the war body on screen in Justin Kurzel’s *Macbeth*” (“A transformação do corpo bélico na tela em *Macbeth* de Justin Kurzel”), analisa a adaptação cinematográfica com atenção ao corpo enquanto instância política. Ali, o personagem protagonista desta obra da aurora do século XVII é atravessado pelo nosso contexto contemporâneo, marcado pelos conflitos bélicos ocorridos no mundo, notadamente as guerras do Iraque e do Afeganistão.

Luiza Beatriz Alvim e Diana Maron se debruçam, no artigo “Da ópera para o cinema, do cinema para a ópera: a arte do ator-cantor”, sobre os espaços intercambiáveis entre cinema, teatro e ópera na atuação da soprano Geraldine Farrar. Com o objetivo de avaliar se a estrela teria trazido uma genealogia reversa da atuação da ópera para o cinema silencioso no filme *Carmen* (1915), de Cecil B. DeMille, as autoras observam os modos de atuação disponíveis por meio da análise de manuais elaborados nos séculos XVIII e XIX, aventando a possibilidade de uma influência da atuação operística nas telas cinematográficas, lado a lado com o esforço da atriz em se adequar aos padrões vigentes no cinema do período.

Enquanto Alvim e Maron observam a disposição espacial do *tableau vivant* entre o pictórico e o teatral, Eduardo Brandão Pinto propõe alargar os critérios mais comuns do enquadramento entre teatro e cinema enquanto regiões fronteiriças do pictórico e do cinematográfico. No artigo “Encenar as linhas de força: duas dimensões perceptuais da imagem em *Adeus, Dragon Inn*”, o autor procura se afastar dessa dicotomia para buscar as razões que levaram à concretização da arte na fronteira entre o teatro, o cinema e as artes cênicas.



A exemplo da maior parte dos artigos do dossiê, o artigo de Wagner Miranda Dias e Cecília Almeida Salles, “Interações do audiovisual e processos de criação: um campo de experimentação”, concentra esforços na análise interna e estilística para abordar as relações entre teatro e cinema. O artigo traz para primeiro plano a presença do audiovisual no teatro contemporâneo, no que concerne especificamente à forma como ele modifica e ressignifica o espaço cênico.

Podemos aqui estabelecer uma linha de continuidade entre o objeto analisado pelo artigo que abre o dossiê e a empreitada do documentarista Evaldo Mocarzel – um dos objetos do texto de Dias e Salles –, que elabora uma versão cinematográfica da separação real vivida por um casal de atores – versão exibida no projeto multimídia que tem como um de seus resultados a encenação de um documentário cênico que esteve em cartaz durante alguns meses de 2009 num teatro paulistano. A diferença é que, enquanto nos anos 1940 a presença do dispositivo audiovisual no espaço cênico teatral era passível de questionamento, na contemporaneidade o audiovisual desempenha ali um inequívoco primeiro plano, dividindo o protagonismo com os corpos empíricos.

No entanto, tais corpos materializam uma condição incontornável ao teatro, arte da presença: a unicidade do gesto, a impossibilidade de repetição estrita de um mesmo movimento. O artigo de Dias e Salles também considera esta questão – e o constante resvalar entre cinema e teatro que buscamos ressaltar neste dossiê – ao ponderar sobre o fato de Mocarzel levar ao cinema a documentação de processos de produção artística, pensando o produto final como processo e objeto em curso, e não como obra finalizada ou corte final, como pressupõe o cinema.

Esperamos que este dossiê aponte caminhos para que pensemos menos na segmentação entre as mídias e nas rupturas entre períodos históricos, gêneros, artes e afins, e mais na fluidez e nos intercâmbios, elementos que comparecem com força nos textos que o compõem.

Dossiê “Cinema brasileiro contemporâneo: política, estética, invenção – segunda parte”⁸

O dossiê “Cinema brasileiro contemporâneo: política, estética, invenção” origina-se de um processo que atravessou várias

⁸ Texto escrito por Carla Maia, Patrícia Machado e Reinaldo Cardenuto.



etapas. Com início na 21ª Mostra de Cinema de Tiradentes (2018), desenvolvendo-se a partir de um seminário temático realizado em dois congressos da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (2018-2019), o dossiê reúne artigos voltados sobretudo ao estudo do campo audiovisual como lugar estético e político de contestação às dimensões autoritárias do tempo presente. Em meio ao recrudescimento de ações antidemocráticas no país, que nos ameaçam com a implantação de uma ditadura no momento em que lidamos com os efeitos de uma pandemia, a revista *Significação* oferece suas páginas à publicação de textos em que o cinema contemporâneo, como espaço plural de rebeldia, emerge em confrontação às forças reacionárias que nos circundam. Tal gesto de resistência, perpassado pelo rigor analítico e científico, lembra que o universo acadêmico não deve se encastelar em relação aos dilemas vividos pela sociedade, antes propondo-se, junto ao campo artístico, a pensar criticamente as contradições que atravessam a complicada situação do Brasil.

A partir de recortes metodológicos diversos, os artigos que compõem este dossiê, cuja primeira parte foi publicada na edição número 53 da *Significação*, questionam os discursos reacionários que procuram anular, por meio da opressão, a força das narrativas contra-hegemônicas provenientes das lutas de índios, negros, mulheres, LGBTQ e comunidades periféricas. Dando prosseguimento aos estudos em torno da insurgência, tendo a contemporaneidade como palco social e estético de disputas políticas, o segundo volume do dossiê consagra-se aos corpos, pensamentos e imaginários rebeldes, ao que há de potência antinormativa na produção audiovisual do tempo presente.

O artigo que abre o dossiê investiga as peculiaridades de um modo afro-brasileiro de se relacionar com o corpo a partir de imagens performáticas. Em “Músculos, Exú e axé no realismo performativo de *Esse amor que nos consome*”, de Ruy César Campos Figueiredo, o filme de Allan Ribeiro, de 2012, é o ponto de partida para reflexões teóricas e metodológicas sobre as relações existentes entre o cinema, a visualidade háptica, o animismo e a corporificação. O conceito de corporificação é compreendido como exercício tátil que se torna um meio de negociar a experiência corporificada da imagem cinematográfica em relação à tradicional preponderância da visão. O cinema brasileiro contemporâneo é assim pensado a partir da potencialidade dos gestos de costurar, caminhar, filmar, performar, requebrar e sentir através da imagem em movimento.



Se o cinema torna visíveis gestos, movimentos e corpos, cabe também aos filmes refletir sobre a representação visual do espaço urbano, por onde circulam esses corpos. O artigo “Fazer ver, fazer cidade: o reemprego como desvio e invenção”, de Érico Araújo Lima e Aline Portugal, analisa de que modo os curtas-metragens *Nunca é noite no mapa* (2016), de Ernesto Carvalho, e *Entretempos* (2015), de Frederico Benevides e Yuri Firmeza, interrogam e confrontam as imagens das cidades produzidas por tecnologias do visível e de controle e gestão das populações. Nos filmes, imagens operatórias, como as do Google Street View, são acopladas a processos de remoção de comunidades e de violência policial, assim como vídeos institucionais apontam para transformações por vir. A partir de táticas de apropriação e desvio, essas imagens se tornam objetos de disputa, inclusive pelo cinema.

No artigo de Lucas Procópio Caetano e Paula Gomes, o foco volta-se para o cinema de Kleber Mendonça Filho. Alertando para um traço comum a diversos filmes brasileiros contemporâneos – o diálogo com recursos do horror para evidenciar tensões sociais existentes no país –, o texto propõe uma travessia pelas obras *Vinil verde* (2004), *O som ao redor* (2012) e *Aquarius* (2016), investigando elementos terríficos e aparições fantasmagóricas que condensam leituras críticas em torno de uma sociedade fraturada pelas divisões de classe. No artigo “Medos públicos em lugares privados: o horror nos filmes de Kleber Mendonça Filho”, os corpos sobrenaturais que emergem nas obras do cineasta, envoltos na esfera do terror, são aqueles pertencentes ao mundo periférico e historicamente silenciado, um universo social que as classes altas tratam como mercadoria e objeto de posse. A força desses corpos, porém, amedronta o opressor, sempre às voltas com o temor da revolta e da invasão de seus espaços.

Expandindo o *corpus* analítico dos artigos, Lucas Afonso Sepulveda discute, no texto “A TV brinca com o Outro: enquadramentos de injustiça no experimento televisivo”, formas de encenar dilemas éticos e morais da sociedade brasileira por meio do dispositivo criado pelo quadro “Vai fazer o quê?”, do programa *Fantástico*, da Rede Globo. No quadro, atores são convidados para encenar situações de descaso, machismo, homofobia e outras violências diante de um público desavisado, que reage a essas situações sem saber que são filmados, tomando-as por factuais.



A “pegadinha” expõe o comportamento dos indivíduos frente a tais situações, evidenciando os dilemas. Interessa no artigo observar como o enquadramento televisivo permanece atrelado ao senso comum, num discurso que se limita a analisar as reações dos passantes – individualistas de um lado, solidários de outro, por exemplo –, mas que pouco se dedica a um exame mais complexo das raízes da opressão encenada pelo programa, raízes profundas, como sabemos. Essa reflexão conduz a um questionamento do próprio papel da mídia e aponta para a necessidade de ultrapassar o senso comum para fazer circular sentidos que aprofundem a discussão sobre as violências que embasam nossa formação social.

Encerra o dossiê o estudo de Cíntia Langie, que se desvia da análise das obras para abordar espaços de exibição e fruição do cinema. O foco do artigo “Experiência política e cinema brasileiro contemporâneo” são experiências cineclubistas em ambientes universitários. Ainda são poucos os estudos dedicados a pensar esses espaços de exibição. A autora destaca como os cineclubes universitários podem abrigar “microcomunidades de partilha” e acolher os filmes brasileiros, historicamente em desvantagem num mercado monopolizado pelas produções estrangeiras. Assim, tais circuitos alternativos de exibição “profanariam” os dispositivos convencionais da sala de cinema, criando novas comunidades, “um outro uso do mundo”.

Esperamos que o dossiê contribua para a reflexão sobre a produção audiovisual contemporânea e seus desdobramentos na construção do pensamento crítico e da ação transformadora.

Seção “Artigos” e “Resenhas”⁹

A seção “Artigos”, como de costume, traz uma série de trabalhos que se debruçam sobre diferentes formas de manifestação da cultura audiovisual, abordadas de forma interdisciplinar, com forte valorização da pesquisa histórica e da análise fílmica.

Há um conjunto de textos mais dedicados à televisão e suas imbricações tanto com a história quanto com a discussão teórica de caráter mais geral. Começamos com o artigo “Helena Solberg: uma cineasta brasileira em uma emissora de televisão norte-americana”, de Ana Claudia Camila Veiga de França e Ronaldo de Oliveira Corrêa,

⁹ Escrito por Eduardo Morettin.



que recupera os documentários televisivos feitos pela diretora nos Estados Unidos na década de 1980, produção menos conhecida dos pesquisadores. Sílvia Anaz, em “Teoria dos arquétipos e seu uso na construção de personagens em filmes e séries”, examina “o uso pragmático de arquétipos na produção de filmes e séries de TV, com destaque para Walter White, personagem de *Breaking Bad*”.

João Anzanello Carrascoza, em “*Um artista da fome, o consumo e a guerrilha publicitária*”, trata da publicidade, assunto também recorrente em *Significação*, conferindo sentido pleno à dimensão audiovisual dos objetos analisados pela revista. Seu tema é a “guerrilha publicitária” e o “conjunto de estratégias e táticas de comunicação a serviço da publicidade das marcas locais e globais”. O estudo é realizado por meio da literatura, em um esforço de aproximação original e inspirador.

Os artigos que encerram essa seção se ocupam do cinema, eixo central de *Significação*. Isadora Meneses Rodrigues, em “A paisagem mental da memória no cinema de Alain Resnais”, traz, por meio da análise fílmica de *L'Année dernière à Marienbad* (*O ano passado em Marienbad*, 1961), as questões constitutivas dos “processos de rememoração no cinema”. Lila Foster recupera, em “O gesto amador no cinema de Julio Bressane”, a forma como o diretor emprega filmes domésticos, imagens amadoras e filmes de viagem em sua vasta obra, avaliando “a subversão da iconografia familiar”, “o amador como potência estética e política” e “o filme de viagem e a geografia cinematográfica do mundo”. Por fim, Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins, com “Uma arqueologia especulativa: os roteiros não filmados de Mário Peixoto”, tenta ampliar a compreensão da potência estética do diretor de *Limite* (1931) a partir de seus roteiros não filmados. O artigo é produtivo também para pensar outros caminhos para a historiografia do cinema.

Na seção “Resenhas” temos a avaliação de dois livros, *Uma dramaturgia da violência: os filmes de João Canijo*, obra coletiva sobre o cineasta português analisada por Eduardo Prado Cardoso, e *TPA e outras histórias*, de Augusto Manuel dos Santos, sobre a experiência da televisão pública angolana, comentada por Alessandro de Sousa e Silva.

Com isso, encerramos a apresentação desta edição, destacando a perspectiva original, o olhar atento ao contemporâneo e os diferentes caminhos trazidos pelo enfrentamento estético



que norteou a seleção dos textos aqui apresentados. A erudição, articulada ao tom ensaístico, constitui a marca de discussões muito ricas, arraigadas em uma tradição da qual *Significação* participa com orgulho. Assim, esperamos que esse número, em tempos tão estranhos, contribua para adensar os estudos no campo da cultura audiovisual, estimulando a criação e consolidação de redes de conhecimento que nos auxiliem a sair da situação em que nos encontramos.

Boa leitura!

Referências

BAZIN, A. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

VANNUCCI, A.; REIS, A.; BRAGA, C. “Os ensaiadores e as encenações”. In: FARIA, J. R.; GUINSBURG, J.; FARIA, J. R. (ed.). *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Edições Senac; Perspectiva, 2012. v. 1. p. 479 - 496.

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



**Adesão e crítica ao
cinema na dramaturgia
de *The glass menagerie***
*Adherence and critique
of cinema in The glass
menagerie's dramaturgy*



Fernanda Santos¹

¹ Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). Mestre pelo mesmo programa, com bolsa Fapesp. Seus temas de pesquisa envolvem relações entre gêneros, realismo e intermedialidade. Além de pesquisadora, é dramaturga e roteirista audiovisual. E-mail: fer.salesrocha@usp.br

Resumo: O presente artigo analisa a dramaturgia da peça *The glass menagerie* (1944), de Tennessee Williams, tomando aspectos de aderência e crítica que o texto desenvolve em relação ao cinema clássico estadunidense dos anos 1930 e 1940. Por meio de uma abordagem intermediária, advogarei a favor de uma “adesão-crítica” de *The glass menagerie* à linguagem e à cultura social do cinema do período, capaz de promover tensionamentos no caráter dramático do texto de Williams. O trabalho almeja um apontamento preliminar a respeito das trocas intermediárias entre os textos teatrais de Tennessee Williams e o cinema hollywoodiano.

Palavras-chave: *The glass menagerie*; Tennessee Williams; intermedialidade; teatro moderno; cinema clássico.

Abstract: This article analyzes Tennessee Williams’s *The glass menagerie* (1944), taking aspects of criticism and adherence that the dramaturgical text develops to the classic American cinema of the 1930s and 1940s. I utilize an intermedial approach to advocate for a “critical adherence” to the language and social culture of the period’s cinema in *The glass menagerie*, which puts in check the dramatic aspect of Williams’s text. This paper conducts a preliminary investigation into the possible intermedial relationship between Tennessee Williams’ theatrical works and Hollywood cinema.

Keywords: *The glass menagerie*; Tennessee Williams; intermedial; modern theater; classic cinema.

Uma possível abordagem intermediária: gênero e mídia

O presente trabalho almeja um apontamento preliminar a respeito da possível relação intermediária entre as obras teatrais de Tennessee Williams e o cinema hollywoodiano. Para tanto, será realizada uma análise pontual da peça *The glass menagerie*² (1944), tomando aspectos de aderência e aspectos de crítica que o texto dramático desenvolve em relação ao cinema estadunidense de linguagem clássica dos anos 1930 e 1940. Considerando a peça um drama moderno – como propõe Peter Szondi (2001) –, derivada de um roteiro cinematográfico escrito para a uma *major* da indústria do cinema – a MGM –, advogarei a favor de uma “adesão-crítica” de *The glass menagerie* à linguagem e à cultura social do cinema do período, capaz de promover tensionamentos no caráter dramático do texto dramático de Tennessee Williams.

Trilhando a perspectiva dos estudos intermediários, defendo a ideia de que a relação entre mídias pode ser um método de acesso para entender rupturas dentro do padrão estético e discursivo de uma obra ou de um conjunto de obras. Neste caso, além da relação texto-filme, é possível considerar o teatro e o cinema como mídias intercambiáveis, já que artes que também comunicam através de seus signos se definem como mídias (DINIZ, 2018). Utilizando-se do conceito de *dissenso* de Jacques Rancière (2010), Lucia Nagib (2014) enfatiza que a troca intermediária pode gerar elementos discrepantes do regime estético e do discurso hegemônico de uma obra artística em um determinado período histórico. Segundo a autora, por meio do estudo das relações intermediárias é possível descobrir um conjunto de procedimentos que procuram sanar uma *crise* na criação artística e que indicam na obra um momento político (NAGIB, 2014, p. 22).

A hipótese deste trabalho é a de que a relação intermediária com o cinema, nesse texto de Tennessee Williams, tensiona a coesão, a estrutura e discurso do drama ideal. Quando pensamos em um conceito tão amplo como o de drama estamos em diálogo com duas noções: a histórica e a genérica. A primeira diz respeito ao que se firmou como a tradição europeia do drama, tal como prescrita por Denis Diderot ainda no século XVIII em seu “Discurso sobre a poesia dramática” e retomada em perspectiva por Peter Szondi em seus estudos sobre o drama burguês e o drama moderno. O drama, fruto da modernidade e dos preceitos iluministas relativos ao progresso e à noção de individualização, sob os quais o personagem dramático

² No Brasil, o título da peça tem diferentes traduções, como *À margem da vida*, *Algemas de cristal* e *O Zoológico de Vidro*.

passa a atuar, ou seja, a tomar decisões em tragédias privadas³. O drama como local do assunto particular, das discussões na sala de estar e da afirmação do poder de ação do homem burguês. O drama como estrutura de engajamento psicológico e sentimental; como tradição que influenciou não só o teatro ocidental moderno, mas o cinema, as telenovelas e a literatura, e segue até hoje atuante nas mais diversas mídias. Já a noção genérica, “a dramática” (ou o gênero drama) é uma categoria sempre em relação com outras duas: a lírica (ou o gênero lírico) e a épica (ou o gênero épico). Essa divisão elementar retoma os preceitos da poética aristotélica, que se perpetuaram até a atualidade como a segmentação entre o que é da ordem da poesia e da musicalidade (lírica), do que é da ordem de representação de ações no presente (dramática) e daquilo que diz respeito à narração de histórias pregressas (épica).

A noção genérica nunca está desvinculada da histórica, e é difícil encontrar peças aderidas ao drama que sejam totalmente “puras”, compostas de situações completamente fechadas, redondas e causais, sem nenhum mínimo apontamento para um momento lírico, épico ou, de qualquer maneira, experimental que tensione a norma e aponte para divergências de protocolos que eventualmente se intensificarão em expedientes melodramáticos. Deste modo, acredito que segue sendo produtivo elaborar momentos de *tensionamento* ou de *ruptura* no discurso e na estética ainda dominantes do drama.

Simultaneamente ao desenvolvimento do drama na história do teatro, prosperaram movimentos distintos, como as vanguardas teatrais dos anos 1920 e 1930 e experiências cênicas populares, como o teatro de feira, de rua, a pantomina e o circo, dentre outros. O mesmo ocorre com o cinema no que diz respeito ao desenvolvimento de sua linguagem clássica, industrial e hegemônica e as paralelas e definitivamente marcantes experiências de vanguarda, os realismos, o experimentalismo etc. E muito embora seja ingênuo pensar em uma “superação” desta categoria ainda em curso nas artes representativas, foram elaborados conjuntos de experiências que trabalham com um rompimento deliberado com o drama (ou seja, que dialogam diretamente com ele), tal como o teatro pós-dramático⁴ e a experiência moderna mais emblemática nesse sentido: o teatro épico brechtiano.

³ Raymond Williams (2002) utiliza-se da noção de tragédia e elabora o conceito de “estrutura de sentimento” para abordar o drama moderno no teatro e na literatura. O autor cunha termos como “tragédia liberal” e “tragédia privada”.

⁴ Ver Lehmann (2007). No cinema, por sua vez, é possível relacionar pressupostos de um cinema “pós-moderno” com o paradigma do “pós-dramático”.

Marco histórico referencial, o teatro épico de Brecht promove um conjunto de procedimentos que deliberadamente rompem com pressupostos dramáticos, como uso da narração, evocação de temas e sujeitos coletivos, consciência reflexiva das personagens e dos atores em cena, dentre outros. Os recursos mencionados geram essa espécie de “descolamento” do fluxo da mola dramática ou, como se costuma dizer, o famoso “distanciamento” (que, no entanto, não se opõe a um engajamento emocional do público). Alguns procedimentos de *The glass menagerie* podem ser relacionados com a corrente brechtiana, como apontam Greta Heintzeman e Alycia Smith-Howard (2005). No entanto, quando falamos, na análise da mencionada peça, em “procedimentos épicos”, desejamos ir além da referência imediata ao teatro épico e pensar em momentos nos quais o fado dramático é desvirtuado pela influência das estruturas, dos assuntos e temas de outra mídia: do cinema⁵ – especialmente no que se conveniu chamar de cinema de linguagem clássica⁶. Nesse sentido, e seguindo a ideia de modernidade teatral proposta por Szondi, o cinema tensionaria o drama nesta peça de Williams na medida em que expedientes como o flashback, a montagem, a voz over, o uso de planos e de quadros, elipses temporais etc.⁷ invadem a estrutura do “aqui e agora” do drama dialogal e a tornam mais narrativa, mais épica⁸.

Filmes que se perpetuaram sob a insígnia de “cinema clássico” tensionam a “redondeza” do drama teatral moderno não por uma disposição deliberada ao reflexivo – como as empreitadas do teatro épico –, mas antes por características intrínsecas da sua própria mídia; ao mesmo tempo, o teatro dramático também moderniza a linguagem do cinema por características inerentes à sua midialidade

⁵ Embora não seja o foco do artigo, cabe pontuar a influência do cinema no teatro épico de Brecht, visto que o dramaturgo se interessou pelas potencialidades estéticas e política do cinema (RAMOS, 2006). Por outro lado, como se sabe, o teatro épico e os procedimentos de distanciamento e reflexividade empregados por Brecht serão influência capital em muitos dos filmes e correntes relacionadas aos cinemas novos – inseridas no que se convencionou como “cinema moderno” – a partir de meados dos anos 1940.

⁶ Vinculada à noção prevalecente de *decupagem clássica*, na qual um filme narrativo é decomposto em sequências, cenas e planos condicionados a transições, elipses e enquadramentos, sendo profundamente relacionados a um caráter emocional e psicológico das personagens ou ao desencadeamento lógico e causal de ações. Linguagem predominante em um cinema industrial. Suas estruturas fundantes despontam em filmes dos anos 1910 sob o paradigma griffithiano. Ver Xavier (2005) e Martin (2003).

⁷ O cinema, mesmo o mais hollywoodiano e inserido na indústria cultural, diferentemente do teatro, trabalha com recursos épicos desde o seus primórdios: pulos no tempo, montagem, digressões reflexivas por narração over, enfim, uma série de procedimentos mais afeitos, por exemplo, ao romance literário – cuja segmentação em capítulos e a narração onisciente podem remeter à ideia de idas e vindas no tempo e de internalidade/psicologia da personagem – do que ao drama teatral, em que a unidade espaço-temporal é prerrogativa.

⁸ Ainda que tais expedientes sejam elementos gerais de certa “consciência moderna”, presentes no imaginário geral e revelados em outras mídias e processos antes mesmo do dispositivo cinematográfico surgir. Ver Schwartz (2004).

(por exemplo, a influência da ação contínua da cena dramática no uso de planos-sequência cinematográficos). Isso tudo nos leva à noção de que o intercâmbio entre as mídias, como sugere Nagib evocando um conceito político-filosófico de Rancière, é um dos pontos-chave para a transformação destas. E, diante de um moderno dilema de causalidade, ao estilo “o ovo ou a galinha”, é cada vez mais questionável a ideia de progressão histórica e independente entre mídias e linguagens artísticas. Por isso o esforço de, novamente, como propõe Nagib, buscar o momento moderno dentro do clássico e vice-versa.

A frustração do drama ideal em Tennessee Williams

Não há dúvida de que Tennessee Williams foi um dos autores mais populares e produtivos do teatro estadunidense moderno. No entanto, para além da dramaturgia teatral, Williams desenvolveu um vínculo estreito tanto com outras formas de literatura – tendo escrito um conjunto robusto de contos, poemas, ensaios, novelas e memórias – quanto com o cinema – tornando-se argumentista e roteirista de algumas adaptações de suas peças, além de ostentar o título de autor teatral de língua inglesa mais adaptado às telas depois de Shakespeare⁹. Sua influência em Hollywood é capital. A maioria das suas peças longas tem ao menos uma adaptação fílmica, sendo que em alguns casos, como em *The rose tattoo* (*A rosa tatuada*, Daniel Mann, 1955) e *Baby doll* (*Boneca de carne*, Elia Kazan, 1956), o roteiro foi escrito pelo próprio Williams.

Há muitas vias de acesso para a análise da ampla e diversa produção deste autor. A psicologia das personagens, o simbolismo e o lirismo de seus textos, a relação com a tragédia, a representação de figuras do Sul dos EUA, além do vínculo com acontecimentos biográficos são as tradicionais portas de entrada à obra de Tennessee Williams¹⁰. Gostaria de propor uma abordagem intermediária que leve em conta a relação dos textos de Williams com outras manifestações artísticas, mais especificamente com o cinema. Tennessee Williams é um autor intermediário por excelência: grande parte da sua obra resulta da transposição de seus enredos e personagens para diferentes formatos, não sem mudanças consideráveis no percurso.

O vínculo de Williams com o cinema é anterior à sua primeira obra adaptada para a tela: antes de despontar no teatro, Williams teve uma série de empregos, incluindo lanterninha de salas de cinema e roteirista nos estúdios da MGM.

⁹ Ver Sala (1991).

¹⁰ Ver, por exemplo, Gassner (1965), Betti (2013) e as considerações sobre o assunto feitas por Costa (2001).

É possível notar referências ao cinema em vários de seus textos dramaturgicos: menções a atores e atrizes do *star system* hollywoodiano, uso de projeção com legendas em cenas, transições e cortes que fazem lembrar transições e cortes filmicos, personagens que frequentam salas de cinema, ou mesmo uma peça de um ato – *These are the stairs you got to watch* (1941) – que se passa inteira no hall de um *movie palace* decadente, com interferências constantes do áudio e da luz do filme que diegeticamente é projetado no interior da sala.

Ainda, com a popularidade de textos que tiveram sucesso tanto na Broadway quanto em Hollywood, como *A streetcar named desire* (1947) ou *Cat on a hot tin roof* (1955), grande parte da tradicional crítica teatral norte-americana da época se apegou a supostos aspectos de “fracassos” do autor, especialmente quando este – em sua extensa produção – não “alcançava” as formas do drama dominante no período. Por exemplo, John Gassner, historiador fundamental do teatro norte-americano e ex-professor de Williams, ao mesmo tempo em que singulariza o autor – ao afirmar que o jovem Williams “inclinava-se [...] para uma fusão de detalhes naturalísticos, com o simbolismo e a sensibilidade poética raros nas composições teatrais americanas” (GASSNER, 1965, p. 115), não poupa críticas quanto a “erros” recorrentes do ex-aluno, conectados a uma espécie de “fuga” do genuinamente teatral, ou seja, do dramático, e por um suposto gosto demasiado pela “literatura, melodrama e *teatralidade* forçada” (GASSNER, 1965, p. 129).

Segundo Iná Camargo Costa (2001, p. 134-135), “é difícil entender por que ele [Tennessee Williams] não escreve dramas”. Suas histórias nem sempre têm clímax, resolução ou perspectivas moralizantes. Assim, seus personagens apresentam camadas que escapam ao maniqueísmo direto, falam com coloquialismo pouco usual à época e revelam um sonho americano decadente, quando não decrépito. Com altas doses de lirismo e de ironia (BETTI, 2013), a dramaturgia teatral de Tennessee Williams entrega uma série de figuras sociais em fortes mergulhos subjetivos. O tom nostálgico e poético de suas falas nem sempre levam o drama adiante, nem sempre impulsionam a “mola dramática”.

Nesse sentido, há uma série de textos de Tennessee Williams distantes das convenções, o que ainda hoje causa desnorteamento em um público que, conhecendo as adaptações de Williams por Hollywood, espera um autor “redondamente dramático”. Essa expectativa tem alimentado análises psicologizantes, que tomam suas personagens como seres altamente complexos, como se descoladas da estrutura textual e do contexto de forças sociais em que estão inseridas, como se maiores do que a estrutura dramática – o que “justificaria” a “falta de drama” em alguns momentos. Iná Camargo Costa (2001)

posiciona-se criticamente em relação à tradição norte-americana – e especialmente à visão de Gassner – defendendo a possibilidade de novos olhares para a dramaturgia de Williams; uma nova perspectiva que não tome os textos como *tentativas* para se alçar à forma dramática perfeita. Para Costa (2001, p. 132), a obra de Tennessee “não obedece ao padrão convencional que, entretanto, continua orientando críticos e historiadores de teatro”. Não que Williams almejasse “quebrar com as regras”, pelo contrário. Sua biografia revela que havia nele um desejo genuíno de agradar público e crítica (GASSNER, 1965, p. 132), o que o levou, por exemplo, a declarar que todo o aparato épico presente em *The glass menagerie* deveria ser cortado, ou então que a sua melhor peça seria *Cat on a hot tin roof* (1955), por ser o texto em que via os problemas do drama como mais bem resolvidos depois do “fracasso” de uma peça de características mais experimentais como *Camino real* (1953).

Talvez a busca angustiada por um “drama perfeito”, assim como as pressões da crítica estadunidense (em que a bilheteria contribuiu definitivamente para a relevância da obra), tenha, contraditoriamente, levado Williams a produzir em seus textos tensões e rupturas imprevistas. E nisso mora o caráter altamente contraditório de algumas de suas obras. Por exemplo, o elemento, como sugerido por Gassner (1965, p. 129), de uma “teatralidade forçada” de certas personagens – que carrega uma ideia de reflexividade teatral dentro da peça – em enredos cujo movimento dramático é quase ausente¹¹.

Dramaturgos do cânone moderno europeu, como Ibsen e Tchekhov, foram influências confessadas na trajetória de Tennessee Williams. A peça *Fantasmagorias*, de Henrik Ibsen, por exemplo, é tida como um momento fundamental na carreira de escritor de Williams, que ficou impactado quando assistiu a montagem de 1934, na qual a personagem Mrs. Alving foi interpretada por Alla Nazimova¹². Também não são poucas as análises que associam personagens de Williams às de Tchekhov, apegadas a lembranças nostálgicas e inseridas em um contexto social paralisante. Essas comparações já foram demasiadamente exploradas, assim como já são estabelecidas as análises do desenvolvimento da dramaturgia teatral norte-americana apoiada na influência direta dos autores icônicos do drama moderno europeu. No entanto, seria possível encontrar outras influências menos “canônicas” e eurocêntricas na ampla obra de Tennessee Williams? Como, por exemplo, autores da literatura norte-americana e filmes hollywoodianos?

¹¹ Iná Camargo Costa (2001, p. 136), por exemplo, identifica toda uma série de perfis de mulheres “sem drama nenhum”

¹² Ver Heintzelman e Smith-Howard (2005, p. 6).

Iná Camargo Costa propõe uma revisão histórica da dramaturgia teatral norte-americana. Para a autora, “elementos internos” aos EUA deveriam ser mais bem estudados para entender a modernização do drama no país, em contraponto a estudos tradicionais que vinculam a modernidade teatral estadunidense somente ao intercâmbio e influência do teatro europeu do começo do século XX. Seguindo essa orientação, creio que a análise da obra de Tennessee Williams pelo viés da intermedialidade pode ser especialmente reveladora de características inovadoras dentro de seus textos. A hipótese que gostaria de lançar é a de que a relação intermediática entre texto e filme foi relevante para a modernização da dramaturgia teatral deste autor, garantindo elementos de caráter épico e experimental em sua linguagem, além de fazer o cinema e sua cultura aparecerem, muitas vezes, como assuntos dentro do teatro – gerando, assim, uma flexibilidade crítica. Gostaria de propor uma análise da peça *The glass menagerie* pelo viés da relação simultânea de adesão e de crítica reflexiva ao cinema.

A abordagem intermediática do presente estudo visa entender um processo de tensionamento e transformação de linguagens, assim como dar base à compreensão das relações culturais travadas entre as duas mídias – cinema/filme; teatro/texto – na obra de Williams. Assim, o presente trabalho busca realizar uma análise da peça *The glass menagerie* (1944), tomando aspectos de aderência e aspectos de crítica que a peça desenvolve em relação ao cinema clássico estadunidense do período. Essa análise ocorre na perspectiva de um esforço para entender a obra do famoso dramaturgo estadunidense através da sua relação estética, cultural e de linguagem com outras mídias, ressaltando a inadequação de vários de seus textos aos preceitos do drama teatral europeu e aos padrões que impulsionam a tradicional crítica estadunidense.

***The glass menagerie*: a linguagem e a cultura do cinema em cena**

The glass menagerie foi o primeiro grande sucesso de Tennessee Williams no teatro, cuja estreia se deu em dezembro de 1944¹³, no Civic Theater, na cidade de Chicago. A peça foi escrita a partir de um roteiro cinematográfico chamado *The gentleman caller*, desenvolvido por Williams para a MGM, estúdio com o qual o autor estabeleceu um contrato de seis meses para escrever roteiros de filmes. No entanto, Williams não teve, na época, sequer um roteiro aprovado e rodado pelo

¹³ O teatro do final dos anos 1930 e começo dos 1940 era dominado pela literariedade na forma e o naturalismo no estilo, como conta Gottfried (1970). Parte considerável da produção teatral do período era fortemente vinculada ao texto dramático, sendo o diretor uma figura até certo ponto secundária. Escritores importantes do período, para além de Williams, foram Arthur Miller, William Inge, Elmer Rice, Clifford Odets, Robert E. Sherwood, dentre outros.

estúdio: o contrato de seis meses com a MGM foi, simultaneamente, um sonho realizado e um pesadelo (HEINTZELMAN; SMITH-HOWARD, 2005, p. 9). O estúdio recusou o roteiro de *The gentleman caller*, obra que Williams havia trabalhado “meticulosamente e à qual estava desesperadamente comprometido” (HEINTZELMAN; SMITH-HOWARD, 2005, p. 9). Com conteúdo explicitamente autobiográfico, esse roteiro se tornou a base para a peça teatral *The glass menagerie*.

Além de ter sido escrita a partir de um roteiro cinematográfico nunca filmado, o texto dramaturgicamente de *The glass menagerie* tem outros vínculos com a esfera do cinema: em primeiro lugar se estabelece uma conexão formal com elementos de linguagem cinematográfica, como cortes, transições, sugestão do uso de legendas e de um projetor em cena – aspecto de adesão às estruturas formais do cinema; em segundo lugar, Williams tematiza aspectos culturais da frequência dos palácios de cinema nos anos 1930 e estabelece relações com gêneros clássicos, como o filme de aventura e o melodrama, de modo crítico e reflexivo. A seguir, com base nesses aspectos mencionados, analisamos *The glass menagerie*.

Linguagem e dispositivo cinematográfico em cena: a adesão

The glass menagerie é uma peça de memória, narrada com distanciamento por um personagem-narrador já no futuro. A história se passa dentro de um enorme flashback de um momento de mudança na família Wingfield – composta por Tom, sua irmã Laura e sua mãe Amanda –, alternado com intervenções da voz futura e onisciente do narrador-protagonista. A peça se inicia com um monólogo de Tom Wingfield direcionado para a plateia. Esse procedimento épico – um narrador-personagem que conduz a história-memória e opina sobre esta – remete a um recurso já muito popular e utilizado na linguagem do cinema estadunidense do período, que é a instância narrativa onisciente que retoma fatos vividos por meio da voz over. Além de articular a narrativa, Tom também tem consciência e domínio dos elementos teatrais que a compõem, como a música e as luzes– ele faz gestos aos violinos para que toquem, por exemplo, ou para que a iluminação oscile –, elemento que aproxima os procedimentos metalinguísticos e reflexivos utilizado por Williams em *The glass menagerie* de recursos afeitos ao teatro épico, como verificam Heintzelman e Smith-Howard (2005).

Assim, Tom Wingfield lança sua capacidade narrativa de *montagem* por meio de “pulos no tempo”. Ele nos diz: “Para começar, vou fazer o tempo voltar”¹⁴

¹⁴ As citações em português de *The glass menagerie*, no presente artigo, são retiradas da edição traduzida como *O zoológico de vidro* (WILLIAMS, 2014).

(WILLIAMS, 2014, p. 31). No teatro norte-americano, esse tipo de manejo temporal dentro do drama (estrutura “presa” no presente) não pode ser considerado uma novidade, visto que o jogo com temporalidades distintas, além da alternância de pontos de vistas, apresenta-se em peças referenciais para o entendimento da modernidade dramaturgicamente estadunidense, como *On trial* (1814), de Elmer Rice, e *Our town* (1938), de Thornton Wilder. No entanto, diferente dos dias de hoje, não era recorrente para uma peça popular se afastar do “aqui e agora” da ação dramática. Cinco anos após a estreia de *The glass menagerie*, por exemplo, estrearia *Death of a salesman*, de Arthur Miller, em que o uso da atualização de memórias dentro do presente da cena faria Peter Szondi (2001) inserir o autor em seu estudo seminal sobre o drama moderno, vinculando a peça, evidentemente, à linguagem cinematográfica. Como Szondi ao abordar Miller, é recorrente a noção de que a contribuição do cinema para o teatro se deu justamente na articulação de temporalidades distintas. Há, também, a ideia de que o expediente do flashback se intensificou no palco após o advento do cinema. Conseqüentemente, os “pulos no tempo” acarretam, inevitavelmente, a necessidade do *corte* entre as cenas, ou seja, da montagem.

As cenas de *The glass menagerie* não são muito longas, e as indicações de transição lembram as transições não do teatro (como o *black out*, ou “as cortinas que caem”), mas do cinema, possível herança do roteiro de *The gentleman caller*. Ao final de cada cena há uma indicação de escurecimento – Williams usa os termos *dim out* e *fade out* inúmeras vezes. O escurecimento garante uma sensação de passagem de tempo entre as cenas, de pulos temporais, ou elipses. Ao fim do texto, Tennessee Williams escreve: “the scene dissolves”. Esse é um termo mais afeito aos roteiros cinematográficos do que à dramaturgia teatral, já que indica um efeito de transição da montagem: quando vagarosamente uma imagem dá lugar à outra. A imagem cinematográfica é passível de se “dissolver” concretamente na tela, enquanto a cena teatral, não. Essa rubrica, além do vínculo explícito com o cinema, tem um caráter lírico, ou uma abertura experimental para a cena, já que nem os atores nem o cenário iriam, como na imagem cinematográfica, se dissolver (a não ser de forma simbólica, por meio de recursos como fumaça ou cortinas translúcidas).

Outro importante componente que incorpora a linguagem cinematográfica, nesse texto de Williams, é a presença ininterrupta de uma tela e de um projetor no palco, com projeções de legenda e de imagens. Esse dispositivo de projeção, aparato intermediário evidente, está previsto (escrito) na dramaturgia, não sendo, portanto, um aspecto de direção ou de escolha cenográfica. Tudo o que é projetado tem conexão com o que está sendo dito pelas personagens. As imagens e as legendas

atuam como comentários das cenas, por vezes antecipando informações que logo serão reveladas. Em alguns casos essas informações são redundantes, endossando o que já está em cena, em outros momentos, no entanto, as projeções estabelecem uma dimensão irônica, contradizendo a cena. Por vezes, as legendas lembram os intertítulos de filmes do cinema silencioso, que, além de mostrar o diálogo, tinham tanto a função de narração quanto de comentário. Por exemplo, quando é indicada a projeção, duas vezes, da expressão *Terror!*, ou então a expressão *Love!*, intensifica-se, não sem alguma redundância melodramática – e irônica – a sensação implícita da cena. Esse tipo de inserção remete diretamente à estética do cinema silencioso dos anos 1920, como nos clássicos de D. W. Griffith *The birth of a nation* (*O nascimento de uma nação*, 1915) e *Intolerance* (*Intolerância*, 1916).

Já as imagens projetadas, em sua maioria, presentificam um passado, mostrando “memórias dentro da memória” – já que partimos do pressuposto de que o que vemos em cena é a memória do personagem-narrador Tom Wingfield. Deste modo, na tela vê-se imagens das personagens em outros tempos e em outros espaços anteriores ao da cena – lapsos de flashbacks dentro do grande flashback de Tom –, como momentos da suposta juventude da mãe, Amanda. Além disso, algumas imagens adicionam camadas de sentido e antecipam elementos que serão relevados posteriormente, como quando são projetadas rosas azuis em uma cena da personagem Laura Wingfield, a irmã, antes de ser revelado ao público que “rosas azuis” era o seu apelido de adolescência, vinculado a uma antiga paixão. Todas essas inserções não impulsionam ações dramáticas, sendo recursos que adensam camadas reflexivas ou poéticas da cena. Por meio de imagens e textos redundantes, irônicos ou que antecipam fatos, as muitas projeções indicadas no texto desviam sempre do drama.

Na montagem de estreia de *The glass menagerie*, os diretores Margo Jones e Eddie Dowling decidem retirar todo esse aparato audiovisual sugerido na dramaturgia de Williams. O autor concorda com a escolha. Hoje em dia, com a tecnologia digital, projeções durante um espetáculo teatral chegam a ser banais. No entanto, nos anos 1940 isso certamente não era regra, até pela dificuldade técnica da produção e reprodução dessas imagens. Aquilo que foi cortado da dramaturgia textual e retirado de sua primeira montagem é um dos pontos importantes da peça para entendermos a complexidade de seus elementos menos dramáticos e mais voltados para uma perspectiva épica e experimental – não à toa a projeção não caiu no gosto dos diretores, sendo um evidente elemento de tensão com o drama. A presença de um narrador-personagem, os grandes pulos no tempo, as transições como em roteiro de cinema e a presença de uma tela com projeções conferem a esse texto dramaturgicamente um caráter épico-cinematográfico.

A cultura da cegueira nos EUA: uma perspectiva crítica do cinema

Em *The glass menagerie* acompanhamos, pelo ponto de vista de Tom, um recorte de um período crucial da sua convivência com sua mãe Amanda e sua irmã Laura nos anos 1930. Tom trabalha em uma loja de sapatos e mantém economicamente a família. Laura tem uma perna ligeiramente mais curta que a outra – problema que carrega desde a infância –, é extremamente introvertida e, embora pressionada pela mãe para se casar ou fazer um curso profissionalizante em datilografia, não consegue estabelecer vínculos com a realidade, no âmbito da convivência ou do trabalho. Sua maior e única ocupação é cuidar de um minúsculo zoológico de vidro – uma coleção de pequenos objetos ornamentais. Amanda, a mãe, é o tipo de personagem feminina recorrente em Williams: envolta em idealizações nas quais um passado supostamente glorioso mescla-se com projeções de um improvável futuro redentor. Deste modo, Amanda relembra (ou reinventa) sua juventude, quando recebia, com frescor e leveza, numerosos pretendentes. Ao mesmo tempo, sonha que sua filha Laura os receba e, assim, se case, garantindo um futuro para a família. Todavia, um personagem ausente – o pai, que abandonou a família, partindo em viagem pelos EUA há alguns anos – confere um tom de amargor às lembranças juvenis da matriarca: como se a mulher, quando moça, tivesse perdido a grande oportunidade de sua vida ao escolher alguém que, tão logo, abandonaria a todos.

Nesse ambiente, o jovem Tom Wingfield se sente economicamente pressionado: é o seu trabalho que mantém a família. Escrevendo poemas nas tampas das caixas de sapato no depósito da loja em que trabalha, o filho almeja um dia tornar-se poeta. Como compensação à vida opressora que sente levar, trabalhando no depósito e sustentando a família, Tom tem no cinema um escape. Todas as noites o jovem assiste a filmes, retornando apenas de madrugada e sempre bêbado – motivos que geram recorrentes desentendimentos com Amanda. A mãe o questiona, induzindo cenários de grande decadência ou promiscuidade ao sugerir que ele na verdade frequenta bares, e não salas de cinema:

AMANDA: Eu acho que você tem feito coisas das quais se envergonha. É por isso que está agindo assim. Eu não acredito que você vá todas as noites ao cinema. Ninguém faz isso. [...]

AMANDA: Aonde você vai?

TOM: Vou ao cinema!

AMANDA: Mentira. Eu não acredito.

(*Tom avança, sobrepujando a frágil figura de Amanda. Ela se afasta, ofegante.*)

TOM: Estou indo para os antros de ópio! É, antros de ópio, covis de criminosos e traficantes, mãe. (WILLIAMS, 2014, p. 52-54)

A certa altura, vários bilhetes de filmes caem dos bolsos do filho, como prova definitiva da frequência do personagem aos *movie palaces*. Pelos relatos de Tom, mostra-se que o espaço do cinema era mais do que o do filme longa-metragem. O jovem Wingfield relata, por exemplo, a exibição dos noticiários, de episódios de séries, de um show de mágica decadente e uma vistosa briga entre os frequentadores do local. De fato, alguns palácios de cinema não seriam ambientes familiares. E embora ocorra um boom de público a partir da década de 1940, ao longo de 1930 – época diegética da memória de Tom – com a intensa crise econômica pós-1929, a frequência das salas de cinema foi reduzida drasticamente (VALENTINE, 1996, p. 90), o que ocasionou, quando não o fechamento destas, o investimento em outras atividades além da projeção fílmica, como mini campos de golfe dentro da estrutura do prédio ou as famosas *dish nights*, nas quais eram sorteadas louças de cozinha entre os frequentadores, antes ou após a exibição dos filmes.

Por meio do comportamento de Tom, que chega em casa de madrugada, embriagado, e pelo ponto de vista de Amanda, que reprime moralmente o filho, gostaria de propor que, assim como ocorre no saguão do Joy Rio, um “cinema de terceira categoria que já foi um suntuoso teatro de ópera” (WILLIAMS, 2011, p. 71) em – *These are the stairs you got to watch* (1941), Tennessee Williams traça uma imagem decadente e negativa das salas de cinema do período, imagem ligada a vícios noturnos, o que se opõe ao trabalho diurno, tão exaltado por Amanda, no entanto odiado por Tom. Diferente da peça de um ato citada, que se passa no saguão do cinema, em *The glass menagerie* não há ação nesse espaço, contudo o cinema é constantemente retomado nas falas e atitudes de Tom Wingfield. Durante a visita do amigo e potencial pretendente da irmã (o possível redentor da família) Jim O’Connor, Tom revela um plano secreto: o de partir para aventuras distantes. Aventuras como as assistidas nos filmes:

TOM: Estou cansado dos filmes.

JIM: Dos filmes!

TOM: É, dos filmes. Olha para eles (*Faz um gesto em direção às maravilhas da Grande Avenida*). Toda essa gente glamorosa, vivendo aventuras, desfrutando tudo que é bom, devorando tudo! Sabe o que acaba acontecendo? As pessoas se contentam com as aventuras do cinema e não se aventuram na vida! Os personagens de Hollywood se encarregam de viver aventuras no lugar dos americanos, que se contentam em ficar sentados numa sala escura, assistindo às aventuras deles! É assim até começar uma guerra. Aí a aventura se torna acessível às massas! Ela entra no cardápio de todo mundo, e não só no do Clark Gable! Só a guerra faz as pessoas da

sala escura saírem de lá para viver suas próprias aventuras! Que maravilha! Agora é a nossa vez de ir para os mares do Sul, fazer um safari, experimentar o que é exótico bem longe daqui! Mas eu não tenho essa paciência. Não quero esperar. Estou cansado de ficar parado, só vendo as vidas nos filmes, eu vou embora daqui!¹⁵ (WILLIAMS, 2014, p. 95-96)

Ao final da peça, como o pai, Tom abandona a família. Com o dinheiro destinado ao pagamento da conta de luz, Tom se inscreve na marinha mercante. E é como marinheiro, no futuro, que Tom nos conta a história daqueles dias de crise nos anos 1930 que antecederam a sua partida. O cinema desempenha um importante papel no desenlace dramático da personagem de Tom em *The glass menagerie*: é onde a personagem cria ilusões de aventura ao mesmo tempo em que percebe que não as vive. Tom é consciente de certa alienação que os filmes de aventura¹⁶ proporcionam, o que, no entanto, não garante que ele não *deseje* tais aventuras. A consciência do caráter alienante dos filmes hollywoodianos¹⁷ é demarcada, não à toa, com a constante relação com o *ilusionismo* evocada pelo narrador, assim como a relação entre cinema e ópio, além da comparação direta entre a classe média americana e uma *escola para cegos*:

TOM: Pois é, eu tenho truques nos bolsos e cartas na manga. Mas sou o oposto dos mágicos de teatro. Eles dão a vocês uma ilusão que parece verdade. Eu vou lhes dar a verdade sob o disfarce agradável da ilusão. Para começar, vou fazer o tempo voltar. Vou fazê-lo voltar para os anos trinta, aquele estranho período em que a imensa classe média americana se matriculou numa escola de cegos. Seus olhos falharam, ou eles fizeram com que seus olhos falhassem, então passaram a ter que pressionar os dedos com força no cruel alfabeto Braille de uma economia que se dissolvia. (WILLIAMS, 2014, p. 31)

¹⁵ Essa tradução perdeu uma espécie de trocadilho feito na versão em inglês com a palavra *movies* (filmes) e *move* (mover-se/mudar-se). No original: “I’m tired of the movies and I am about to move!”.

¹⁶ O filme de aventura na década de 1930 é relacionado com as adaptações de romances medievais, como os de espadachim – *Zorro*, *Os três mosqueteiros* etc. –, com enredos empolgantes normalmente inseridos em cenários exóticos de lugares distantes. Há um herói, quase sempre masculino, que recebe algum tipo de chamado e parte para salvar algo/alguém, enfrentando vilões em terras longínquas. Existem vários subgêneros para o filme de aventura, um deles é o filme de pirata. A julgar pelas menções de Tom à famosa *Jolly Roger* – a bandeira pirata de caveira –, assim como a decisão de se tornar marinheiro, o subgênero de filmes de pirata é o que dialoga melhor com seus anseios.

¹⁷ Há um poema de Bertold Brecht que remete à questão: “Hollywood: Cada manhã, para ganhar o meu pão/ Vou ao mercado onde se compram mentiras./ Cheio de esperança,/ Ocupo meu lugar entre os vendedores” (PEIXOTO, 1979, p. 298).

Não é à toa que, logo no início da peça, Tom propõe explicitamente um processo de *anti-ilusionismo* (e fala, como vimos, sobre a música, a luz da cena etc.) ao mesmo tempo em que revela a sua capacidade de voltar no tempo: está explicitando o procedimento épico de forma reflexiva. Quando Tom coloca que dirá a verdade por meio da ilusão, ele não está, também, questionando o cinema, especialmente Hollywood, a fábrica de sonhos e ilusões por excelência? Instância de mágica, que cria quimeras sob a aparência de verdade? Afinal, é seguindo essas *projeções* que Tom se lança em busca de uma vida mais emocionante e provoca uma ruptura trágica na família. A questão do ilusionismo é central em *The glass menagerie*, de modo que a figura do mágico é evocada mais de uma vez, assim como os filmes de aventura que, para Tom, criariam a ilusão da ação nas vidas paralisadas do pré-guerra. Quando Tom, enquanto narrador e com um olhar já distanciado e crítico faz referência à cegueira da América nos anos 1930, período que antecede a adesão dos EUA à Segunda Guerra Mundial na década de 1940, menciona recorrentemente a guerra como a única aventura possível ao americano médio *fora das salas de cinema*. Tom, no entanto, não espera essa aventura, e se antecipa, mas a guerra está sempre no horizonte e atua em paralelismo com a paralisia apontada pelo protagonista-narrador nos difíceis anos de crise.

The glass menagerie aborda a fragilidade das ilusões. Todas as personagens da peça vivem ilusões particulares: a mãe pelo passado supostamente glorioso do Sul dos EUA, por uma juventude repleta de pretendentes e pelas projeções sobre a filha Laura que, por sua vez, vive em um mundo à parte, composto de pequenos animais de vidros. Tom tem no cinema, no filme de aventura e na bebedeira, durante os seus escapes noturnos, um alívio do cotidiano que teria em uma droga: seus hábitos cinéfilos são explicitamente comparados com os de um viciado, especialmente nas falas de sua mãe Amanda. Tudo é envolto plasticamente pelas sugestões de Williams de uma atmosfera repleta de fumaça, cortinas translúcidas e artefatos de vidro. A palavra “transparência” é recorrentemente citada nas rubricas do cenário do texto, o que pode ser uma interessante, e provavelmente imprevista, conexão com o cinema “da transparência” (XAVIER, 2005) e das grandes ilusões. A única personagem alheia ao mundo das ilusões e com os pés fincados em um real palpável é o *gentleman caller*, colega de trabalho e antiga paixão de Laura no colégio, Jim O’Connor. De perfil empreendedor e ativo, ainda que na mesma situação lamentável de Tom e com os sonhos do colégio frustrados, Jim racionalmente e em oposição aos delírios cinematográficos do protagonista, almeja investir – justamente – na televisão: “Porque eu acredito no futuro da televisão! [...] Quero estar pronto para crescer junto com ela.

Então estou planejando estar dentro disso desde o início” (WILLIAMS, 2014, p. 119). Contrária ao cinema, a televisão surge, nesta conversa, como meio viável para investimentos e garantia de uma vida sólida no futuro. Jim O'Connor, no entanto, não soluciona as ânsias dos Wingfield (não pede a mão de Laura) e parte da casa dessa família quase espectral para a sua existência sólida, real, tomando cursos de oratória, planejando os investimentos na televisão e com uma noiva menos “estranha” que Laura.

Ademais dos elementos elencados, ainda existe uma relação sutil a ser explorada entre a personagem Amanda e o melodrama cinematográfico, como se a personagem, ao fantasiar com seu passado eventualmente idílico, estivesse em diálogo com um imaginário melodramático, ainda que destoando das outras personagens em cena. Amanda vende assinaturas de revistas femininas por telefone. E, para convencer potenciais clientes, ela apela para a emoção das histórias dos folhetins. Em determinado momento, Amanda compara a história de uma das revistas com a história do folhetim *Gone with the wind*: “Ah, meu bem, não dá para perder! Lembra de como *E o vento levou* virou febre? [...] Todo mundo *falava* como Scarlett O'Hara” (WILLIAMS, 2014, p. 49).

De fato, Amanda Wingfield *fala* como Scarlet O'Hara. Embora Amanda esteja se referindo ao formato de folhetim da obra, *Gone with the wind* se tornou um marco no melodrama cinematográfico estadunidense, dirigido por Victor Fleming em 1939, com quase quatro horas de technicolor gritante, melodias melosas ininterruptas e soluções exageradas para os conflitos. O começo do longa-metragem se dá em um contexto de disputas e visitas de pretendentes de casamento (os famosos *gentlemen callers*) no seio da aristocracia do Sul dos EUA. Todo o imaginário de um Sul norte-americano idílico, com cavalheiros como nobres senhores e damas como desejáveis donzelas, se reproduz na imaginação delirante das falas de Amanda que, ao rememorar e reinventar a sua própria juventude, esboça um vínculo – e se confunde – com a icônica Scarlet O'Hara, que, tal como Amanda Wingfield, disputa a atenção de todos os rapazes da região. Ainda é necessário um aprofundamento neste ponto, porém gostaria de propor que as falas, atitudes e projeções da matriarca se relacionam com uma imaginação melodramática¹⁸, com citação explícita ao enredo de *Gone with the Wind*.

Na medida em que as memórias e os sonhos de Amanda se equiparam ao melodrama e estão fadados a um fracasso da vida presente e decadente, podemos inferir a seguinte equação: como os gestos e as falas de Amanda, as formas do melodrama também não escapam à decadência; como a vida sonhada e rememorada

¹⁸ Peter Brooks (1995, p. VII) propõe que, para além de um gênero específico, o melodrama é uma espécie de modo imaginativo moderno: “O modo melodramático é uma dimensão inescapável da consciência moderna”.

de Amanda não “aconteceu”, o melodrama – em sua citação dentro da peça – não passa de uma instância de delírio. Tennessee Williams, como nota John Gassner, dialoga diretamente com esse gênero. E essa relação pode ser aplicada a outras personagens do autor, especialmente as femininas. O que deve ser pontuado, na peça analisada, é que não temos uma adesão direta às formas melodramáticas, mas uma perspectiva crítica – e, no limite, irônica, pelo exagero dos gestos de Amanda – ao imaginário folhetinesco, assim como ao mundo mágico das telas do cinema e, em especial, dos filmes de aventura.

Considerações finais

The glass menagerie se vincula de modo explícito a recursos do cinema. Esse vínculo intermediário tensiona o drama no texto de Williams, trazendo o caráter épico-narrativo por meio da inserção de um projetor com comentários em cena, o uso do flashback, dos cortes e das transições entre cenas. Todavia, em termos de conteúdo temático, há uma ambiguidade em relação aos filmes de aventura hollywoodianos, ao melodrama e aos *movie palaces*. O cinema é, ao mesmo tempo, propulsor da mudança no enredo e elemento degradante e alienante, como fica explícito nas discussões de Tom com a mãe e nos monólogos conscientes do protagonista, que evocam a crítica ao ilusionismo e ao estado de cegueira e passividade da sociedade norte americana pré-Segunda Guerra Mundial. A ideia de que o cinema é capaz de alienar, iludir e depravar pode ser inferida dessas linhas de Tennessee Williams na medida em que se borram os limites entre o cinema e o vício, a cegueira e a imobilidade decadente do cidadão médio estadunidense e o estado “à margem do real” em que os três componentes da família Wingfield vivem. O cinema é elemento de inovação dentro da peça (em relação às regras do drama), tornando-a mais épica e moderna, ao mesmo tempo em que é objeto de crítica diante de questões referentes ao ilusionismo e à alienação. Não deixa de ser uma contradição que engrandece a obra o fato do conteúdo reflexivo de *The glass menagerie* a respeito do cinema norte-americano estar emoldurado por elementos explícitos da linguagem cinematográfica – ou seja, a crítica se aplica às formas a que o público está sendo submetido.

Tomando o “pesadelo” que Williams passou com a MGM, podemos pensar que *The glass menagerie* reflete, até certo ponto, algum desencanto do autor com a indústria cinematográfica, que – não à toa – recusou esse seu primeiro trabalho para as telas. O roteiro para cinema de *The gentleman caller*, assim como a peça derivada, provavelmente não corresponde aos padrões hegemônicos, pelo menos aos buscados pela MGM naquele período histórico. Todavia, a dramaturgia teatral decorrente

do roteiro rejeitado servirá a três bem-sucedidas adaptações hollywoodianas – *The glass menagerie* (*Algemas de cristal*, 1950), de Irving Rapper; *The glass menagerie* (*À margem da vida*, 1987), de Paul Newman, e o filme televisivo *The glass menagerie* (1973), de Anthony Harvey –, além de influenciar ao menos duas obras cinematográficas não estadunidenses – o indiano *Akale* (2004), de Shyamaprasad, e o premiado longa iraniano *نم نودب اجنى* (*Here without me*, Bahram Tavakoli, 2011). Após o sucesso de *The glass menagerie*, não demorará para Williams estabelecer uma relação íntima com a Broadway e com Hollywood, de modo que fica a questão para um futuro desenvolvimento: quando definitivamente inserido na indústria, como e por quais procedimentos as obras de Tennessee Williams continuarão articulando o viés reflexivo e potencialmente crítico a respeito da cultura e das linguagens artísticas hegemônicas? Pensar na relação entre as mídias pode ajudar a formular essa resposta.

Referências

ARISTÓTELES. Arte poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 19-52.

BETTI, M. S. “Lirismo e ironia: apresentação de 27 carros de algodão e outras peças em um ato”. In: WILLIAMS. Tennessee. *27 carros de algodão e outras peças de um ato*. São Paulo: É Realizações, 2013. p. 7-26.

BETTI, M. S. *Dramaturgia comparada Estados Unidos-Brasil: três estudos*. São Bernardo do Campo: Companhia Cultural Fagulha, 2017.

BROOKS, P. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press, 1995.

COSTA, I. C. *Panorama do Rio Vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno*. São Paulo: Nankin, 2001.

DIDEROT, D. *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

DINIZ, T. F. N. “Intermedialidade: perspectivas no cinema”. *Rumores*, São Paulo, n. 24, v. 12, p. 41-60, 2018.

GASSNER, J. *Rumos do teatro moderno*. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.

GOTTFRIED, M. *Teatro dividido: a cena americana no pós-guerra*. Rio de Janeiro: Bloch, 1970.

HEINTZELMAN, G.; SMITH-HOWARD, A. *Critical companion to Tennessee Williams*. New York: Facts On File, 2005.

- LEHMANN, H-T. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naïfy, 2007.
- MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- NAGIB, L. “Politics of impurity”. In: NAGIB, L.; JERSLEV, A. (eds.). *Impure cinema: intermedial and intercultural approaches to film*. London: Bloomsbury, 2014. p. 21-39.
- PEIXOTO, F. *Brecht*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- RAMOS, A. F. “Bertold Brecht e o cinema alemão dos anos 1920”. *Fênix*, Uberlândia, v. 3, n. 3, 2006.
- RANCIÈRE, J. *Dissensus: on politics and aesthetics*. London: Bloomsbury, 2010.
- SALA, L. H. “Tennessee Williams no cinema”. *Cinemin*, Rio de Janeiro, n. 68, p. 36-37, 1991.
- SCHWARTZ, V. R. “O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século”. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naïfy, 2004.
- SZONDI, P. *Teoria do drama moderno: 1880-1950*. São Paulo: Cosac & Naïfy, 2001.
- SZONDI, P. *Teoria do drama burguês: século XVIII*. São Paulo: Cosac & Naïfy, 2014.
- VALENTINE, M. *The show starts on the sidewalk: an architectural history of the movie theater, starring S. Charles Lee*. New Haven: Yale University Press, 1996.
- WILLIAMS, R. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naïfy, 2002.
- WILLIAMS, T. *The glass menagerie*. New York: New Directions Books, 1999.
- WILLIAMS, T. “Essas são as escadas que você tem que vigiar”. In: WILLIAMS, T. *Mister Paradise e outras peças em um ato*. São Paulo: É Realizações, 2011.
- WILLIAMS, T. “O zoológico de vidro”. In: WILLIAMS, T. *O zoológico de vidro; De repente no último verão; Doce pássaro da juventude*. São Paulo: É Realizações, 2014. p. 23-36.
- XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Submetido em: 11 mar. 2020 | aprovado em: 15 mai. 2020



Clics modernos: las relaciones cine-teatro durante la postdictadura argentina

*Modern clicks:
cinema-theater relations in
post-dictatorship Argentina*



Jorge Sala¹

¹ Doctor en historia y teoría de las artes, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet), UNA, Universidad de Buenos Aires (UBA). E-mail: jorgesala82@hotmail.com

Resumen: El escrito formula un recorrido cartográfico alrededor de los diferentes tipos de relación que el cine argentino estrenado entre 1984 y 1994 sostuvo con el teatro del período. Para ello se establecen cinco zonas de interacción entre ambas disciplinas: 1) la hegemonía del realismo testimonial; 2) La recuperación de formas escénicas populares (fundamentalmente ligadas al sainete, el grotesco y el tango); 3) la elaboración de alegorías fílmicas basadas en estrategias teatrales; 4) Los films que utilizan el teatro como operación metarreflexiva; y 5) la aparición de propuestas cinematográficas contrarias al realismo cuyo diálogo se entabló con los espectáculos emergentes de la postdictadura.

Palabras clave: postdictadura; Argentina; estudios interartísticos; puesta en escena; cartografía.

Abstract: The article formulates a cartographic route around the different relationship modes that the Argentine cinema premiered between 1984 and 1994 sustained with the theater of the same time. We establishes five interactions areas between both disciplines: 1) the hegemony of testimonial realism; 2) The recovery of popular scenic forms (mainly linked to sainete, grotesque and the tango); 3) the formulation of alegoric films based on theatrical strategies; 4) Films that use theater as a metareflective operation; and 5) the appearance of cinematographic proposals contrary to realism whose dialogue was initiated with the emerging theater of the post-dictatorship.

Keywords: post-dictatorship; Argentina; interarts studies; staging; cartography.

Introducción: modern clix

El título de este ensayo anticipa, bajo la apariencia de un guiño socarrón, algunas claves de lectura. Probablemente estas se reduzcan exclusivamente a dos y quizás, a lo largo de lo que sigue, terminen por convertirse en una sola. A la vez que una cita directa al disco fundacional que Charly García dio a conocer en noviembre de 1983, es decir, al mismo tiempo que se gestaba el retorno democrático argentino, la alusión a los “Clics modernos” se recorta como un punto de partida narrativo, por llamarlo de algún modo, que habilitará avanzar sobre una investigación en desarrollo de la que se conocen solamente algunos de sus resultados parciales (SALA, 2016, 2017, 2018a, 2018b). A diferencia de aquellos trabajos dedicados a obras puntuales, lo que se busca aquí es la construcción de un mapeo integral sobre las estrategias de inclusión y diálogo que el cine argentino de la transición democrática mantuvo con la teatralidad producida contemporáneamente. El objetivo, en consecuencia, se orienta a la conformación de una visión en plano general, panorámica, más que a la minuciosidad analítica que implicaría un encuadre que privilegie el detalle. En síntesis: De lo que se trata es de observar, al interior de la multiplicidad de variantes que constituyen cada obra singular, la consolidación de unas tendencias relativamente estables sobre las modalidades de interacción entre las disciplinas en cuestión que tuvieron lugar durante esos años.

Existe, por otra parte, una razón suplementaria por la cual la referencia a Charly García se torna esclarecedora: si la idea de “clic” remite al registro de un momento, de un punto (algo cercano justamente a la idea de cartografía), el adjetivo “modernos” delimita justamente aquello sobre lo cual se asentará la mirada. En efecto, los diez años ubicados entre 1984 y 1994² constituyen la última fase del proyecto modernizador teatral y cinematográfico iniciado en los sesenta y, por ende, de ciertos modos de intercambio que estas prácticas artísticas entablaron. En ese contexto de declive, los “ochenta” – término que aún hoy está en discusión dentro del campo cinematográfico (SUÁREZ, 2018) – se reconfigura como una instancia pautada por la crisis. Y como en toda etapa en la que, como señalara Antonio Gramsci (1981),

² El marco temporal está delimitado por dos hechos centrales: en principio, el año 1984 marca la rearticulación del Instituto Nacional de Cinematografía bajo la dirección de Manuel Antín, la eliminación de las legislaciones de censura precedentes y el afianzamiento de estrategias dirigidas a la reincorporación de la producción argentina dentro del mercado internacional; por otra parte, el 28 de septiembre de 1994 se sancionó la Ley 24.377 (“ley de cine”) que transforma radicalmente las políticas de fomento a la actividad provocando cambios considerables en todos los aspectos de la actividad, habilitando el camino para el surgimiento de una nueva hornada de cineastas (Pablo Trapero, Israel Adrián Caetano, Lucrecia Martel, Daniel Burman, entre otros).

hay una pervivencia de lo viejo y lo nuevo, el ocaso testamentario que significó para algunos esta década tuvo su contrapartida en la emergencia de unas formas innovadoras y en mayor o menor medida contestatarias respecto de las primeras.

En su revisión crítica de las producciones audiovisuales gestadas bajo ese paraguas conceptual, Emilio Bernini propone que “no es posible pensar en un cine de la democracia [...] *cualitativamente* diferente respecto del cine que tuvo lugar durante la dictadura” (2017, p. 131, destacado en el original). Su hipótesis tiene el mérito de desandar cierto consenso en torno al período, ligado a la comprensión de los ochenta como una etapa con características innovadoras, realizada por un sector de la academia (ESPAÑA, 1993). Bajo tal premisa, es posible detectar antecedentes que prefigurarían las relaciones interartísticas a partir de 1984 en los últimos años de la dictadura militar. Y aquí nuevamente Charly García aparece como un factor aglutinante que podrá arrojar alguna luz al momento de trazar el mapa de los distintos enclaves que afrontaron los vínculos teatro-cine dentro de la escena argentina de la etapa en cuestión.

Total interferencia

Durante un concierto de Serú Girán de 1981 registrado en el disco *Yo no quiero volverme tan loco* (2000) García presentó a la platea colmada del teatro Coliseo a unas ignotas *Bay biscuits*, un grupo al que el músico había visto por primera vez actuando dentro del ciclo “Danza abierta”. Charly definió el arte de estas mujeres – Mayco Castro Volpe, Fabiana Cantilo, Lisa Waykoluk y Viviana Tellas – como alternativo, no profesional, en síntesis: como algo *subterráneo*. Luego de sus palabras, las *Bay biscuits* iniciaron su performance interpretando una versión sonoramente punk de “Marcianita”, una canción chilena de principios de los sesenta. El tema musical, popularizado en Argentina por Billy Caffaro, uno de los integrantes del programa televisivo “El club del clan”, mezclaba en iguales dosis los ritmos en boga en ese tiempo – el twist con algunos acentos vagamente rockeros – con el foxtrot de los años veinte (GONZÁLEZ, 2013). Sin embargo, “Marcianita” no era más que una excusa para el despliegue de una performance alegórica a través de la cual este colectivo de mujeres exhibió un número llamado “Acto inaugural de la primera planta espacial argentina”.

La introducción del cantante y el número musical posterior operan como una suerte de síntoma, de marcación de un *ethos* epocal que habilita una lectura de otro tipo. La procedencia de las cuatro performers (1), las reminiscencias a un pasado remoto al que remite la canción utilizada (2), la apelación al discurso alegórico (3),

el efecto reflexivo que produce dicho cortocircuito (4) y, por último, sus notas paródicas, burlonas, así como el estilo de las *Bay biscuits* (5), construyen unos horizontes desde los que es posible delimitar cinco zonas (con sus porosidades) que determinan las modalidades de vinculación intermedial entre los escenarios y el cine de la época.

Como toda abstracción teórica, esta debe ajustarse a los casos y no a la inversa. Por ende, será factible observar, en lo que sigue, cómo una película cualquiera forma parte de más de una de las categorías; asimismo, también se constatará que los parámetros de análisis propuestos permiten algunas asociaciones aparentemente insospechadas entre films que antes no se pensaron como parte de un mismo conglomerado.

Salir de la melancolía: Teatro Abierto y la impronta realista como horizonte

La mención a “Danza abierta” organiza un primer recorte, inscribiendo una línea de fuga. La alusión al movimiento, no sin un dejo de ironía por parte de Charly García (“una cosa así donde todo el mundo se expresaba...”) refiere justamente a un sector de la producción que ocupó el centro de la escena dentro de la concepción cinematográfica global del período. En este sentido, el lugar donde fueron “descubiertas” las *Bay biscuits* se enlaza directamente con otro espacio, aquel iniciado por los teatristas que ocupaban la plana mayor del campo cultural como acción de resistencia frente a la dictadura. En efecto, el fenómeno inaugurado por el ciclo Teatro Abierto en sus diferentes ediciones (entre 1981 y 1985) marca el sesgo dominante y al mismo tiempo cercano a su ocaso que tuvieron en esta etapa las poéticas escénicas cuyo origen se remonta a los tempranos sesenta. Su fuerza durante las postrimerías del régimen cívico-eclesiástico-militar se debió a su capacidad de condensar las tendencias dramáticas y escénicas más importantes gestadas en las décadas anteriores (realistas y experimentales, ambas en sus diversas declinaciones); a su vez, Teatro Abierto cumplió con el precepto modernizador de politización del arte, reestableciendo un nexo con las expresiones radicales de las décadas pasadas (PELLETTIERI, 1992). A partir de este impulso, los teatristas volvieron a ocupar el centro de la escena como intelectuales comprometidos dentro de un entorno en cierto modo hostil.

Dentro de este panorama, la vertiente realista tuvo una recepción muy favorable dentro del cine, en particular a partir del rol preponderante asumido por varios dramaturgos provenientes de este espacio devenidos guionistas de un nutrido conjunto de films. El cine producido con posterioridad a los siete años de terror dictatorial, construido sobre la base de conjurar el silencio forzado provocado por

la censura y la violencia estatal, lo hizo a partir de articular la demanda de ver y de mostrar artísticamente aquello que antes había permanecido oculto.

Prácticamente de manera especular a lo ocurrido en el ámbito teatral, se congregan en esta zona aquellas películas que formulan una continuidad con los lineamientos modernizadores del campo cinematográfico de las décadas pasadas. Se trata, por tanto, de la última fase de aquel proyecto interrumpido por la dictadura y es, en muchos sentidos, su cara epigonal, testamentaria, aunque no por ello haya dejado de tener un impacto positivo en vastos sectores de la platea. La comunión de búsquedas del realismo cinematográfico y teatral permite apreciar cómo el éxito obtenido por una pieza como *Papá querido*, de Aída Bortnik (integrante de la primera edición de TA) obtuvo su correlato en la trascendencia que adquirió un film cuyo guion llevaba su firma: *La historia oficial* (1986), de Luis Puenzo. Sin desmerecer su evidente resonancia pública (al ser la primera película argentina ganadora de un Oscar), su preponderancia puede traducirse también como un ejemplo paradigmático de la productividad entre los dramaturgos realistas y el cine testimonial que en los ochenta buscó revisar las heridas abiertas por el golpe de Estado. En un arco temático amplio que abarca no solo la rememoración del pasado inmediato sino también las reconstrucciones históricas de otros períodos se vislumbra el papel cumplido por Bortnik en *Pobre mariposa* (1986), de Raúl de la Torre, y *Tango feroz, la leyenda de Tanguito* (1993), de Marcelo Piñeiro. Entre los relatos situados en un tiempo distante y la comedia de costumbres pueden ubicarse también los guiones elaborados por otros dramaturgos provenientes de Teatro Abierto, tal es el caso de Ricardo Halac en *La Rosales* (1984), de David Lypszyc; de Carlos Somigliana en el film de Juan José Jusid, *Asesinato en el senado de la nación* (1984); de Oscar Viale en *El año del conejo* (1987); de Roberto Cossa en *No habrá más penas ni olvido* (1983) y *El arreglo* (1983 – en colaboración con Somigliana), todas de Fernando Ayala; o de Jorge Goldenberg, uno de los más prolíficos de todos junto con la mencionada Bortnik, con títulos como *Pasajeros de una pesadilla* (1984), nuevamente de Ayala; *La película del Rey* (1986), de Carlos Sorín; *Miss Mary* (1986), de María Luisa Bemberg, o *Sostenido en La menor* (1986), de Pedro Stocki. En estos trabajos, con excepción de ciertos tramos de la ópera prima de Sorín en los que se evidencia una teatralidad desembozada y artificial, la apelación al realismo aparece como un mecanismo constitutivo de la puesta en escena.

Convertidos en estandarte de la resistencia cultural a la dictadura, los pilares sobre los que se asentó Teatro Abierto – la reivindicación de la función social del arte, de las tradiciones nacionales vinculadas al “teatro de calidad”, de su carácter

colectivo y, no menos importante, de su sesgo pedagógico – operaron como pautas a seguir dentro de las corrientes culturales hegemónicas de la transición democrática. Estrenado hacia el final del gobierno de Raúl Alfonsín, el documental de Arturo Balassa, *País cerrado, Teatro Abierto* (1989), recobra esas ideas como uno de los logros del campo artístico para la consolidación de la lucha por la democracia. Al mismo tiempo, por su capacidad de captura de los entretelones del movimiento, de los ensayos y de algunos fragmentos de las puestas en sí, el trabajo de Balassa se erige en una suerte de monumento fílmico de un hecho efímero, aunque perdurable por sus implicancias dentro del campo artístico.

Más allá de la probada coincidencia de nombres, los fundamentos instruidos por aquel movimiento teatral entroncaron a la perfección con toda una corriente del cine de la transición que buscó apuntalar sus ficciones sobre la base de la problematización del pasado. Si bien el realismo no fue la poética excluyente dentro de las expresiones escénicas de Teatro Abierto, este se recortó como un punto de referencia clave en su pasaje al cine. Aun cuando no contaran con la intervención de dramaturgos en la firma de los guiones, varias películas de la época dieron cuenta de un afán de construcción testimonial basada en sus artilugios retóricos: la conformación de un referente reconocible, la enunciación verbal de los conflictos, los estallidos dramáticos calculados y su escansión interna, su materialización audiovisual en la que prima la lógica de continuidad de los planos y de homogeneidad narrativa. Títulos como *Los chicos de la guerra* (1984), de Bebe Kamin; *La noche de los lápices* (1986), de Héctor Olivera, o *Darse cuenta y Sofía* (1984 y 1987), de Alejandro Doria, concuerdan con esos parámetros mediante los cuales el cine hegemónico construyó respuestas concluyentes (y, en cierto modo, no problematizadoras) sobre los acontecimientos políticos recientes.

No obstante su carácter dominante, este modo de construcción de los relatos fílmicos no dejó de recibir críticas enconadas. En 1986, luego del estreno de *La historia oficial*, el cineasta Rafael Filippelli escribió en la revista *Punto de vista*: “Hoy parecemos vivir en el cuento de la casita ordenada: ése es de acá, esto va allá y aquello no entra. El realismo, en el sentido más literal, concebido como *Realpolitik*, como lo único posible, impera en la Argentina” (FILIPPELLI, 1986, p. 4). En suma, lo que el director encontraba en estas películas se asociaba al hecho de que “se asiste a la enunciación de juicios sumarios y al mismo tiempo simplificadores sobre nuestro pasado” (FILIPPELLI, 1986, p. 4). Frente a la necesidad imperiosa de construir un testimonio urgente que llegara a amplios sectores del público, una vasta zona del cine, el teatro e incluso varias ficciones televisivas de la época apelaron a una *realpolitik*

tranquilizadora. Independientemente de ello, el encuentro en torno a un modo de encarar las experiencias pretéritas expresa, a su vez, la intensidad de los vínculos entre artistas identificados con aquellas disciplinas.

A los jóvenes de ayer

Aún a costas de la preeminencia de la línea mayoritaria anteriormente descripta, la producción fílmica de los ochenta hizo visible también otra forma de vinculación con la teatralidad. Mientras en los escenarios un conjunto de espectáculos estrenados durante esos años exhibió una mayor permeabilidad a incluir procedimientos artificiosos y a una reminiscencia a las prácticas populares, apareció un cine al que la crítica especializada calificó rápidamente bajo el equívoco nombre de grotesco o neo-grotesco. Si la alusión al foxtrot en la canción de las *Bay Biscuits* emitía sus resonancias hacia un estilo añejo, la recuperación que hicieron varias películas respecto de ciertas corrientes culturales previas a los procesos modernizadores de los años sesenta operaba en un idéntico anclaje en unas tradiciones remanentes.

El film clave y el que probablemente aparezca como emblema de las búsquedas de un parentesco con los procedimientos escénicos de raigambre popular es la reescritura de la obra de Jacobo Langsner, *Esperando la carroza* (1986), de Alejandro Doria. No solo por el tema tratado, sino por las actuaciones desmesuradas y, fundamentalmente, debido a una organización de la puesta en escena en la que los personajes se agolpan constantemente dentro del plano, la película de Doria construye sus lazos evidentes con el sainete. Una relación que se acrecienta en la decisión de sostener en la mayor parte del metraje las acciones al interior de esa casa de patio interno que recuerda en su iconografía a los patios de conventillo de las piezas teatrales de principios de siglo. Asimismo, esta recurrencia a situar las ficciones dentro de la mitología barrial, del universo tanguero o del argot popular se extiende a otros casos. El film de Juan José Jusid, *Made in Lanús* (1987), al igual que *El acompañamiento* (1988), de Carlos Orgambide; *Cien veces no debo* (1990), de Alejandro Doria, o *Convivencia* (1994), de Carlos Galetini, son representantes de esta tendencia basada en la nostalgia. Aunque todos estos son ejemplos de reescritura de piezas teatrales,³ es decir, que en ellos se trama una variante directa

³ El film de Jusid tomó como base la pieza *Made in Argentina*, una exitosa obra contemporánea de Nelly Fernández Tiscornia; Galetini y Doria, por su parte, reescriben sendas piezas estrenadas con bastante antelación: *Convivencia* (1979), de Oscar Viale, y *Cien veces no debo* (1970), de Ricardo Talesnik; por último, *El acompañamiento* (1981) fue la traslación de la pieza homónima de Carlos Gorostiza, que integró la primera edición de Teatro Abierto. En particular esta película exhibe la porosidad de las categorías que se despliegan aquí y la posibilidad de vincular a un film en más de una de ellas.

de vinculación entre prácticas artísticas, la persistencia de la matriz sainetera y de los estilemas asociados al tango y a las formas populares aparece en otros títulos como *Flop* (1991), de Eduardo Mignona, o *Gatica, el mono* (1993), de Leonardo Favio. En ambos biopics, el primero dedicado a la figura del actor teatral y cinematográfico Florencio Parravicini, mientras que el siguiente recupera varios tramos de la vida del boxeador José María Gatica, se reconstruye la atmósfera de la cultura de masas de la primera mitad del siglo XX. En ese marco, ambas propuestas exhiben el modo en que, durante esos años, el teatro de variedades, el tango, el deporte o la industria radial (a los que podría sumarse la política devenida espectáculo por derecho propio) convivieron en un verdadero enlace sinérgico.

Cuarteles de invierno (1984), la obra que cierra la filmografía como director de Lautaro Murúa, reconstruye, a partir de las figuras de un cantor de tango y un boxeador en decadencia, el papel que los entretenimientos populares tuvieron dentro del andamiaje dictatorial. A diferencia de *Esperando la carroza*, el film de Murúa es una obra amarga, de derrota, que devela cómo el placer espectral hacia las disputas pugilísticas o las audiciones tangueras fueron un engaño que ocultó el carácter genocida del gobierno que sostuvo a esos artistas.

Sobre el final del período analizado, *El acto en cuestión* (1993), de Alejandro Agresti, se sitúa en una senda similar a la de Favio y Mignona, al reconstruir la biografía, en este caso ficticia, de un mago de los arrabales porteños. No obstante, más que referencias directas a lo escénico (a excepción de los estilizados trucos de magia situados en varios momentos), la puesta en escena del director recurre a una estrategia que podría denominarse como paráfrasis visual: apelando, sobre todo en su primera parte, a una lógica análoga al abigarramiento de los cuerpos en los conventillos de los sainetes teatrales, *El acto en cuestión* formula un aire de familia con la tradición popular vernácula sin por ello tener que explicitar las fuentes de referencia de las que abreva. En esta película, no solo el sainete sino fundamentalmente la literatura de Roberto Arlt y el cine de trucajes de Georges Méliès confluyen en la consolidación de una estética a la que el propio cineasta calificó como “maximalista” (WOLF, 1993, p. 10).

Inconsciente colectivo

Mientras las *Bay Biscuits* interpretaban “Marcianita” para aludir a cierta situación política argentina en las postrimerías del gobierno militar, es decir, configuraban unos relatos indirectos, pero inequívocamente reconocibles, el cine también se valió de lo metafórico estableciendo nuevos contactos con la teatralidad local. La metáfora, la mención transversal a determinadas situaciones mediante la

construcción de un mundo ficcional completo y homogéneo, venía siendo utilizada desde los años del gobierno militar y continuó teniendo efectividad bajo el retorno democrático (LUSNICH, 2016). La reconversión de este recurso producida por el cine de los ochenta tuvo que ver con la voluntad de dejar asentadas las que consideró como algunas de las constantes del comportamiento del país. A la manera de un sustrato inamovible (justamente, un supuesto “inconsciente colectivo”) estos temas explicarían (y, en algunos casos, justificarían) lo que nos pasó. En este sentido, la inclusión de lo alegórico cumplió una función idéntica a la utilización de las formas populares analizadas en el punto anterior.

La estrategia alegórica resultaba sencilla: correr el discurso de la referencialidad inmediata y, a partir de un ejercicio de extrañamiento – muy en sintonía con lo teatral –, tornar visibles ciertos temas. No obstante, de acuerdo con Nicolás Suárez, se trató en muchos casos de un uso limitado de las potencias de dicha figura, en tanto aparece como “mera técnica de representación en imágenes de un concepto preexistente y estático” (2018, p. 51). Si la alegoría durante la dictadura devino una figura recurrente frente a la imposibilidad de denunciar abiertamente un estado de cosas – pueden mencionarse casos como *La nona* (1978), de Héctor Oliviera, basado en la obra teatral de Tito Cossa, o *La isla* (1979), de Alejandro Doria, con guion de Aída Bortnik – en la transición estos films pudieron tratar temas espinosos sin ser acusados de ser vanos testimonios directos de lo inmediato.

Uno de los estrenos más resonantes que inauguraron la apertura democrática, la premiada y taquillera obra de María Luisa Bemberg, *Camila* (1984), aludía oblicuamente a los acontecimientos políticos inmediatos a partir de una homologación con un tiempo histórico distante: la Argentina de mediados del Siglo XIX bajo el gobierno de Juan Manuel de Rosas. Una operación similar, presentada todavía en tiempos del gobierno militar es la formulada por Griselda Gambaro en su pieza teatral *La malasangre* (1982). En ambos casos, la conformación de una trama melodramática hizo las veces de vaso comunicante que facilitó la conformación de un sólido puente conector entre los conflictos individuales y los político-sociales. En una senda similar, cabría recuperar otras películas de reconstrucción históricas mencionadas anteriormente, como *Pobre mariposa* o *No habrá más penas ni olvido*.

La temática del encierro y la omnipresencia de unas casas delineadas como entornos claustrofóbicos fueron núcleos dramáticos recurrentes que permitieron unir las búsquedas del cine con una evidente teatralidad de los conflictos. Ana Laura Lusnich (2016) menciona cómo esta reducción del espacio transitable por el protagonista ordena el repertorio visual de un film como *Hay unos tipos abajo* (1985),

de Rafael Filippelli y Emilio Alfaro. Más allá de que la circunscripción espaciotemporal establezca un eco inconfundible con relación a la triple unidad aristotélica, lo teatral de la película toma lugar también en otras decisiones. En este sentido, la voluntad de sostener continuamente un fuera de campo (una extraescena) amenazante, implica la existencia de puntos de contacto con la dramaturgia que Eduardo Pavlovsky venía poniendo a prueba desde *El señor Galíndez* (1973) y que retorna de manera ominosa en uno de los estrenos clave del período: *Potestad* (1985).

Aun cuando en *Hay unos tipos abajo* se aludiera a los años de la dictadura bajo referencias inconfundibles como el Mundial de fútbol de 1978, en otros relatos el encierro permitía la conformación de un microcosmos autónomo a partir del cual era viable leer ciertas alusiones metafóricas al país o a determinadas clases sociales. *Malayunta* (1986), ópera prima de José Santiso basada en la pieza *Paternoster*, de Jacobo Langsner; *Diapasón* (1985) y *En el nombre del hijo* (1987), ambas de Jorge Polaco, o *La sagrada familia* (1988), de Pablo César, abrevan en esta idea que homologa la clausura espacial a lo constrictivo, a la represión que la sociedad ejerce sobre los sujetos. A través del reconocimiento, en este caso abierto, del carácter metafórico, estos films tendieron a exponer sin rodeos su filiación respecto del teatro. En Polaco, en particular, el uso continuo del plano secuencia y la artificiosidad escenográfica de sus construcciones espaciales remiten también a dicho campo artístico. La omnipresencia de las casas habitadas por esos seres monstruosos que pueblan tanto sus ficciones como las de Pablo César, o bien la organización de la pieza-cárcel en la que se encuentran los personajes de *Malayunta* reconocen inconfundiblemente sus deudas con los escenarios valiéndose de la unidad espacial como núcleo estilístico.

Mientras miro las nuevas olas

La apelación a la teatralidad por parte del cine de los ochenta allanó también el camino para que ciertos realizadores formularan una serie de reflexiones sobre el acto creativo; asimismo, la remisión a los escenarios sirvió para configurar relatos cuyos andamiajes estuvieron asentados alrededor del establecimiento de unos juegos especulares de representaciones dentro de representaciones, propios del barroquismo de la época. Si lo reflexivo y la construcción de puestas en abismo fueron sin lugar a duda estandartes principales del discurso modernizador iniciado en los sesenta, su expresión más acabada en la transición fue llevada a cabo por dos de los cineastas insignes provenientes de sus tendencias más vanguardistas: Pino Solanas y Alberto Fischerman. Particularmente en *El exilio de Gardel (Tangos)* (1985),

del primero, y en *Gombrowicz o la seducción (representado por sus discípulos)* (1986), de Fischerman, el teatro opera como un bajo continuo que impregna el despliegue narrativo y visual, colaborando en una desarticulación de la unicidad del relato en beneficio de la emergencia de múltiples centros de interés. Como el propio Solanas tematizara en boca de uno de sus personajes-alter ego: “no es desorden, es otro orden; no es falta de estilo, es otro estilo, es otra forma”.

El exilio de Gardel narra las desventuras de los refugiados políticos sudamericanos en París. El carácter colectivo y multifocal del relato toma como punto de intersección los ensayos de la tanguedia que da título a la película. La identidad entre el propio film y la puesta en escena que aquel enmarca magnifican, por ende, su carácter reflexivo. No se trata, en consecuencia, de una mera cita al universo teatral o de la inclusión de momentos de este tipo – dancísticos, más concretamente⁴ – sino de la conformación de un metadiscurso paralelo (PÉREZ BOWIE, 2010) en el que las performances escénicas, la renuncia de uno de sus directores (interpretado por el propio Pino Solanas) y, sobre todo, la imposibilidad de hallar un final para la pieza dan cuenta de la dificultad de conformación de un pensamiento poético sobre la experiencia del exilio que no esté signado por la derrota, por un sino de derrumbe.

Fischerman opta, en cambio, por el registro documental para delinear un retrato poliédrico del escritor polaco Witold Gombrowicz, que residió en Argentina durante más de veinte años. Para ello convoca a cuatro de sus discípulos para que lo invoquen y lo representen como si se tratara de un ritual de espiritismo filmado en el encierro de un plató vacío. La teatralidad deviene, entonces, un mecanismo de develamiento del carácter construido de todo discurso.

Mediante el subrayado del artificio, la película logra hacer tambalear la idea del documental como campo asociado a la transmisión fidedigna de la realidad. Lo que muestra, en cambio, es que este es un objetivo en cierto modo inalcanzable y, además, una meta decididamente no deseada. En consecuencia, los recursos actorales de los cuatro hombres, más allá de no disponer de unas técnicas aprehendidas, no procuran ser referenciales o buscar un acercamiento realista. A Fischerman no le interesa desentrañar de manera objetiva quién fue Gombrowicz. Por el contrario, su búsqueda se basa en un ejercicio bifronte: mostrando cómo la huella del maestro quedó impresa en la subjetividad de quienes lo encarnan; y viceversa, exponiendo

⁴ Las elaboradas coreografías que aparecen en la película fueron llevadas a cabo por el grupo Nucleodanza, dirigido por Susana Tambutti y Margarita Bali.

a los discípulos como intérpretes capaces de transformar ficcionalmente la materia bruta de los hechos.

Sintomáticamente, tanto en Fischerman como en Solanas, hay un llamado de atención a las nuevas generaciones, a las “nuevas olas” que ellos, desde su presente y su consabida trayectoria, están observando. En Solanas esta intención se plasma en la figura de María (Gabriela Toscano), la hija de exiliados que establece el punto de vista principal del relato. A partir de su discurso y de su mirada a cámara es posible imaginar “un futuro diferente al concebido por sus padres con relación al regreso a la Patria” (AMADO, 2009, p. 71). En Fischerman la operación es más sutil y se ubica en la propia factura del documental. Independientemente de que este sea en todo sentido un discurso sobre las huellas que un maestro dejó en sus aprendices, también se trató de una experiencia pedagógica del propio cineasta como docente del Centro de Experimentación y Realización cinematográfica (CERC). Entre sus asistentes se hallaban Ana Poliak y Andrés Di Tella, alumnos de la escuela y futuros protagonistas de la renovación ocurrida una década más tarde. Particularmente este último manifestó la consistencia del legado, constatando el lugar de *Gombrowicz o la seducción* como un pivote entre las búsquedas de un director consagrado y la exploración de nuevos horizontes (DI TELLA, 2017). Con todo, la configuración de lo nuevo y, por ende, de los vínculos con el teatro más innovador, llegará de la mano de varios directores que se iniciaron en estos años.

Nuevos trapos/Ojos de videotape

Mientras los agrupamientos esbozados anteriormente responden a una serie de prácticas ya puestas en juego anteriormente por el teatro y el cine locales, resta ver el modo en que las expresiones emergentes de la teatralidad de los ochenta se perfilaron como horizonte y posibilidad de los contactos interdisciplinarios. El término “subterráneo” enunciado por Charly García para referirse a las *Bay Biscuits* remite a la idea gramsciana de crisis mencionada al principio, de algo que emerge en la medida en que otro se encuentra en pleno ocaso.

Como contrapartida al realismo modalizado por el costumbrismo, a las ficciones alegóricas o la recurrencia al establecimiento de puentes con las tradiciones culturales pretéritas, las prácticas artísticas innovadoras de la postdictadura propiciaron el surgimiento de formas heterodoxas que pretendieron impugnar la hegemonía de la *Realpolitik* denunciada por Filippelli. Recurriendo a estrategias como la parodia, la discontinuidad narrativa y el shock visual, la irrupción de elementos que atentaban contra el decoro instalado por el cine dominante, estas formas buscaron obtener

un espacio diferencial dentro del campo, sirviéndose de una relación intensa con las prácticas teatrales surgidas en paralelo. La obra de dos cineastas, Jorge Polaco – las ya mencionadas *Diapasón* y *En el nombre del hijo* (1987), a la que cabría agregar *Kindergarten* (1989) – y de su discípulo Pablo César – *La sagrada familia* (1988) –, pero también del aún más subterráneo Jorge Acha – *Hábeas corpus* (1986), *Standard* (1988) y *Mburucuyá, cuadros de la naturaleza* (1994) – conforman un muestrario en el que sus decisiones de puesta en escena se asemejan a las estrategias espectaculares elaboradas desde ciertas zonas del teatro renovador del período.

Los filmes de Polaco y César guardan similitud no solo con el culto al exceso y al feísmo impulsado desde el *under*, en el que dominaron, entre otros, colectivos como *Las gambas al ajillo*, *Los melli*, *Los peinados Yoli* o el trío conformado por los actores Humberto Tortonese, Alejandro Urdapilleta y Batato Barea. En otro sentido, en las búsquedas de un estilo diferencial, pautado por un trabajo en el que impera el barroquismo de la puesta en escena y el predominio de la visualidad sobre la narración, las estrategias de estos cineastas plantean una proximidad con la estética del teatro de la imagen que tuvo en Argentina a mentores como Alberto Félix Alberto y Javier Margulis. Por su parte, Acha, uno de los cineastas más inclasificables del período, construye en su filmografía un repertorio de escenas en las que predomina un abierto reconocimiento de la teatralidad. *Mburucuyá, cuadros de la naturaleza*, por ejemplo, extrema el uso de planos frontales omnicomprendivos (que remiten a la mirada de un espectador ideal en un teatro de caja a la italiana) en los que prima un develamiento de lo artificioso de la escenografía y del desempeño de los actores. Hay en sus películas, además, una predilección por los materiales de segunda mano, un gusto por el kitsch – patentizado, entre otras cosas, en la decisión de convocar a la estrella del cine erótico Libertad Leblanc como protagonista de *Standard* – y por las expresiones de unas sexualidades disidentes que atraviesan toda su filmografía. Es imposible no reconocer en estas estrategias un nexo evidente con la corporalidad travestida de Tortonese y Urdapilleta, con la bijouterie barata y recargada de Batato Barea, con la fealdad buscada de *Las Gambas al ajillo* y, sobre todo, con la lógica del “casi bien” celebrada por las *Bay Biscuits* que decantaría en el “teatro malo” de Vivi Tellas (BROWNELL, 2015).

Las películas de estos cineastas traban un vínculo con la escena *under* a partir de la exhibición de unas corporalidades ajenas a los cánones de belleza dominante. No se trata exclusivamente de tomar distancia de cierta iconografía preconizada por el realismo, sino también de dinamitarla a partir de la construcción de una fisicidad basada en la alteridad (visual, sexual, etaria). En ambos campos

artísticos lo excéntrico, lo desbordado, se recorta como un signo característico. En sus performances, Emeterio Cerro “llevaba el cuerpo de los actores a la condición de muñecos con tocados pesadísimos, pechos gigantes, máscaras, maquillaje excesivo” (GARBATZKY, 2013, p. 82). De modo análogo, la figuración audiovisual de Margotita Moreyra, la septuagenaria actriz fetiche de Jorge Polaco, la convertía en una muñeca gigante en ruinas, en un ser monstruoso y al mismo tiempo seductor que habita una casa llena de artefactos de ese tipo como era el escenario principal de *En el nombre del hijo*.

Una de las cualidades principales de la escena emergente de los ochenta se asocia a su condición evanescente. Varios fenómenos colaboraron en esta imposibilidad de conservar un repertorio: La predilección por lo performático, la inclinación hacia un modo de hacer que, en algunos casos, descreía de la elaboración de narraciones en beneficio de lo sensorial, que ubicó a la improvisación en el lugar de principio rector, así como hizo primar el repentismo de unos espectáculos que ocurrían en medio de una fiesta, en bares o en una discoteca. La resistencia al archivo, como indica Irina Garbatzky (2013), constituye una marca definitoria de estas experiencias. El cine y más ampliamente el audiovisual se perfila, en tal sentido, como un interesante reservorio en el que se registraron muchas prácticas efímeras de esos años. La intermedialidad con lo teatral abre aquí una vía distinta, asociada a lo que Jacques Gersternkorn (1994) agrupa bajo el nombre de *referencias explícitas*. Bajo este concepto se congregan tanto la filmación de puestas en escena o bien la recuperación de actividades circundantes: ensayos, ingreso de espectadores a los espacios teatrales o parateatrales y otras acciones vinculadas al ritual de asistencia a un espectáculo.

La progresiva popularización del uso del video, al igual que el empleo de formatos como el Super 8 y el 16 mm., facilitaron en los ochenta el acopio de un nutrido corpus de imágenes de actividades asociadas al teatro. Estos dispositivos no solo habilitaron la captura de puestas completas (o de algunos fragmentos), sino también de los ensayos, así como de los backstages de los grupos y de sus artistas innovadores. Entre la infinidad de filmaciones de momentos que hoy pueden verse en distintos portales especializados (YouTube, Vimeo), sobresale el contacto mantenido entre el cineasta experimental Claudio Caldini con el grupo *El clú del clau*. Este encuentro dio como resultado trabajos como *Escuela de payasos* (1985) y un cortometraje en Super 8 que abría la obra *¡Esta me la vas a pagar...!* (1987). El film, de poco más de siete minutos de duración, permite apreciar al grupo de actores accionando en la calle y dentro de las instalaciones del Parakultural, espacio clave de

la renovación escénica y alternativa del período.⁵ No obstante, más que la captación documental de una situación teatral preconcebida, el corto de Caldini configura una efectiva puesta en escena para la cámara, en la que se conjuga la teatralidad de los performers con la consciencia de que sus acciones están siendo encuadradas por el dispositivo. En una vertiente similar, *Uore, la película* (1987), de Ezequiel Ábalos registra el espectáculo homónimo montado en la discoteca Cemento – otro enclave de la escena emergente postdictatorial – por el grupo de performances urbanas y de teatro de acción *La organización negra*.

Más allá de la posibilidad de documentar un hecho artístico efímero por naturaleza, las referencias explícitas y la presencia de los teatristas nóveles en las películas colaboraron en la construcción de una atmósfera epocal distintiva en títulos que buscaron asociar sus propias innovaciones con aquellas novedades implementadas desde los escenarios. En *Vivir mata* (1991), de Bebe Kamin, el relato sitúa a los protagonistas como asistentes a una performance de Alejandro Urdapilleta, posiblemente dentro del Parakultural. El film narra el derrotero de un vampiro proveniente del siglo XIX y trasplantado a la Buenos Aires del presente. Bajo esta premisa, la actuación de Urdapilleta, los aplausos de un público que recibe festivamente sus acciones (aunque estas puedan implicar cierta cuota de agresión dirigida a la platea), vienen a señalar aquello que representaba lo más innovador dentro del panorama cultural de la postdictadura. Mientras este momento teatral funcionaba bajo la impronta del registro de las implicancias de la vida urbana actual, Kamin incluye otras instancias de intersección. En otro tramo de la película puede verse a un joven Ricardo Bartís – director teatral clave dentro de la renovación escénica postdictatorial – componiendo un monólogo en el que interpela a un mucho más joven Mauricio Dayub.

Convocar a referentes del campo teatral o a los grupos emergentes brindaba una cuota de extrañeza que los protagonistas de los films experimentaban frente al presente de una Buenos Aires desconocida. Dos películas plantean una relación de este tipo: En *Lo que vendrá* (1988), de Gustavo Mosquera, el protagonista se escapa del hospital en el que está internado para encontrarse en su deambular urbano con una escena en la que varios integrantes de *La organización negra* y de *Las gambas al ajillo* exhiben situaciones que mezclan el teatro físico y la estética del shock propio del primero de estos grupos; por su parte, Olvierio (Darío Grandinetti), el poeta de

⁵ El corto de Claudio Caldini está disponible en la plataforma Vimeo bajo el título de *El chú del claun – The movie* (disponible en: <https://vimeo.com/197672237>. Acceso el: 20 may. 2020). Agradezco a Ezequiel Lozano el dato de la existencia de este material.

El lado oscuro del corazón (1992), de Eliseo Subiela, se topa en el subterráneo con Dalila, integrante del grupo *Los cometabrass*, interpretando una versión extrema de “Ciudad de pobres corazones” de Fito Páez. En ambos films, el encuentro con los artistas cumplía una función idéntica de exhibición de las zonas agresivas, punks y disidentes, que portaban los cuerpos de los teatristas más jóvenes.

Consideraciones finales

Los vínculos analizados no fueron, en todos los casos, el producto de decisiones deliberadas. Las relaciones posibles aparecen, en varias de las películas mencionadas, como el resultado de un sentimiento compartido, como búsquedas que quizás no tuvieron una consciencia común pero que, sin embargo, se dirigían en la misma dirección.

Los ochenta demandaron tres preguntas fundantes que se conjugaron de diversas maneras en los distintos casos (y en algunos confluyeron): 1) ¿Qué nos pasó?; 2) ¿Qué hicimos o cómo fuimos para que nos pasara esto? Como una alternativa a las anteriores, un tercer interrogante fundamental comenzó a reclamar su propio lugar: ¿hacia dónde vamos? Mientras las dos primeras remitían a la búsqueda de explicaciones sobre el pasado o sobre la identidad, la última abría una incógnita hacia el futuro. Y no es casual que la incertidumbre viniera de la mano de los cineastas operaprimistas, de aquellos en quienes no recaía la responsabilidad de hacer un balance, pero para quienes sí surgía como un imperativo el establecimiento de una diferenciación, de mostrar que eran otros, algo distinto. Entonces, mientras la apelación a una *Realpolitik* jugó un papel preponderante al momento de contestar la primera de estas preguntas (con definiciones taxativas y, muchas veces, conciliadoras), la repuesta al *cómo somos* ahondó en nuestras tradiciones culturales históricas y también en la conformación de alegorías que permitían reconocer marcas constantes dentro de unas identidades desarmadas. Lo nuevo, *lo que vendrá*, parafraseando el título del film de Gustavo Mosquera en el que Charly García tuvo un papel secundario, se sirvió de las estrategias y, sobre todo, de los rostros y cuerpos del teatro emergente. Es sintomático, en este sentido, que la nueva torsión en la Historia del cine argentino ocasionada por un film como *Rapado* (1992), de Martín Rejtman, estuviera protagonizada por Damián Dreizik, integrante del grupo *Los melli*.

Muchas de las películas de esos años se han conservado en pésimas condiciones. Sumado a lo anterior, deben considerarse también las dificultades técnicas intrínsecas propias de un país atrasado en lo que a tecnología se refiere, los vaivenes de las modas y, fundamentalmente, tomar en cuenta, por qué no,

el abierto encono por parte de los críticos. Combinadas de diversas formas a lo largo de los últimos años, estas cuestiones han colaborado en el ocultamiento o en la directa negación de los valores de estas producciones tanto como documentos de un momento histórico, pero también en términos estéticos. Sin alcanzar la idea de “canon de la multiplicidad” que emplea Jorge Dubatti (1999) para caracterizar a las producciones teatrales postdictatoriales, los films de esos años presentan una variedad mayor a aquella que el discurso crítico ha estado dispuesto a reconocer toda vez que analizó de manera panorámica los estrenos del período. No en vano los ochenta podrían ser definidos como una etapa en la que coexistió una polifonía de voces. En síntesis, un momento en el cual, volviendo a Charly García por última vez, se encabalaron los estertores de *los dinosaurios* en contrapunto con las estridencias causadas por *esos raros peinados nuevos*.

Referencias

AMADO, A. M. *Cine argentino y política 1980-2008: la imagen justa*. Buenos Aires: Colihue, 2009.

BERNINI, E. “La configuración de un relato: el cine argentino durante el terror de Estado y la democracia”. In: IRIBARREN, M. (coord.). *La imagen argentina: episodios cinematográficos de la historia nacional*. Buenos Aires: CICCUS, 2017, p. 131-140.

BROWNELL, P. “El recorrido artístico de Vivi Tellas en los ‘80: de las Bay Biscuit al Teatro malo”. *Afuera*, Buenos Aires, año X, n. 15, p. 1-16, 2015. Disponible en: <https://bit.ly/3hhxvKU>. Acceso el: 10 jun. 2020.

DI TELLA, A. “Alberto Fischerman (representado por su discípulo)”. In: IRIBARREN, M. (coord.). *La imagen argentina: episodios cinematográficos de la historia nacional*. Buenos Aires: CICCUS, 2017, p. 123-130.

DUBATTI, J. “El teatro argentino en la postdictadura: el canon de la multiplicidad”. *Revista Teatro CELCIT*, Buenos Aires, año 9, n. 11, p. 30-36, 1999.

ESPAÑA, C. (comp.). *Cine argentino en democracia*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1993.

FILIPPELLI, R. “Contra la realpolitik en el arte”. *Punto de vista*, Buenos Aires, n. 26, p. 4-6, 1986.

GARBATZKY, I. *Los ochenta recién vivos: poesía y performance en el Río de la Plata*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2013.

GERSTENKORN, J. “Lever le Rideau”. In: HAMON-SIREJOLS, C. *et al.* (ed.). *Cinéma et théâtralité*. Lyon: Aléas, 1994, p. 13-27.

GONZÁLEZ, J. P. *Pensar la música desde América Latina: problemas e interrogantes*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad Alberto Hurtado, 2013.

GRAMSCI, A. *Cuadernos de la cárcel*. México: ERA, 1981.

LUSNICH, A. L. “Formas de la dominación social en las ficciones alegóricas y metafóricas realizadas en épocas de la dictadura y la postdictadura en Argentina”. *Ideas*, n. 7, p. 1-16, 2016.

PELLETTIERI, O. “El sonido y la furia: panorama del teatro de los ‘80 en Argentina”. *Latin American Theater Review*, Lawrence, v. 25, n. 2, p. 3-12, 1992.

PÉREZ BOWIE, J. A. “La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de tipología”, *Signa*, Madrid, v. 19, p. 35-62, 2010.

SALA, J. “Crónica de un caso de censura: Kindergarten (1989, Jorge Polaco), la iglesia y la frágil postdictadura argentina”, *Atrio*, Sevilla, n. 22, p. 218-227, 2016.

SALA, J. “Una mesa familiar imposible: la versión filmica de *Esperando la carroza*”. *Pasavento*, Madrid, v. 5, n. 2, p. 405-423, 2017.

SALA, J. “Formas del exceso: *El acto en cuestión* (Alejandro Agresti, 1993) y el teatro de Ricardo Bartís”. *Telón de fondo*, Buenos Aires, v. 14, n. 27, p. 13-24, 2018a.

SALA, J. “Inventar los juegos: *Gombrowicz o la seducción*: la indeterminación de los límites entre teatro y cine”. *Chasqui*, Quito, v. 47, n. 1, p. 234-248, 2018b.

SUÁREZ, N. “El ‘cine de los ochenta’”. In: BERNINI, E. (ed.). *Después del nuevo cine: diez miradas en torno al cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: EUFyL, 2018, p. 45-58.

WOLF, S. “Agresti: la indisciplinada combinación”. *Film*, Buenos Aires, n. 3, p. 9-13, 1993.

Enviado el: 29 nov. 2019 | aprobado el: 22 may. 2020



The transformation of the war body on screen in Justin Kurzel's *Macbeth*

A transformação do corpo bélico na tela em Macbeth de Justin Kurzel



Ketlyn Mara Rosa¹

¹ Bachelor degree in Letters - English - Language and Literature from the Universidade Federal de Santa Catarina (2006). She participated in the exchange program of Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior/Fund for the Improvement of Post Secondary Education (Capes/Fipse) to Wayne State University (2003), where she came into contact with cinematographic studies. She has a master's degree in Letters from the Graduate Studies in English: Literary Studies at the Universidade Federal de Santa Catarina (2015). In 2019, she completed her doctorate in Literature in the area of Literary and Cultural Studies in Graduate Studies in English at the Universidade Federal de Santa Catarina. She had her Capes sandwich doctorate stay at the University of St. Andrews (2017) under the guidance of Professor Robert Burgoyne. E-mail: ketlynrosa@yahoo.com.br

Abstract: This article discusses how the 2015 filmic adaptation of *Macbeth* by Justin Kurzel is embedded in the social and political context of the 21st century in which the wars of Afghanistan and Iraq reverberate in the physical and psychological state of the soldier. In the film, the war body is scarred by multiple violent experiences of battle and emerges as a damaged individual, one that carries the viscerally traumatic past into the present. I analyze how Macbeth's military body undergoes a downward spiraling journey from collective leader to lone tyrant that takes roots in his past violent experiences of immersion into a context of corporeal mutilation and death.

Keywords: war body; cinema; Shakespeare; *Macbeth*; violence.

Resumo: Este artigo discute como a adaptação de *Macbeth* (2015), do diretor Justin Kurzel está imersa no contexto social e político do século XXI em que as guerras do Afeganistão e Iraque reverberam no estado físico e psicológico do soldado. No filme, o corpo bélico carrega cicatrizes das múltiplas experiências violentas de batalha e emerge como um indivíduo danificado, aquele que visceralmente carrega o passado traumático para seu presente. Eu analiso como o corpo bélico de Macbeth passa por uma jornada de ruína, transformando-se de líder das massas em um tirano solitário preso em suas raízes de violentas experiências do passado em um contexto de mutilação do corpo e morte.

Palavras-chave: corpo bélico; cinema; Shakespeare; *Macbeth*; violência.

Introduction

One of the most celebrated plays written by William Shakespeare, *Macbeth* is distinguished by its violence and significant emphasis on the themes of ambition and tyranny. In the “Introduction” of the Arden Shakespeare edition of *Macbeth*, Sandra Clark and Pamela Mason observe that “*Macbeth* is a play which attracts superlatives: it is Shakespeare’s shortest tragedy and the fastest moving, [...] it has the most pronounced atmosphere of evil of any of his plays” (2018, p. 1). The presence of witchcraft and the expression of hallucinatory behavior are among the elements that characterize the play’s “power of fantasy”, as Harold Bloom comments in *Shakespeare: the invention of the human* (1998, p. 516). The author explains that “no other drama by Shakespeare [...] engulfs us in a phantasmagoria” (BLOOM, 1998, p. 516) so intense as *Macbeth*. The potential of the mind in the play, exemplified by the central character’s rather ruinous and gory imaginative tendency, places the work, in Bloom’s opinion, as “‘a tragedy of blood,’ not just in its murders but in the ultimate implications of *Macbeth*’s imagination itself being bloody” (1998, p. 520). Mind and body forces are intertwined in a complex way in the play, resulting in a tragic struggle for sanity in which the concepts of morality and humanity are challenged.

Themes such as the ones perceived in *Macbeth* and others have drawn attention of filmmakers for centuries, inspiring adaptations of the most varied formats. Russell Jackson, in the “Introduction” of *The Cambridge companion to Shakespeare on film*, highlights that “it has been estimated that during the ‘silent era’ – before synchronized dialogue complicated the business of adapting poetic drama for the screen—there were more than 400 films on Shakespearean subjects” (2000, p. 2). The popularity of Shakespeare’s plays continues to be visible in the consistent number of filmic adaptations released in 1990s and in the 21st century, translating diverse themes into contexts that cross temporal and geographical borders. Bloom credits such recognition to Shakespeare’s “universalism, global and multicultural,” acknowledging the playwright’s “pervasive presence in the most unlike contexts: here, there, and everywhere” (1998, p. 3). A similar perception is shown by Mark T. Burnett and Romona Wray in the “Introduction” of *Screening Shakespeare in the twenty-first century*, as the authors observe that Shakespeare’s “plays are enabled to broach a spectrum of local and global twenty-first-century concerns, from the dangers of terrorism to the workings of a ‘McDonaldized’ world” (2006, p. 8). This notion becomes uniquely significant in this article as the 2015 filmic adaptation of *Macbeth* by Justin Kurzel can be read in connection to the mental and physical trials of contemporary warfare.

One of the possible interpretations of Kurzel's adaptation is the play's treatment as embedded in the social and political context of the 21st century in which the wars of Afghanistan and Iraq reverberate in the physical and psychological state of the figure of the soldier. In the film, the war body is scarred by multiple violent experiences of battle and emerges as a damaged individual, one that carries the viscerally traumatic past into the present. The war body is experienced on the screen through a performance that allows the body of the leader to be constructed in "the linkages between material corporeality, praxis, and perception" (WAGNER, 2008, p. 52). In this article, I analyze how *Macbeth*'s military body is depicted as undergoing a downward spiraling journey from collective leader to lone tyrant that takes his past violent experiences of immersion into a context of corporeal mutilation and death, reverberating in phantasmagorical incidents. The film portrays the war body engulfed in an abstract landscape of vibrant colors that reflect psychological states in a momentarily transportation of the body into a parallel space of contemplation of the phenomenon of death. This sensorial exploration takes place particularly in the battle scenes that bookend the film, which are the focus of the cinematic investigation of this article. I carry out a thorough stylistic analysis of selected scenes, by describing them in terms of cinematic elements such as *mise-en-scène*, cinematography, editing, and sound. Such detailed examination will allow the making of connections to the themes of mental and physical decadence present in the film to understand the transformation of the main character in the narrative and its reverberations to a contemporary historical context.

In terms of adapting Shakespeare's works, even though the time gap between the writing of the plays and the translation of the texts into a different medium, namely cinema, is extensive, adaptations rely on the universality of the themes and the specificity of the media in order to attempt to add layers of nuances to such well-known poetry and prose. Burnett and Wray point out that Shakespeare's "works continue to reverberate, and the plays persist as repositories of lore and tradition even as they are reworked as salient signifiers of meaning and knowledge" (2006, p. 1). The historical context in which the filmic adaptations are produced, the geographical location, and political scenario are among some decisive factors for the meaning attributed to the symbolic representations in the transposition from play to film. As it will be seen in this article, the realization of Kurzel's *Macbeth* in a late post 9/11 context, in which the wars of Afghanistan and Iraq still bear consequences to the countries involved can be considered as a factor behind choices of themes, plot, and acting. Burnett and Wray expand their discussion on adaptation by highlighting that

“Shakespeare, in the post-2000 period, moves among and between a range of screen incarnations, which encompass adaptations, documentaries, cinema advertisements, post-colonial reinventions and mass-media citations, and which test the boundaries of conventional idioms and mediums” (2006, p. 2). Each different language carries its own attributes and features distinct ways of portraying issues either through verbal or visual elements.

When comparing theater and film, one of the major divergences pointed out by Anthony Davies in *Filming Shakespeare's plays* is related to the different kinds of space portrayed in each medium. The author claims that “the action on the theater stage is encapsulated within an ‘aesthetic microcosm,’ [and that] even where the décor and the set aim to bring spatial illusions close to reality the stage can never strive for verisimilitude on its own” (DAVIES, 1990, p. 5). Davies brings the perspective of space in film as he states that “the cinema frame does not encapsulate action within a microcosm. It isolates a central element in the action, but the full extent of that action—and of the spatial and social contexts of that action – must be credible beyond the constraints of the frame” (1990, p. 6). Such characteristics do not limit each one of the mediums, on the contrary, they foreground the possibility of creativity employed in each language within its material and imaginative constraints. In Kurzel's *Macbeth*, for instance, space gains wide and varied layers of visual representation, from the cold and unforgiving mountains of Scotland to the open and deadly battlefields, and the stifling interiors that illustrate the personal agony of the characters. Hence, the adaptations of Shakespeare into film rely on these notions of space, making use of the possibilities that cinema offers, but encompassed in what Jack J. Jorgens in *Shakespeare on film* observes: “in a sense *all* Shakespeare films are translations” (1977, p. 14). The specificity of cinema's tools, such as close-ups, traveling shots, and editing, contribute to a re-appropriation of Shakespeare's works into new forms of storytelling. Re-imagining celebrated Shakespearean narratives and characters for contemporary audiences seems to be a challenge attempted by filmmakers to expand and question the signification and relevance of the plays.

In terms of character development, Shakespeare's *Macbeth* presents the main character as someone who is trapped in his own imagination of violence by portraying his body as at times masculine and ravaged. Bloom describes Macbeth as “a great killing machine,” whose brutal behavior is exemplified by the graphic detailing of a lethal strike on the enemy: “a death wound from the navel all the way up to his jaw, a mode of unseaming that introduces us to Macbeth's quite astonishing ferocity” (1998, p. 516). His masculine side is highlighted in certain moments in the play,

particularly when mentioning his battle accomplishments, but the deteriorating mental process due to the enacting of murders and overwhelming pursuit of power weaken his stealth figure. Clark and Mason observe “he cannot sleep and is shaken nightly by ‘terrible dreams,’ his mind is ‘full of scorpions,’ his looks are ‘rugged,’ he has fits, flaws and starts, and his heart throbs. His intense self-consciousness and his ability to draw the audience into his own perceptual system are largely responsible for the fact he comes across not just as a villain but also as a suffering hero” (2018, p. 4). The physical toll of the mental complications is present in the play, as his body is associated to impotence and childlessness, leaving Macbeth in a “perpetual state of fear” (BLOOM, 1998, p. 530) regarding succession and the quest for greatness.

As I will analyze the transformation of Macbeth's war body in Kurzel's filmic adaptation, a brief understanding of the history of representation of the war body on screen becomes a significant point of discussion. The war body in cinema has been depicted in a variety of ways, ranging from heroic portrayals of victory to depictions of chaotic waste and vulnerability. Karen Randell and Sean Redmond observe the war body in cinema can be “employed to make sense of terror, conflict, and warfare” (2008, p. 1) and they are significantly “subject to cultural, historical, and political ascription” (2008, p. 4). To represent the body immersed in the context of war is to assign a symbolic meaning to its attitudes and outward image. The war film genre supplies examples of ideological connotations associated with the corporeal figure of the soldier, for instance, in *Sands of Iwo Jima* (1949), directed by Allan Dwan, John Wayne plays Sergeant Stryker in a portrayal of the “screen image of a conquering war body” (RANDELL; REDMOND, 2008, p. 4) through his hypermasculine behavior of confidence and bravery. A contrasting scenario is seen in *Saving Private Ryan* (1998), directed by Steven Spielberg, in which the corporeal damage inflicted to the bodies of the soldiers “creates a different iconography, which views male bodies as a site of vulnerability” (HAGELIN, 2008, p. 106). Such representations of the war body differ due to the social and political context in which they are immersed, the former film as a product of a post-war patriotic propaganda and the latter as a reminiscence of the Vietnam War's iconography. In relation to the portrayal of the war body in filmic Shakespearean adaptations, Kenneth Branagh's *Henry V* (1989) brings the body of a leader who, in the aftermath of the battle of Agincourt, “takes into itself and onto itself the things of war, ingests them, and redisplayes them as a different kind of living image” (WAGNER, 2008, p. 57). As Henry (Kenneth Branagh) carries the body of a dead boy, the wastefulness of war and the consequences of violence are highlighted through the performance of the leader's weary body and the tactile nature

of his attitude. In a post-Falklands War context, the film highlights the importance of survival and homecoming as opposed to the fruitless deaths on the battlefield.

Kurzel's *Macbeth* can be read as inserted in a post-9/11 environment that brings to the forefront issues related to the soldiers who have experienced combat in the Afghanistan and Iraq Wars, such as post-traumatic stress disorder (PTSD). A condition that has been in the past called "shell-shock" or "battle fatigue," PTSD "refers to distress that follows a major stressful life event" (PARIS, 2016, p. 1). This condition is not only related to the trauma itself, but the incapability of overcoming the traumatic event, leading to effects such as flashbacks of stressful situations, hallucinations, irritability, sleep deprivation, among others (PARIS, 2016). During the conference at the premiere of Kurzel's *Macbeth* in the 68th Cannes Film Festival in 2015, actor Michael Fassbender, who plays the title role, comments on the possibility of the contemporary facet of the film regarding Macbeth's condition in the narrative. In the online *Macbeth* conference, he says "this character is suffering from post-traumatic stress disorder. It was Justin [Kurzel] that said that to me in one of our first conversations and that changed everything for me" (MACBETH..., 2015). The construction of Macbeth's body as a seasoned warrior who feels the toll of horrifying battle experiences is linked to the contextual viewpoint of information retrieved from veterans of the post-9/11 wars. Fassbender explains "we know from soldiers coming back from Iraq or Afghanistan that describe post-traumatic stress disorder and the fact that they have these hallucinations. They can be walking down the Croisette here and it's Basra. All of a sudden it's Basra" (MACBETH..., 2015). In the film, Macbeth is haunted by past experiences from the battlefield and, in particular, the loss of youth in the figure of a fallen young soldier who consistently reappears in Macbeth's visions. Ari Mattes (2015), in an online article *The Conversation*, points out "the film seems to judge Macbeth's warriorship by oddly contemporary standards of heroism, in which war is seen as a process of self-annihilation rather than hero-formation." The flashbacks of combat, the reappearance of ghosts killed in extremely violent circumstances, and Macbeth's constant immersion in bloody affairs locate his body in a constant psychological state in association with death and gore.

The analysis of the war body in film can be connected to the perception of its performativity. Matthew Wagner (2008) observes it is possible to experience the war body on the screen through "a framework of performance" in which the embodiment of a warrior-leader essence relies on being publicly shared and examined. The author comments on the fact that performance can be seen as "the link between the materiality of the performing body and phenomenal perception of the viewer"

(WAGNER, 2008, p. 52). One of the elements brought by Kurzel's *Macbeth* is the placing of the performative body of war, a body that effectively executes violent acts, in a space of sensorial enlargement and detachment from the world outside combat through the use of overwhelmingly saturated colors in the battle scenes. Wagner mentions the performing war body is created in "a process of disclosure," that is, "a body will be a body of a warrior-king when it chooses to show itself as such" (2008, p. 53). In the film, Macbeth's body is initially constructed as a warrior through the graphic emphasis of his brutal actions on the battlefield, but gradually loses its strength as his corporeal portrayal is highly impacted by his unstable mental state and violent attitude outside combat. These conditions lead to the final battle in which the depiction of his lone war body is stripped away from the collective support that once marked his performance as suitable for the combat context.

The performativity of the war body on the screen also has a connection with "metaperformative processes" that link the characters with the actors and their filmography (WAGNER, 2008, p. 53). *Macbeth* has been played in film by a variety of actors, ranging from Orson Welles in 1948, who also directed the movie, Toshiro Mifune in Akira Kurosawa's version of the play in 1957, and Jon Finch in Roman Polanski's adaptation in 1971. A significant element in Kurzel's *Macbeth* is the casting of Michael Fassbender who displays a filmography with an intense focus on the performance of the body. In *Hunger* (2008), directed by Steve McQueen, Fassbender plays Bobby Sands, an Irish nationalist, who goes on a hunger strike while imprisoned in the 1980s. The film focuses on the protest through the weariness and thinness of the body, accentuating Fassbender's corporeal transformation to connect to the ideological messages of the narrative about politics and resistance. Another film starred by Fassbender that focuses on the performance of the body is *Shame*, also directed by Steve McQueen, in 2011. The actor plays a sex addict who lives in New York immersed in a dysfunctional relationship with family and friends. The film foregrounds the body in the numerous explicit sex scenes, constructing it as a site of compulsive yearnings and desires. Fassbender's performance of the character builds a complex depiction of the boundaries between corporeal pleasure and emotional involvement. The process of metaperformativity of the war body for Wagner is connected to "the ability to have—and display—a body that resonates with corporeal attributes of other bodies from across historical divides" (2008, p. 55). In this case, Fassbender's filmography demonstrates an intricate relationship with the potential of the body to convey ideologies and criticisms on the screen, whether they are linked to the physical resistance of the body or its indulgence in pleasures, adding to his layered performance of a warrior turned lone tyrant in Kurzel's *Macbeth*.

The war body as a leader

The film opens with the image of the body of Macbeth's dead child, establishing one of the main themes of the narrative: the contemplation of death. The wind rustles the vegetation around the child's still body and the fringes of the cloth that envelop his head. Contemplation is directly linked to the act of witnessing as the next shot shows the mourners, Macbeth, Lady Macbeth (Marion Cotillard), Banquo (Paddy Considine), and Fleance (Lochlann Harris) desolately looking at the body lying on the ground. Macbeth's figure is firstly introduced shrouded by a tunic that only reveals his forlorn face while enacting his last parental duty in the burial of his child. His body is not of a warrior or a leader, but a gloomy father and husband who beholds the loss of youth and the shortening of his lineage. As part of the burial ceremony, the child's body is burned, and the fire is established as a significant motif in the film that resonates with the idea of being a propeller of death that slowly disintegrates the body into ashes, making it unrecognizable.

Landscape then becomes a focal point of the visual depiction of the surrounding territory in which the narrative takes place, and particularly the upcoming battle sequence, to situate the characters in the grandeur of the Scottish mountain chains. The predominance of blue and gray filters in the portrayal of these images, accompanied by the dramatic score, add to the somber tone of the events. The stillness of the snowy mountain tops in contrast with the quick pace in which the fog moves across the screen point to the harshness and vivacity of the environment. These images lead to the atmosphere of unforgiveness regarding the cycle of life and death experienced by Macbeth's family in the previous scene and the gruesome events in the impending battle. David Melbye explains that in cinema "setting can also have a psychological dimension functioning beyond the supportive role of backdrop [that] reflect[s] inner subjective states" of the characters (2010, p. 1). In the online *Macbeth* conference at Cannes, Kurzel observes the significance of landscape to the characters is related to "how the landscape informs their tragedy, how it makes them feel very small amongst this extraordinary story, how it intimidates them" (MACBETH..., 2015). The surroundings are not only scenery where the narrative unfolds, but function as a powerful reminder of characters' inner psychological conditions.

The battle sequence starts with the idea of collectivity and bonding as Macbeth's soldiers arrive through a thick fog in a panning shot. Macbeth himself is surrounded by his fellow soldiers, who move in unison and display similar war-related corporeal features, such as battle weaponry and war-painted faces.

With three straight black lines roughly painted across their faces, the seasoned warriors exhibit a battle readiness that contrasts with the group of young soldiers across the field. Sent by King Duncan (David Thewlis) as an effort to reinforce the Scottish lines against Macdonwald (Hilton McRae), the child-looking soldiers are presented with clean faces. The film depicts their immaculate bodies in a series of close-ups of their young facial features, highlighting a sense of unsuitability to the brutal task to be accomplished in the upcoming moments. The experienced soldiers proceed to prepare the young ones for battle by fastening the swords to their hands and wrists and painting their faces. Transformation of the body of youth into the war body is not a complete metamorphosis, on the contrary, as it only emphasizes the vulnerability and inexperience of those about to enter a lethal confrontation. Macbeth assists one young soldier in particular by binding the sword to his hand and carefully painting three lines across his face, preparing the young body to become a weapon mirrored in his own image, perpetuating his war legacy. Macbeth finishes the preparation of the body for battle by affectionately caressing the boy's face, similarly to how he would do to a loved one, in an attempt to comfort the young soldier who is visually petrified by the thought of combat and his apparent unfitness for the harshness of the situation. Although the preparations for war can be linked to the way the soldiers bond by praying together and helping each other, this scene symbolizes the arrangements for death, a previous contemplation of the act of dying, and a last interaction among the characters whose uncertain fate in battle is about to unfold.

The battle itself is depicted as a plunge into the microcosm of combat since there is no overall visual understanding of the geographical and tactical positions of the armies. The immersion into the action of the battlefield initiates as Macbeth and his soldiers appear in combat-ready posture, facing the opposing army stationed in the right off-screen area. The soldiers' bodies rock back and forth in a demonstration of restlessness and anxiety for the upcoming clash. Macbeth leads the attack by raising his sword and screaming, actions that are readily followed by the rest of the soldiers, depicting a corporeal and ideological synchronicity among them. His leadership status is confirmed in a tracking shot ahead of the mass of soldiers as they charge towards the camera. Macbeth is framed in the center, his armored war-painted body displays a fearless posture surrounded by the soldiers who are unified by the same violent purpose.

Changes in image speed, from a portrayal of regular motion to slow motion, are used to foreground the acts of violence and the effects on the body. As David Bordwell and Kristin Thompson observe, slow motion is "used for emphasis,

becoming a way of dwelling on a moment” (2008, p. 168). The first slow motion shows the mass of soldiers approaching the enemy in an extreme long shot. This image highlights the immensity of people on the battlefield and builds an expectation of the clash between the two parties. During the slow-motion scenes, audio becomes a sound similar to a muffled vibration that stands as a stark contrast to the normal speed scenes in which the shouts of the soldiers fill the aural space of the film. An abrupt cut thrusts the audience back to experiencing normal speed, and this time the camera is positioned among Macbeth’s men, tracking right behind the leader. The sounds of armor clanking and cheering voices inundate the screen only as the camera is unceremoniously plucked out of the battleground and placed in the gap that separates the two armies. Slow motion and the humming sound accentuate the anticipation for the physical encounter of the opposing bodies. A long shot in slow motion of Macbeth shows him jumping with his sword, ready to strike the enemy down. When Macbeth’s sword touches his enemy’s weapon, the speed returns to normal and the chaotic sounds and images of battle take the forefront. Macbeth’s combat posture becomes increasingly brutal as he swings his sword and strikes down as many men as possible. He not only uses his sword but also resorts to a more corporeal involvement by using his fists. These images construct the culmination of his war body in action, that is, the depiction of a determined and unflinching leader who embodies and performs the role of a warrior. He shows himself as a sanguinary killer, altering the space around him and constituting it as a site of communal violence. Wagner comments that “the war body stretches its skin, projects its interior onto the exterior, and creates, transforms, becomes a new environment, a war space” (2008, p. 61). In the film, Macbeth’s corporeal behavior is portrayed as an essential element for the perception of the performance of violence on the battlefield.

The transposition of the characters’ inner emotional states into filmic color is foregrounded as the presence of the three witches and the young boy is more emphasized in the combat. As battle progresses, its lack of chronological attachment is accentuated as a way of sensorially representing the chaotic state of events. Some images depict an unusual behavior on the battlefield, such as Macbeth standing still in a daze, looking at something that inhabits the off-screen space. The slow-motion medium long shot of the motionless warrior, a contrast to his previous active behavior, denotes the creation of a different war space, a parallel place of sensorial contemplation. The fog essentially blurs the surroundings and temporarily transports the body of the leader to an undetermined geographical position, one that brings to the surface the emotional state of the character through its performativity, change in

film speed, and color emphasis. *Macbeth*'s point-of-view shot reveals the three witches standing just outside the battlefield. The shot that depicts the witches demonstrates a profound change in the color scheme of the film as yellow hues are predominant in the image. In an interview for the online *VFX Magazine*, Adam Glasman (2015), the film's colorist, explains:

the opening battle has a cool blueish feel, and then for occasional shots we'd jump around so that we see the witches in the battle and everything becomes yellow. That's intentional; it's not supposed to match. The fact that *Macbeth*'s hallucinating or certainly seeing something mystical meant that they could look different, because those shots are his point of view (POV), you see him in the battle and his POV is the witches and that's where the color jumps.

The blue and grey tones of the battle sequence that convey the harshness of the situation and emphasize the coldness of metal are disrupted by the yellow prominence of the witches' image, a reflection of *Macbeth*'s psychological state.

It is when the battle representation completely loses its chronological linearity that a montage of the horrors of combat becomes the focal point of the film. The tactile nature of the depiction of violence is foregrounded in the images that portray the bodies of the soldiers in close combat. Their corporeal intimacy alongside the almost stillness of their movements, due to the slow-motion effect, create instances of contemplation of the moment of death and violation of the body, resembling a series of paintings. This representation of the carnage of combat evokes, for instance, the works of Goya in terms of the focus on the brutal consequences of warfare to the body. In Kurzel's *Macbeth*, these canvasses explore the particularities of the penetration of flesh by swords and the act of disembowelment of the enemy with the purpose of solidifying the ruthless context in which *Macbeth* is inserted. The battlefield is depicted as a nightmarish spectacle of atrocities, culminating in the death of the young soldier who was shown earlier in the narrative making arrangements for battle. In a slow-motion medium close-up, the boy has his throat cut while screaming, a shot that is both disturbing and detailed due to the scrutinizing focus on the line of blood created by the cut of the knife on his neck. The body of the young soldier slowly descends out of frame, losing vitality as it falls.

The combination of the horrors of combat with the wasteland of bodies in the aftermath of battle becomes a somatic point of connection to *Macbeth*'s psychological damage caused by warfare. As in an echo of the initial burial scene of the child, the young boy's body is depicted lying on the ground with the wind rustling

the dry vegetation around him while Macbeth watches mournfully, contemplating once again the death of youth. Banquo and Macbeth drag the young soldier to a pile of bodies and as the latter carries another body on his shoulders, he sadly declares “so foul and fair a day I have not seen.” There is an emphasis on the complexity between feelings of satisfaction for the victory and discontent for the wastefulness of war. The two seasoned warriors stare at the pile of bodies that demonstrates the singular universe in which they inhabit, the space of war. Battlefield signifies a zone of exception, where the infliction of violence and death becomes a way of survival, but also a source of psychological scarring that runs deep into the psyche of the warrior and accompanies him in the life outside combat.

Macbeth's performance as a military body is foregrounded in the scene in which he assists in the amputation of a soldier's hand. Macbeth holds the soldier against his own body, affectionally enveloping the man into his arms. The soldier's body covers Macbeth's, in a corporeal depiction that markedly “clothe[s] the leader's body in the things of war” (WAGNER, 2008, p. 58). Besides the weapons and armor, Macbeth's body is visually represented in a warlike manner through the extreme tactile connection with his own soldiers, gestures that demonstrate an intense level of comradeship and engagement with the context of warfare. The confirmation of one of the witches' prophecies is given during this scene when Macbeth is told the news he has become Thane of Cawdor, an event that initiates his transformation from the body of a leader to a lone king. This period of transition is hinted as Macbeth visits the body of the young soldier, now in a communal burial space. The warrior places two rocks on the boy's eyes, similarly to how he did with his own child early in the film. He puts his face closer to the young soldier's body and says “present fears are less than horrible imaginings.” The subject of death permeates the scene in a complex way since while Macbeth witnesses the ravaged state of the soldier's body, a result of violent acts, he contemplates the thoughts of murder regarding the prophecy of becoming king. The corrupt workings of the mind and the horrors of battle are juxtaposed in this scene. The dead and alive bodies are constructed as signifiers of messages regarding the devastation of violence and Macbeth's internal struggle concerning the act of killing.

The body of the tyrant

As Macbeth returns home and sheds his warrior armor, the memories of battle relentlessly accompany him, particularly while he struggles with the decision of murdering King Duncan. The haunting of the atrocities committed and witnessed in combat is represented in the film as Macbeth finds himself being mentally

transported to a past space of war. He is isolated into a world of chaotic memories that suggests psychological injury from combat. Differently from how the battle scenes are portrayed earlier in the film, Macbeth's memories are depicted in a fast-forward manner, demonstrating how the remembrance of events is impacted by a person's psychological state. In one of his memories, while he is framed in the middle of the battlefield, the action around him unfolds in an accelerated speed. The montage of war memories includes the recurring yellow-hued image of the witches and blue-toned image of the young soldier in despair during combat. In the representation of Macbeth's inner world, the focus is not on his victories and accomplishments. On the contrary, the absence of an atmosphere of heroism is contrasted with the haunting aftereffects of warfare which leads to his isolation as a returning soldier.

The scene continues as Macbeth sees the first apparition of the young soldier who holds the dagger and leads the way to Duncan's tent. Dressed in combat clothes, with his bloody throat bearing the cutting marks, the figure of the boy has a layered signification as a reminder of the past horrors and Macbeth's own troubled mind that keeps reminiscing the violence that was witnessed and enacted in combat. Moreover, it is through the memory of the boy who belongs in the parallel dimension of the battlefield and the recollection of Macbeth's warrior-self that the seasoned soldier musters the courage to kill Duncan. The body of the warrior is evoked here to conquer the fear of indecision, but this time Macbeth stands alone without his army. His PTSD condition is highlighted in this scene as the memories from battlefield flood his mind, giving shape to the figure of the young soldier slayed in combat. Randell and Redmond point out "the notion of the unwanted return of the war body is a recurring trope of war trauma testimonies" (2008, p. 6). By depicting the hallucinatory sighting of the young dead soldier, particularly in connection with the king's murder, the film focuses on the downfall process of the collective leader into a lone figure who is psychologically injured and at the mercy of his isolated world of traumatic memories.

The return of the body of the dead continues in the film, this time in connection with the violence enacted by Macbeth after he is crowned king. Through acts of murder, such as the killing of Duncan and Banquo, Macbeth's body is gradually stripped away of the elements of leadership and eventually relinquished to the status of a tyrant. His deep immersion into a world of mental distress is foregrounded in the banquet scene in which he sees Banquo's ghost. The entire sequence is colored in yellow tones, a reminder of the pigmentation used in the image of the eerie sighting of the witches. The increase in Macbeth's mental distress is depicted as not only

one shot is singled out as a hallucinatory vision, but the scene as a whole is tainted by the atmosphere of unbalance, similarly to how Macbeth is being thoroughly consumed by the haunting of his past murderous actions. Banquo's body returns with a significant detail: his war-painted face recalls the battlefield context, the time when Macbeth was still the bearer of the body of a warrior and leader. The three black lines painted across Banquo's face bring the combat past to the foreground while his overall presence is a reminder of a much more recent atrocity. As Adele Parker observes, the image of the returned soldier "embod[ies] the subjective experience of living past and present simultaneously, and it is precisely when this experience becomes externalized that it becomes unnatural and unsettling" (2008, p. 97). The uncommon and distressing elements of the sighting are commented by Macbeth when he says "the time has been that when the brains were out, the man would die, and there an end. But now they rise again and push us from our stools." The apparitions solidify the theme of circularity of violence as corporeal reminders of the acts of the past and the consequences in the future.

In the banquet sequence, Lady Macbeth plays an important role in attempting to maintain Macbeth's status as a leader. Her effort to dismiss the atmosphere of strangeness caused by her husband's erratic behavior is frustrated as Macbeth's hallucinations become more substantial and he displays his unstable self in public. When she approaches Macbeth, who stands in the middle of the hall in horror with the sighting of Banquo's specter, he places his body extremely close to her in an attempt to involve her in his own vision of the deceased soldier. Lady Macbeth escorts him back to the table, trying to stifle the strangeness of his words and actions, but his transformation is too apparent. Her efforts to return Macbeth to his old self are a reminder of the former body of the king, of what it should be in terms of posture and speech, and generate an opposite reaction, that is, of highlighting his mental and physical consumption by apparitions and fear in a constant dialogue with unseen figures.

The bodies of the soldiers perished in combat return in an appearance of an army of the dead as bearers of prophecies to Macbeth. This sequence relies on the juxtaposition of yellow and blue film tones to navigate the psychological nuances of Macbeth's perception of events. After being told of his prospects of invincibility by the witches, Macbeth walks through a foggy field in the opposite direction of the returned bodies of his soldiers who warn him against the threat posed by Macduff (Sean Harris). Saturated in yellow hues, the scene depicts the soldiers with swords in their hands, walking toward an off-screen space without making visual contact with Macbeth.

The army that once marched with their leader, treads a contrary direction. The film color suffers a sudden change when the young soldier arrives, a portrayal saturated in blue tones. This representation signifies an abrupt return of Macbeth's mental state to the battlefield since this pigmentation has been associated with combat throughout the film. The figure of the young soldier dressed in combat clothes and with his exposed mortal wounds brings a certain familiarity to Macbeth who demonstrates a soft smile. After the boy delivers part of the prophecy which refers to the fact that no man born of a woman will be able to kill Macbeth, the two hug each other. The hallucinatory presence of the young soldier and the affection that Macbeth displays towards him lead to the idea of the complex process of bonding during warfare and the effects of such closeness.

The construction of a comradeship environment and the consequences of witnessing tragic loss on the battlefield are topics that have increasingly been brought to discussion in war studies. Sebastian Junger (2015), a war journalist and filmmaker involved in the coverage of contemporary conflicts, explains in an online interview for the *Vanity Fair* that according to research, for modern-day soldiers the loss of a close teammate is the worst event that can happen during deployment. He observes that the experience of having a friend die “serves as a trigger for psychological breakdown on the battlefield and re-adjustment difficulties after the soldier has returned home” (JUNGER, 2015). In the film, Macbeth clearly shows a fondness for the young soldier while he is alive as well as in the moments of the boy's return after death. Macbeth's mental focus on the atmosphere of the battlefield and reminiscence of the dead soldiers portrays a process of retreat into his own psychological world populated by the memories of loyalty and bonding.

Macbeth's body is foregrounded as lacking the attributes of collective leadership and purpose in the montage that depicts his isolation and mental unbalance. The transformation from the body of a leader to the body of a secluded king is emphasized in his attempt to keep some military elements of corporeal endurance only to be dragged into a world of dazed contemplation. In the montage, Macbeth is alone in his spacious bedroom where he swirls his sword as if practicing his skills for battle, sprints and jogs from one side to the other. Although he attempts to keep some corporeal elements of his warrior-self, his body is no longer constructed as such. At times he stands still in the middle of the room, his body rocking back and forth as if in a trance. Lennox's (David Hayman) voice-over adds to the deconstruction of Macbeth as a trustworthy leader when he says “those he commands move only in command. Nothing in love.” The performance of Macbeth's body is summarized in

Lennox's testimony of people's reaction to how the King discloses himself outwardly, an embodiment lacking collective connection with his soldiers.

The final battle sequence of the film exemplifies in an intense manner the transposition of Macbeth's thoughts and emotions into screen pigmentation, allowing the King's body to inhabit a site without spatial boundaries. The dominant color of this scene is red, a reminder of the motif of fire that permeates the narrative. Death and disintegration surround the use of fire, either during burials or executions. Glasman (2015) explains the red hues convey an atmosphere "as if Macbeth had entered his own version of hell." Besides the saturated use of color that addresses the senses directly, the smoke and ashes from the burning forest add to the creation of a parallel space of war, one that is not located in a particular geographical location, but that functions as a projection of the inner turmoil of the characters. The two protagonists of the fight are Macbeth, who attempts to solidify his place as a king by removing all possible threats, and Macduff who seeks revenge for his family's murder.

Dressed in his warrior clothes and with war paint on his face, a hollow emulation of his old self, Macbeth faces Macduff without a loyal army close to him since his performative body as a leader has lost all justification by the end of the film. Instead of a group of warriors, Macbeth is accompanied by a spectral army that distantly lurks in the background, silently watching the events. The fight is portrayed as an intimate encounter of the two characters that alternates between normal speed and slow motion. The moments in which they manage to wound each other are sensorially magnified through a slower speed of image, one that allows the contemplation of the streams of spurting blood. One of the points of contrast between the initial and the final battle sequences is that the latter juxtaposes dialogue with fighting choreography. By dividing his attention between the raw warrior energy and the exposition of thoughts that have consumed him throughout the narrative, Macbeth opens space for a verbal exchange that eventually leads to the discovery of the vulnerability of his body.

During the face-off, Macbeth pins Macduff down and forces a sword to his throat, constructing a moment of proximity and revelation. At this point in the narrative, Macbeth's bravery is reinforced by the belief in his invincibility, his "charmed life" in which no man born of a woman can threaten his kingdom. Macduff then reveals he was "from his mother's womb untimely ripped," an information that reverses the odds of the fight and condemns Macbeth's body to be vulnerable, an ordinary body, not of a leader, warrior, or king. As Macduff strikes him, the close-up shot highlights the running blood from the wound that cascades down Macbeth's

fingers. His body is exposed, penetrated by Macduff's weapon and liable to perish. Although Macbeth is wounded and lacking soldierly energy, he says "before my body I throw my warlike shield" in an attempt to evoke the past atmosphere of his old self, a body infused with the legacy of combat and brotherhood. Even as Macbeth has a dagger in his hand and welcomes the continuation of the fight, his body no longer functions as a warrior and his performance lacks any sort of justification or sense of righteousness. The intimate two-shot close-up of the characters depicts a king who waits for Macduff to strike, almost like an act of brotherhood, bringing an end to Macbeth's reign.

Unlike Welles' and Polanski's films, in which Macbeth's head is decapitated, Kurzel's film opts for a different approach concerning the demise of Macbeth's body. Instead of suffering any kind of mutilation, Macbeth's dead body is shown on his knees, with his head down, focusing on its unnatural stillness in comparison to its active performance in previous battlefields. This contrast brings to the surface the lack of power attributed to his now deceased body, one that sits passively on the Scottish landscape as Malcolm's (Jack Reynor) soldiers pass by in a high-angle long shot. The insignificance attributed to Macbeth's body at this point, even though he has exterior features of a warrior, is highlighted in a long shot that depicts his silhouette sitting lonely in the landscape, surrounded by towering mountains. His physical body is whole, but the hollowness of his corporeal performance endures through the aftereffects of his murderous past actions. There is no ceremony to honor the end of his kingdom or friendly soldier to provide a funeral. His lonely body remains out in the open, belonging now to a space of death. The final moments of the film offer a glimpse into the cyclical nature of life and death, juxtaposing Macbeth's dead body and Fleance's liveness as he takes the former king's sword and runs into the open field. Fleance, who once had his life in jeopardy as he threatened the fluidity of Macbeth's reign, is in possession of the very sword belonging to the king, a sign of the inevitability of the witches' prophecy about Banquo's children becoming kings.

Conclusion

The film foregrounds the cyclical nature of human existence by focusing on the role of youth and how death becomes a procreator force instead of a strictly destructive element. The persistent reminders of the sorrowful atmosphere concerning the passing of young characters such as the dead child early in the narrative and the dead young soldier on the battlefield only accentuate the perverseness of Macbeth's actions when he attempts to kill Fleance and burns Macduff's children at the stake.

Macbeth's body as a father and warrior facing the death of youth is portrayed in a very different manner from the post-heroic body of Macbeth who is constantly endeavoring to impose sterility on the world around him by killing or attempting to kill the children that threaten his throne. Youth is connected to the loss of heritage and the continuation of legacies, two contrasting positions in which the event of death becomes the decisive element. Death is seen as a force that originates situations and generates attitudes that have consequences in the narrative. According to James Calderwood, "death, perversely procreative, refuses to be terminal. The murder of Duncan begets the revengeful Malcolm, the murder of Banquo begets Fleance and a line of kings leading to James I, and the murder of Macduff's family begets the killer of Macbeth" (1987, p. 124-125). The cycle of life, with its journey across the depiction of youth and death, is represented as an unstoppable force in the film, one that takes place in the vast and unmoving landscapes of Scotland.

Kurzel's *Macbeth* focuses the narrative as a tale of haunting in its portrayal of how the past is enmeshed into the present and how the memories of death and violent acts, whether on the battlefield or in the struggle for greatness, keep resurfacing. Macbeth is depicted as the embodiment of psychological deterioration caused by warfare in a link to contemporary views of PTSD symptoms. His body in battle is constructed in a way that can be connected to elements of leadership and brotherhood, but the toll of the brutalities experienced during combat alter such corporeal composition. Possibilities of greatness and power associated with the haunting past of violence transform the performance of Macbeth's body from a warrior to a king without justification for his actions. The film highlights such psychological states through the saturated colors that differ during the atmosphere of collective combat, lone confrontations, and hallucinations. The speed of the film also adds to the focus on the violent corporeal clashing between the bodies of the soldiers and the perception of battle as a subjective and turbulent event. The contemporary element of the returning soldier and the intricacies of the psychological state in which they find themselves after undergoing traumatic incidents are additional points that can be observed in Kurzel's *Macbeth*. There is an emphasis on what constitutes corporeal masculinity and a post-heroic war imaginary through the lenses of a contemporary view of warfare. The film brings a complex layered version, in thematic and visual terms, to the already rich story of *Macbeth* by offering a sensorial exploration of how violence in the space of war can have ramifications into the inner psychological worlds of the characters whether they are inside or outside the battlefield.

References

BLOOM, H. *Shakespeare: the invention of the human*. New York: Riverhead Books, 1998.

BORDWELL, D; THOMPSON, K. *Film art: an introduction*. New York: McGraw Hill, 2008.

BURNETT, M. T.; WRAY, R. "Introduction". In: BURNETT, M. T.; WRAY, R. (ed.). *Screening Shakespeare in the twenty-first century*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006, p. 1-12.

CALDERWOOD, J. L. *Shakespeare and the denial of death*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1987.

CLARK, S.; MASON, P. "Introduction". In: CLARK, S.; MASON, P. (ed.). *Macbeth*. London: Bloomsbury, 2018, p. 1-124. (The Arden Shakespeare).

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

GLASMAN, A. "Making *Macbeth*: behind the scene". *VFX Magazine*, Oct. 6, 2015. Available from: <http://bit.ly/3eUbWy9>. Access on: May 10, 2018.

HAGELIN, S. "Bleeding bodies and post-cold war politics: *Saving Private Ryan* and the gender of vulnerability". In: RANDELL, K; REDMOND, S. (org.). *The war body on screen*. New York: Continuum, 2008, p. 102-119.

JACKSON, R. "Introduction: Shakespeare, films and the marketplace". In: JACKSON, R. (ed.). *The Cambridge companion to Shakespeare on film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 1-12.

JORGENS, J. J. *Shakespeare on film*. London: Indiana University Press, 1977.

JUNGER, S. "How PTSD became a problem far beyond the battlefield". *Vanity Fair*, May 7, 2015. Available from: <http://bit.ly/3cAWyoM>. Access on: May 17, 2018.

MATTES, A. "Justin Kurzel's *Macbeth*: visually magnificent but dramatically unsatisfying". *The Conversation*, Sept. 29, 2015. Available from: <http://bit.ly/2BDhwGX>. Access on: May 15, 2018.

MELBYE, D. *Landscape allegory in cinema: from wilderness to wasteland*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

PARIS, C. *The what and how of PTSD: understanding and moving beyond*. Victoria: Friesen Press, 2016.

PARKER, A. "They came back: war and changing national identity". In: RANDELL, K; REDMOND, S. (org.). *The war body on screen*. New York: Continuum, 2008, p. 86-101.

RANDELL, K.; REDMOND, S. "Introduction: setting the screen". In: RANDELL, K; REDMOND, S. (org.). *The war body on screen*. New York: Continuum, 2008, p. 1-13.

WAGNER, M. "A king(dom) for a stage: the war body in and as performance". In: RANDELL, K; REDMOND, S. (org.). *The war body on screen*. New York: Continuum, 2008, p. 50-63.

Audiovisual references

MACBETH. Justin Kurzel, United Kingdom: Studio Canal, 2015.

MACBETH – conference – (en) Cannes 2015. Channel: Festival de Cannes (Officiel). Available from: <http://bit.ly/2Y3wIVk>. Access on: May 18, 2018.

submitted on: Apr. 22, 2019 | approved on: Apr. 29, 2020



**Da ópera para o cinema,
do cinema para a ópera:
a arte do ator-cantor**

*From opera to cinema,
from cinema to opera:
the art of actor-singer*



Luíza Beatriz Alvim¹

Diana Maron²

¹ Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), pós-doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ. E-mail: luizabeatriz@yahoo.com

² Mestre em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), doutoranda na City University of New York (CUNY). E-mail: maron.diana@gmail.com

Resumo: Neste artigo, consideramos o aspecto da atuação no cinema silencioso de estrelas da ópera com o objetivo de trazer questionamentos sobre uma possível influência das experiências desses artistas em sua atuação operística no sentido de um maior naturalismo. Colocando a atuação nos palcos dentro de uma esfera mais ampla, estudamos o “pictorialismo” (as poses), comum no teatro não musicado do final do século XIX e adotado também na ópera. Para nossas reflexões, usamos um caso com boa documentação de exibição cinematográfica, o da estrela do Metropolitan Opera House, a soprano Geraldine Farrar, como Carmen, no filme homônimo de 1915 de Cecil B. DeMille.

Palavras-chave: atuação; cinema silencioso; ópera; teatro.

Abstract: This paper raises questions concerning the participation of opera singers in silent movies and the influence of that experience on the creation of a more naturalist form of acting in opera. Considering the activity of acting under a broader perspective, we reflect about stage pictorialism, a common practice in non-musical theater by the end of the 19th century which is also adopted in opera. Our considerations are guided by a well-documented case of film screening, Metropolitan Opera House soprano Geraldine Farrar as Carmen in the homonym 1915 movie by Cecil B. De Mille.

Keywords: acting; silent film; opera; theater.

É um lugar-comum considerar a atuação no cinema silencioso como influenciada pela atuação operística, com gestos mais largos e enfáticos³. Muitos autores ao longo da História do Cinema evocaram uma filiação genética do cinema silencioso à ópera, especialmente quanto a uma colocação em prática da “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*) idealizada por Richard Wagner, algo costumeiramente afirmado sem o cotejamento de teorias do próprio Wagner e usado desde o início do cinema como modo de legitimação e promoção dos filmes perante seu público⁴.

Até hoje visto dentro do espectro do popular, o cinema, no início do século XX, encontrava-se em meio à tentativa de ampliar seu público, angariando as classes burguesas, e de sua legitimação, tendo sido alçado à categoria de arte por teóricos como Ricciotto Canudo (que cunhou o termo, depois popularizado, de “sétima arte”, em 1911). Por sua vez, na mesma época, a ópera gozava de uma posição elevada no bastião das artes, mesmo que, como observe Branstetter (2006), desde a sua criação pela Camerata Florentina no final do século XVI, tenha existido simultaneamente tanto como entretenimento popular quanto como arte elevada (*high art*).

Nos Estados Unidos do século XIX, Levine (1990) observa que a ópera era compartilhada por um público bastante heterogêneo. Embora o autor indique também que houve uma mudança na relação da sociedade americana com a música e outras artes no final do século XIX em direção a uma “sacralização”, considera que, mesmo assim, estrelas de ópera ainda usufruíam de grande popularidade no início do século XX.

Tal conjugação de popularidade e elitismo/glamour da ópera foi bem vista pelo cinema. Assim, além da reivindicação da filiação wagneriana, outro estratagema de atingir esse status foi o emprego de estrelas da ópera nas telas (TAMBLING, 1987; JOE, 2013). Considerando esse segundo aspecto, vamos nos debruçar sobre a questão da atuação no cinema silencioso e sua suposta via de mão dupla na atuação operística a partir de um caso específico: o da soprano Geraldine Farrar (1882-1967), intérprete de Carmen no filme homônimo de 1915, de Cecil B. DeMille.

³ Michel Chion (2019), por exemplo, embora não se limite a esse aspecto, cita uma afirmação de Carlo Piccardi, proferida num colóquio de 1991, de que a recitação dos filmes silenciosos se desenvolvia mais próxima à música, “no sentido de seus gestos, que se desenvolviam em forma dilatada (sic), semelhantes às curvas hiperbólicas típicas dos movimentos dos cantores na ópera” (PICCARDI, 1992, p. 85 apud CHION, 2019, p. 51, tradução nossa, grifo nosso).

⁴ Não estamos dizendo que não haja relação alguma, mas apontamos como Wagner foi “fetichizado”, reificado e naturalizado pela Teoria e História do Cinema (PAULIN, 2000), já a partir de acepções de figuras da época do silencioso, como Samuel Rothapfel, o Roxy, evocado por Altman (2007). O aprofundamento dessas questões foge ao objetivo desse artigo.

Diante desse objeto de estudo, podemos fazer vários questionamentos: se hoje se considera que a atuação de cantores de ópera é fundamental na *mise-en-scène* operística como um todo, sendo mesmo cada vez mais imposto e requerido um *physique du rôle* adequado à personagem⁵, será que tudo isso só começou na contemporaneidade? Qual seria a relação da atuação em ópera com o teatro não musical do final do século XIX e início do século XX? Será que na época do cinema silencioso houve também uma genealogia reversa (do cinema para a ópera) na atuação? O caso de Farrar nos ajuda a pensar essas questões, já que o filme está acessível e há bastante documentação sobre as suas exhibições e sobre a relação de Farrar com essa experiência no cinema.

O objetivo desse artigo é, partindo de estudos sobre as relações entre teatro, ópera e cinema silencioso que incluam especialmente a atuação nesses três domínios, e, detendo-nos no caso específico de Geraldine Farrar, detectar o que ele pode nos trazer para o aprofundamento sobre essas relações. Pretendemos, com esse estudo inicial, dar continuidade às questões do parágrafo anterior que nos norteiam nessa pesquisa.

Na primeira parte do artigo, partindo principalmente do detalhado estudo de Brewster e Jacobs (2016), consideramos a relação da atuação operística no final do século XIX e início do XX com as poses vindas do teatro não musicado e presentes em manuais utilizados pelo teatro da época, além de problemas práticos, como os indicados por Nash (2012). Evocamos também o estudo de Henson (2015) sobre cantores do século XIX associados a elementos de “realismo” em suas atuações. A seguir, centramos no caso de Geraldine Farrar e analisamos os possíveis efeitos da experiência no cinema silencioso sobre sua atuação operística a partir da bibliografia atual sobre a cantora, depoimentos da própria Geraldine Farrar e de seus contemporâneos, além da relacioná-los com o filme. Finalmente, faremos considerações sobre atuações de outras estrelas da ópera, de modo a pensar para além do caso Farrar.

Atuação: do teatro ao cinema silencioso dos anos 1910, passando pela ópera

Brewster e Jacobs (2016) constroem um percurso do “pictorialismo” do teatro até o cinema silencioso dos anos 1910 que torna mais complexas afirmações como as de que atuações do cinema silencioso estão em relação de continuidade direta com as atuações operísticas da época ou com a pantomima.

⁵ Esse aspecto é posto ainda mais em evidência por causa da transmissão de óperas em HD nos cinemas, iniciada pelo Metropolitan Opera House em 2006, tendo sido seguido por outros teatros de ópera. Como consequência, cantoras famosas já tiveram que recorrer a procedimentos cirúrgicos para tentarem salvar a carreira (LALEU, 2018).

O “pictorialismo”, ou o “efeito pictórico”, não diz respeito apenas ao emprego de composições enquadradas como pinturas ou de *tableaux vivants*, bastante utilizados no teatro e no primeiro cinema enquanto gênero autônomo ou parte de peças/filmes, mas sim a momentos pontuais, que incluíam, sobretudo, um tipo de atuação presente no teatro em geral (e não só na ópera) dos séculos XVIII e XIX e que impregna também o cinema dos anos 1910. A duração dessas poses estáticas era variável, podendo ser bem longa no teatro dramático, ou bem mais curta no cinema, já que, ali, dependia também da extensão dos planos e da montagem.

Como observam Brewster e Jacobs (2016), tais poses⁶, em geral reminiscentes de pinturas e esculturas clássicas⁷, faziam parte dos manuais de atuação dos séculos XVIII e XIX⁸, estudados tanto por atores quanto cantores (Figura 1). A pose funcionava para o ator como um controle dele próprio de sua posição no espaço, em contraposição ao que pregava Stanislavski, para quem toda a atenção do ator deveria se voltar à sua identificação psicológica ao papel. Por outro lado, na visão do teatro pré-Stanislavski, as poses não significavam falta de psicologia na atuação, já que o gesto (codificado e estudado a partir dos manuais) era considerado como capaz de concentrar e externalizar estados interiores.

⁶ Pode-se pensar na ideia de “instante prenante” evocado por Lessing quanto à representação de uma ação na pintura, como algo que sobrevive (no sentido de Aby Warburg; ver nota 7) nessas poses. Porém, é importante levarmos em conta que, embora os atores/cantores se mantivessem numa “pose”, diferentemente da pintura, o teatro e a ópera são artes do tempo: durante a pose, um texto é recitado, um recitativo ou ária são cantados. Portanto, a pose pode assumir o caráter de instante prenante, mas não a parte auditiva do teatro e da ópera, em movimento. No cinema silencioso, mesmo sem o som da palavra havia a visão de bocas moventes: a palavra estava ali, mesmo sem ser ouvida (e era lida nos intertítulos).

⁷ Pode-se evocar a relação dessas poses com a noção de *Pahosformel* (“fórmulas de pathos”) de Aby Warburg, ou seja, a sobrevivência de gestos (que evocam sentimentos) da Antiguidade em estátuas, gravuras e pinturas de épocas posteriores. Embora os atores e cantores fossem instados a estudarem pinturas e esculturas antigas, está fora do escopo desse artigo a análise mais aprofundada dessa genealogia, pois interessa-nos mais a relação das poses do teatro com questões práticas da atuação na ópera e de que forma isso se adapta ou não às imagens em movimento e à montagem do cinema, além da ação reversa dessas últimas na atuação operística.

⁸ Entre esses manuais do século XVIII e início do século XIX, estão o de Franciscus Lang (1727), o de Johannes Jelgerhuis (1827) e o de Henry Siddons (1822). Muito influente também no século XIX foi o manual *Estética aplicada* de François Delsarte (BREWSTER; JACOBS, 2016; HICKS, 2011).



Figura 1: Poses no teatro e suas relações com sentimentos.

Fonte: Siddons (1822) apud Brewster e Jacobs (2016, p. 71).

As poses refletiam também respostas a um problema prático: a partir de Frederick Marker, Brewster e Jacobs (2016) evocam que, até ao menos 1860, havia poucos ensaios, não existindo a figura moderna do “diretor” como responsável pela concepção do espetáculo como um todo, e a encenação estava a cargo de cada ator. Sendo assim, as poses facilitavam o planejamento do ator e a sua antecipação do que os outros fariam numa determinada cena, possibilitando o manejo do conjunto.

Em relação com isso, a figura do “diretor” também não aparece logo no primeiro cinema, em que mais importante era quem produzia o filme, além dos operadores de câmera. No caso da ópera, no final do século XIX e início do século XX, eram comuns em países do continente americano, como Estados Unidos, México, Brasil e Argentina, as companhias itinerantes, que faziam encenações de diversos títulos de óperas numa temporada concentrada em poucos dias e destinada a várias cidades, para o que, evidentemente, atuações baseadas em poses eram vantajosas.

Como indica Nash (2012), mesmo em produções nos grandes teatros de ópera do final do século XIX, muitas das estrelas ignoravam indicações de atuação dos “gerentes de palco” (*stage managers*, no original), recusavam-se a participar de ensaios em que pudesse ser discutida a movimentação no palco e simplesmente não “atuavam”, considerando que a sua arte consistia apenas na qualidade vocal. Nos Estados Unidos, as próprias roupas das grandes estrelas eram providenciadas por elas mesmas. Não havia, portanto, na maior parte das apresentações de ópera da época, uma preocupação com a concepção geral do espetáculo, com exceção, talvez, para Nash (2012), do teatro de Wagner em Bayreuth.

Nash (2012) observa, no entanto, que, já nesse final do século XIX, alguns cantores começaram a ir contra essas práticas, dando origem ao ator-cantor que hoje

tanto prezamos. Entre eles, Victor Capoul, professor de Geraldine Farrar (sobre quem nos centraremos no próximo item), Victor Maurel⁹ e Emma Calvé. Numa geração seguinte de cantores que aliavam as qualidades dramáticas à voz, Nash (2012) destaca, além de Farrar, a soprano Mary Garden e o baixo russo Fiodor Chaliapin.

Em seu estudo, que inclui resenhas da época, cartas, indicações presentes na partitura de Bizet e fotografias, Henson (2015) detectou elementos do que seria o “realismo” (a própria autora usa diversas vezes as aspas) tão evocado pelas resenhas na atuação de Célestine Galli-Marié, a primeira intérprete da protagonista Carmen da ópera de Bizet, em 1875. Entre eles, a vivacidade dos movimentos, que Henson (2015) atribui, entre outros fatores, ao fato de que Galli-Marié, como comum a outras mezzo-sopranos¹⁰, interpretava vários papéis travestidos (tanto personagens mulheres que se vestem de homem na diegese quanto artistas mulheres fazendo papéis masculinos, como o Romeu de Bellini) e, com isso, era-lhe permitido uma maior liberdade de movimentos com suas vestimentas masculinas e dentro das necessidades dramáticas (por exemplo, subir escadas, no caso de Romeu). Galli-Marié transmitiu toda essa experiência à sua Carmen.

Voltando às poses nas diferentes instâncias do teatro, ópera e cinema silencioso, Brewster e Jacobs (2016) observam que, no teatro, além de funcionais para a troca de cenários, as poses pontuavam momentos narrativos importantes. Na ópera, os autores evocam a questão da transição das poses em árias barrocas, em que há, de praxe, a repetição de sua primeira parte (na estrutura tripartite ABA) e momentos bem contrastantes (o “A” e o “B”), quanto aos quais o intérprete tinha que se preocupar em como fazer as transições, por vezes, tendo que interpor outras poses entre as duas principais.

No caso do cinema, segundo Brewster e Jacobs (2016), a falta da palavra falada não nos deve fazer pensar na pantomima como procede Jacques Aumont (2008), sendo a pantomima um gênero teatral específico em que a palavra é substituída pelo gesto. Embora os autores observem que alguns gestos da pantomima estivessem efetivamente presentes no cinema silencioso – podemos citar o exemplo de Aumont (2008) de que, para mostrar que era casada, a personagem indicava o dedo anelar –, consideram que os gestos caminham em outra direção: enquanto, por exemplo, para indicar que queria um copo d’água, um ator de pantomima iria fazer com a mão a forma de um copo d’água,

⁹ Sobre Maurel, ver também Henson (2015).

¹⁰ A personagem Carmen foi, desde então, interpretada tanto por mezzo-sopranos (como Galli-Marié) quanto por sopranos (como Farrar).

o ator de cinema simplesmente apontaria para o objeto. Além disso, muitos atores de cinema vieram do teatro dramático falado e buscaram, em sua atuação, respostas para a ausência da palavra falada no cinema silencioso.

No início do cinema, nos filmes curtos de um só rolo, houve uma pressão a que tudo fosse mais rápido e determinados gestos foram adaptados para serem mais enfáticos que no teatro. Já com o aumento da metragem dos filmes e com o incremento do domínio técnico, nos anos 1910, houve uma desaceleração e, além das poses em determinadas situações, os movimentos dos lábios indicavam o som ausente das palavras, escritas ou resumidas nos intertítulos. Por outro lado, filmes com mais planos e um papel mais enfático da edição não permitiam poses tão demoradas.

É bastante conhecida e aceita a conceituação de Tom Gunning (2006) de “cinema de atrações”, que corresponderia aos filmes dos primeiros anos do cinema, em geral feitos com um só rolo de película e em que o autor observa uma falta de preocupação com a narrativa das situações, ou, ao menos, um menor peso dessa característica. Depois de um período de transição de 1907 a 1913-1915, o aspecto narrativo se imporia definitivamente no cinema dominante (COSTA, 2006).

Brewster e Jacobs (2016) relativizam a tese de Gunning, mostrando que a permanência das poses nos filmes dos anos 1910 e mesmo dos anos 1920 não significariam a sobrevivência do cinema de atrações dentro do filme de ficção longa-metragem, mas sim a de uma tradição teatral segundo a qual as poses serviam para a pontuação de blocos dramáticos ou para destacarem determinadas situações. Eles observam também a relação das poses com o gênero: filmes de drama em geral tinham um estilo mais lento e mais espaço para as poses do que as comédias. Além disso, elas eram usadas em momentos de clímax dramático e não em atos prosaicos. Aumont (2008) também observa a coexistência no cinema silencioso de diferentes tipos de gestos, que ele chama de convencionais (os relacionados com as poses), artificiais embora originais, e outros mais naturalistas.

Essa questão do naturalismo nas atuações é justamente uma das mais complexas para uma aproximação analítica devido à distância de nosso objeto histórico (a ópera e o cinema do início do final do século XIX e início do século XX) e aos diferentes modos como o realismo/naturalismo era concebido em épocas específicas, seja agora no século XXI, seja nos discursos a respeito do teatro no século XIX e o que era, na época, considerado importante no julgamento de uma atuação.

Por exemplo, Brewster e Jacobs (2016) indicam que, nos séculos XVIII e XIX, era muito mais importante uma bela postura do que “excessos” de atuação, ainda que eles estivessem a favor da expressividade e da situação dramática. Tais excessos eram,

na época, por vezes, associados aos termos “realismo” ou “naturalismo” e dificilmente seriam julgados assim pelo público e crítica do final do século XX e início do século XXI.

A tradição de atuação mais naturalista num sentido mais próximo ao que empregamos hoje começa a se estabelecer no teatro a partir de 1880. Nela, a tendência era abandonar tanto as posturas graciosas quanto os excessos maneiristas em prol de se expressar a personalidade dos personagens por meio de ações cotidianas comuns, tal como acontecia nas montagens de Stanislavski¹¹. Resultava, com isso, uma opacidade na atuação gestual, compensada, de certo modo, pela ênfase na linguagem. Embora Brewster e Jacobs vejam também influências concomitantes desse tipo de teatro em algumas atuações no cinema silencioso, a falta da palavra falada era um desafio para os atores dessa tradição, que, possivelmente, precisaram recorrer a atuações mais “enfáticas” no novo meio (BREWSTER; JACOBS, 2016).

Voltaremos a esses questionamentos na análise da atuação de Geraldine Farrar em *Carmen*.

O caso Farrar

Embora alguns filmes silenciosos tenham empregado divas da ópera no seu elenco, elas não cantavam. Diferentemente dos bem-sucedidos filmes cantantes no Brasil (cujo ápice foi entre 1908 e 1911), em que a grande atração era a dublagem ao vivo de cenas de ópera por cantores escondidos atrás da tela e, por vezes, dublando a si mesmos¹² (PEREIRA, 2014), no longa-metragem *Carmen* (1915), de Cecil B. DeMille, o atrativo não é a voz, mas sim a imagem da soprano Geraldine Farrar.

Pois, na trilha sonora – considerando-se registros de algumas exibições importantes do filme –, não houve preocupação de incluir a voz da própria Farrar. Na estreia no Symphony Hall em Boston, o famoso exibidor Samuel Rothapfel (Roxy) foi convocado de Nova York para supervisionar a partitura composta por

¹¹ Hicks (2011) considera que, de maneira geral, a atuação no teatro não musicado e na ópera caminha no mesmo sentido de sua base nas poses e nos já evocados manuais de atuação até o final do século XIX, quando teria havido uma cisão: a influência de Stanislavski se faz cada vez mais forte no teatro não musicado, enquanto a atuação na ópera permanece ainda um bom tempo muito baseada nas poses. Apesar de ser uma proposição geral que nos ajuda a pensar, não leva em conta os casos estudados por Henson (2015) e o nosso objeto, Geraldine Farrar.

¹² Pereira (2014) identifica como os principais nomes dos filmes cantantes: Antonio Cataldi, Claudina Montenegro, Santiago Pepe, Amica Pelissier, Mercedes Villa e Ismênia Mateos. Porém, embora esses cantores e cantoras tenham feito constantemente o trânsito entre as telas e os palcos, no caso dos últimos, atuaram principalmente em teatro de revista, operetas e teatro não musicado. Como o objeto que nos interessa aqui é a arte operística e suas grandes estrelas (a ponto de evocarmos que tenham propiciado ou facilitado mudanças na interpretação operística), não vamos considerar esses artistas na discussão que se segue.

Hugo Riesenfeld, feita com trechos orquestrais de melodias da ópera de Bizet. A própria Geraldine Farrar assistiu a essa exibição como convidada de honra (ESSE, 2016).

Em outras exibições, como no Imperial Theater de São Francisco, houve uso de seis cantores da Lombardi Opera Company na primeira parte do filme, mas ao estilo dos filmes cantantes brasileiros, ou seja, escondidos atrás da tela. A segunda parte foi apenas orquestral, com arranjo de C. W. Melville. Também em Chicago, houve um programa com alguns trechos vocais cantados por Naomi Nazor e Burton Thatcher. O próprio Roxy, ao levar o filme ao seu cinema em Nova York, incluiu cantores na apresentação (ESSE, 2016).

Por que a escolha de Farrar, e não de uma atriz qualquer, já que não haveria o seu canto ao vivo? No sentido do que observaram Tambling (1987) e Joe (2013) quanto ao emprego de estrelas de ópera no cinema, Melina Esse (2016) afirmou que um dos maiores atrativos de Farrar para DeMille era a possibilidade de atrair um público mais culto e elitizado. Outro motivo importante foi que Farrar já tinha uma reputação estabelecida no meio da ópera, com uma base grande de fãs (muitos se autodenominavam *Gerryflappers*¹³). Não deixava de ser uma grande estratégia publicitária de se angariar um público maior para o cinema.

Isso é corroborado no artigo de Anderson (2005), que descreve a ida do produtor Jesse L. Lasky a uma performance de *Madame Butterfly* no Metropolitan Opera House no dia 15 de abril de 1915, com o objetivo de atrair intérpretes para o cinema, o que resultou no contrato de Farrar para o filme de DeMille naquele mesmo ano, apesar do posicionamento do Metropolitan Opera House ser contrário ao emprego da cantora no cinema¹⁴.

No entanto, para além dessa manobra legitimadora e/ou publicitária do filme, Esse (2016, p. 90) observa que a “impressão de verossimilhança¹⁵ [da atuação no filme *Carmen*] parece ter devido bastante à performance de Farrar”. Com efeito,

¹³ “Gerry” é uma referência a Geraldine e “Flapper” foi uma gíria dos anos 1920 para mulheres de estilo transgressor. *Gerryflappers*, como explica Schroeder (2002), eram principalmente mulheres jovens que tentavam imitar o modo de vestir e a aparência geral de Geraldine Farrar, considerada transgressora na época.

¹⁴ Apesar de ter sido pioneiro na transmissão de óperas em HD na contemporaneidade, o Metropolitan Opera House foi contrário à transmissão de óperas no rádio nos anos 1920, diferentemente de outros teatros (IRINA, 2016). Irina (2016, p. 57) atribui tal atitude ao diretor do Met na época, Giulio Gatti-Casazza, antigo diretor do Scala de Milão, que temia a “desestabilização do status da ópera” pelo rádio.

¹⁵ A aceção “impressão de verossimilhança” é uma conclusão de Esse (2016) a partir de uma crítica do filme de 2 de outubro de 1915 (no Boston Daily Globe), comparando-o com apresentações da ópera (não necessariamente com Farrar como protagonista). A crítica ressalta os acertos do filme ao se livrar de “episódios artificiais” da ópera e de intérpretes acima do peso, incongruentes com o *physique du rôle* dos personagens. Elogia também o filme por ter trazido “assuntos da própria vida, de verossimilitude crível e persuasiva, homens e mulheres de carne e osso” (“*subjects out of life, of believable and persuasive verossimilitude, men and women of flesh and blood*”) (ESSE, 2016, p. 90, tradução nossa).

como já evocamos no item anterior, a artista esteve entre aqueles que, no início do século XX, buscaram levar qualidades de atuação à representação operística, muitas vezes sacrificando a beleza musical a efeitos dramáticos, e sua atuação era reputada por “sua intensidade e realismo” (NASH, 2012, p. 1). Nash (2012) evoca diversos depoimentos da cantora sobre a importância para ela da subordinação do canto à atuação na ópera. Também relata que Farrar se irritava com a falta de movimentos no estilo tradicional de atuação operística da época e teria abandonado suas aulas com o método de Delsarte (um dos que evocamos que se baseava em poses e gestos) nos anos 1890 por considerá-lo deplorável.

Sobre o filme *Carmen*, Melina Esse (2016) cita resenhas que destacavam o seu naturalismo em geral, identificado pelas cenas externas e presença de animais, além da “extraordinária energia e vitalidade” da protagonista (ESSE, 2016, p. 91, tradução nossa), “a vivacidade, a força e a graça da representação constante do humor da personagem no rosto e nos olhos”¹⁶ (BOSTON DAILY GLOBE, 1915¹⁷ apud ESSE, 2016, p. 91).

O livro *Carmen*, de Prosper Mérimée, publicado pela primeira vez em 1845, é todo contado da perspectiva do protagonista masculino Don José (em relato a outro personagem), sendo Carmen a personificação da mulher sensual e perigosa, com exagero nas tintas¹⁸. Na ópera de Georges Bizet, de 1875, com libreto de Henri Meilhac e Ludovic Halévy, a protagonista feminina recebe contornos românticos e trágicos, o que possibilita uma maior empatia com o público, incluindo o feminino¹⁹. Numa entrevista de 1915, Farrar evocou o seu cuidado em não transformar Carmen em uma mulher simplesmente sensual (ANDERSON, 2005). Porém, como o filme se baseou principalmente na história do livro de Mérimée²⁰, Anderson (2005) observa que a Carmen cinematográfica de Farrar transmite menos empatia, retomando as características de sensualidade animalésca do personagem

¹⁶ Do original: “the vividity, strength, and grace of the constant play of mood in face and eyes”.

¹⁷ Artigo de 2 de outubro de 1915, “Sees Debut of Own Pictures: Farrar Lives Carmen in Film Premier”.

¹⁸ Mérimée faz parte do que ficou conhecido como naturalismo literário do século XIX, que, em sua busca da “realidade”, privilegiava e mesmo exagerava os seus aspectos mais feios (contrapondo-se à aceção de que a Arte deve representar apenas a beleza), indo, muitas vezes, na direção do pitoresco.

¹⁹ No entanto, Henson (2015) observa a presença da indicação do livro de Mérimée na própria partitura de Bizet e atribui o “realismo” que críticos da época enxergaram na *Habanera*, a primeira ária de Carmen na ópera, a uma tentativa de transposição da atmosfera do livro à ópera.

²⁰ Segundo Schroeder (2002), a razão disso foi puramente econômica, evitando-se, desta forma, pagar direitos autorais aos herdeiros de Bizet e a seus libretistas.

no livro, fato destacado em outras resenhas da época, presentes no artigo de Anderson (2005).

É importante destacar também o aspecto do realismo/naturalismo, bastante evocado nas resenhas da época quanto à atuação de Farrar no filme, aí talvez mais próximo ao que Brewster e Jacobs (2016) indicaram quanto à sua associação com uma “expressividade exagerada” na concepção da ópera do século XIX (a “vivacidade” bastante evocada). O exagero (numa concepção mais próxima à atual) que Farrar eventualmente pudesse trazer na sua atuação no cinema foi bastante temido por DeMille ao contratar a cantora. Em seu relato, expressa preocupações com detalhes de atuação dignas da concepção de monólogo interior de Stanislavski:

o melhor ator de palco ainda terá coisas a aprender e desaprender quando vai para diante da câmera; e isso, senti, era particularmente verdade no caso de alguém vindo da grande ópera, onde a tradição é de se exagerar na atuação e onde a música gloriosa pode carregar ou cobrir uma certa quantidade de atuação menos gloriosa, se necessário. [...] Enquanto um ator não aprender a usar seus olhos e a ter a mínima mudança de expressão facial para demonstrar o que está na mente do personagem que ele está interpretando, o público do filme não vai acreditar nele²¹. (DEMILLE, 1959, p. 141 apud SCHROEDER, 2002, p. 21-22)

DeMille observa que, no cinema, o artista depende inteiramente de seu rosto e corpo, diferentemente do que acontecia na ópera da época, em que ele podia deixar tudo (ou quase tudo) por conta de suas habilidades vocais. Schroeder (2002) atribui a esse posicionamento a busca pelo cinema de rostos e corpos considerados atraentes.

O receio do diretor fez com que ele, como um treinamento para *Carmen*, começasse a rodar outro filme com Farrar, *Maria Rosa*. No entanto, ao final, DeMille ficou convencido de que Farrar tinha um talento “natural” para a atuação cinematográfica (SCHROEDER, 2002).

Embora uma análise da atuação de Farrar levando em conta a visualização hoje do filme seja extremamente complicada pelo fato, já apontado, de que conceitos como pictorialismo, naturalismo e excessos são empregados de modo muito diferentes,

²¹ Do original: “the best stage actor still has things to learn and unlearn when he comes before a camera; and that, I felt, was particularly true of one coming from grand opera, where the tradition is to over-act and where the glorious music can carry or cover a certain amount of less than glorious acting if necessary. [...] Unless an actor learns to use his eyes and the slightest flickering change of facial expression to project what is in the mind of the character he is playing, the motion picture audience will not believe him”.

adotamos parâmetros de outros teóricos que se debruçaram sobre atuações dos filmes da década de 1910.

Pearson (1992), em sua análise sobre os filmes de Griffith da empresa Biograph de 1908 a 1913, observa que os filmes do final desse período, diferentemente dos iniciais, têm um “código de verossimilhança” expresso muitas vezes no emprego pelos atores de diversos pequenos gestos na duração de sua atuação e no uso de objetos de cena de forma mais integrada à narrativa. Em vários momentos de *Carmen*, esses pequenos gestos estão presentes na atuação de Farrar. Ela também faz uso constante do seu leque, do chapéu e do xale, além tocar castanholas numa performance razoável de uma dança “aflamencada”.

No entanto, se é bem verdade que Farrar tem momentos de “pose” (de que destacamos um, que ocorre pouco antes da imagem da Figura 2, quando Carmen abre a porta, no alto da escada na taberna, aonde acabou de chegar o toureiro Escamillo), não é de forma contrária ao que normalmente acontecia nesses filmes, nem são exclusividade da intérprete de Carmen no filme de DeMille. Segundo Brewster e Jacobs (2016), as poses são sobrevivências do teatro no cinema dessa época e não significariam “menos realismo”. Além disso, dependem do gênero do filme, sendo que a *femme fatale* encarnada por Farrar é uma personagem bastante codificada no cinema. No caso de Carmen, recebe ainda uma profusão de signos de “hispanidade”, como alguns dos já mencionados, e a colocação frequente das mãos na cintura (algo que vem da própria dança flamenca).



Figura 2: Geraldine Farrar como Carmen no filme de 1915.

Fonte: Filme *Carmen* (Cecil B. DeMille, 1915).

O rosto de Farrar na Figura 2 pode nos levar a pensar em momentos de exagero na interpretação, com olhos arregalados e fixos por algum tempo. Se levarmos

em conta o manual de teatro de Jelgerhuis (1827), podemos associar algumas das figuras de rostos – uma mistura dos olhos da primeira (espanto) com a boca da segunda (riso), na Figura 3 – ao de Farrar na Figura 2. Por outro lado, Farrar não é a única nesse e em outros filmes a assumir esse tipo de expressão, o que torna difícil de dizer o que era próprio dela ou o que estava relacionado ao tipo de atuação num tempo em que o rosto teria que transmitir muito dos sentimentos do personagem pela ausência da palavra falada²².

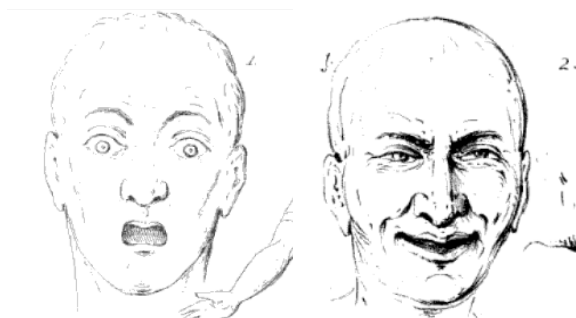


Figura 3: Rostos de espanto/maravilhamento e de riso.
Fonte: Jelgerhuis (1827).

Esse (2016) aponta o choque e o estranhamento de Farrar ao ter visto depois sua imagem em movimento no cinema. Já a partir das reações relatadas – a cantora teria se espantado: “Meus Deus! Eu uso o chapéu desse jeito?” ou, ainda, “Eles radiografaram minha verdadeira alma na tela” (BOSTON DAILY GLOBE, 1915 apud ESSE, 2016, p. 93, tradução nossa)²³ –, é de se pensar que o fato de ter atuado no cinema e assistido à sua imagem na tela tenha influenciado sua atuação posterior nos palcos, embora essa oportunidade no cinema tenha acontecido quando a cantora já enfrentava problemas vocais, sendo obrigada a constantes períodos de descanso fora dos palcos.

De todo modo, Anderson (2005) parece confirmar essa influência reversa da atuação no cinema sobre a performance de Farrar na ópera, ao relatar que a cantora se apresentou no mesmo papel de Carmen na noite de 17 de fevereiro de 1916,

²² Para chegar a conclusões mais profundas, seria necessário um estudo só sobre o rosto de Farrar em comparação aos presentes nos filmes dessa época.

²³ Do original: “My land! Do I wear my hat like that?”; “They have X-rayed my very soul upon the screen”. A primeira citação está no artigo “Carmen in Camera’s Eye” de 26 de setembro de 1915 e, a segunda, em “New Hit in Carmen”, de 7 de agosto de 1915, ambos no Boston Daily Globe.

ou seja, pouco tempo depois do filme, incorporando elementos do cinema na sua atuação no palco, inclusive o fato de “enfiar a rosa” no rosto do personagem D. José:

Sem avisar aos seus colegas de palco, ela introduziu uma briga realista na fábrica de cigarros dentro do primeiro ato da ópera. Então, ela enfiou a rosa na bochecha de Don José (Caruso). No terceiro ato, ela ficou tão elétrica e provocava distração enquanto ele cantava, que Caruso a agarrou e não a largou²⁴. (ANDERSON, 2005, p. 28, tradução nossa)

Anderson (2005) considera também que, embora a sua “interpretação sensual” tenha causado um escândalo no Metropolitan na época, muito da atuação “realista” de Farrar, inspirada na sua experiência no cinema, foi incorporada a criações subsequentes da personagem Carmen em óperas. A própria Farrar induz essa interpretação da influência do cinema na ópera, como podemos depreender em seu depoimento ao New York Times, em 22 de agosto de 1915: “Quando você vê minha Carmen do cinema, você vê *minha Carmen real*; um dia, vou conseguir *avivar* um pouco as coisas na ópera”²⁵ (apud RINDOM, 2019, p. 305, tradução nossa, grifo nosso).

Farrar ainda atuou em filmes (foram quatorze ao todo, muitos deles perdidos), não necessariamente relacionados com histórias utilizadas em libretos de ópera, até 1920. Abandonou as apresentações operísticas em 1922, embora tenha continuado a dar recitais.

O que o caso Farrar pode nos provar?

O fato de que Geraldine Farrar tenha estreado no cinema em 1915 e já estivesse, na época, diminuindo sua atuação nos palcos de ópera, até parar definitivamente em 1922, não concede muito tempo para chegarmos à conclusão de que a visão da sua imagem no cinema tenha influenciado o seu estilo de atuação nos palcos posteriormente, embora Anderson (2005) faça algumas afirmações nesse sentido. O cinema silencioso aparece como outro modo de atuação para Farrar quando sua voz já falhava, tornando-a, como no título do artigo de Melissa Esse, uma “diva silenciosa”. Mesmo que o artigo de Anderson (2005) traga conclusões sobre a

²⁴ Do original: “Without warning any of her fellows performers, she introduced a realistic fight in the cigarette factory into the first act of the opera. Then she stuffed her rose into don José’s (Caruso’s) cheek. In Act 3 she became so energetic and distracting while he was singing that Caruso grabbed her and would not let her go”.

²⁵ Do original: “When you see my Carmen of the pictures you will see my real Carmen, and some day I am going to liven things up a bit at the opera”.

questão inicial que dá título ao nosso artigo (as relações de ida e volta entre ópera e cinema silencioso), elas se referem especialmente ao caso de Farrar.

No entanto, é de se imaginar que outros cantores e outras cantoras pudessem ter uma reação semelhante ao ver a diva e pensassem: “eu me movimento desse jeito?”. Se hoje isso é algo apontado pela constante gravação e transmissão de óperas em HD em cinemas, favorecendo ver e rever cada detalhe, não se pode deixar de especular que essas imagens tenham sido relevantes para os artistas da fase do cinema silencioso. Além disso, Farrar não foi a única estrela da época a ter experiência no mundo do cinema.

Apesar da posição bastante refratária à ida de Geraldine Farrar para o cinema, um artigo da *Vanity Fair* de maio de 1916 mostra que o Metropolitan Opera House, diante do sucesso da empreitada e do novo meio, chegou a ter um projeto de filmagem da ópera *Tosca* com outras de suas estrelas: a soprano Lina Cavalieri e o barítono Antonio Scotti. Porém, o projeto nunca se concretizou (IRINA, 2016).

Segundo Fryer (2005), Cavalieri foi a primeira estrela da época a participar de um filme, numa adaptação da ópera *Manon Lescaut* de Puccini, em 1914. Era considerada uma mulher belíssima, o que foi bem conveniente para as telas. Tal como ocorreu com *Carmen* em 1915, a exibição, com estreia no Republic Theater, não contou com a voz da cantora, mas sim com um acompanhamento orquestral, assim como no Strand Theater em Washington (FRYER; USOVA, 2004).

Críticas da época não foram tão elogiosas quanto à atuação da cantora. Na *Variety*, foi dito que ela se saía bem como atriz de cinema, mas que “às vezes parece esquecer que, no momento, está atuando num papel de pantomima e não num de palco, no qual, com sua voz, ela já ganha metade da batalha” (FRYER; USOVA, 2004, p. 150). Por outro lado, o marido e parceiro de Cavalieri na ópera e no referido filme, o tenor francês Lucien Muratore, embora chamasse bem menos atenção por não ter o caráter de estrelato da mulher, era considerado um excelente ator, tendo participado de espetáculos diversos no Variétés de Paris e no teatro Odéon, antes de sua estreia em óperas. O casal ainda fez mais um filme silencioso em 1915, sem relação com histórias operísticas e Muratore atuou depois em três filmes sonoros (FRYER; USOVA, 2004).

Já o grande tenor da época, Enrico Caruso, chegou a participar de dois filmes. No primeiro, *My Cousin*, lançado em 1918, Caruso fez dois personagens: um escultor pobre e seu primo, um famoso cantor de ópera. O filme mostra Caruso cantando no palco em *Pagliacci* de Leoncavallo (FRYER, 2005). Não temos informações sobre a sua atuação em resenhas da época.

A dificuldade de emprego de estrelas da ópera como Caruso, na época do cinema silencioso, pode ser atribuída, entre outros fatores, à ausência da voz, algo essencial para a arte de um cantor lírico, pois, mesmo que houvesse alguma intenção por parte dos produtores de canto ao vivo nas salas de cinema, seria impossível a ubiquidade das estrelas da ópera em mais de uma sala em diferentes cidades, estados e países ao mesmo tempo²⁶, além de que dificilmente tais cantores estariam dispostos a ficarem atrás da tela tais quais os intérpretes dos filmes cantantes brasileiros. Já o cinema sonoro, como observou Irina (2016), atraiu várias estrelas da ópera.

Assim, embora não seja algo relacionado somente à imagem, evocamos também a possível influência da experiência no cinema sonoro sobre a atuação operística do tenor Tito Schipa a partir do estudo de Maron (2018). Schipa era um entusiasta das novas tecnologias (gramofone e cinema) porque elas proporcionavam uma ampliação de alcance do seu trabalho, além de que, assim como na gravação de áudio²⁷, a filmagem realçava características de sua atuação, como o uso de nuances mais sutis na movimentação no palco e no gestual (MARON, 2018).

Para além de conclusões prementórias sobre as influências da atuação cinematográfica dessas estrelas da ópera na atuação operística da época, o que reivindicamos é que a intermedialidade e os diversos trânsitos de seus atores de um meio para outro devem ser pensados ao se fazer afirmações sobre estilos de atuação em um ou em outro meio. Devemos igualmente levar em conta as resenhas da época, pois, o que é considerado “realista” ou “naturalista” hoje, muitas vezes, não corresponde ao que essas concepções significavam nos anos 1910. Sendo a ópera uma arte do palco, é importante considerar também o teatro como um todo – e não apenas o musicado – e os estilos de atuação nele consagrados.

Referências

ALTMAN, R. “Early film themes: Roxy, Adorno, and the problem of cultural capital”. In: GOLDMARK, D.; KRAMER, L.; LEPPERT, R. (org.). *Beyond the soundtrack: representing music in cinema*. Los Angeles: University of California Press, 2007. p. 205-224.

ANDERSON, G. B. “Geraldine Farrar and Cecil B. DeMille: the effect of opera on film and film on opera in 1915”. In: PERRIAM, C.; DAVIES, A. (ed.). *Carmen: from silent film to MTV*. Amsterdam: Editions Rodopi B.V., 2005. p. 23-35.

²⁶ A falta da presença física no cinema foi vista como vantagem por Farrar, que se alegrava por poder tomar chá com as amigas, enquanto novos e antigos públicos viam o seu trabalho artístico nas salas (FARRAR, 1919).

²⁷ Para mais informações sobre a influência do gramofone na técnica e na naturalidade do canto, ver Maron (2018).

- AUMONT, J. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.
- BRANSTETTER, L. *Angels and Artic Monkeys: a study of pop-opera crossover*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Cincinnati, Cincinnati, 2006.
- BREWSTER, B.; JACOBS, L. *Theatre to cinema: stage pictorialism and the early feature film*. New York: Oxford University Press, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3i7Faw0>. Acesso em: 26 jun. 2020.
- CHION, M. *La musique au cinéma*. 2. ed. rev. e aum. Paris: Fayard, 2019.
- COSTA, F. C. “Primeiro Cinema”. In: MASCARELLO, F. (org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papirus, 2006. p. 17-52.
- ESSE, M. “The silent diva: Farrar’s Carmen”. In: HENSON, K. *Technology and the diva: sopranos, opera, and media from romanticism to the digital age*. New York: Cambridge University Press, 2016. p. 89-103.
- FARRAR, G. “The Story of my Life”. *Photoplay*, Chicago, 1919. Disponível em: <https://bit.ly/3i5nsZQ>. Acesso em: 7 nov. 2019.
- FRYER, P. *The opera singer and the silent film*. Jefferson: Mc Farland, 2005.
- FRYER, P.; USOVA, O. *Lina Cavalieri: the life of opera’s greatest beauty, 1874-1944*. Jefferson: Mc Farland, 2004.
- GUNNING, T. The cinema of attraction[s]: early film, its spectator and the avant-garde. In: STRAUVEN, W. (ed.). *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. p. 381-388.
- HENSON, K. *Opera acts: singers and performance in the late nineteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- HICKS, A. *Singer and actor: acting technique and the operatic performer*. Milwaukee: Amadeus Press, 2011.
- IRINA, M. *The spell of live performance: HD opera and liveness today*. 2016. Tese (Doutorado em Filosofia) – Carleton University Ottawa, Ottawa, 2016.
- JELGERHUIS, J. *Theoretische lessen over de gesticulatie en mimiek, gegeven aan de kweekelingen van het fonds ter opleiding en onderrigting van tooneelkunstenaars aan den Stads Schouwburgte Amsterdam*. Amsterdam: P. Meijer Warnars, 1827. Disponível em: <https://bit.ly/38gLI73>. Acesso em: 30 jun. 2020.
- JOE, J. *Opera as soundtrack*. Surrey: Ashgate, 2013.

LALEU, A. “Dans le monde de l’opéra, le physique prime désormais sur la voix” *Slate.fr*, Paris, 22 fev. 2018, 9:41. Disponível em: <https://bit.ly/3eCzDeH>. Acesso em: 15 nov. 2019.

LEVINE, L. *Highbrow/Lowbrow: the emergence of cultural hierarchy in America*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

MARON, D. *Para além da ópera: Tito Schipa e sua presença no Brasil no início do século XX*. 2018. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

NASH, E. *Geraldine Farrar: opera’s charismatic innovator*. 2. ed. Jefferson: McFarland, 2012.

PAULIN, S. “Richard Wagner and the fantasy of cinematic unity: the idea of *Gesamtkunstwerk* in the History and Theory of Film Music”. In: BUHLER, James; FLINN, C.; NEUMEYER, D. *Music and Cinema*. Middletown: Wesleyan University Press, 2000. p. 58-84.

PEARSON, R. *Eloquent gestures: the transformation of performance style in the Griffith Biograph films*. Berkeley: University of California Press, 1992.

PEREIRA, C. E. *A música no cinema silencioso no Brasil*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2014.

RINDOM, D. “Celluloid diva: staging Leoncavallo’s *Zazà* in the cinematic age”. *Journal of the Royal Musical Association*, Cambridge, n. 144, v. 2, p. 287-321, 2019.

SCHROEDER, D. *Cinema’s illusions, opera’s allure: the operatic impulse in film*. New York: Continuum International Publishing Group Inc., 2002.

SIDDONS, H. *Practical illustrations of rhetorical gesture and action*. London: Sherwood, Neely and Jones, 1822.

TAMBLING, J. “Film aspiring to the condition of opera”. In: TAMBLING, J. *Opera, ideology and film*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1987. p. 41-67.

Submetido em: 29 nov. 2019 | aprovado em: 20 mai. 2020



**Encenar as linhas
de força: dimensões
perceptuais em *Adeus,
Dragon Inn***

*To enact lines of force:
perceptual dimensions
in Goodbye, Dragon Inn*



Eduardo Brandão Pinto¹

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), na linha de tecnologias da comunicação e estética. Mestre em Artes da Cena pela UFRJ, com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Bacharel em cinema e audiovisual pela Universidade Federal Fluminense. Professor e realizador audiovisual. E-mail: eduardobrandao Pinto@gmail.com

Resumo: Qual o papel de categorias como o vazio e a lentidão no cinema contemporâneo? Em *Adeus, Dragon Inn*, Tsai Ming-Liang radicaliza a experimentação de elementos que apontam para uma energia negativa da imagem. Neste artigo, procuro reconhecer um novo estatuto da imagem fílmica: não mais definida como aquilo que organiza o visível sob a forma de campo, mas como o *aparecimento do visível como uma composição de linhas de força*. Para isso, construo os conceitos de *perceptos molares* e *moleculares*, em diálogo com o pensamento de Deleuze e Guattari. Discutindo com teóricos contemporâneos do cinema, proponho pensar a encenação como coordenação das forças em emergência no visível.

Palavras-chave: cinema contemporâneo; Tsai Ming-Liang; perceptos; *mise en scène*; *slow cinema*.

Abstract: What is the role of categories such as empty and slowness in contemporary cinema? In *Goodbye, Dragon Inn*, Tsai Ming-Liang radicalizes the experimentation of elements that point to a negative energy of the image. In this essay, I identify a new status of film image: no longer defined as what organizes the visible in the form of a field, but as the *appearance of the visible as a composition of lines of force*. For such, I construct the concepts of *molar* and *molecular percepts*, which dialogue with the thought of Deleuze and Guattari. I propose to think of acting as a coordination of the forces in emergence in what is visible, therefore debating with contemporary theorists of cinema.

Keywords: contemporary cinema; Tsai Ming-Liang; perceptos; *mise en scène*; slow cinema.

Pintar as forças, como Tintoretto.

Deleuze e Guattari

No longa-metragem *Bu san* (*Adeus, Dragon Inn*, 2003), o cineasta malaio-taiwanês Tsai Ming-Liang sintetiza uma construção de imagem e cena capaz de riscar uma passagem clandestina entre o excesso e o mínimo, a extrema lentidão e uma afirmação radical do movimento e da velocidade como vibração e fluxo, o silêncio rigoroso e a proliferação cadenciada de ruídos, fazendo do cinema um modo de ativar essa conexão improvável entre categorias, a princípio, antagônicas. Mostrando o interior de um cinema de rua antes, durante e após a exibição do clássico taiwanês *Long men kezhan* (*Dragon Gate Inn*, 1967, de King Hu), o filme radicaliza a exploração de planos longos, fixos e lentos, rarefação narrativa, paisagens sonoras espacialmente distribuídas. Essas opções estéticas, em consonância com outros filmes do diretor, apontam para uma tendência cinematográfica que a teoria recente tem tentado nomear, lançando mão de termos como *slow cinema*, minimalismo, cinema subtrativo, ou realismo sensorio².

Sob o tom de despedida de um cinema decadente, Tsai cria uma imagem cujo estatuto é capaz de unir, não sem tensão, a extrema redução dos elementos cênicos/audiovisuais, marcados por um gesto subtrativo (silêncio, lentidão, imobilidade, vazio) e, ao mesmo tempo, artifícios nos quais surge e prolifera a hiperexcitação na forma de movimentos mínimos. A imagem torna-se, assim, o entroncamento entre uma *negatividade radical* – supressão do movimento e redução da velocidade, subtração dos diálogos e sons com função informativa ou afectiva, rarefação narrativa, desaparecimento da humanidade do corpo em meio à dureza de paredes e corredores – e *positividades menores* – como a proliferação de vacúolos de micromovimentos sob a forma de vibrações e agitações moleculares, ruídos mínimos distribuídos no espaço.

A radicalidade dos planos vazios e silenciosos criados por Tsai, em vez de apontar para uma perda do movimento e da *presença* como elementos fortes da experiência sensível, cria a visibilidade de novas formas de existência, a dos micromovimentos e microrruídos, que *demandam um gesto estético de subtração para que possam emergir à superfície da imagem*.

² Para citar um trabalho referente a cada um destes conceitos: *slow cinema*, ver Flanagan (2012); minimalismo, ver Biró (2006); subtrativo, ver Fiant (2014); realismo sensorio, ver Luca (2014).

Neste ensaio, pretendo desdobrar o entendimento desse duplo gesto estético presente nas invenções e experimentações de Tsai Ming-Liang, tomando *Adeus, Dragon Inn* (2003) como epicentro: a criação de imagens a partir de categorias negativas e subtrativas, em condição das quais aparecem sensorialidades vinculadas a existências mínimas e aberrantes, que demandam o primeiro movimento de negação para que possam ganhar vida. Para isso, a imagem precisa forjar relação com distintas escalas da percepção, estabelecendo diferentes instâncias perceptuais – os *perceptos globais* ou *molares*, com os quais percebemos as categorias negativas (plano fixo como imobilidade, silêncio como ausência de som, vazio como falta de volume) e os *perceptos moleculares*, com os quais percebemos a instauração das positivities enquanto existências mínimas (plano fixo como acúmulo de vibrações e cintilações, silêncio como espacialização de microrruídos, vazio como hiper-habitação de densidades e massas discretas).

Desequilíbrio compensatório

Em artigo em que reconhece certas tendências de uma cinematografia contemporânea minimalista, Yvette Biró nota uma estratégia estética, datada já do início do cinema moderno, em que o quadro e a montagem operam por uma “intensidade ganha através de uma deliberada redução a pouquíssimos elementos” (BIRÓ, 2006, tradução nossa). Ali, a *intensidade* passa a ser um operador central da imagem, de modo que o olhar e a percepção se desinvestem de uma função de trânsito comunicacional, como quando processamos uma informação em um filme narrativo, para se tornarem modo de produção de pequenas intensidades. Trata-se de construir *relações intensivas* entre olhar e determinadas pulsações daquilo que vê, a ponto de que esse pulsar seja percebido em seus diferentes aspectos – narrativos, pictóricos, ruidosos, de textura, de sombra, de ritmo, de movimento.

Por meio dessa relação intensiva, o minimalismo é capaz de produzir uma “mudança de escala na percepção”, conforme comentava David Lapoujade (2017, p. 110) acerca das artes plásticas. No gesto estético minimalista, o que se move, prioritariamente, é a instância dimensional com que a percepção se dobra sobre o mundo para apreender aquilo que se faz matéria apreensível: dos traçados que envolvem a globalidade da imagem e seus agenciamentos em cadeia, a percepção desloca-se para o nível micro, os detalhes, as margens, onde as figuras, formas e volumes reivindicam um modo de existência que circula sob a ordem do mínimo. Há um funcionamento homólogo e uma coreografia comum entre a operação estética que Lapoujade reconhece na pintura minimalista e o movimento entre subtração/

preenchimento notado por Yvette Biró potencializado no cinema contemporâneo: reduzir os elementos que ocupam a molaridade do visível, criando uma alteração na grandeza escalar pela qual a percepção circula, de modo a forçar o olhar a ver – produzir a visibilidade – daquilo que somente existe em escala molecular.

Recuperando os escritos de Robert Bresson, Biró (2006) encontra, no aparecimento da imobilidade e do silêncio no cinema, a condensação de um movimento acumulado, análogo ao que ocorre com frequência na música, como em Mozart, em que é preciso gerar um instante de pausa quando uma energia de agitação chega a um ponto de excitação atordoante. Por essa comparação, a autora vê compor-se, no interior do plano cinematográfico, uma relação compensatória, porém desequilibrada, em que algo se imobiliza para liberar a energia cinética que se acumula em outra região.

Há um silêncio que se confronta com os instantes de agitação sonora, produzindo um fluxo de contração e descontração. É preciso notar, porém, que se trata de um modo de operação do silêncio e do vazio muito distinto daquele silêncio que, na música, aparece sob a forma da *pausa*, o breve instante negativo que sucede e antecede cada nota musical, com o que se determina a duração dos intervalos entre os sons, condição para que haja ritmo e harmonia; do mesmo modo como é distinto do silêncio que cerca os fonemas, durante a fala, dando consistência à operação da língua pela verbalidade, no que Le Breton encontra um elemento central a operar como “modulador da comunicação” (LE BRETON, 1997, p. 27, tradução nossa).

As categorias negativas – silêncio, vazio, imobilidade – para que Biró e Bresson estão chamando atenção são de outra qualidade: elas funcionam como instâncias de produção de algo como um *desequilíbrio compensatório*, um conflito entre zonas de agitação e de repouso, cada qual instauradora de ritmos e percepções internas, um trânsito energético entre momentos, no qual o excesso de movimento permite acumular a energia que vibra sobre os momentos de suspensão.

Algo de mesma ordem é dado a construir-se na montagem cinematográfica. Laura Mulvey (2006) percebe um movimento semelhante em *Tchelovek s kinoapparatom* (*Um homem com uma câmera*, 1929, de Dziga Vertov): quando vemos uma carruagem, em alta velocidade, sendo puxada por dois cavalos, a “concentração de energia” da imagem é elevada a tal ponto – pela velocidade dos cortes e pelos movimentos em quadro – que a cena culmina no enquadramento congelado dos dois cavalos que tomam a tela, como se o ritmo frenético do primeiro momento fosse compensado pelo estancamento do movimento da imagem no instante seguinte, provocando uma transformação não apenas *no ritmo*, mas no modo como apreendemos a ritmicidade e a duração.



“Esse acúmulo de movimento carregava para a frente o movimento do filme e acelerava seu próprio tempo, de modo que, quando a imagem congela, uma nova dimensão temporal emerge” (MULVEY, 2006, p. 13, tradução nossa).

Porém, esses exemplos tomados de Bresson, Biró e Mulvey apontam para um fluxo de energia de movimento que transita entre distintos momentos da música ou da montagem cinematográfica, supondo, por isso mesmo, uma concepção de obra estética fundada numa linearidade temporal consistente. Por mais que o filme de Vertov não se oriente pelo encadeamento de ações narrativamente progressivas, o comentário de Laura Mulvey (2006) deixa clara a fundamentação da montagem sobre uma concepção do tempo como sucedâneo de momentos, donde categorias como sucessão e anterioridade podem funcionar como eixos da criação estética e da distribuição das agitações pictóricas e sonoras.

No cinema de Tsai Ming-Liang³, somos colocados diante de uma perda do fluxo linear do tempo, obrigando o trânsito de energias cinéticas a encontrar outro eixo sobre o qual possa correr; isto é, a lógica do desequilíbrio compensatório – entre aceleração e estaticidade –, em vez de se estruturar no encadeamento que se distribui por entre momentos posicionados sobre a linha do tempo, *passa a operar sobre escalas distintas da percepção*. Assim, os movimentos aparecerão em seus múltiplos modos, porém condensados em um mesmo instante e fracionados entre a molaridade da imagem – sua condição global – e a molecularidade – suas micromanifestações. Desse modo, é nas palpitações mínimas da imagem que uma energia excedente de movimento surge como objeto da nossa atenção concentrada para ser compensada por uma paralisia dos seus movimentos globais. Movimento e estaticidade habitam concomitantemente a mesma imagem, mas ocupando dimensões distintas da matéria perceptual: congela ou esvazia os movimentos globais transformando-os em imobilidade e neutralização, ao mesmo tempo que faz vibrarem os movimentos mínimos e pictóricos, deslocando o olhar da escala macro (os eventos da trama, a ação narrativa, o conteúdo dos diálogos, o significado do gesto, o trânsito de sensações e identificações) para a escala micro (cintilações, espacialização ruidosa, produção de volumes e texturas).

³ Na verdade, acreditamos que o gesto estético de que vamos falar vai muito além de Tsai, sendo generalizável, com os devidos ajustes, a parte significativa do cinema “pós-moderno”, emergido a partir dos anos 1980, deslocando a centralidade *da imagem pura do tempo* (DELEUZE, 1985) para a criação de imagens como produção de modos de existência – algo que vamos encontrar em pleno funcionamento em cineastas como Abbas Kiarostami, Lisandro Alonso, Pedro Costa, Chantal Akerman, Carlos Reygadas, Apichatpong Weerasethakul, Béla Tarr, Albert Serra, Jia Zangke, Sharunas Bartas, irmãos Dardenne, mas que fogem ao alcance deste artigo.

Os ruídos na sala do cinema na sessão de *Dragon Inn* são potencializados pela particularidade desse espaço: um lugar no qual, a princípio, deve predominar o silêncio, de modo a elevar qualquer barulho a um efeito de perturbação. Os ruídos de pipoca, goteira, mastigação, ronco, beijos são transformados em presenças sonoras da ordem do excessivo, justamente por estarem confrontadas com um fundo de silêncio sobre o qual deveria ser audível apenas o som do filme exibido.

A “escala do regime da percepção”, para usar a expressão de Lapoujade (2017), é alterada fazendo saltar a dimensão pela qual a atenção é posta a circular, tornando possível contemplar os jogos de variações e repetições de movimentos e ruídos. Nas instâncias moleculares, concentra-se, assim, uma energia cinética que se acumula e que, para existir, exige a simultânea redução da mobilidade nas outras escalas da percepção. Não seria possível produzir um olhar intensivo em direção aos pequenos movimentos e ver neles a condensação de microestímulos sem que a orientação do plano tendesse à estaticidade. Desse modo, na concentração de energias de movimento em distintas escalas da percepção, abre-se uma passagem clandestina entre o cheio e o vazio, a rarefação e o preenchimento, transpassando a dualidade que nos sugeriria tomar tais categorias como atributos a serem pregados em objetos antagonicos (BIRÓ, 2006).

A imagem de Tsai, por esse caminho, é capaz de justamente deslocar o lugar dos dualismos como movimento/estaticidade, excesso/mínimo, aceleração/lentidão, ou artifício/realismo, na medida em que, embora não se desfaça dessas oposições, o plano e a montagem cinematográficos criam uma zona de linhas de força capaz de pôr tais categorias simultaneamente em circulação. Não recusamos, assim, a importância de noções negativas que se afirmam no cinema contemporâneo, mas propomos que a negatividade deve ser pensada não como atributo que nomeia e confere um predicado opositor à qualidade ou à forma de uma cena ou plano, e, sim, como um instaurador das linhas de força que atuam na percepção de categorias como silêncio, vazio, lentidão, estaticidade.

Isso nos conduz a sugerir um estatuto para a imagem que não mais se organize sob a ordem do campo – ordem que inclui o extracampo instaurado pelo quadro –, mas como um arremetimento de linhas de força. Nesse sentido, os ruídos que surgem do espaço fora de tela nos planos fixos de *Adeus, Dragon Inn* (2003), em vez de desviar a atenção para o extracampo e aquilo que ele visualmente oculta, operam a afirmação de uma presença que se manifesta por uma sonoridade ritmada, cujo melhor exemplo é a caminhada manca da projecionista do cinema, criando, a partir de sua deficiência física, uma marcha quase musical, produzindo um modo de

existência cuja intensidade está vinculada ao som que se faz agitar na composição da cena. Os sons off, assim, menos do que sublinhar a relevância do que está não visibilizado pelo extracampo, são linhas de força com que um corpo, um personagem, um objeto, uma ação criam seu modo particular de reivindicar sua existência sensível.

O que temos, portanto, são indícios propagados em diferentes intensidades e modos de manifestarem sua presença, em razão do que – e esta é a hipótese central deste ensaio – deixamos de entender a imagem como *aquilo que organiza o visível sob a forma de campo* para pensá-la como o *aparecimento do visível sob a forma de uma composição de linhas de força*⁴. Isso quer dizer que o plano fixo e alongado de *Adeus, Dragon Inn* (2003) não é um modo de carregamento do extracampo ou marcação de uma neutralidade do cineasta, mas a *laboração de um deslocamento no estatuto da imagem, de maneira a fazer de toda presença uma aparição que reivindica uma existência sensível por distintos modos e por intensidades variáveis*.

Talvez seja válido explicitar aqui a importância de certo arsenal de conceitos deleuziano para a elaboração do que estamos propondo e convocarmos a noção de *percepto*, desenvolvida por Deleuze e Guattari (1992) em *O que é a filosofia?*, para designarmos os estímulos que tramam as aparições do visível e do audível no plano e na montagem de Tsai Ming-Liang.

Os dois perceptos da imagem em *Adeus, Dragon Inn*

Pelo conceito de percepto Deleuze e Guattari se propõem a tornar pensável a percepção encarnada na imagem (e não só), mas não amarrada a condições empíricas que demandariam um receptor com nome, carne e rosto. Desse modo, os perceptos manifestam-se como forças que abrem o campo possível da percepção, circulando pela imagem, produzindo a visibilidade do que no mundo vibra sem, *ainda*, a forma opaca do visível; eles tornam “sensíveis as forças insensíveis que povoam o mundo” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 235). Trata-se, assim, de algo que pré e pós-existe ao ato de perceber e aos sujeitos nele envolvidos. “Os perceptos não são percepções, são pacotes de sensações e de relações que sobrevivem àqueles que os vivenciam” (DELEUZE, 1992, p. 171).

⁴ Definição próxima de imagem é bem elaborada, no contexto das teorias do dispositivo e do virtual, por André Parente (2009, p. 21): “a imagem não mais como um objeto, e sim como acontecimento, campo de forças ou sistema de relações que põem em jogo diferentes instâncias enunciativas, figurativas e perceptivas da imagem”.

Nesse sentido, pensarmos a imagem sob o prisma do percepto⁵ implica entender que o visível é instituído mais por intensidades de forças do que pela díade visível/não visível ou dentro/fora de quadro. Quando a projecionista de *Adeus, Dragon Inn* (2003) está no extracampo e ouvimos a cadência quase musical de sua caminhada manca, é seu andar que se faz visível em certa intensidade, a ser alterada quando a personagem entra em quadro e novamente quando ela, de costas para a câmera, sobe uma escada por onde a vemos semienquadrada. Tudo o que há na imagem está sempre visível, seja dentro ou fora de campo, porém em distintas intensidades. O movimento prioritário não é aquele de trazer ao campo o que estava no extracampo, mas de transformar o modo pelo qual a caminhada se dava a ser percebida no fluxo contínuo entre o visível e o audível.

Na pintura monocromática, Deleuze e Guattari (1992, p. 234) reconhecem a capacidade de os perceptos operarem no limiar do existente e do inexistente, “como um mínimo antes do vazio”. Desse modo, a matéria da percepção pode ser o quase-imperceptível, trazendo o olhar justamente para uma dimensão em que a atenção não somente está desprovida de centro como encontra as presenças como modificações do vazio – tal como os ruídos das pipocas, de goteiras ou de movimentos e atritos do corpo na sala do cinema onde é exibido *Dragon Gate Inn* soam como pequenas diferenciações na camada de silêncio, um vazio povoado de pequenos volumes e microagitações; “variações sutis imperceptíveis (todavia constitutivas de um percepto)” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 235).

Nesse sentido, dizemos que, no plano fixo, a globalidade da imagem – tanto pelo enquadramento estático quanto pela economia de movimentos internos – caracteriza um *percepto molar* que aponta para a imobilidade, para a ausência das figuras humanas, para a rarefação narrativa, para uma baixa densidade de presenças significativas, marcando a imagem com forças que operam pela subtração. Essa primeira instância negativa abre a possibilidade de constituição simultânea de uma outra dimensão perceptual, na qual emergem os *perceptos moleculares*, feitos de uma submatéria minimal, sempre no limiar da existência, mas criando um acúmulo de micromovimentos, um excesso de vibrações microscópicas.

Quando se fala em perceptos molares e moleculares, a distinção não diz respeito apenas ao tamanho – grande ou pequeno –, mas também, e sobretudo, a sistemas de relações que cada uma dessas escalas trama no interior da imagem

⁵ Além do percepto, Deleuze e Guattari reconhecem o *afecto* como o outro componente da arte, mas que não nos interessa neste artigo.

e fora dela. As luzes que flickam nos corredores de *Adeus, Dragon Inn*, tal como em outros filmes de Tsai, como *Ai qing wan sui* (*Viva o amor*, 1994), *Dong* (*O buraco*, 1998) e *Tian bian yi duo yun* (*O sabor da melancia*, 2005), não são nada pequenas se levado em conta o espaço que ocupam na tela; trata-se de um percepto molecular devido à rede de relações sensoriais que sua agitação estabelece com outros elementos sensoriais da imagem, como as nuances de cor e sombra, o ritmo repetitivo da flickagem friccionada com a cadência dos microrruídos. Com essa ponderação, seguimos Deleuze e Guattari quando lembram que “o molar e o molecular não se distinguem somente pelo tamanho, escala ou dimensão, mas pela natureza do sistema de referência considerado” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 104) e “se é verdade que o molecular opera no detalhe e passa por pequenos grupos, nem por isso ele é menos extensivo a todo o campo social, tanto quanto a organização molar.” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 102).

A molaridade é a instância em que se dá a circulação das representações narrativas e psicológicas, tal como a política molar é da ordem das representações sociais, enquanto a molecularidade, por outro lado, agita crenças e desejos (DELEUZE; GUATTARI, 2012). Essa distinção tem graves consequências para sua elaboração no campo dos perceptos cinematográficos, pois as duas escalas perceptuais no cinema discernem o campo de operação das construções que se dão sob a ordem da representação, isto é, os perceptos molares – eventos da trama, encadeamento de ações, identificação de movimentos enquanto deslocamentos da câmera ou alterações narrativamente significativas no interior do quadro, transmissão de sensações entre corpo em tela e corpo espectadorial – e os fluxos que mobilizam o olhar enquanto sensorialidade, sensações fraturadas ou desejos friccionados, nos quais o movimento é não mais progressão, deslocamentos, transformações do todo, mas vibrações e oscilações, isto é, os perceptos moleculares.

A negatividade instaurativa

Em *Cinéma I: l'image-mouvement*, Deleuze (1983) aponta duas tendências que aparecem no quadro cinematográfico: a rarefação ou a saturação. A primeira consiste numa restrição do que ocupa o quadro, que pode tender ao seu fechamento no detalhe (Hitchcock) ou às paisagens vazias (Antonioni, Ozu), enquanto a segunda é marcada pelo povoamento da tela com elementos visuais ou sonoros diversos (Altman, Wyller) (DELEUZE, 1983, p. 24). Entretanto, em ambos (saturação e rarefação) não haveria, diz Deleuze (1983), nada que falte, pois o olhar encontrará sempre alguma matéria com que construir sua relação com o filme, de maneira que

mesmo o mais rarefeito dos quadros não deixará de nos oferecer os elementos de que precisamos para sua visibilidade e legibilidade. “Se vemos muito poucas coisas numa imagem é porque nós a soubemos ler mal, é porque avaliamos mal tanto a rarefação quanto a saturação” (DELEUZE, 1983, p. 24, tradução nossa).

Dessa maneira, Deleuze não reconhece dimensão negativa na imagem⁶, já que mesmo o quadro vazio seria uma forma de afirmação de um visível e legível que ascende pela experimentação direta do tempo. Dizer que as paisagens esvaziadas de Antonioni são marcadas pelo negativo implicaria, sob o conceitual deleuziano, supor uma diminuição na força da matéria perceptual e afectiva do filme, hipótese que Deleuze precisa, portanto, afastar. No entanto, isso se deve ao fato de que, nessa sua conceituação, a rarefação e a saturação são atributos predicativos, logo, categorias excludentes, e não forças em intensificação ou arrefecimento.

Na raiz da concepção autoexcludente das categorias de rarefação e saturação comentada por Deleuze (1983) estava o fato de que, mesmo majoritariamente no cinema moderno, a imagem concebe o visível como *aquilo que se organiza enquanto campo*, sob este aspecto oposto ao seu extracampo, de maneira que a polaridade rarefeito/saturado pode aparecer como uma derivação do par campo/extracampo a partir do qual a encenação, a montagem e a modulação de planos – com que o cinema opera uma espécie de gestão do visível – estão sendo pensados. Será preciso, porém, que os movimentos da história e da estética procurem por um reposicionamento no estatuto da imagem, para que, sendo criada e experimentada *como composição de linhas de força*, em lugar da modulação do visível por meio do campo, possa despolarizar as categorias com que opera o pensamento, para torná-las interproducentes.

Não surpreende, contudo, que o cinema pós-1980 venha sendo reconhecido por noções que apontam para um gesto estético de subtração – da velocidade no caso do *slow cinema*, ou dos elementos de *mise en scène* –, para David Bordwell (2008) e Jacques Aumont (2008, p. 175-180), entendendo-o como perda das forças que dinamizavam a relação entre o filme e o olhar. Quando Jacques Aumont (2008) hipostasia o fim da encenação, invocam-se justamente categorias como vazio, imobilidade do corpo, mudez e, sobretudo, o plano fixo, como os marcadores de um declínio dos jogos de movimentos/paradas ou aproximações/afastamentos, com que a *mise en scène* tornava-se a própria espessura e a densidade, por excelência, do cinema. Se cineastas como Otto Preminger e Alfred Hitchcock instituam o

⁶ Como, por sinal, faz em praticamente toda sua filosofia. Sobre o confronto de Deleuze ante as formas do negativo, pode-se ver Safatle (2019), “Entre a diferença e a contradição: Deleuze contra a negatividade”.

cinema enquanto uma gestão do visível – modulando-se por dosagens da presença do rosto, pelo esconde/revela através do qual a ação e o espaço ganhavam textura e poder de mobilizar o olhar – no cinema moderno, com exceções, a encenação é deslocada para outras chaves, diminuindo essa força moduladora. Em Werner Schroeter e Hans-Jürgen Syberberg, por exemplo, o que emerge em lugar do movimento jogado por meio da decupagem seria, diz Aumont (2008, p. 113), uma teatralidade do mínimo.

Mas será no cinema contemporâneo – anos 2000 –, segundo defende Aumont (2008), que a *mise en scène* encontrará um forte constrangimento⁷. Bordwell (2008) reconhece a importância do vazio, da lentidão, da economia de cortes e movimentos como operadores da encenação em suas análises de Hong Sang-soo e Theo Angelopoulos. Entretanto, eles aparecem como marcadores de uma idiosincrasia estilística, resultado de um gesto criativo em que o cineasta mobiliza o repertório de sua cinefilia para sair na frente em uma luta selvagem pela inovação (Angelopoulos) (BORDWELL, 2008, p. 195-197). Em Sang-soo, o autor reconhece a tendência do quadro à fixidez, flexibilizada por breves oscilações de uma câmera “leve”, como condição ativa para a instauração de uma dinâmica de corpos que dá textura às relações entre os personagens e desenvolvimento à já rarefeita narrativa (BORDWELL, 2008, p. 25-29).

Nas análises de Bordwell, a imobilidade, a lentidão e o vazio são manipulados em favor da criação de diferenciações nos códigos cinematográficos, com os quais os diretores carimbam os filmes com a marca inconfundível de seus rostos e que operam a transmissão de informações narrativas. Quando o autor aponta em Sang-soo a ocorrência de deslocamentos da atenção como saltos do movimento ocular (BORDWELL, 2008), isso jamais permitirá sair da dimensão molar da percepção, pois, por todo seu estudo, o sujeito perceptivo é uma categoria a priori pronta e imutável⁸. Seu olhar cinematográfico não alcança – tampouco almeja alcançar –

⁷ A nostalgia dos autores é assumida e tocante: “é bem verdade, como diz nostálgicamente Bordwell, que poucos cineastas são hoje capazes de organizar um plano com a sutileza, a complexidade e o poder emocional da era dos Autores (Mizoguchi, Renoir, Ford, Dreyer), e até com a ciência e o saber dos grandes pioneiros (Griffith, Feuillade, Bauer). [...] Em matéria de encenação, o cinema já não inventa. [...] Atualmente, é notório que a montagem se sobrepôs decisivamente à encenação” (AUMONT, 2008, p. 178-180).

⁸ Isso se explicita de maneira histriônica quando, por exemplo, o autor fundamenta sua concepção de atenção e percepção em características biológicas e evolutivas da espécie humana, ao questionar as teses de Jonathan Crary acerca das transformações históricas dos regimes de atenção: “ele [Crary] nunca confronta as objeções óbvias de que as mudanças de atenção, como indiquei na discussão dos movimentos ocular aos saltos no Capítulo 1, são de grande vantagem evolucionária e, de fato, são parte da herança dos mamíferos” (BORDWELL, 2008, p. 313, nota 8).

os modos como a imagem produz pensamentos, modos de existência, e trama energias que transitam sem parar entre cinema e mundo. Desse modo, o plano fixo e alongado aparece como uma recorrência dos códigos cinematográficos que sempre colocaria em risco a força da *mise en scène* e o suposto interesse humano pelo movimento e pela progressão, mas que grandes diretores, como Sang-soo e Angelopoulos, seriam capazes de reverter a favor dos jogos de cena.

Aumont, porém, é mais dramático ao identificar, na tendência ao vazio e ao imóvel, uma derrocada do potencial da encenação em gerir a visibilidade dos corpos e das ações, balancear a aproximação com o personagem pelo close-up ou a câmera subjetiva, controlar o fluxo de identificações. No cinema contemporâneo, diz o autor, não sem marcar algumas exceções, “não há encenação no sentido de disposição do plano como quadro” (AUMONT, 2008, p. 179).

Por um lado, como temos visto acerca da imobilidade e da fixidez em *Adeus, Dragon Inn* (2003), a tese de Aumont é precisa ao notar o fim da cena fundamentada na manipulação do quadro; por outro, não se trata de, a partir disso, supormos um cinema que, acreditando-se o último, pretenderia “ter alcançado o fim da história” (AUMONT, 2008, p. 177), como, não sem alguma desconfiança, sugere o autor. Ao contrário, o desafio da teoria cinematográfica, diante das transformações dos critérios com que a estética mede seus impulsos, é *notar como o esvaziamento e a fixidez da câmera aparecem como categorias, que a despeito (e por causa) de sua negatividade, estão dotadas de forte poder instaurativo*: se a “disposição do plano como quadro” não dá mais conta de diferir os modos de construção que habitam a imagem, é, então, o caso de abandonarmos a centralidade da noção de campo – o que não quer dizer ignorar os limites do enquadramento e seu papel na composição da cena – para entender a imagem como *composição de linhas de força* e procurarmos ver a encenação que é jogada na distribuição de intensidades e ritmos por dentro dessa zona magnética.

Diferentemente do que propõe Bordwell (2008), o plano fixo aqui, em vez de criar diferenciações estilísticas nos códigos cinematográficos, operar transmissões de informações narrativas e definir o quem-é-quem da rede de personagens, é carregado de uma energia negativa com que os perceptos molares entram em um processo de autoanulação, de maneira a pressionar o deslocamento da atenção para os movimentos mínimos, ou seja, instaurar uma nova dimensão perceptual, microscópica.

Será interessante, notarmos rapidamente como as categorias negativas da imagem têm sido abordadas por teóricos do *slow cinema*, entre os quais tomo Tiago de Luca como exemplo. Em artigos recentes (LUCA, 2016, 2017), o autor reconhece, no plano alongado, o gesto estético de concentrar a atenção do espectador no tempo

fílmico. Por esse caminho, as tendências de lentidão nos filmes contemporâneos caminham em direção a uma reconexão do olhar com a tela, de modo a favorecer a experiência coletiva do cinema (o espaço fundado na estrutura “teatral”), para detrimento das novas formas de fragmentação e individualização do olhar, tornadas frequentes seja pelos dispositivos portáteis, seja pelas artes instalativas. Não obstante, a radicalização do plano longo e lento representam um tipo de experimentação por onde o cinema se abre para outras formas de existência artística, como as imagens feitas para exposições e museus, o que será praticado não somente por Tsai, mas por outros cineastas do *slow cinema*, como Abbas Kiarostami e Jia Zhangke.

Trata-se, assim, segundo sinaliza a abordagem de Luca (2016, 2017), de um investimento estético em direção a uma dupla (e paradoxal) relação: ao mesmo tempo em que dialoga com a radicalidade experimental dos vídeos feitos para instalações, os planos de *Adeus, Dragon Inn* (2003) solicitam um olhar que aponta para a finitude do material fílmico, o seu tempo próprio e a condição experiencial (e coletiva) do espectador. A premissa de *Adeus, Dragon Inn* convida a uma despedida do cinema para reencontrá-lo, como quem lhe anuncia a morte, porém com a finalidade de fazer ver sua ressurreição.

O *slow cinema*, por esse caminho, estaria tramando, ao refundar o caráter experiencial (contínuo e coletivo) da percepção, um modo de reafirmar o tempo da imagem, de maneira que o olhar é forçado a reencontrar sua dimensão social, em que nos deparamos com uma temporalidade que não é a nossa, mas a de uma situação coletivamente vivida. A noção de campo cinematográfico, nessa proposta de Luca (2016, 2017), muda de função, se comparado ao seu emprego tradicionalmente reconhecido por Bordwell (2008) e Aumont (2008), passando não mais a servir à gestão do visível a partir de sua oposição ao extracampo, mas a operar como um espaço para o qual converge a atenção e de maneira a permitir ao olhar uma experiência temporal conscientemente social. Trata-se, no *slow cinema*, de “facilitar um engajamento perceptivo sustentado pelos elementos dentro de tela” (LUCA, 2016, p. 26, tradução nossa). A lentidão e o campo ganham uma espessura política ao barrarem a propagação dos regimes de atenção predominantes no capitalismo contemporâneo, marcados pela ostensiva fragmentação e individualização do tempo do olhar, de maneira que “é destacável que essa tendência [*slow cinema*] tem emergido em um tempo em que o capitalismo sofre uma transfiguração radical, baseada na ininterrupta circulação de capital e nos modelos de comunicação 24/7” (LUCA, 2016, p. 30, tradução nossa).

Essa ênfase no contexto político e cultural das tendências cinematográficas recentes, incorporada por Luca (2016), supõe a política do cinema como uma forma de resistência – em seu sentido físico quase literal, isto é, uma força que pressiona em sentido contrário à força dominante – aos modos de percepção predominantes no capitalismo avançado⁹. O cinema funciona, nessa abordagem, como um “antídoto” (LUCA, 2016, p. 41) ao imperativo da individualização fragmentária do olhar e do ouvir.

A dimensão política das categorias negativas que aqui temos proposto está, contudo, em outra chave: não como recusa de um regime hegemônico da percepção, e, sim, como movimentação interna entre as escalas da percepção em favor da possibilidade de ver o que não ganhou o estatuto de coisa existente, mas de forças emergentes. Do mesmo modo, trata-se de um desvio no que entendemos por negatividade: não mais como a recusa per se dos regimes predominantes no capitalismo (isto é, o negativo como resistente), mas a inserção de forças negativas no modo de operação da imagem, para que, em função delas, possam despontar os movimentos minoritários.

Olhar para um filme como *Adeus, Dragon Inn* (2003) implica a sensibilidade de ver como a fixidez do quadro é um recuo ativo no jogo da experiência perceptiva, mediante o qual o movimento pode deslocar-se de escala para aparecer como vibração, de modo a que encenação tome a forma não mais da revelação/ocultação da ação e dos personagens por meio do jogo de esconde-esconde do campo/extracampo, mas enquanto *a distribuição das forças que vibram*. Tampouco a imagem condensará, prioritariamente, um antagonismo ante as formas dominantes de aceleração da percepção e fragmentação da atenção, mas como *instauração de movimentos no limiar da existência*.

Queremos, com essas hipóteses, explicitar os limites tanto dos estudos que proclamaram o “fim da encenação” quanto da noção de imagem como experiência duracional direta (Deleuze) e da abordagem político-cultural do *slow cinema*, em perceber o que está sendo esteticamente jogado quando o cinema coloca ênfase prioritária em categorias como o vazio, o silêncio, a imobilidade e a lentidão, emergidas entre o

⁹ Essa abordagem político-cultural não será exclusiva de Luca (2016 e 2017), mas comungada com outros autores contemporâneos que têm colocado a lentidão no centro da análise cinematográfica, como Song-Hwee Lim, Ira Jaffe e Lutz Koepnick. Pode-se dizer, inclusive, que a noção de *slow cinema* – se comparada à de *cinema de fluxo*, que apareceu com força na crítica na década anterior – ganha estatura, após a tese de Matthew Flanagan (2012), quando os autores citados, embora com diferenças relevantes entre si, percebem a necessidade de compreender tais tendências fílmicas não mais apenas como alterações na ordem dos códigos cinematográficos e dos estilos, mas como transformações ocorridas em conexão com as questões culturais contemporâneas, de modo que o “*slow cinema*” emerge como certa abordagem política do cinema. Esse tópico fica, contudo, como sugestão para um outro trabalho.

moderno e o contemporâneo: o gesto de subtração é, no que diz respeito ao confronto entre o olhar e a matéria perceptual, prioritariamente instaurativo, uma negatividade que lança um circuito de movimentos no qual algo se produz – intensidades, ritmos, uma distribuição planejada de linhas de forças a darem aparecimento ao visível.

Encenação e distribuição das forças

Erwin Panofsky (1991) reconhecia dois modos elementares como o vazio pode aparecer na imagem, operando a organização do espaço em tela, em seu estudo sobre a emergência da perspectiva na pintura ocidental moderna. O primeiro deles está relacionado a uma representação pré-perspectivada, em que as formas e figuras surgem soltas na bidimensionalidade da tela – seja ela um quadro, uma parede, uma folha. Corresponde ao modo de organização visual pré-renascentista, de modo que o vazio é produzido por uma ausência de qualquer fisicalidade donde possa advir algo como uma força gravitacional, a partir da qual se distribuiriam as formas, objetos e corpos de personagens tendo o chão por referência (PANOFSKY, 1991, p. 56-58).

Instruídos pela rede conceitual panofskyana, poderíamos dizer que o vazio que aparece em imagens como os planos de Tsai estaria, em contrapartida, na passagem para a instituição de uma *fisicalidade* – termo caro à teoria do “realismo sensório”, elaborada por Tiago de Luca (2014) – na qual os movimentos são, antes de mais nada, instalados pela presença de uma força gravitacional, fundadora de toda a espacialidade. O fundo, fora da neutralidade abstrata da representação pré-perspectivada, está carregado de uma densidade de possibilidades de movimentos, ao criar o mundo enquanto espacialidade física produtora de cintilações e oscilações. A perna manca da projecionista de *Adeus, Dragon Inn* (2003) é o acoplamento deslizante entre corpo e espaço, entre as leis orgânico-mecânicas da tração do membro e a lei gravitacional.

A caminhada manca, a goteira do cinema e as pipocas que voam pela sala aparecem como testes na fisicalidade do mundo, como se estivessem ali para testemunhar que o plano fixo não abandonou as leis da perspectiva. A dispersão dos movimentos pela imagem e dos ruídos pelo espaço, transcendendo a lógica do quadro, encontra na lei da gravidade uma força de organização espacial, que as submete a um chão e a uma orientação na verticalidade do campo. O vazio e o plano fixo, nesse caso, tornam-se as condições para a instalação de um campo – que agora é gravitacional – a exercer uma força de afetação sobre todos os movimentos distribuídos na imagem, sob forma de oscilações verticais e diagonais, ruídos, cintilações de luz. Como uma correnteza em fluxo permanente, a gravidade não determina os movimentos; o que

ela consegue fazer, no máximo, é carregar o vazio ambiente de uma energia e uma força de empuxo, em relação às quais tudo o mais traçará seu curso particular.

A gravidade aparece aqui como o arco no qual a fisicalidade se institui, permitindo que as pequenas presenças apareçam articuladas entre si como que banhadas por um plasma comum. Essa fisicalidade gravitacional é a última das barreiras à dissolução da *lógica de campo*, tentando desesperadamente tragar toda a agitação pictórica para uma zona de estabilização; mas o que ela verdadeiramente faz, com alguma eficácia, é oferecer um fundamento explicativo para os movimentos – a lei que enuncia que “tudo cai” é o que institui a claudicância como atributo da caminhada da projecionista, dá vida ao movimento da goteira e das pipocas, ao mesmo tempo que é desafiada pela flickagem não gravitacional da luz – que já se encontram irreversivelmente arrematados enquanto linhas de força, de modo que toda causalidade explicativa para os movimentos aparecerá como uma causalidade claudicante. A gravidade, por fim, anula-se enquanto campo para transmutar-se em ondas gravitacionais, podendo aparecer fracionada ou pontualmente atenuada a ponto de encontrar a harmonia adequada para produzir uma sonoridade musical nos ruídos das goteiras e das passadas mancas.

Em vez de decupar a ação e o espaço por meio do enquadramento, a encenação aqui aparece sob a forma de uma distribuição das linhas de força entre sonoridades e elementos imagéticos, bem como a modulação de suas intensidades e modos de existência: organizar os pequenos movimentos; mobilizar as estruturas macro da imagem para estabelecer condições sob as quais as agitações possam aparecer de maneira articulada; transformar as presenças ao longo do plano pela alteração na intensidade e no modo de manifestação de suas forças.

Enquanto os perceptos molares produzem uma pulsão de autodissolução, o investimento perceptivo pode deslocar-se para uma dimensão microscópica, em que os movimentos e ruídos aparecem como perceptos moleculares. Não precisamos recusar a negatividade implicada nos perceptos molares para reconhecer seu potencial instaurativo, de maneira que excesso e falta, rarefação e saturação aparecem não apenas combinados, mas em relação de mutualismo.

Talvez fosse o caso de experimentarmos pensar a imagem que surge no cinema contemporâneo, tendo *Adeus, Dragon Inn* (2003) como exemplo primordial, sob a homologia da fábrica ou da máquina, sob a condição, entretanto, de operarmos um desvio no entendimento dessas duas noções, tão caras ao pensamento de Deleuze e Guattari (1972): em vez de as entendermos como algo que opera pela *produção*, trata-se de apreender seu potencial de *instauração*. A diferença é enorme: enquanto a produção é voltada para os produtos e sínteses do processo produtivo, a instauração,

por sua vez, ao mesmo tempo que produz, estabelece prioritariamente *modos de produzir*, instala sistemas de conjugação de corpos, espacialidades e temporalidades.

Como lembrava Jean-Louis Comolli, ao comentar da condição do documentário, mas numa fórmula mais do que nunca atual e válida, neste aspecto, igualmente para toda a imagem cinematográfica: o problema do cinema é “não mais como fazer o filme, mas como fazer para que haja filme” (COMOLLI, 2008, p. 169). A imagem como máquina instaurativa e o cinema como arte da instauração; diríamos, parafraseando Peter Pál Pelbart (2016, p. 394), que encenar, sob este estatuto, é *advogar em favor das forças por vir*.

Referências

AUMONT, J. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.

BIRÓ, Y. “The fullness of minimalism”. *Rouge*, [s.l.], n. 9, 2006. Disponível em: <https://bit.ly/2AFd3TP>. Acesso em: 15 jun. 2020.

BORDWELL, D. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Rio de Janeiro: Papyrus, 2008.

COMOLLI, J.-L. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, ficção, televisão, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

DELEUZE, G. *Cinéma 1: l’image-mouvement*. Paris: Minuit, 1983.

DELEUZE, G. *Cinéma 2: l’image-temps*. Paris: Minuit, 1985.

DELEUZE, G. “Sobre a filosofia”. In: DELEUZE, G. *Conversações: 1972-1990*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. p. 169-193.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *L’anti-Oedipe: capitalismo et schizophrénie*. Paris: Minuit, 1972.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. “1933: Micropolítica e segmentaridade”. In: DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. São Paulo: Editora 34, 2012. v. 3, p. 91-125.

FLANAGAN, M. ‘*Slow cinema*’: temporality and style in contemporary art and experimental film. 2012. Tese (Doutorado em Inglês) – University of Exeter, Exeter, 2012.

FIANT, A. *Pour un cinéma contemporain soustractif*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 2014.

LAPOUJADE, D. *As existências mínimas*. São Paulo: n-1, 2017.

LE BRETON, D. *Du silence: essai d'anthropologie*. Paris: Métailié, 1997.

LUCA, T. *Realism of the senses in world cinema: the experience of physical reality*. London: I. B. Tauris, 2014.

LUCA, T. "Slow time, visible cinema: duration, experience and spectatorship". *Cinema Journal*, Maryland, v. 56, n. 1, p. 23-42, 2016. p. 163-176.

LUCA, T. "Watching cinema disappear: intermediality and aesthetic experience in Tsai Ming-liang's *Goodbye, Dragon Inn* (2003) and *Stray Dogs* (2013)". In: GIBBS, J.; PYE, D. (org.). *The long take: critical approaches*. London: Palgrave, 2017.

MULVEY, L. *Death 24x a second: stillness and the moving image*. London: Reaktion Books, 2006.

PANOFSKY, E. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PARENTE, A. "A forma cinema: variações e rupturas". In: MACIEL, K. (org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009. p. 21-45.

PELBART, P. P. *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo: n-1, 2016.

SAFATLE, V. "Entre a diferença e a contradição: Deleuze contra a negatividade". In: SAFATLE, V. *Dar corpo ao impossível: o sentido da dialética a partir de Theodor Adorno*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 221-247.

Referências audiovisuais

AI qing wan sui (*Viva o amor*). Tsai Ming-Liang, Taiwan, 1994.

BU san (*Adeus, Dragon Inn*). Tsai Ming-Liang, Taiwan, 2003.

DONG (*O buraco*). Tsai Ming-Liang, Taiwan, 1998.

LONG men kezhan (*Dragon Gate Inn*). King Hu, Taiwan/China, 1967.

TCHELOVEK s kinoapparatom (*Um homem com uma câmera*). Dziga Vertov, URSS, 1929.

TIAN bian yi duo yun (*O sabor da melancia*). Tsai Ming-Liang, Taiwan, 2005.

Submetido em: 31 jan. 2020 | aprovado em: 16 mai. 2020



Interações do audiovisual e processos de criação: um campo de experimentação

*Audiovisual interactions
with creative processes:
a field of experimentation*



Wagner Miranda Dias¹

Cecília Almeida Salles²

¹ Doutorando em comunicação e semiótica na Pontifícia Universidade Católica/SP, bolsista CAPES, orientado pela prof.^a dr.^a Cecília Almeida Salles. Especialista em história da arte – teoria e crítica e graduado em artes visuais, ambos pela Faculdade Paulista de Artes. É ator formado pela Casa das Artes de Laranjeiras/RJ. É professor convidado de história da arte e semiótica na Pós-Graduação em História da Arte da Faculdade Paulista de Arte. Diretor de teatro, cenógrafo, figurinista, performer e artista visual. E-mail: wagnerdemiranda@hotmail.com

² Cecília Almeida Salles é professora titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica/SP (PUC/SP). Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Processos de Criação da PUC/SP. Autora dos livros *Gesto inacabado: processo de criação artística* (1998), *Crítica genética* (2008), *Redes da criação: construção da obra de arte* (2006), *Arquivos de criação: arte e curadoria* (2010) e *Processos de criação em grupo: diálogos* (2017). E-mail: cecilia.salles@gmail.com

Resumo: Este artigo propõe uma discussão sobre a experimentação do audiovisual na contemporaneidade. Suas interações com os processos de criação e as artes cênicas são discutidas a partir dos projetos artísticos do documentarista Evaldo Mocarzel e do artista do corpo Roberto Alencar. Trata-se de estudo inserido em campo mais amplo de pesquisa, que propõe uma abordagem para a grande diversidade de manifestações artísticas sob a perspectiva de seus modos de produção: crítica de processos de criação. Apresentam-se, mais especificamente, reflexões teóricas sobre algumas questões que envolvem a produção contemporânea, incluindo a exploração de arquivos e as diferentes relações entre processo e obra.

Palavras-chave: audiovisual; artes cênicas; processos de criação; crítica de processos de criação; arquivos.

Abstract: This paper discusses audiovisual experimentation in the context of contemporary production. The interaction between its creative processes and performing arts will be analyzed based on the artistic projects of documentary filmmaker Evaldo Mocarzel and body artist Roberto Alencar. This study is part of a broader field of research that proposes an approach to the great diversity of artistic manifestation from the perspective of its modes of production: criticism of creative processes. Theoretical reflections concerning matters involving contemporary production will be presented: archive exploration and the varying relations between process and art work.

Keywords: audiovisual; performing arts; process of creation; criticism of processes; archives.

Introdução

Este artigo objetiva inserir os estudos acerca dos processos de criação artística nas discussões sobre as experimentações contemporâneas do audiovisual, mais especificamente nas suas interações com o teatro. Trata-se de um estudo crítico dos percursos de produção desenvolvido a partir de uma abordagem fenomenológica, ou seja, os projetos artísticos do documentarista Evaldo Mocarzel e do artista do corpo Roberto Alencar serviram de guia controlador para as interpretações, que se sustentam na crítica de processos de criação.

É no estabelecimento de relações entre diferentes índices de processos que nos aproximamos da complexidade da rede da criação dos artistas estudados. A metodologia dessas pesquisas se assenta, sob esse ponto de vista, naquilo que Morin e Moigne (2000, p. 23), ao discutir a reforma do pensamento em direção ao desenvolvimento de uma inteligência mais geral, descrevem como a “arte de transformar detalhes aparentemente insignificantes em indícios que permitam reconstituir toda uma história”.

Entende-se, então, como uma proposta teórica gerada pelo potencial oferecido por arquivos da criação sob a forma de ensaios, diferentes tratamentos de roteiros, registros audiovisuais, diferentes cortes etc., bem como pelo acompanhamento de percursos criativos, a exemplo das artes cênicas, que será discutido neste artigo.

Retira-se, desse modo, uma teoria crítica de processos que está implícita na prática artística. É oferecida uma abordagem crítica para a criação, em sua natureza, de complexas redes em construção. Sendo assim, trata-se de uma teorização, no que tange ao processo de criação construída a partir da interação dos conceitos de semiose (Charles S. Peirce, 1992) e de rede (Pierre Musso, 2004), em diálogo com pensadores da cultura e da complexidade (Edgar Morin, 1998). Essa teoria crítica de processo não será aprofundada aqui, por não ser esse o nosso foco; no entanto, é relevante destacar que essas reflexões parecem responder a algumas indagações da produção contemporânea, que envolvem, entre outras questões, exploração de arquivos e diferentes relações entre processo e obra.

Em 2000, Daniel Ferrer explicitou a “vocação transartística” da crítica genética ao afirmar que o desenvolvimento desses estudos se sustenta nos esforços que alguns pesquisadores têm ao “promover uma reflexão da crítica genética que atravesse as fronteiras dos gêneros e das artes”, e vê que esse é o caminho para os genéticos sobreviverem no século XXI (FERRER, 2000, p. 49), com destaque para o trabalho dos pesquisadores da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, que já tinha tomado esse rumo.

Posteriormente, passou-se a afirmar que os campos de estudo desses críticos, ao se exporem à diversidade da experimentação contemporânea, colocam-se em permanente expansão, e por isso não ficam estagnados na interpretação da história de obras específicas. O processo de criação, em muitas dessas propostas, extravasa seus bastidores, passa a integrar a malha dos objetos em criação de modos diversos e exige novos olhares críticos.

Partimos desse desafio teórico-crítico, também observado por Jean-Claude Bernardet (2003) ao apresentar em seu artigo “O processo como obra” a instalação *A respeito de situações reais*, do cineasta português Pedro Costa, que leva para o espaço expositivo de uma instituição de artes visuais os copiões de um de seus filmes (Paço das Artes/São Paulo, 2003).

Serão discutidos os casos que exploram de modo contundente a expansão dos arquivos de criação no que diz respeito aos espaços que passam a ocupar e à conseqüente diluição das fronteiras entre processo e obra, exigindo, a nosso ver, o olhar teórico da crítica de processo. Ao mesmo tempo, isso justifica as nossas escolhas como objetos de estudo.

Os projetos artísticos de Evaldo Mocarzel e Roberto Alencar foram, portanto, detonadores de nossa discussão sobre experimentações do audiovisual em interação com as artes cênicas e seus processos de criação.

Quanto aos arquivos de criação, a partir de uma grande diversidade de procedimentos artísticos, os registros audiovisuais de ensaios teatrais feitos por Mocarzel bem como os desenhos de Alencar saem da privacidade dos processos de criação e chegam aos espaços públicos – tudo acontece em meio a uma intensa relação entre linguagens. São redes criativas de natureza complexa na medida em que estabelecem uma grande diversidade de interações, e a densidade dessas redes está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que as mantêm.

A discussão sobre essas complexas redes de criação será feita por meio de um olhar mais profundo acerca das especificidades de alguns projetos artísticos em interação com certos estudos de natureza mais geral em relação a processos de criação em grupo. Começemos por Mocarzel.

Evaldo Mocarzel

Evaldo Mocarzel (Niterói, 1960) dirigiu, entre muitos outros documentários, a premiada trilogia *À margem da imagem* (2002), *À margem do concreto* (2006) e *À margem do lixo* (2008). O projeto que será aqui discutido foi desenvolvido ao longo de pouco mais de dez anos e tinha como proposta acompanhar os processos

criativos de uma grande diversidade de grupos teatrais da cena efervescente paulistana, preservando, assim, no cinema as artes do presente, como ele mesmo se refere. Esse desejo de filmagem do percurso da busca dos grupos teatrais deu origem a uma série de documentários sobre os processos acompanhados, estabelecendo um instigante espaço de experimentação na interação entre teatro, audiovisual e desenvolvimento criativo.

A priori é possível afirmar que os processos teatrais aqui analisados podem ser estudados a partir dos arquivos de Mocarzel. As muitas horas de filmagem dos processos teatrais feitas pelo documentarista em estreito diálogo com os grupos geraram material bruto que responde a algumas indagações de pesquisadores das artes cênicas interessados em registros de processos de criação. Esses questionamentos foram explicitados em um dos objetivos da conferência internacional sobre os processos criativos nas artes do corpo, *Tracing creation: genetics, genes, genealogies of performance* (Bélgica, 2014), que era discutir os desafios da documentação e do arquivo de processos criativos em teatro, dança e performance.

Nosso interesse por esse projeto partiu da observação do desejo do documentarista em acompanhar os processos dos grupos, e não em filmar espetáculos, deixando clara a importância dada à documentação de processos de criação.

Ao mesmo tempo, muito nos atraía a superposição de estudos sobre o processo de criação. Os documentários de Mocarzel sobre a criação teatral e nossas reflexões verbais acerca desses processos em diferentes manifestações artísticas tinham objetivo e metodologia semelhantes.

Em conversa com o cineasta, ficamos sabendo que, depois dos longos períodos de filmagem, ele escrevia cartas (enviadas por e-mail) para os futuros montadores de seus documentários, e pareciam ser interessantes documentos do processo da produção cinematográfica, visto que certamente trariam dados relevantes para a discussão a respeito da criação em grupo.

O estudo levou-nos, em um primeiro momento, ao estabelecimento de relações entre as próprias cartas do cineasta destinadas aos montadores dos documentários sobre os seguintes grupos: Teatro da Vertigem, Grupo XIX, Os Satyros, Os Fofos Encenam, Companhia Livre e Cia de Dança. Nesses documentos, explicitaram-se os princípios direcionadores que regeriam a futura montagem dos filmes e se mostravam como um espaço de construção desse seu projeto cinematográfico. É interessante destacar que documentos de processo, em geral, bem como as cartas do cineasta, mais especificamente, mostram-se como índices de práticas comunicativas no âmbito dos processos em grupo; por outro lado, registros como esses trazem à tona as teorias dos cineastas que os filmes carregam.

Ao longo da pesquisa, a partir da ampliação da rede dos processos em equipe, pudemos refletir sobre a relação das cartas e os diferentes cortes dos documentários à medida que se tratava de um projeto em processo, visto que os documentários ainda não tinham sido feitos.

Sem nos aprofundar na análise desses arquivos da criação de Mocarzel, por já ter sido objeto de outras publicações, essa proposta de acompanhamento de processos, que não se sabia onde chegaria – um “documentário de busca” (BERNARDET, 2005, p. 143) –, possibilitou a feitura de cartas que verbalizam esboços de montagem, mostrando-se como uma espécie de roteiros a posteriori, isto é, após ter passado pela experiência do acompanhamento dos percursos.

Em muitas cartas, ele sugere aos montadores que fossem abertas pastas digitais como uma forma de armazenar situações mais abrangentes, que diziam respeito às especificidades de cada espetáculo, em outras palavras, aspectos gerais da rede do processo daquele grupo. É nesse momento que nos sentimos parceiros, pois adotávamos a mesma postura metodológica ao buscar alguns dos “nós” das redes da criação de cada espetáculo. Partíamos do estabelecimento de nexos entre as diferentes informações observadas, como anteriormente mencionado, em busca de recorrências que, em seu caso, revelavam as especificidades dos processos registrados. Ainda sob o ponto de vista metodológico, esses documentários de Mocarzel desenvolveram-se a partir do acompanhamento dos processos teatrais.

Além disso, embora ofereçam uma reflexão crítica sobre processos de criação ao mapear aquilo que seriam alguns dos princípios direcionadores de cada grupo, não são filmagens de espetáculos nem registros narrativos dos processos. Trata-se, portanto, de estudos críticos sobre processos de criação teatral com os mesmos propósitos dos textos verbais das pesquisas que dizem respeito ao desenvolvimento criativo. Podem ser vistos como ensaios críticos audiovisuais, em diálogo com a discussão de Arlindo Machado sobre ensaio cinematográfico, que por sua vez dá destaque ao documentário nesse campo (MACHADO, 2003). Logo, observamos o potencial de experimentação do documentário como espaço de elaboração teórica sobre processos de criação.

Se os documentários de Mocarzel, vistos como estudos críticos de processo, se expandem nesse campo restrito à linguagem verbal, é interessante lembrar um outro desmembramento experimental, quando os documentários vão para o cinema: o deslocamento do processo de criação teatral para o espaço “expositivo” do audiovisual – a sala de cinema.

Podemos observar, portanto, que o processo de criação também se torna obra, no que tange àquilo que é mostrado publicamente, de maneira semelhante

ao que foi discutido por Bernardet (2003) a respeito da instalação de Pedro Costa, mencionada anteriormente. Nesse contexto, lembramos do documentário *Moscou* (2009), de Eduardo Coutinho, que leva para a sala de cinema registros de ensaio, uma proposta de experimentação teatral com o Grupo Galpão.

O próximo projeto de Mocarzel que será aqui discutido ganha contornos ainda mais complexos na diluição dessas fronteiras entre os registros audiovisuais de processo e as artes cênicas.

A obra *A festa de separação: um documentário cênico* (2009) é uma proposta do ex-casal Janaina Leite (atriz) e Felipe Teixeira Pinto (músico e filósofo), com direção de Luis Fernando Marques, também diretor do Grupo XIX³, do qual a atriz faz parte.

Assim Mocarzel apresenta o projeto para o montador Fernando Severo em suas cartas digitais: “fui convidado para interagir com eles numa aventura artística única, completamente inusitada: a transformação da separação ‘real’ de um casal (eles mesmos, Janaína e Felipe) num ato de criação artística que tinha como mote a separação do casal, que havia acontecido recentemente”⁴.

Festa de separação é um projeto multimídia que engloba um documentário cênico e esteve em cartaz durante alguns meses no Teatro Imprensa, em São Paulo, no segundo semestre de 2009, um documentário fílmico – o filme que iria ser montado –, um CD com composições do Felipe, as quais possuem algumas letras da Janaína, além de diversos encontros com parentes e amigos do ex-casal que serviram como “esboços do que foi se tornando a encenação” no Teatro Imprensa.

Podemos observar que há um campo denso de experimentação dramaturgica sob a forma de superposições de camadas audiovisuais, como é demonstrado pelo cineasta em sua carta: “me chamaram para interagir com eles no processo principalmente como documentarista”. Nessa ocasião, ele já tinha começado a participar de *A festa da separação* na filmagem desses esboços, já que o início do projeto apontava para a impossibilidade de definir o que é obra e o que é processo.

³ Coletivo nascido no Centro de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo a partir de pesquisas acadêmicas. Seus espetáculos narram dramas sociais e políticos, apresentados em edifícios antigos, invariavelmente abandonados, aproveitando a arquitetura como cenografia e a luz natural como iluminação. O Grupo XIX de Teatro tem um trabalho contínuo desde 2001, criando um patrimônio simbólico com os espetáculos: *Hysteria*, *Hygiene*, *Arrufos*, *Marcha para Zenturo* (em parceria com o Grupo Espanca! – Belo Horizonte), *Nada aconteceu, tudo aconteceu, tudo está acontecendo* e *Estrada do Sul* (em parceria com teatro Dell’Argine – Itália).

⁴ As citações fazem parte dos documentos de processo inéditos cedidos pelo cineasta.

Sob o viés das interações entre processo de vida e processo artístico, aspecto relevante do projeto de Janaína Leite⁵ – sem entrar na complexidade de sua discussão –, destacamos aqui, sob o ponto de vista da experimentação audiovisual, as filmagens de Mocarzel que adensam as camadas sobre como a história da separação foi vivida e contada. Ao mesmo tempo, observa-se a ida das filmagens de seus encontros para o palco, e a isso o cineasta chama de “encontros”.

A escolha de procedimentos teatrais que atuam na não segmentação entre processo de criação e encenação é entendida na medida em que a “festa da separação” leva para o palco, sob a forma de vídeos, as festas que fizeram parte da textura de seu processo.

Assim, pode-se tecer a ideia de que a experimentação audiovisual expande a noção de dramaturgia teatral a partir dos processos vividos, das experiências trocadas, bem como dos contágios mútuos. Além disso, ressalta que essas questões ganham complexidade por serem documentários gerados com base em acompanhamentos de processos que integram e explicitam o potencial propositivo do crítico/cineasta.

Sob essa perspectiva, recorreremos aos estudos sobre processos de criação em equipe mencionados anteriormente para discutirmos as especificidades desta experiência vivida por Mocarzel no que diz respeito a diferentes modos de trabalho, que geram novas possibilidades artísticas.

Passemos, agora, para os outros projetos artísticos que movem nossas reflexões sobre experimentações do audiovisual em interação com as artes cênicas e seus processos de criação.

Roberto Alencar

Roberto Alencar (São Paulo, 1973) é dançarino, ator e performer – artista do corpo. Em seu processo de criação, transita por várias linguagens e procedimentos artísticos, como criação de textos, desenhos, exercícios de improvisação, jogos etc. Concebeu e dirigiu os espetáculos *Um porco sentado* (14º Cultura Inglesa Festival), *Zoopraxiscópio* (18º Cultura Inglesa Festival) e *Alfaiataria de gestos*⁶.

⁵ Ver Salles (2014).

⁶ Entre os profissionais com quem trabalhou na área de dança/teatro destacam-se: José Possi Neto, Ana Teixeira, Renata Melo, Luciana Brites, Vanessa Macedo, Angela Nolf, Denise Namura, Elisa Ohtake e Lúcia Romano. Como ator, trabalhou com importantes diretores na área de cinema e teatro: José Celso Martinez Corrêa, Débora Dubois, Marco Antônio Rodrigues, Zeca Bittencourt, Mauricio Paroni de Castro, Hector Babenco, Sergio Rezende e Helena Ignez, entre outros.

Discutiremos aqui os espetáculos *Alfaiataria de gestos* (2012) e *Zoopraxiscópio* (2014) a partir de seus arquivos de criação que tínhamos em mãos, constituídos por 13 cadernos de criação e outros documentos desses processos: desenhos, estudos, projetos para editais, anotações e vídeos.

Acompanharemos o percurso criativo sob o ponto de vista de seus desenhos. Para Alencar, o desenho do corpo é ponte para a observação e estudo tanto do corpo quanto de seus estados. Isso significa que desenho e corpo são matérias-primas que formam um duplo de criação e investigação. Daqui, derivarão os limites e as adequações para a construção poética do trabalho de Alencar, que diz respeito às suas interações com a fotografia e com o audiovisual.

As relações entre o desenho do corpo e o próprio corpo que vão para a cena compõem o universo criativo do artista. Nessa discussão, o que interessa são os muitos estudos que foram encontrados (Figuras 1 e 2) que exploram o movimento do corpo e mostram ser reflexões visuais para o futuro espetáculo, *Alfaiataria de gestos*.



Figura 1: Estudos/desenhos para *Alfaiataria de gestos*.

Fonte: acervo do artista.



Figura 2: Estudos/recortes para *Alfaiataria de gestos*.

Fonte: acervo do artista.

Essas imagens e experimentações resultaram em desenhos de criação que foram para a cena impressos em tecido como procedimento plástico, “vestindo” o movimento e interagindo com os corpos e com o espaço (Figura 3). Esse recurso resulta em uma diluição das fronteiras entre processo e obra – lembramos que estamos tomando a obra como o espetáculo mostrado publicamente.



Figura 3: Ana Seelaender e Renata Aspesi em cena de *Alfaiataria de gestos*.

Fonte: acervo do artista; foto de Gal Oppido.

Esse procedimento, como veremos, é retomado no espetáculo *Zoopraxiscópio* (2014), que é construído a partir de uma vasta pesquisa sobre a obra de Eadweard Muybridge⁷, um dos mais importantes fotógrafos britânicos e marco na história do cinema, além de ser responsável por estudos pioneiros acerca da imagem em movimento. Ficou conhecido também por sua técnica de captura de imagens que utiliza várias câmeras em diferentes posições para fotografar movimento humano e animal. Foi o inventor do zoopraxiscópio, aparelho óptico revolucionário capaz de criar a ilusão de movimento animado, que tanto atraiu Roberto Alencar, a ponto de dar o nome do objeto a seu espetáculo.

O projeto proposto por Alencar baseou-se especificamente na coletânea *The human figure in motion*, obra que apresenta os trabalhos de Muybridge, na qual estão reunidas 4.789 fotografias de movimentos sequenciais de pessoas e animais que, segundo o projeto proposto por Alencar, seriam detonadores das ideias da dramaturgia cênica.

No projeto de *Zoopraxiscópio*, enviado para o edital Cultura Inglesa Festival-Dança (2013), Alencar explica que seu interesse pela máquina está na possibilidade de o movimento do corpo ser captado *frame a frame*: “as imagens eram impressas nas margens de uma base circular, uma espécie de disco que ao ser girado com velocidade por uma manivela, através de ilusão de ótica, as figuras podiam ser observadas em movimento, como num filme”⁸.

Devido à exposição *The photographer who proved horses could fly*, o artista pretendia utilizar o aplicativo The Muybridgizer, lançado pela Tate Britain em 2010, que possibilitava que uma cena fosse registrada por uma câmera de celular e depois convertida em imagens sequenciais, seguindo a estética do fotógrafo homenageado. Esse aplicativo seria utilizado para “fotografar pequenas células coreográficas criadas durante os ensaios. Com a intervenção do aplicativo cada célula coreográfica será decupada em uma sequência de quadros” (Figuras 4 e 5). Isso mostra que Alencar apropria-se da pesquisa de Muybridge no horizonte de seu projeto cênico.

⁷ Eadweard J. Muybridge (1830-1904) foi um fotógrafo inglês. Desenvolveu quase todo o seu trabalho como fotógrafo nos Estados Unidos. Considerado um dos precursores do cinema.

⁸ As citações fazem parte dos documentos de processo inéditos cedidos pelo artista.



Figura 4: Projeto do espetáculo *Zoopraxiscópio*, fotos de sequência de movimentos de Alencar intermediadas pelo app The Muybridgizer.

Fonte: acervo do artista.



Figura 5: Desenhos de Alencar feitos a partir da decupação das fotos e postos num disco similar ao utilizado no aparelho zoopraxiscópio

Fonte: acervo do artista.

Fica claro o interesse do artista, na relação do corpo de Alencar com seus desenhos, ao explorar a fotografia e o movimento com a ideia de transformar a imagem

fotográfica gerada pelo aplicativo em desenhos, que depois seriam uniformizados em “texturas e tamanhos e dispô-los em ordem nas margens de um disco, tomando como modelo o aparelho inventado por Muybridge – o zoopraxiscópio”.

Os documentos apresentados a seguir mostram, a partir da apropriação do projeto de Muybridge por Alencar, a continuidade da transformação partindo do procedimento de hibridização entre homem e animal, com especial ênfase no movimento desejado, a caminho do audiovisual (Figuras 6 e 7).

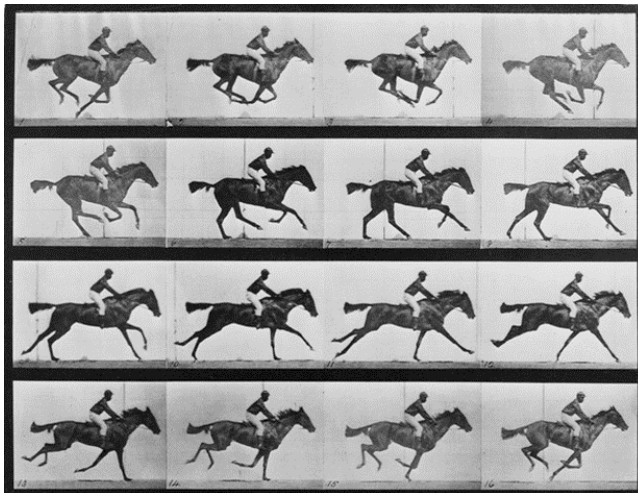


Figura 6: Reprodução de sequência de fotos de Muybridge sobre um cavalo correndo.

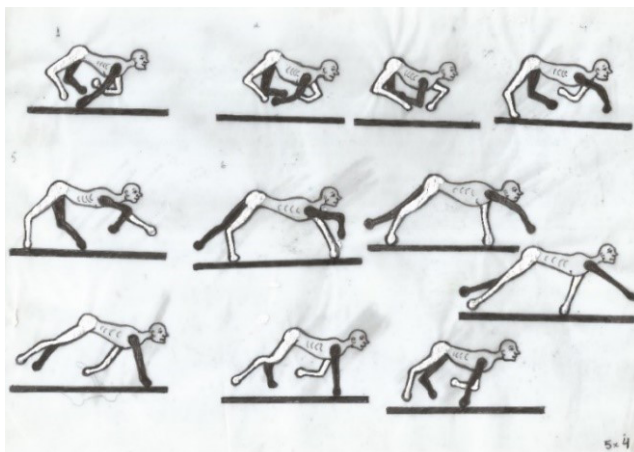


Figura 7: Desenhos de Roberto Alencar sobre homem-cavalo em movimento nos cadernos de ensaio de *Zoopraxiscópio*.

Fonte: acervo do artista.

As proposições iniciais do artista ganharam novos rumos ao longo do processo, pois foram estabelecidas relações com a fotografia e com o vídeo na ida para a cena, que passa a ter uma grande relevância na estruturação dessa obra. É no contorno dessas escolhas de Alencar que surge Gal Oppido, um dos seus parceiros artísticos, que faz parte da sua rede de criação há muitos anos na exploração do movimento.

Sobre Oppido, Alencar afirma que “a questão central de seu trabalho é o corpo e seus afetos. Um estudioso do corpo humano, Gal constrói imagens e gestualidades muito potentes e com muito movimento, seja com o gesto rápido e sinuoso de seu desenho, ou com as suas lentes forradas de pele humana e luz”.

Ao explorar a relação fotografia, vídeo e cena, Alencar retoma os desenhos de *Alfaiataria de Gestos*, adensados pela sua reflexão visual no embate com a pesquisa de Muybridge. Daremos destaque a três intervenções audiovisuais que fazem parte do espetáculo *Zoopraxiscópio* para compreender a complexidade das relações dessas linguagens no contexto da experimentação cênica proposta por Alencar e Oppido. A primeira diz respeito à exploração de máscaras, e as outras são reencontros com seus esboços. Para discutir a máscara, vejamos o seguinte registro fotográfico da encenação (Figura 8):



Figura 8: Cena de *Zoopraxiscópio*. Máscara de papel. Foto de Rogério Marcondes.
Fonte: acervo do artista.

É interessante observar que foi encontrada uma anotação nos cadernos de ensaios de Alencar que roteiriza a entrada da máscara no vídeo:

*6763 Riscar a face/Rasgar a máscara
Até 1:02 → rasga a máscara/repete algumas vezes
Começar a partir de 12 segundos/aumentar o ritmo do risco mais rápido/usar repetição*

*Cortar no 1:02 para 1:24
1:24 → usar os gestos da mão rosto/até o final*

Em seguida, ele prevê a ida do vídeo para o palco:

*Usar a cena toda voltando bem rápido
Emendar com o stopmotion do rosto*

Pode-se observar que o roteiro prepara a cena na qual o performer explora o uso da máscara de modo desdobrado, isto é, tanto em cena quanto no vídeo, simultaneamente.

A máscara, ao ser usada como procedimento artístico, torna-se parte do corpo e causa um estranhamento, assim demonstrando sua força. Ao promover o apagamento e/ou a criação de uma nova identidade, age como elemento potencializador do corpo do intérprete, instaurando um outro corpo e propondo novos contextos para a cena e para o espectador.

Dessa forma, a máscara ganha contornos mais dramáticos na grande tela com a qual ela contracena e se intensifica a partir da multiplicação de rostos, que é gerada pela relação do intérprete com o vídeo.

Em um primeiro momento, a máscara é apresentada como neutra, isto é, uma massa de papel branco posta sobre o rosto, que a partir da ação do performer se torna inequivocamente personagem. Isso é feito a partir do trânsito entre a projeção audiovisual, o ato de desenhar e o corpo do artista.

O vídeo pré-gravado reproduz a mesma ação de mascaramento e desenho sobre a máscara que o artista fará em cena, mas não há intenção de sincronicidade entre essas ações. O vídeo não é utilizado como simples ampliação da imagem a fim de que o público veja a ação do corpo mais claramente; isso significa que age como um outro performer numa proposição de jogo de cena ao contracenar com Alencar. Há a necessidade de criar margens não rígidas para que a interação entre o audiovisual e o corpo aconteçam do modo como o artista deseja, pois o ato de contracenar supõe um jogo, e o jogo é vivo.

Por isso, no roteiro que o artista cria para essa cena, em vez de ele definir quantas vezes determinado gesto será repetido, prevê, de modo vago, “algumas vezes”.

Essa instrução a si próprio é a margem que o artista propõe para que as linguagens possam interagir sem a fixidez de uma coreografia prévia, oferecendo espaço para escolhas feitas no momento da ação performática, o que promove a manutenção de um fluxo contínuo.

Nessa intervenção especificamente, o audiovisual agrega um desdobramento inusitado e radical nos usos e significados da presença da máscara na cena, pois além de focar o corpo, amplifica-o e multiplica-o. São novos corpos que interagem, novos significados que emergem a partir das relações entre a presença do performer e a imagem projetada. O artista arquiteta uma variedade de formas e sentidos na experimentação bem como o choque entre essas contaminações e mediações. Ao atuar como multiplicador e amplificador do corpo, o vídeo também atua como uma máscara superdimensionada.

As duas outras intervenções de audiovisual que serão aqui discutidas envolvem a volta dos estudos sobre o corpo em movimento, iniciados no processo de criação de *Alfaiataria de Gestos*, como mencionado anteriormente.

É interessante observar que os processos de criação são movidos por inquietações que movem os projetos artísticos ao longo do tempo e, muitas vezes, são preservadas em documentos, como os cadernos de Alencar. Seus arquivos de criação agem como espaço de armazenamento e experimentação permanentes, na medida em que são retomados em novas perspectivas e ressignificados ao longo do tempo.

Sobre a segunda intervenção, observemos a seguinte cena de *Zoopraxiscópio* (Figura 9):



Figura 9: Cena de *Zoopraxiscópio*.

Fonte: acervo do artista; foto de Rogério Marcondes.

Nesses momentos do espetáculo, os desenhos, agora explorados por Oppido, saem dos cadernos e vão para a cena, e Alencar dá continuidade à sua proposta de dialogar com o vídeo. Os estudos de corpo e de movimento são traduzidos a partir do potencial do audiovisual. Assim, em cena o artista adequa o tempo, o corpo, o movimento e as ações às propostas ao impor novos tempos e atitudes às formas e estados do corpo. O corpo do artista, interagindo com o audiovisual, reage a esse novo lugar e performa com as imagens projetadas na construção da cena, tanto nos ensaios como nas apresentações públicas.

Nesse sentido, o encontro do artista com os desenhos e os vídeos nessa intervenção surge como elemento fundamental, pois age de modo a amalgamar o processo de criação do espetáculo (desenhos/estudos) por meio do audiovisual.

A terceira intervenção, também interessante para as reflexões aqui propostas, é outro diálogo com os esboços que vêm sendo explorados por Alencar ao longo do tempo em suportes diferentes. Nesse caso, em um caderno de folhas transparentes, como vemos nas Figuras 10 e 11:



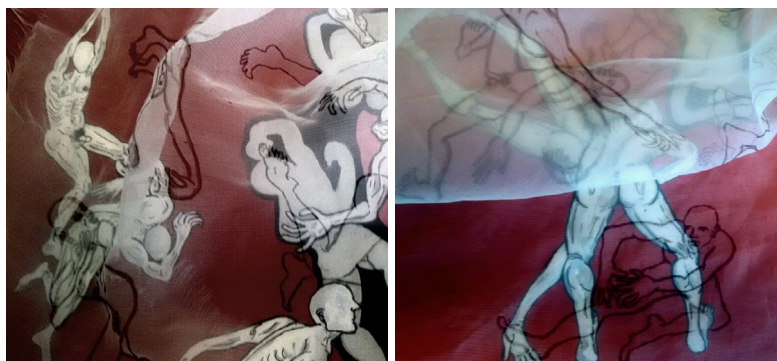
Figuras 10 e 11: Caderno de folhas transparentes.

Fonte: acervo do artista.

Como se pode observar, os desenhos dos corpos no caderno de folhas transparentes são testagens de hipóteses no plano das inquietações deste artista. É um caderno feito para ser manipulado, pois a transparência e a superposição das formas se ativam no movimento, visto que se revelam como uma potente ferramenta de sua pesquisa poética que, no caso de *Zoopraxiscópio*, gera interações com o audiovisual a partir dessa exploração da imagem em movimento.

Esse caderno, portanto, é feito de confrontos, a partir das superposições dos desenhos, entre formas bidimensionais, propondo tridimensionalidades, e o estático, com potencialidade de movimento.

Essas experimentações levadas para o tecido serão usadas na composição da projeção audiovisual dessa outra intervenção de Oppido. O tecido leve e translúcido oferece outra materialidade para os procedimentos experimentados nos cadernos, também transparentes, explorando novas superposições.



Figuras 13 e 14: Desenhos no tecido sobrepostos em movimento.
Fonte: acervo do artista; foto de Gal Oppido.

Em entrevista para os pesquisadores, Alencar explicou que a passagem dos desenhos para o forro de um vestido de noiva – por ele comprado em um brechó – foi feita de modo artesanal, colocando o que ele chama de “bonecos” um a um por baixo do tecido e (re)desenhando com caneta de tecido.

Assim, novas camadas do processo adensam essa exploração de corpos em movimento. A projeção dos vídeos no decorrer do espetáculo cria novas sobreposições com a cena, com o corpo de Alencar e com os novos tempos. Parece ser um zoopraxiscópio que se alia a um caleidoscópio, trazendo à tona outras possibilidades de relações entre processo e obra na exploração de seus esboços – sempre em mobilidade.

Considerações finais

Imersos nas experiências provocadas pelos projetos artísticos aqui discutidos, chegamos a algumas conclusões.

No contexto do audiovisual, Evaldo Mocarzel leva seus ensaios críticos audiovisuais e processos de criação para as salas de cinema, que costumam abrigar filmes em seus cortes finais, ou seja, considerados acabados.

Já na *Festa de separação*, o cineasta, em suas múltiplas interações na produção do documentário cênico de Janaína Leite e Felipe Teixeira Pinto, provoca o adensamento da experimentação dramatúrgica sob a forma de superposições de

camadas audiovisuais. Ao mesmo tempo, gera uma diluição de fronteiras entre o processo e o espetáculo que vai para o palco.

Todos os projetos de Mocarzel aqui discutidos deixam claro o potencial do documentário como campo de experimentação.

Roberto Alencar, por sua vez, encarna as inquietações dos artistas de nosso tempo, incitados a responder às contradições múltiplas e fragmentadas do contemporâneo. Alencar é um artista que atua na interação das linguagens artísticas e estabelece nesses trânsitos a singularidade de seu trabalho, que se dá como algo vivo e forjado nas necessidades que a elaboração da obra solicita.

Sua pesquisa acerca do corpo em movimento não se esgota, mas amplia o campo de possibilidades a cada trabalho, engendrando redes em constante expansão. Nos seus processos, a investigação das relações entre imagem e movimento atua como detonadora de caminhos e produz camadas de significados para o desenvolvimento de propostas artísticas e suas materialidades. Seus arquivos trazem à tona uma densa relação entre linguagens, que passam por múltiplas traduções: desenhos que se transformam em vídeos ou fotografias; fotografias que se tornam desenhos e vídeos; e desenhos que vão para tecidos, são projetados e vestidos. O artista faz também experimentação de alguns recursos audiovisuais, como a multiplicação e amplificação do corpo, assim como o superdimensionamento da máscara.

Os deslocamentos de seus arquivos de criação – cadernos de ensaios, fotos, diários de bordo – para o palco explicitam camadas de seu processo de criação, diluem fronteiras do universo privado e evidenciam a não segmentação entre processo e obra.

Os projetos aqui discutidos mostram, portanto, como as interações com o audiovisual geram um vasto campo de experimentação, pois envolvem explorações de arquivos bem como o apagamento de fronteiras entre o processo de criação e o objeto mostrado publicamente. São questões ligadas aos processos de produção, e não às obras. Defendemos, assim, que são propostas artísticas que precisam do olhar da crítica de processo para que se consiga lançar luzes sobre as suas complexas singularidades.

Referências

BERNARDET, J. C. “O processo como obra”. *Folha de S.Paulo*, Caderno Mais!, 13 jul. 2003.

BERNARDET, J. C. “Documentários de busca: 33 e passaporte húngaro”. In: MOURÃO, D.; LABAKI, A. (org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 143-56.

FERRER, D. “A crítica genética do século XXI será transdisciplinar, transartística e transemiótica ou não existirá”. In: WILLEMART, P. (org.). *Fronteiras da criação: VI Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito*. São Paulo: Annablume, 2000, p. 49-61.

MACHADO, A. “O filme-ensaio”. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 5, p. 63-75, 2003.

MORIN, E. O método 4: as idéias. Habitat, vida, costumes, organização. Porto Alegre: Sulinas, 1998.

MORIN, E.; MOIGNE, J.-L. A inteligência da complexidade. São Paulo: Peirópolis, 2000.

MUSSO, P. “A filosofia da rede”. In: PARENTE, A. (org.). *Tramas da rede*. Porto Alegre: Sulina, 2004. p. 17-38.

MUYBRIDGE, E. “The human figure in motion”. Dover: Dover publications, 1989.

PEIRCE, Charles S. “The essential Peirce: selected philosophical writings” (1867-1893). Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1992. v. 1.

SALLES, C. A. “Diluição de fronteiras”. *Sala Preta*, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 187-197, 2014.

Referências audiovisuais

A FESTA de separação: um documentário cênico. Luis Fernando Marques, Brasil, 2009.

À MARGEM da imagem. Evaldo Mocarzel, Brasil, 2002.

À MARGEM do concreto. Evaldo Mocarzel, Brasil, 2006.

À MARGEM do lixo. Evaldo Mocarzel, Brasil, 2008.

MOSCOU. Eduardo Coutinho, Brasil, 2009.

Submetido em: 20 nov. 2019 | aprovado em: 16 mai. 2020



**Músculos, Exu e axé no
realismo performativo
de *Esse amor que nos
consume***
*Tactility and animism in
performative realism of
Esse amor que nos consume*



Ruy César Campos Figueiredo¹

¹ Artista e pesquisador. Desenvolve projetos com videoarte, performance e instalação. Tem destacado fluxos discretos de circulação de dados e materialidades, performado paisagens infraestrutural e ambientalmente contaminadas, abordado materialidades midiáticas no contexto do Antropoceno, explorado epistemologias da arte e da arqueologia das mídias e investigado modos de corporificação em vídeos compartilhados. Atualmente é doutorando em Tecnologias da Comunicação e Cultura pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Participou de bienais, exposições e festivais de videoarte. E-mail: czr.campos@gmail.com

Introdução

Entre deslocamentos passados e futuros, a testemunhar as neuroses que o poder econômico impregna nas maquinadas cidades, corpos dançando vivências ocupam casarões velhos, e não só: também vão para as ruas dançar embaixo de viadutos, em portos de partidas e chegadas. Ruas de cidade em que não nasceram, mas que há tanto tempo estão ocupando, deslocando-se e sendo deslocados. Em praças a conversar, deixando o tempo passar e calmamente passar.

“O homem está na cidade, assim como a cidade está no homem” é o que escutamos dizer a voz over de uma personagem do filme *Esse amor que nos consome* (2012), dirigido por Allan Ribeiro. Essa personagem se chama Gatto Larsen, pessoa que, junto de Rubens Barbot, dirige no Rio de Janeiro a primeira companhia de dança contemporânea afro-brasileira. Na obra audiovisual, cruzam-se livremente as fronteiras entre vida e criação, entre forma documental e forma ficcional, entre corpo e cidade, entre o mágico e o real, para se criar uma poética mais intensa na sua atenção aos gestos das temporalidades cotidianas, das conversas despretensiosas em espaços públicos ou privados, de andanças pelo espaço urbano.

Os membros da companhia de dança contribuem para o processo de ficcionalização cinematográfica a partir de suas vidas cotidianas, com os atores performando e improvisando em sua própria linguagem, em seu próprio espaço de habitação, em suas próprias ansiedades, medos, imaginações e paixões. O filme segue uma lógica que não está pautada no realismo da representação, mas na invenção que cria condições para um processo de criação sobre e com a vida.

Quando se dispuseram a se engajar em um processo criativo cinematográfico junto com o jovem Allan Ribeiro, cineasta então recém-formado pela Universidade Federal Fluminense (UFF), o casal de artistas (companheiros há 40 anos) vivenciava o deslocamento de sua companhia de dança para um novo prédio temporário. Essa é a primeira informação que recebemos na narrativa, em um *plongée* de um Ifá, um jogo de búzios do candomblé. Um prédio velho, cedido temporariamente por um proprietário que o queria vender pela cifra de 1 milhão de reais.

Tal edifício já tem fim definido, diz a orixá Iansã, devendo os artistas se despreocuparem com os meios para se chegar nele: será um prédio-dança, abrigará a Companhia Rubens Barbot, mesmo que a cifra de 1 milhão faça isso parecer impossível.

Curiosamente, a permissão para que se fixasse residência no lugar foi concedida após o proprietário testemunhar uma das primeiras exposições de *Esse amor que nos consome*, ocorrida em um festival no Rio de Janeiro (ALLAN..., 2013).

O grupo segue em permanência no prédio ainda hoje, sete anos depois de lançado o filme. Conforme o diretor cinematográfico diz em entrevista audiovisual dada para a *Revista Moviola* e transcrita para o artigo:

[Gatto Larsen] foi até a mãe de santo, que é o início do filme, perguntar o que que ela achava, porque ele estava com muitas dúvidas, mas que ele sentia, nesse espaço, que eles podiam criar raízes ali, levar o grupo, se instalar naquele lugar. Conclusão: hoje eles tão nesse espaço privilegiado de três andares, e estamos todos nós amigos de equipe desesperados no Rio de Janeiro, querendo fugir dali, porque tá impossível, os aluguéis tão aumentando absurdamente, tá todo mundo sendo despejado de suas casas, e eles tão ótimos ali, super instalados. Após o filme, o proprietário falou que eles não vão sair. (ALLAN..., 2013)

O que o Ifá afirmou no ponto de partida se fez realidade após uma das primeiras exposições públicas da narrativa cinematográfica. O filme agenciou essa conquista. Esse fato curioso, portanto, é o mote especulativo que estabelece uma base para o objetivo do presente artigo. Objetiva-se aqui, nesse sentido, gerar reflexões sobre agências animistas que se incorporam do audiovisual para atingir certos fins. O filme será objeto de reflexão pautada nas teorias de cinema sobre visualidade háptica, enfatizando a visceralidade de sua visualidade e de questões teóricas que envolvem corporificação e animismo.

A interseção entre visualidade háptica, corporificação e animismo para tratar de cinema contemporâneo afro-brasileiro consegue, acredita-se aqui, exercitar caminhos para se posicionar diante das imagens em uma reflexividade mais apta para lidar com os fenômenos que escapam de um enquadramento marcado pelo distanciamento crítico, objetivo e racionalista.

O conceito de corporificação escapa desse enquadramento por ser melhor definido mais abstratamente do que através de uma referência fixa e segura à representação dada por um teórico específico ou um conjunto de teóricos: é um conceito conduzido pela experiência perceptiva do corpo, sempre em movimento. Ainda assim, seguindo Reichert (2016), destaca-se que ao evocar a corporificação se está fazendo oposição ao dualismo cartesiano mente-corpo e reafirmando o humano em relações de materialidade que se constituem na experiência vivida e na presença sensível do corpo inteiro, perceptivelmente atento e reflexivo na constituição do tempo e do espaço.

Em *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment and the senses*, a teórica feminista Laura U. Marks (2000) associa corporificação e cinema para

promover um outro tipo de engajamento, menos oculocêntrico, com a imagem em movimento. Sua atitude enfatiza o que não se resume à visão, marcando uma *virada para os sentidos não visuais que foi, em parte, uma resposta para o imperialismo perceptivo da visão e o alinhamento da informação visual com conhecimento e controle* (MARKS, 2000, p. 194, tradução nossa). O toque, o sentido tátil, o exercício da tatilidade ou de uma visualidade háptica são um meio de negociar a experiência corporificada cinematográfica em relação à tradicional preponderância da visão nas reflexões sobre o cinema e seus outros. Em outras palavras, o encontro com o corpo e sua dimensão tátil se torna, nessa abordagem, um fundamento para se redefinir o sistema de representação.

E quando pensamos em corpo a partir de uma abordagem afro-brasileira devemos considerar que não existe corpo nem matéria sem axé. Em outras palavras, toda materialidade contém uma potência vital que pode ganhar agência (SODRÉ, 2017). Essa agência possível do que não está visível, mas presente nas relações de materialidade, é o que preliminarmente entenderemos aqui como animismo.

No decorrer do artigo, as relações entre corporificação, cinema, visualidade háptica e animismo serão abordadas a partir da análise fílmica da obra *Esse amor que nos consome*, colaborando para ampliar o escopo de leituras possíveis sobre o cinema brasileiro contemporâneo a partir da potencialidade dos gestos de costurar, caminhar, filmar, performar, requebrar e sentir através da imagem em movimento.

A costura de Barbot no tecido urbano

Destaca-se, primeiramente, uma sequência que tem início em torno dos 34 minutos de filme, com um plano médio de Rubens Barbot costurando longos tecidos, de perfil, do lado direito. O som inicialmente é extradiegético, consistindo na música de uma sequência anterior, que tinha como ação a performance de dois bailarinos da companhia diante do mar, a dançar na Baía de Guanabara. A música da vivência da dança transpõe o plano e segue naturalmente para o espaço doméstico, no casarão ocupado pela companhia.

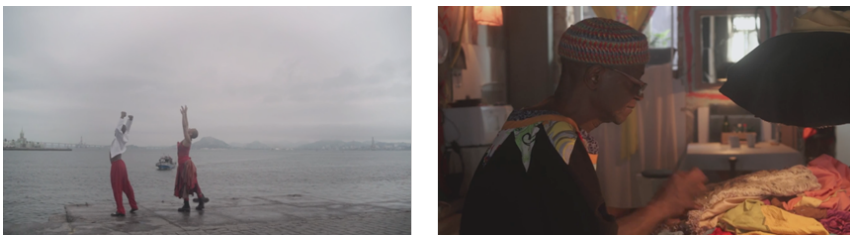


Figura 1: Frames de *Esse amor que nos consome*.

Testemunhamos esse costurar por mais quarenta segundos de música, até que uma outra canção começa a ser tocada na rua, provocando em Rubens a ação de se levantar e ir até a janela para “ver que música” é essa. Ao final desta ação o diretor põe fim ao plano de um minuto e meio e nos leva para um plano conjunto em que vemos uma mobília de onde sai o som que tocava a música escutada desde o começo do plano da dança na Baía. Rubens desliga o som e só aí a memória sonora dos corpos dançando sobre a cidade no plano anterior pode descansar.

Nesse momento do filme, vemos Rubens, com suas mãos delicadas, costurar, juntar retalhos, com a dança dos planos anteriores permanecendo através da música que atravessa as sequencias fílmicas. Na memória do plano anterior, bastante viva e aguçada pelo som, também está a imagem da cidade que não se ausenta da experiência sensorial privada, do público que não se ausenta do doméstico, de distinções diluídas entre a casa e a rua na experiência da contemporaneidade e do Rio de Janeiro.

A casa, assim, se faz visível em proximidade com a colocação de DaMatta (1997, p. 109), que a afirma não como um espaço complementar ao mundo público, como o interno que se opõe ao externo e o complementa, mas como uma dimensão que abarca todo o universo social, fazendo desaparecer as outras dimensões.

Normalmente casa, rua e outro mundo se complementam e se afirmam num dinamismo de segmentação e exclusões. Mas há ocasiões onde cada uma delas pode englobar todas as outras, fazendo com que o sistema fique como que submetido à sua ética ou lógica social. (DA MATTA, 1997, p. 109)

Rua e casa, todavia, são alvos de especulação ameaçadora. No plano seguinte, Allan Ribeiro opta por cruzar o eixo estabelecido pelo primeiro plano e posiciona a câmera do lado esquerdo de Rubens, revelando-nos a presença de seu amor Gatto Larsen no campo de fundo, trabalhando sentado diante de seu laptop. Eles seguem em suas ações por um período até o momento em que a campanha do prédio ressoa, provocando Gatto a se levantar e mandar as visitas subirem para então as abandonar e retornar ao seu trabalho. Só aí o diretor opta por cortar para um rápido primeiro plano de Gatto diante do laptop, seguido de um primeiro plano do lado direito de Rubens, costurando. Ambos ignoram a presença das visitas e são ignorados por elas.

Em ambos os planos o som que escutamos é o de um homem e uma mulher andando pelo prédio, conversando sobre sua estrutura. Trata-se do responsável por vender o imóvel, acompanhado de uma possível compradora. Eles conversam sobre a estrutura do prédio e as mudanças que podem ser feitas, reformas que ocorrerão. O diretor retorna ao primeiro plano frontal de Gatto para em seguida nos revelar,

a partir de um plano conjunto do lado esquerdo de Gatto, a possível compradora acompanhada do vendedor, que nos diz que o lugar onde Gatto está sentado será o lugar onde um elevador será instalado. O foco é alternado entre os visitantes no campo de fundo e o diretor da companhia de dança no campo frontal.

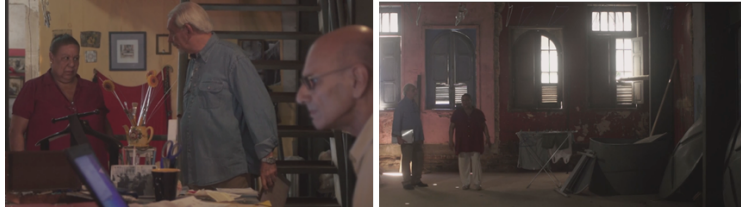


Figura 2: Frames de *Esse amor que nos consome*.

Durante quatro minutos de filme somos introduzidos ao clima de convivência da ocupação com a iminência e a incerteza de seu deslocamento. Acentuando o fato, o diretor rapidamente nos leva ao andar de cima, em um plano geral, onde agora estão o vendedor e a possível compradora, que elogia o espaço, mesmo mostrando certa desilusão diante do que idealiza.

A ação segue no campo de fundo do plano sonoro da sequência, e novamente retornamos para o plano de Rubens costurando, com seu companheiro ao fundo, no laptop. No primeiro plano do campo sonoro o costureiro afirma: “Eles podem vir quinhentas vezes, Mãe Iansã disse que essa casa aqui ia ser minha. Nossa! Lá embaixo tem Exu esperando eles”. Ao soar a última frase, há um fade in do som de tambores, antecipando a ação do plano que virá: um plano médio de Exu sentado na escada, olhando para cima, a fumar seu charuto, com tecidos pretos e vermelhos envolvendo o corpo.



Figura 3: Frames de *Esse amor que nos consome*.

As cenas externas que não se ausentam das cenas internas em *Esse amor que nos consome* constituem uma experiência de cidade em que interesses econômicos colidem contra interesses afetivos socialmente marginalizados. É o Rio de Janeiro distópico contemporâneo que negocia o espaço urbano com seu corrupto aparato político, jurídico, paralelo e midiático.

Ocupar prédios abandonados e gerir arte nestes espaços, assim como ocupar a cidade com corpos performáticos e contestadores, destoando do ritmo ditatorial da especulação sobre a vida (da qual a especulação imobiliária é só um aspecto) são gestos de uma cidadania cultural afro-brasileira que se manifesta cinematograficamente. Cito o trabalho de Stevenson (2003, p. 57, tradução nossa), *Cultural citizenship: cosmopolitan questions*, para expandir a questão:

Os contornos da cidadania são progressivamente formados pelo tecido social e político da cidade. Como argumenta Castells (1996), crescentemente a economia global é organizada através de centros de comando de cidades globais como Tóquio, Paris, Londres e Nova York. Essas cidades informacionais tendem a ser espaços e lugares de poder político, controle midiático e elite administrativa. Cidades globais são espaços urbanos onde a globalização se faz; são nódulos da rede que é globalmente interconectada, enquanto simultaneamente é desconectada localmente.

Os contextos urbanos dessas cidades, das quais o Rio pré-Copa e pré-Olimpíadas era um grande expoente, são expostos no trabalho de Stevenson como espaços voltados para o consumo de uma elite global e cosmopolita, ao mesmo tempo em que testemunham divisões socioeconômicas crescentes e a atração de migrantes e imigrantes globais (vale dizer que Gatto Larsen nasceu na Argentina e Rubens Barbot no Sul do Brasil).

Allan Ribeiro e seu montador Ricardo Pretti costumam um olhar sobre a cidade a partir de seis sequências que duram cerca de quatro minutos, trazendo planos do centro do Rio de Janeiro com sua arquitetura e com a presença de máquinas de construção civil, planos de personagens caminhando pelas ruas com a câmera os acompanhando pelas costas ou em conversas despreziosamente longas em praças públicas, bem como estetizando (com o corpo em performance de dança) as críticas à lógica de desenvolvimento que despreza o humano.

É construída, assim, uma alternativa visual à propaganda da “cidade maravilhosa” antes dos grandes eventos que a marcaram na década de 2010, assim como se apresentam outras formas de se relacionar com o espaço público:

As duas questões que devemos ter capacidade para responder sobre a cidade são: quem constrói as imagens visuais que representam a cidade e quem determina acesso para os espaços públicos de interação social? Em resposta a essas questões, Sharon Zukin argumenta que os espaços públicos estão sendo progressivamente mercantizados para satisfazer as necessidades das elites capitalistas. Enquanto isso, inevitavelmente as cidades estão cada

vez mais se tomando espaços de contestação e polarização, e pode-se argumentar que a economia cultural também oferece novas possibilidades para as cidades responderem ao declínio industrial e reinventarem a imagem projetada da cidade. (STEVENSON, 2003, p. 58, tradução nossa)

Curiosamente, o poder econômico (o valor de 1 milhão para que alguém busque lucrar com o prédio velho onde corpos negros dançam) é desafiado por quem está “esperando por eles lá embaixo”, pela fumaça do charuto de Exu, contestador e provocador de disrupções no que busca se afirmar como uma ordem natural e teleológica de progresso. É com músculos, suor, requebros, é com o movimento do corpo que se mobiliza o axé, assim como teorias recentes sobre a imagem em movimento.

Tatilidade, musculatura e vísceras na imagem em movimento

A sequência anteriormente analisada nos apresenta longos planos de Rubens Barbot trabalhando delicadamente com suas mãos um gigante retalho que, no encerramento do filme, será utilizado por toda a companhia para cobrir o prédio, imantando-o com a energia investida por meio do contato e da gestualidade de quem costura. Exu, nesse encerramento do filme, solta sua fumaça enquanto observa a colcha de retalhos que cobre o prédio e a placa de “Vende-se”.

Em uma abordagem de teoria filmica distinta das que se imaginam em uma linhagem de progressão linear do conhecimento, bem como das que entendem o filme como um exterior a ser analisado com distanciamento, as teorias pautadas nas relações táteis operam mais orientadas pela produção de ambivalências e de contatos somáticos diretos, como o contato provocado pela costura de Barbot, que agrega retalhos não lineares na delicadeza da mão, durante todo o filme, para apenas no plano final revelar o propósito dessa ação.

A visualidade háptica se delinea, de acordo com Marks (2000, p. 160), reduzindo os fossos que separam o que é percebido de quem percebe, aproximando do corpo as sensações e a experiência, posicionando os olhos como órgãos do toque, pensando o tocar como um sentido localizado na superfície do corpo, forçando o visualizador a contemplar a imagem em si mesmo em vez de apenas ser empurrado para uma narrativa. A visualidade háptica não exclui a visualidade óptica, o que é exemplificado por situações práticas: “é difícil olhar de perto para a pele de um amante com a visão óptica; é difícil dirigir um carro com uma visão háptica” (MARKS, 2000, p. 163, tradução nossa). Não se trata, seguindo com Elsaesser (2015, p. 140), de complementar o visual com o tátil dos sentidos para uma *Gesamtkunstwerk*²,

um trabalho total de arte, mas de ensejar uma configuração alternativa de agendas para a imagem em movimento, a percepção e a experiência perceptiva.

Na teoria fílmica da visualidade háptica a comunicação acontece a partir do contato corporal entre o filme e o espectador, através da experiência corporificada em estruturas que são compartilhadas audiovisualmente, uma situação na qual a consciência da corporificação de si é a condição radicalmente irreduzível de empatia com o Outro ou com uma situação que não é a sua (ELSAESSER, 2015, p. 129). Nesse sentido, a teoria difere das abordagens sobre cinema chamadas por Elsaesser de “neoforalistas”, que buscam pôr pistas para sugerir um certo alinhamento cognitivo ou emocional das personagens do filme com o espectador.

Em *Esse amor que nos consome*, esse ressoar leva corpos familiarizados a se entregarem à dança, ao requebrar, tricotar, costurar, caminhar, conversar encostando um no outro, ao brincar, ao estar junto, ao mutirão, gestos que atravessam constantemente o filme, entrecortados por primeiros planos de mãos.

Autoras conhecidas por estabelecerem uma teoria de cinema tátil, Jennifer Barker (2009), Laura Marks (2000) e Vivian Sobchack (2000) estabelecem críticas a um modelo onde a visão é privilegiada como parâmetro para as outras percepções. Com sua orientação feminista, afirma-se que o toque, por ser o primeiro sentido a ser experimentado pelo feto, deveria ser a fundação sob a qual a experiência sensorial é constituída na relação entre sujeito, o mundo e suas imagens.

Enquanto nas abordagens fílmicas pautadas pela psicanálise lacaniana se dá o encontro entre o sujeito fundamentalmente em falta na figura do espectador e o objeto fundamentalmente em falta do filme, a ênfase na taticidade busca uma troca entre um sujeito corporificado em constante transformação e o seu interessor corporificado (o cinema). Nossos corpos não são objetos passivos em que os significados se inscrevem, eles são fontes de significado em si mesmos: a natureza da experiência cinematográfica é corporificada, tanto para os corpos fílmicos projetados quanto para os que se colocam diante da projeção. O cinema é, assim, percebido pelo corpo inteiro, e a visão é inseparável dos outros sentidos.

Sobchack é um nome frequentemente referenciado para se estabelecer relações entre cinema, corpo e percepção nas quais o filme não é uma ilusão, mas uma extensão da existência corporificada do visualizador. Marks (2000, p. 152) relaciona essa concepção de cinema com Merleau-Ponty, filósofo para quem a linguagem não era uma substituta para o ser, mas sua extensão. Não é, então, só através de signos que o cinema comunica, mas pela experiência do corpo, provocando nos sujeitos uma relação de alteridade de criações e permeabilidades mútuas.

Barker (2009) avança com esse projeto ao tratar a visualidade tátil a partir de outras camadas do corpo: *musculatura* e *vísceras*. Musculatura aí faz referência a estruturas espaciais particulares, modos de se mover, de estender o espaço, a partir de agência, empatia e desejo; já *vísceras* teriam ligação com ritmos em profundidades diversas do corpo, de maneira que as estruturas temporais fílmicas teriam modos particulares de tempo experimentado, compreendido e corporificado, que podem gerar uma “ressonância visceral” entre filme e espectador.

A tatilidade cinemática, então, é uma atitude geral em direção ao cinema que se realiza por caminhos particulares do corpo humano: hapticamente, na superfície afetuosa do corpo; sinestesticamente e muscularmente, na dimensão intermediária dos músculos, tendões e ossos que vão em direção ao e atravessam o espaço cinemático; e visceralmente, nos recessos obscuros do corpo, onde coração, pulmões, fluidos pulsantes e sinapses disparadas recebem, respondem e atuam os ritmos do cinema. (BARKER, p. 2, 2009, tradução nossa)

Esse amor que nos consome está repleto de referências a um cotidiano visceral e muscular de uma companhia de dança e dos sujeitos que a gestam, ao cotidiano do prédio, da cidade e da imagem que ocupam: prédio corporificado, cidade corporificada, imagem corporificada e entidades fantasmagóricas corporificadas. A teoria tátil do cinema reposiciona o corpo no campo dos estudos sobre imagem, mas como isso se coloca quando pensamos o corpo a partir do corpo afro-brasileiro?

Dando procedência à análise da sequência, logo após o plano de Exu sentado na escada no campo visual ao soar dos tambores no campo sonoro, temos um plano conjunto dos percussionistas e dançarinos da companhia, batucando e rebolando a música que se inicia quando Rubens afirma a presença do Orixá. O plano de câmera estática é longo, atravessando a virada dos quarenta minutos de filme.



Figura 4: Frames de *Esse amor que nos consome*.

Percebe-se nesse plano a potência da “musculatura” como referência a estruturas espaciais particulares, modos de mover, de estender o espaço com empatia,

agência e desejo, bem como a potência da ressonância visceral entre os corpos fílmicos, tanto os que estão na imagem quanto os que a percebem. Cidade, Exu, cotidiano, músculos, pixels e vida se combinam invocando um olhar para essa obra a partir não da potência de seus signos ou de suas interpretações psicanalíticas, mas de suas ressonâncias táteis, musculares e talvez mesmo extra-humanas (pelo menos na sessão que contou com a presença do proprietário, agenciando a conquista do prédio, que poderíamos especular ser extra-humana).

No corpo de *Esse amor que nos consome* se inscreve a ação de Exu, representado sentado na escada. Conforme Machado (2013, p. 109), é ele quem detém a responsabilidade sob os mistérios da comunicação. Foi este orixá quem ensinou o Ifá – jogo divinatório dos búzios – aos humanos para que estes pudessem se comunicar com as energias da vida.

Exu seria um dinamismo espaçotemporal presente em humanos, peixes, árvores, nas águas, na comida, nos cabos, nas mídias, no cinema. Para Sodré, o sujeito do pensamento nagô não toma o *Eu* como figura de fundamento da subjetividade, e sim uma unidade diferencial e pré-individual (Exu) investida de uma potência (Axé), cuja intensidade se desdobra no desenvolvimento ontogenético do indivíduo. Tampouco as representações desse pensamento são absolutas, mas o que o autor chama de “infraproposicionais”, posto que inscritas num movimento aleatório não determinista (SODRÉ, 2017, p. 176).

Conforme Sodré, embora explicitada por nagôs, essa amplitude não está distante de correntes no círculo da filosofia que evocam epistemologias da diferença ou do movimento, posto que Exu se movimenta em um plano de comunicação que conecta heterogeneidades. Nessa lógica, Sodré busca dar lugar ao comum, entendendo os processos de comunicação como acontecimentos dados em uma dimensão vinculativa ou relacional, constituindo uma textura organizativa do pensamento cuja compreensão é “derivativa com estratos semânticos complexos, cuja decifração jamais esgota, a exemplo das camadas descascadas de uma cebola, que redundam a zero” (SODRÉ, 2017, p. 178). Ainda, acrescentando com Machado (2013, p. 109):

O pensamento africano se caracteriza pela ideia do corpo comprometido com os fenômenos da natureza. Nessa perspectiva, nos colocamos na relação com as energias da natureza e do cosmo de modo a vivenciá-las também no próprio corpo. Exu Obará, Exu, rei do corpo, é o que anima, embeleza e revitaliza. É ele que mantém vivo nas pessoas o impulso para troca de afetos e o desejo de gozos para que jamais se acabe a vida na terra. [...] O que não se renova e não se recria continuamente apodrece e morre. É preciso mover-

se e se aquecer sempre para manter aceso o pavio da vida. Ele é o absurdo, é o sol que não deixa apodrecer o juízo.

A música, a dança e a festa são, na abordagem afro-brasileira, performances que descentralizam, improvisam e modificam a suposta coerência orgânica do corpo, fazendo-o tempo, espaço e lugar sagrado. O prédio que se encontrava abandonado e que passa a ser ocupado por corpos dançantes ainda é objeto de especulação imobiliária, mas tanto a companhia quanto Exu se engajam em garantir que aquilo não apodreça e não morra, fazendo da imagem em movimento gesto muscular e visceral de dançar para gerar Axé, a força sagrada que está presente em todas as coisas.

Realismo performativo

MacDougall (2005), em *The corporeal image: film, ethnography, and the senses*, relaciona filmes etnográficos que se debruçam sobre relações entre corporificação e narrativas de fantasmas, apontando que por mais fantasmagóricos e evanescentes que sejam, a imagem cinematográfica e a experiência com espíritos também são corporais para os nossos sentidos. A presença destes corpos fantasmagóricos não seria uma ilusão, mas uma alucinação que é verdadeira em seus efeitos, reforçando ligações entre trabalhos artísticos e a vida, ou, como Bazin sugere, a “arte é uma linha de vida entre o mundo físico e os nossos eus físicos [*physical selves*]” (MACDOUGALL, 2005, p. 12, tradução nossa).

O campo que envolve corpo, imagem e movimento e espiritualidade é estudado por Ingawani (2015) a partir do premiado cineasta tailandês Apichatpong Weerasethakul, destacando a consonância de Apichatpong com um realismo que estimula a percepção do espectador através do som e da tatilidade, possibilitando que seres alterados ou de existência incerta sejam apresentados como reais ou “normais”, o que a autora relaciona com o termo “animismo”, a animação vitalizante que as pessoas, animais e algumas coisas possuem e que sustenta toda atividade, os sentidos vitais à percepção e à comunicação, e que não se confunde com a alma humana. Trata-se do que aqui no Brasil chamamos de “axé”, e que teria como valor a habilidade de intercomunicação entre diversos elementos da natureza em um relacionamento interdependente com o mundo material. Similarmente, presenças supernaturais, fantasmas e espíritos em Apichatpong são pensados por Marrero-Guillamón (2011, tradução nossa) como vinculados às formas de se aprender a falar com a alteridade:

Seus filmes criaram os espaços hospitalares onde fantasmas de um passado silenciado podem ser convocados, e com eles suas

estórias subalternas podem ser proferidas. Nesse sentido, sua simplicidade discreta é enganosa, pois tais filmes são na verdade monumentais em sua ambição de abrigar qualquer coisa e todas as coisas: fantasmas, sonhos, memórias, experiências, não humanos, seres transubstanciados que alertam “os espectadores para o movimento de forças da vida imperceptíveis em outros lugares do mundo que existe”.

Rompe-se, nessas abordagens, com um modo indicativo e descritivo de cinema realista. Daí emerge um cinema especulativo que ao invés de capturar ideias e relações preexistentes através de técnicas de representação, torna-se veículo para uma invenção de um modo de engajamento com os sujeitos e objetos do mundo, bem como com os mundos desses sujeitos e objetos, através dos quais eventos, conhecimentos e encontros imprevisíveis podem ser produzidos.

Ingawani (2015, p. 252) aponta a inadequação do termo “realismo fantástico” para conceituar tal fenômeno que aqui associamos com *Esse amor que nos consome*, pois tal termo estaria pautado em um “drama de descrença”, atuando numa vacilação entre o encantamento e o científico, com eventos supernaturais cuja ilusão pode ser cientificamente explicada.

Esse amor que nos consome é afetuoso, animado por Exu e repleto de planos de mãos costurando, quadris requebrando, pele negra suada, fumaça de cachimbo, modulando relações entre o humano, o mundo material e o contexto urbano do Rio de Janeiro no começo dos anos 2010. Como obra audiovisual apreendida não apenas pela leitura da sua forma, mas também pela ênfase no seu processo, Exu se destaca como um possível agente que afirma no começo do filme seu objetivo, ao lado de Iansã, de possuir aquele prédio para o corpo da dança. Seu objetivo foi alcançado após uma das primeiras exhibições públicas do filme, com a presença do proprietário.

A curadora e pesquisadora Ingawani pontua, então, um outro termo que julga mais adequado para refletir sobre esses filmes: “realismo performático”, um termo que aceita o fato de que existem eventos no mundo que desafiam explicações racionalistas, inclusive eventos cinematográficos. Um cinema povoado por fantasmas que desempenham uma performatividade elementar de realismo, estabelecendo mundos diegéticos sobrepostos em camadas habitadas por imaterialidades materiais, como fantasmas, percebidas como reais:

Para nossa finalidade, o etnógrafo Ashley Thompson, escrevendo sobre possessão espiritual no Camboja, propôs uma definição altamente sugestiva. Práticas animistas de possessão e mediunidade engendram uma realidade de natureza performativa: “uma realidade que desaparece no ar tão logo ela deixa de ser uma

experiência real”. Este fundamento epistemológico é o mesmo que está na base de Apichatpong quando ele sobreposição mundos diegéticos em que imaterialidades materiais são percebidas como reais. (INGAWANIJ, 2015, p. 246, tradução nossa)

Antropólogos têm visto nessas relações criadas por meio do dispositivo cinematográfico uma resposta ao desafio posto por Viveiros de Castro, de se levar a sério as ontologias objetificadas no exercício disciplinar da antropologia, tratando-as como mundos experienciados objetivamente (VIVEIROS DE CASTRO, 2010), e não como “visões de mundo” ou apenas “opiniões”. Para Viveiros de Castro apenas reconhecendo a existência de ontologias alternativas e se engajando nelas como sistemas metafísicos próprios a antropologia pode encarar o desafio prático e teórico de descolonizar o pensamento, escapando da linguagem da representação (VIVEIROS DE CASTRO, 2010, p. 140).

Podemos, então, pensar a agência de Exu em *Esse amor que nos consome* conectando-o com o fenômeno de animismo observado no histórico *Les maîtres fous* (*Os mestres loucos*, 1955), de Jean Rouch. O filme nos ajuda a pensar sobre animismo por ter partido de um convite dos Hauka, seita que existiu na cosmopolita e urbana Accra, no período colonial. A seita findou junto com a realização de seu objetivo: o fim do colonialismo em Senegal.

Em ritos Hauka, africanos de diferentes origens da África Ocidental que migraram para a cosmopolita Accra da década de 1950 se juntavam ocasionalmente e eram possuídos por espíritos de colonizadores. Esse culto foi perseguido pelo aparato de segurança colonial de então, por provocar rebeliões de possesores com força incomum e por se alastrar rapidamente pela população imigrante. Seus praticantes convidaram Jean Rouch a registrar um ritual que realizavam anualmente, vindo no cinema uma possibilidade de ação transcendental de resistência anticolonial. Os Hauka se apropriavam de símbolos e elementos do poder colonial para poder controlá-los em seus próprios termos, e o cinema seria a apropriação

de mais um elemento ocidental, que não é, diga-se de passagem, um elemento qualquer, mas sim dotado de grande valor a um só tempo simbólico e tecnológico, dado pela capacidade de reproduzir imagens em movimento e veiculá-las a um grande público. O cinema era, na época em que Rouch filmava em Accra, um dos signos mais fortes da modernidade: apropriar-se dele era claramente um modo de exibir controle sobre a situação e, principalmente, de tornar visível uma situação que permanecia invisível. Máquina de sonhos, o cinema poderia materializar, como na possessão, aspectos invisíveis do cosmos, criando um

novo contexto de interação. (SZUTSMAN, 2005, p. 120)

Em *Les maîtres fous*, o aparato cinematográfico foi visto por agências que se posicionaram socialmente e politicamente como transeuntes entre distintos planos da existência humana, apropriando-se deste aparato para uma ação anticolonialista.

O contexto, os processos e os lugares são totalmente distintos, mas aqui se especula se não haveria uma similaridade com *Esse amor que nos consome*, se pensarmos que os orixás podem ter assumido uma agência que se corporificou nas imagens do cotidiano afetivo dos sujeitos audiovisualizados, atuando politicamente ao afirmar uma outra afetividade possível para esses espaços, ao se utilizar do meio cinematográfico como instrumento de ação e expressão contra a especulação sobre a vida no Rio de Janeiro.

Ficção ou realidade, gerou-se um modelo criador e produtor de verdade desvinculada da representação em seu caráter documental de experiência do real, tornando-se o dispositivo cinematográfico um gatilho de concatenação de relações entre coisas que culminaram no objetivo estabelecido no primeiro plano do filme: possuir o prédio que estava emprestado e transformado em objeto de consumo pela especulação imobiliária.

Conclusão

Com o artigo, buscou-se observar a linha que costura esse retalho de elementos do cinema na contemporaneidade, em sua relação direta com a vida, seu potencial ensaístico sobre a cidade a partir de uma ênfase no tato, no movimento dos músculos, na presença de energias vitalizadas e projetadas nos encontros entre corpo, aparatos técnicos e desejos de permanência, de habitar e de criar, bem como na performance da diferença ontológica cada vez mais cara a áreas de conhecimento que vieram de claros projetos colonizadores europeus, como a antropologia.

O espaço conquistado pela Companhia Rubens Barbot continua resistindo nesse tempo marcado por intensas transformações: nem o Brasil nem o cinema são mais os mesmos. Esse realismo que escapa do real já se tornou algo amplamente reconhecido e estudado, e desde o começo da década anterior vem sendo premiado e discutido em pesquisas e festivais pelo Brasil e pelo mundo.

Todavia, as peculiaridades do Brasil racista, marcado pela cultura de fundamentos africanos, ainda precisam ser mais discutidas, pensadas e destacadas. Com a ênfase crescente que o corpo e a experiência corporificada ganharam nos estudos fílmicos, torna-se urgente especificar as particularidades dos corpos

cinematográficos em suas diferenças. A experiência corporificada presente no cinema de Apichatpong tem proximidades e diferenças da experiência corporificada do afro-brasileiro no cinema de Allan Ribeiro. Proximidades de caráter mais universal, mas diferenças que partem da experiência corporificada marcada por poderes territoriais e identitários historicamente diferentes.

Esse amor que nos consome necessita de mais reconhecimento como uma emblemática obra cinematográfica brasileira da década de 2010, especialmente para pensar como o cinema nacional deu respostas com a vida para as transformações pretendidas e frustradas de desenvolvimento objetificadas nos grandes eventos que marcaram esse período. Essas respostas têm caráter epistemológico que ainda deve ser mais bem estudado. A obra é especialmente emblemática para o Rio de Janeiro, palco singular de megaeventos marcantes da década: Copa das Confederações, gigantescas manifestações de rua, Copa do Mundo, Olimpíadas, Copa América, escândalos de corrupção envolvendo a construção civil, o assassinato da política negra e lésbica Marielle Franco, a crescente perseguição às manifestações religiosas afro-brasileiras com a destruição e expulsão de terreiros das favelas e o fortalecimento institucional do neofascismo com obscuros vínculos com o poder paralelo na cidade.

Referências

ALLAN Ribeiro. [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo (15 min). Publicado pelo canal Aristeu Araújo. Disponível em: <https://vimeo.com/74003469>. Acesso em: 15 mar. 2019.

BARKER, J. M. *The tactile eye: touch and the cinematic experience*. Berkeley: University of California Press, 2009.

DAMATTA, R. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

ELSAESSER, T. *Film theory: an introduction through the senses*. New York: Routledge, 2015.

INGAWANIJ, M. A. “O animismo e o cinema realista performativo de Apichatpong Weerasethakul”. In: MELLO, C. (org.). *Realismo fantasmagórico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, 2015. p. 245-267.

MACDOUGALL, D. *The corporeal image: film, ethnography, and the senses*. Princeton: Princeton University Press, 2006.

MACHADO, V. *Pele da cor da noite*. Salvador: Edufba, 2013.

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

MARRERO-GUILLAMÓN, I. “The politics and aesthetics of non-representation: re-imagining ethnographic cinema with Apichatpong Weerasethakul”. *Antípoda*, Bogotá, v. 1, n. 33, p. 13-32, 2018.

REICHERT, A-S. “How to begin, again. Relational Embodiment in Time Arts & Anthropology”. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Salvador, v. 5, n. 1, p. 78-95, 2016.

SOBCHACK, V. “What my fingers knew: the cinesthetic subject, or vision in the flesh”. *Senses of Cinema*, Melbourne, abr. 2000. Disponível em: <https://bit.ly/2Ua2mzn>. Acesso em: 3 jun. 2020.

SODRÉ, M. *Pensar nagô*. Petrópolis: Vozes, 2017.

STEVENSON, N. *Cultural citizenship: cosmopolitan questions*. Maidenhead: Open University Press, 2003.

SZTUTMAN, R. “Imagens perigosas: a possessão e a gênese do cinema de Jean Rouch”. *Cadernos de Campo*, São Paulo, v. 13, n. 13, p. 115-124, 2005.

VIVEIROS DE CASTRO, E. *Metafísicas canibales: líneas de antropologia postestructural*. Barcelona: Katz, 2010.

Referências audiovisuais

ESSE AMOR que nos consome. Allan Ribeiro, Brasil, 2012.

LES MAÎTRES fous. Jean Rouch, França, 1957.

submetido em: 22 jul. 2019 | aprovado em: 6 mai. 2020



Fazer ver, fazer cidade: o reemprego como desvio e invenção

*Acts of seeing and making
cities: reemployment as
detour and invention*



Érico Araújo Lima¹

Aline Portugal²

¹ Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF) na Linha de Estudos do Cinema e do Audiovisual, e pela Paris 3 (Université Sorbonne Nouvelle) em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais. Mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Ceará (UFC) na linha de fotografia e audiovisual e graduado em Comunicação Social também pela UFC. Atualmente é professor substituto no Instituto de Cultura e Arte da UFC. E-mail: ericoaal@gmail.com

² Doutoranda em Comunicação e Cultura pela UFRJ e mestre em Estudos de Cinema e Audiovisual pela UFF. E-mail: alinebportugal@gmail.com

Resumo: Este artigo busca sublinhar o íntimo contágio entre maneiras de elaborar o visível e formas de produzir uma cidade, a partir de dois filmes brasileiros realizados nos últimos anos: *Nunca é noite no mapa* (2016), de Ernesto de Carvalho, e *Entretempos* (2015), de Frederico Benevides e Yuri Firmeza. Com uma atenção aos modos singulares através dos quais esses filmes interrogam e confrontam determinadas representações visuais do espaço urbano, propomos uma reflexão acerca das relações que se estabelecem entre as tecnologias do visível e as tecnologias de controle e gestão das populações, com ênfase no gesto crítico dos filmes, que também atuam na composição das cidades.

Palavras-chave: cinema brasileiro; cidade; visualidades; reemprego; desvio.

Abstract: This article analyzes the intimate contagion between the ways of elaborating the visible and of producing a city in three Brazilian films made in recent years: *It's never nighttime in the map* (2016), by Ernesto de Carvalho, and *The Time Between* (2015), by Frederico Benevides and Yuri Firmeza. Focusing on the singular ways in which these films interrogate and confront certain visual representations of the urban space, we reflect about the relations between technologies of the visible and technologies for the control and management of populations, highlighting the critical gesture of the films, which also impacts the composition of cities.

Keywords: Brazilian cinema; city; visualities; reemployment; detour.

Apresentação

Num percurso de olhos e ouvidos atentos às relações entre imagens, sons e cidade, caminhamos aqui com dois filmes brasileiros contemporâneos que se apresentam como operadores estéticos e teóricos a interrogar experiências fundantes da produção do espaço urbano. *Nunca é noite no mapa* (2016), de Ernesto de Carvalho, e *Entretempos* (2015), de Frederico Benevides e Yuri Firmeza, são curtas-metragens que desenham um pensamento crítico pelas formas fílmicas e surgem como obras capazes de vergar as linhas traçadas por determinados projetos de cidade, a partir de gestos analíticos singulares.

Em ambos os filmes, há algo recorrente: o reemprego de visualidades distintas acopladas à gestão urbana – esta que ocorre, no mais das vezes, por meio de procedimentos de exclusão, controle e apagamento. Conforme retomaremos adiante, trata-se, em *Nunca é noite no mapa*, das imagens feitas pelo Google Street View, que tem sua lógica visual acoplada, como bem nos mostra o curta, a processos de remoção de comunidades e de violência policial. Já em *Entretempos*, a montagem convoca vídeos institucionais da prefeitura do Rio de Janeiro que apontam para as transformações por vir, com as obras na região portuária da cidade no contexto do projeto Porto Maravilha³. O que aproxima esses trabalhos é o fato de adotarem a arriscada posição de abrigar nas suas escrituras matérias visuais que colaboram com projetos de exclusão social e de monitoramento dos territórios – propondo, a partir de táticas de apropriação, desvios nas formas organizadas pelo olhar das máquinas que produzem esse visível.

Os dois concisos ensaios audiovisuais⁴ nos ensinam sobre distinções decisivas nas formas de conceber o espaço e a experiência subjetiva em meio a ele. A tensão entre linha e desvio, que tanto nos interessa aqui, poderia ser montada com outra ocasião da história do cinema: o encontro encenado pelo filme de Akira Kurosawa, *Dersu Uzala* (1975), que narra a relação entre o capitão Arseniev, geógrafo russo em expedição na região da Sibéria, e Dersu, caçador nômade do povo *nanai*. A partir desse filme, podemos reter uma importante lição sobre linhas, espaços e corpos, nos aproximando de algumas proposições da leitura de Serge Daney (2007) sobre o

³ O Porto Maravilha foi um gigantesco projeto de reforma urbana realizado nesta década, num contexto de aceleradas mudanças que visavam transformar o Rio de Janeiro em “Cidade Olímpica”. É importante destacar os violentos processos de remoção que foram operados nesse processo, conforme organizados pela Agência Pública no link <https://bit.ly/30yXXtl>. Acesso em: 16 abr. 2020.

⁴ A concisão se manifesta, inclusive, na própria duração dos curtas: *Nunca é noite no mapa* tem 6 minutos, enquanto *Entretempos* se desenrola ao longo de 7 minutos.

longa. Para Arseniev, o método consiste sempre em esquadrihar o espaço segundo os parâmetros da geometria e das métricas. A esses procedimentos, Dersu vai contrapor uma outra lógica, como no instante preciso descrito por Daney (2007, p. 125):

Durante a exploração do lago de Khanka (trecho de bravura justamente admirada), ele [Arseniev] ignora as preocupações de Dersu e avança sem cuidado em direção ao coração dos espaços gelados. Sua segurança é a bússola que indica sempre a boa direção, o norte, a linha reta. Ele não previu que a superfície plana do lago gelado fosse um *falso plano*, vivo, afetado por mudanças incessantes. O caminho que ele tomou na ida tornou-se impraticável na volta: não é mais o mesmo. Aos dois homens ele impõe um *desvio*: a linha reta não é jamais a solução.

Se a linha reta não é a solução – lição de Dersu –, trata-se aí de uma contundente visada ética e política para a composição de modos de existência. Nas visualidades apropriadas pelos filmes aqui analisados há uma constante marcha em direção ao atropelamento de vidas e de memórias, com o soerguimento de um sentido de futuro: um mapeamento da cidade, feito por distintas viaturas, a traçar linhas de poder e organização do tecido urbano; uma aparição repentina de cidades novas, em toadas abruptas e céleres. Uma linha é um sentido, uma direção, que carrega ritmos, modulações, velocidades. Intervir nessas linhas, eis nosso argumento, acontece por táticas de mudança das trajetórias: táticas políticas, visuais, rítmicas.

Veremos, a cada caso, como se processa essa zona de embates entre linha e desvio, para afirmar uma concepção de mundo, uma perspectiva para habitar a terra. A lição que tomamos a partir do filme de Kurosawa nos dá a medida de um jogo que podemos operar com essas noções, para além de um enquadramento conceitual rígido (e reto). Deslocando-nos um tanto das postulações diretas, preferimos dizer que linha e desvio surgem aqui sempre como figuras visuais situadas a cada caso, capazes de acionar pensamentos contingentes. Assim, junto aos filmes mesmos, conseguiremos desdobrar implicações operatórias, mecanismos formais imanentes, imagens de pensamento.

De modo mais amplo, então, o que poderia interessar a nós nesses modos de traçar linhas, entre a reta e o desvio, quando se trata de pensar a produção do espaço de uma cidade? No campo das formas, está em jogo um complexo embate para decidir que cidade uma comunidade irá constituir⁵. Nessa disputa – constantemente

⁵ Autores como Henri Lefebvre, Milton Santos, Doreen Massey e Michel de Certeau – guardadas as devidas singularidades – trabalham essa ideia do espaço não como um simples fato da natureza ou cultura, mas como resultado de embates diversos, constantemente organizado (e reorganizado) pelas forças sociais, modos de produção, práticas espaciais e narrativas – ou seja, um espaço que, além de heterogêneo, está sempre em disputa.

marcada por condições de desigualdade e assimetria, incrustadas em nossa formação histórica – interessa-nos frisar o seguinte aspecto: quando o Estado e o Capital se aliam para dizer que um parque será cortado pelo meio para a construção de um viaduto, por exemplo, esse ato de gestão no espaço já projeta uma intervenção sensível no seio da paisagem comum. Com uma operação nas formas urbanas, há uma mudança radical nos modos de circulação, na composição do visível, nos ritmos entre lentidão e rapidez, nas rotas por cima ou por baixo, nos caminhos mais largos ou mais estreitos. Eis um primeiro nível de intervenção numa cena, indissociável de um produzir cidade.

Simultaneamente, além dessa primeira concepção do visual – esse que nos rodeia no próprio tecido urbano –, há uma disputa das tecnologias que fabricam visibilidades, imagens técnicas de vários suportes e feitura. As imagens se tornam, decisivamente, uma dessas zonas onde também se disputa uma cidade, onde as relações de força se lançam em tensão, porque a questão do *fazer ver* se investe de um enorme potencial para os rumos do *fazer cidade*. Interessa-nos, especialmente, discutir o que está em jogo no embate em torno de algumas máquinas de ver⁶, nas suas materialidades, nas suas convenções, nas suas lógicas operatórias.

Quando nos referimos a um campo de imagens, enfrentamos aqui a empreitada de olhar para elas de modo alargado. Antes de serem reempregadas e introduzidas em outras escrituras, as imagens tomadas por esses filmes já apontam para certas perspectivas de cidade. Uma vez integradas às montagens dos curtas-metragens, elas passam a ter suas operações políticas simultaneamente estudadas e reconfiguradas, de sorte que os filmes colaboram para recompor um visível e restituir ao mundo outros estados de imagem – que contestam esses projetos urbanos e sugerem distintos modos de pensar a cidade. Há portanto, conforme argumentaremos, uma disputa do espaço e das maneiras de habitá-lo que perpassa naturezas heterogêneas de articular os modos de ver.

Nosso gesto aqui é o de elaborar uma constante interrogação a respeito da estreita articulação entre imagem e produção de cidade. Buscaremos perceber, por meio dos estudos do visível constituídos por esses trabalhos, regimes específicos de operação visual em contextos urbanos particulares. Nosso percurso se inicia, especialmente, com o encontro de um homem com uma viatura, cena irradiadora de *Nunca é noite no mapa*, filme que nos dará toda uma base para pensar essas

⁶ Na esteira do pensamento de Michel Foucault, Fernanda Bruno (2013) utiliza a expressão “máquinas de ver” em contextos diferentes do que analisamos aqui, como o campo da vigilância. A autora concentra suas pesquisas nas tecnologias de produção de imagens, dispositivos de comunicação em rede, segurança e monitoramento de territórios, interessada em perceber de que forma esses *regimes de visibilidade* atuam de forma produtiva, em íntima conexão com processos subjetivos e estéticos.

gestões da cidade entremeadas com as máquinas de ver. Como nossa travessia tentará sugerir, há uma espécie de indagação teórica que o filme endereça ao mundo, a partir de formulações que nos permitem reverberar ecos do pensamento de autores como Michel Foucault e Jonathan Crary. O curta de Carvalho se torna, assim, nosso articulador de partida para construir algumas proposições que serão desdobradas também no diálogo com *Entretempos*.

Cada um à sua maneira, os filmes produzem deslocamentos que colocam em xeque uma coerência ótica dos espaços, fazendo emergir dissonâncias e criando novas relações para as forças em jogo nessas formas de representação. Dizendo de outra maneira, tentaremos salientar em que medida esses filmes brasileiros contemporâneos impõem crises às linhas retas, adotando como método crítico algumas modalidades de desvio.

Como operam as viaturas

Ernesto sai de casa, câmera na mão. Sai para tentar impedir a entrada de um carro no beco onde mora. É o carro que produz as imagens 3D que podemos utilizar, via serviços do Google, para visualizar imagens de ruas de cidades espalhadas pelo planeta. Este é o ponto de partida para o curta-metragem *Nunca é noite no mapa*: o dia em que o diretor saiu de casa para fotografar o carro do Google Street View. Nesse instante de encontro, Carvalho foi flagrado pela lente do mapa e entrou dentro dele. Essa cena instaura uma problematização que o diretor desenvolve ao longo de todo o filme: as contradições entre a pretensa neutralidade do mapa e as vidas que se esgueiram nas imagens feitas e disponibilizadas pelo Google. Estamos diante de um pequeno e denso ensaio crítico em torno da natureza mesma desse mapa que atua como um forte instrumento de controle, numa proposta de análise de suas lógicas visuais. *Nunca é noite no mapa* detecta uma intrincada combinação de forças que poderiam ter por emblema a palavra “viatura”⁷, empregada pela voz off em deliberada recorrência. O filme conecta uma rede de viaturas que trabalham conjuntamente na gestão da cidade: viaturas do mapa, viaturas da polícia, viaturas (tratores) da nova cidade. Ao evidenciar a conexão entre essas viaturas, o filme coloca em crise um projeto de cidade que precisa que essas forças sejam tomadas como separadas e neutras. Para essa pretensa objetividade, a imagem técnica do mapa é uma ferramenta perfeita.

⁷ A noção de “viatura” se torna uma singular proposição teórico-crítica elaborada pelo pensamento do filme. À sua própria maneira – dentro das especificidades da escritura fílmica e da realidade brasileira – esse operador conceitual é próximo a algumas discussões já feitas por outros autores (Crary, Foucault, Deleuze), conforme aludiremos no decorrer deste texto, mas sem o propósito de fazer aqui contextualizações conceituais alongadas, uma vez que o intuito será o de preservar esse aspecto de um vocabulário vindo na interlocução prioritária com o filme.



Figura 1: Frame do filme *Nunca é noite no mapa*.

Descalço e com uma câmera na mão, Carvalho se encontra no mapa. Reversamente, uma imagem é feita desse aparato que opera no território. Naquele dia, o carro não conseguiu entrar na rua onde havia alguém a devolver um olhar. Esse contracampo, que é também a exposição do antecampo (região onde se instalam os agentes que produzem a imagem, já que a figura que aparece no contracampo é o próprio realizador), materializa uma espécie de embate entre a escala do corpo e a escala da viatura. O filme começa com imagens produzidas por satélite da cidade de Olinda. Em seguida, mergulhamos em uma rua e vamos seguindo por ela, como faz livremente o bonequinho amarelo do Google, que pode ser lançado em qualquer parte da cidade e por ela circular.

No ato de percorrer as ruas, é fundamental notar uma singularidade do reemprego em jogo aqui: *Nunca é noite no mapa* parte de uma espécie de banco de dados do Google, um reservatório de imagens cujos enquadramentos e movimentos – direção, duração, ritmo – são construídos, dentro dos limites do arquivo, pelo próprio corpo que navega e filma, no caso, aqui, o diretor do curta. A todo instante, a manipulação dos recursos do mapa permite-nos lembrar algo constitutivo: o realizador navega pelo Google e filma os percursos, adicionando às imagens técnicas uma outra camada, o corpo que navega. É ele que escolhe a velocidade das imagens e a sua duração, o local para onde olhamos, que ruas percorremos, que época do arquivo vamos acessar. Ele “dirige” o mapa, cria uma experiência espaço-temporal a partir dele.

Dessa maneira, Carvalho utiliza, na maior parte do tempo, a própria “câmera do mapa”, mas o percurso, guiado pelo cineasta, endereça um conjunto de

suspeitas a esse dispositivo ótico⁸. A voz em *off* afirma: “O mapa é indiferente, livre, o mapa não precisa de pernas, nem asas, o mapa não anda, nem voa, nem corre, não sente desconforto, não tem opinião [...]. O mapa é um olho desincumbido de um corpo”. Carvalho coloca a prerrogativa do mapa como esse instrumento de controle desincorporado – que tudo vê, mas nada sente. Ele conceitua, assim, os elementos que dão base à economia figurativa⁹ dessa tecnologia de visibilidade: um olho sem corpo, indiferente, com vontade de impessoalidade, totalidade e transparência.

Aqui, o filme elabora uma de suas proximidades com as caracterizações de Foucault a respeito do panoptismo, consagradas em *Vigiar e punir*. Nesse “olho desincumbido de corpo”, marcado por uma pretensa indiferença, identificamos elementos daquela descrição foucaultiana sobre os dispositivos de controle e vigilância das sociedades disciplinares, imbuídos de uma lógica de visibilidade – esta que é “uma armadilha”, no dizer do autor (FOUCAULT, 1987, p. 166). Sem nos alongarmos aqui na maquinaria desse dispositivo, temos interesse no princípio teórico que liga um regime do visível a uma operação do poder: e seguindo mais nesse caminho, é a noção de “diagrama”, desdobrada por Deleuze (2005) ao ler Foucault, que oferece também um modo de organização em rede, como que por aliança de viaturas, das diferentes máquinas técnicas e sociais. Longe da figura de um aparelho de Estado exterior às várias manifestações do poder, essas ações articulam-se de modo imanente (DELEUZE, 2005, p. 46). Dizendo ainda mais diretamente, nos termos do autor: “essas relações de forças passam, ‘não por cima’, mas pelo próprio tecido dos agenciamentos que produzem” (DELEUZE, 2005, p. 46).

A ênfase no diagrama nos interessa, especialmente, para dimensionar os modos pelos quais o poder opera, para além de toda localização centralizada ou verticalizada. Poderíamos dizer que as elaborações de *Nunca é noite no mapa* descrevem a rede de viaturas em jogo no campo social numa perspectiva próxima a

⁸ Essa noção vai ao encontro do que propõe Crary (2012) em estudo que salienta os dispositivos óticos como um amálgama entre “discursos filosóficos, científicos e estéticos” e “técnicas mecânicas, exigências institucionais e forças socioeconômicas”. O autor diz ainda: “Mais do que objeto material ou parte integrante de uma história da tecnologia, cada um deles pode ser entendido pela maneira como está inserido em uma montagem muito maior de acontecimentos e poderes” (CRARY, 2012, p. 17).

⁹ Arriscamos aqui levar para um campo ainda mais ampliado de imagens um termo que surge na discussão de Brenez (1998) a respeito da análise figural no cinema: conforme propõe a autora, a economia figurativa norteia a organização de um filme, regendo o conjunto de relações entre aspectos como morfologia da imagem, suas propriedades formais e o tratamento dos motivos (BRENEZ, 1998, p. 13). Nas bases do argumento dela, trata-se de observar os aspectos de um filme em perspectiva relacional, o que implica mesmo tecer contatos entre elementos plásticos de uma imagem e aqueles da experiência comum. Estamos aqui particularmente interessados em desdobrar, ao nosso modo, uma dupla operação a partir daí: internamente às imagens, uma análise constantemente articuladora dos seus aspectos formais; com elas, uma escrita que trabalha no seio da circulação entre as feições do visível e aquelas do mundo comum.

uma análise diagramática, capaz de traçar uma associação imanente entre múltiplas relações de forças, entre a gestão do tecido urbano e a lógica das operações das imagens técnicas. Uma sequência do filme é emblemática nesse sentido. Vemos uma imagem fixa de uma rua de terra batida em que o cursor do Google não consegue avançar. Nesse momento, Carvalho nos conta que, em 2011, o mapa não conseguia entrar ali. No canto esquerdo da imagem, há uma linha do tempo do próprio Google, pela qual Carvalho escolhe os anos que quer exibir.

Surge, então, uma nova imagem, da mesma rua, pela qual sabemos: em 2012, o mapa ainda não podia entrar lá. Em seguida, surge mais uma vez a mesma rua numa imagem parada, com uma carroça atravessada no começo dela: em 2013, também não se pode avançar. Após novo salto, a imagem mostra a mesma rua totalmente modificada: a carroça deu lugar aos tratores, uma vala aparece em primeiro plano e mais ao fundo é possível ver que o outro lado da rua foi asfaltado. Agora já é possível seguir com o cursor do Google para dentro daquela via. No áudio: “A viatura do mapa agora pode percorrer esse espaço. Ao lado dessas outras viaturas, as viaturas da nova cidade. Viaturas que abrem o caminho para a viatura do mapa. As viaturas da polícia e todas as outras viaturas”. Em seguida, vemos os rastros da demolição de um pequeno casebre onde uma placa escrita à mão informa que alugam-se casas e quarto. Quando resta apenas o chão de terra batida, já sem moradas, a voz em *off* comenta: “As viaturas da cidade passaram”. Passaram sem dispensar nenhuma atenção à casa, que não está mais lá.

A indiferença do olhar do mapa é já uma prática de assimetria e desigualdade, transversal a cada máquina de intervenção no espaço urbano. As viaturas, cada uma a sua maneira, percorrem o território com completo desinteresse pelas vidas que nele habitam, pelos usos que as pessoas fazem dele, pelas memórias que ali se inscrevem. Ao expor a conexão da viatura do mapa com as outras viaturas que aparecem dentro das imagens do mapa – a da polícia e a da cidade nova –, o filme comenta e evidencia os enunciados desses poderes, postos em suspeita a todo instante. “Todos são iguais perante a lei. Todos são iguais perante o mapa”, afirma a voz em *off*. No campo visual, em uma operação de disjunção com o campo sonoro, surge a evidência da contradição.



Figura 2: Frames do filme *Nunca é noite no mapa*.

Depois de descobrir o seu corpo dentro do mapa, Carvalho vai encontrar nele o corpo de outras pessoas: vários meninos, a maioria negros, de frente para um muro, com as mãos na cabeça, durante uma batida policial; depois, corpos desacordados estirados no meio da calçada – não sabemos se dormem ou se estão mortos. Imagens que nos olham, nos interrogam, que expõem a fratura social do nosso presente e demandam uma tomada de posição. No entanto, para o mapa, são imagens como quaisquer outras. Para o mapa, é *indiferente*.

A questão que nos interessa aqui é como o cinema, ao tomar por contrabando um conjunto de visualidades, se empenha em evidenciar as articulações que elas traçam com uma rede de poderes, um emaranhado de linhas de força que, na dinâmica de uma racionalidade visual, pretendem-se invisíveis. Com *Nunca é noite no mapa*, o mapa se torna a imbricação paradigmática para discutir uma aliança de viaturas. Em *Entretempos*, passamos para mais uma associação entre fazer ver e fazer cidade, porém com gestos analíticos atentos às operações de outro tipo de máquina ótica. O curta-metragem reemprega materiais institucionais de propaganda das obras do Porto Maravilha, no Rio de Janeiro¹⁰: imagens projetivas em 3D que estandardizam as transformações de uma cidade nova e que atuam na publicidade e na visualização de uma cidade do progresso, do futuro. Sem dúvidas, não é a simples incorporação das imagens projetivas ao filme que evidenciará os mecanismos delas. Para tanto, é preciso atentar aos elementos que permitem ao curta propor um pensamento a respeito das operações dessas imagens – e desviante delas.

¹⁰ No que tange aos espaços em cena nos dois filmes, há um traço figurativo que também os conecta: em dado momento de *Nunca é noite no mapa*, podemos ver rastros das obras da cidade olímpica do Rio de Janeiro. É quando o filme já assume uma conectividade mais ampla de imagens urbanas, deslocando-se do entorno mais imediato da rua de Carvalho (as imediações de Olinda e Recife). Sem sublinhar em demasia a figuração do Rio de Janeiro na imagem, essa coincidência permite pensar transversalidades entre processos sociais de regiões singulares.

Extraír da forma, formas

Entretempos foi produzido para o festival Visualismo – Arte, Tecnologia e Cidade¹¹ e exibido na recém-reinaugurada Praça Mauá, após as obras do que a Prefeitura chamou de “revitalização” – nome habitual empregado pelos agentes desse tipo de intervenção urbana. Estávamos presentes durante a projeção. Enquanto olhávamos para o prédio *A Noite*, onde o filme seria exibido, esperávamos a imagem aparecer quando as vozes de várias mulheres – caixeiras do Divino Espírito Santo da cidade de Alcântara, no Maranhão – começaram a entoar uma música: “*Toca as caixas, minhas caixeiras, aae, eea/ Essa é hora de Deus salvar*”.

No prédio, continuavam apenas as linhas e janelas, nenhuma imagem aparecia. A sensação – compartilhada por vários dos presentes – era a de que, nos quase dois minutos em que o som ecoava, sem a presença de uma imagem projetada, aquela voz, parte da composição sonora do filme, vinha da terra: de todas as negras que gritam debaixo daquele chão onde pisávamos, marcado por uma história de escravidão, ao lado do Cais do Valongo, principal porto de entrada de negros escravizados vindos da África¹².



Figura 3: Projeção de *Entretempos* no prédio *A Noite*.

¹¹ O evento, realizado nos dias 11 e 12 de setembro de 2015 no Rio de Janeiro, contou com uma equipe curatorial que encomendou previamente a artistas de diferentes lugares do Brasil obras audiovisuais a serem produzidas especialmente para o evento, já com a informação do local da cidade em que seriam exibidas. *Entretempos* foi feito, portanto, para ser projetado no prédio *A Noite*, em enorme escala.

¹² O Cais do Valongo é um marco dos sucessivos soterramentos que marcam a história da cidade. Outrora utilizado como desembarque de negros escravizados, foi soterrado em 1843 para a construção do Cais da Imperatriz, para desembarque da futura imperatriz Teresa Cristina. No início do século XX, um novo soterramento foi feito com as reformas urbanas de Pereira Passos. Para mais informações, ver Lima, Sene e Souza (2016).

Antes de tudo, uma solicitação para a escuta de vozes. Era o que sentíamos ao estar na projeção de *Entretempo*, no palco mesmo onde a Prefeitura incidiu seus tratores. Essa escuta é aliada fundamental do projeto de desmanchar a imagem institucional reempregada pelo filme. Após esse tempo de escuta, o filme nos lança em um conjunto de imagens 3D que revelam o processo de transformação urbana. Nelas, transitamos entre a superfície e os estratos do solo. Cortes seccionais na terra nos fazem mergulhar rumo ao subterrâneo, onde as máquinas escavam, demolem, enterram. Na superfície, percebemos a proliferação dos guindastes na paisagem. Caminhões passam pelas pistas, céleres. Surgem novas vias, como que por operação mágica. No mesmo passo de um instante súbito, viadutos desaparecem. As imagens projetivas se organizam segundo uma flecha do tempo. Projetar uma cidade nova por meio das imagens é reelaborar no visível o efeito pretendido e prometido no campo dos empreendimentos urbanos: a cidade se modificará, e isso será rápido. A ideia de futuro intimamente ligada à lógica do progresso é uma questão de velocidades.

Nesse sentido, um primeiro efeito que o filme aciona é o ralentar. *Entretempo* impõe outro ritmo a essas aceleradas transformações pretendidas pelo vídeo institucional. Trata-se de dois recursos de intervenção: tanto uma modificação visual no tempo das ações desenvolvidas *nas imagens* quanto uma associação, *com (e contra) as imagens*, dos cantos das caixas, que fazem do seu compasso musical um modo de introduzir um estranhamento rítmico – outra modulação diante daquelas transformações céleres das imagens em 3D.

Dessa maneira, um povoamento do ouvir revolve e perturba a velocidade do ver. Primeiro, então, as vozes, que cantam inicialmente sem acompanhamento das caixas, os tambores. Fisicalidade intensa de um canto que emerge e se prolonga, dilatando uma vogal, alongando um tempo, adensando a conjugação de um verbo. Um corte introduz fotografias da época da construção do prédio *A Noite* e da derrubada do Morro do Castelo¹³ – e, com elas, ouvimos o ressoar dos tambores pela primeira vez. Agora são as caixas de guerra que se apresentam, elas que também são matéria física, são corpo, são combate.

No instante do vídeo onde aparecem os habitantes da nova cidade, o curta, além de ralentar, passa a interromper: o fluxo da imagem é assim interdito, antes que os moradores vistos nas maquetes projetivas apareçam por completo e se tornem pessoas com suas formas delineadas.

¹³ Marco da fundação do Rio de Janeiro, o Morro do Castelo foi arrasado em 1922 por alegação do governo sobre a necessidade de higienização e modernização da cidade. Vale destacar que o morro era um espaço proletário, repleto de velhos casarões e cortiços.



Figura 4: Frame do filme *Entretempos*.

Ficamos apenas com as suas silhuetas, brancas. São fantasmas. Brancos. No áudio, a voz concreta e viva de uma caixeira, moradora de Alcântara, no Maranhão, evoca a memória de outros fantasmas – pretos – que habitaram aquela região em processo de reordenação.

*Vou tocar fogo no engenho
Aonde o negro apanhou
O negro é gente como outro
Quer ter carinho e ter amor
Dança aí, negro nagô
Dança aí, negro nagô*

As palavras remetem a um levante. A escuta, lado a lado com o ato de ver as imagens publicitárias ralentadas e interrompidas no seu curso natural, nos provoca a pensar uma multiplicidade que se tenta sufocar na vida social – e, para tanto, é preciso interromper o unívoco, interferir nos ritmos das escavadeiras, das viaturas, dos tratores, das imagens projetivas. É preciso quebrar o rumo da continuidade e do projeto e incidir no movimento aparentemente inexorável das transformações concebidas nessa aliança entre Estado e Capital.

É uma desmontagem que leva a linguagem ao seu limite, retira a forma de uma estabilidade e permite que um sem-número de experiências apagadas, silenciadas, possa emergir, transbordar. Como já disseram Regina Benevides e Eduardo Passos (2015) noutra contexto, trata-se de operar no seio de uma política da narratividade, que desmonta as formas, promovendo a “extração de experiências minoritárias do que, no sintoma, aparece como bloco compacto” (BENEVIDES; PASSOS, 2015, p. 163). Poderíamos dizer que se trata de um gesto simultaneamente discursivo e plástico,

que envolve o campo dos enunciados e dos regimes de visibilidade. Noutros termos ainda, poderíamos dizer que uma desmontagem é acompanhada de um conjunto de gestos de remontagem: a partir daí, o que foi extraído retorna ao mundo. É esse trabalho de devolução que Georges Didi-Huberman (2010) destaca nas pesquisas de Harun Farocki: “Farocki definitivamente subscreveu ao fato de que *as imagens constituem um bem comum*” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 163). Dessa constatação política fundamental, o cinema de Farocki retirou toda uma obsessão pelo ato de se apropriar de imagens oriundas das mais diferentes instituições de poder (a prisão, as empresas, os exércitos, por exemplo). Fez isso para retorná-las ao mundo de outras maneiras, já carregadas de efeitos transgressivos, contidas em leituras da experiência histórica, das operações do poder, das estratégias do olhar.

Voltando aos filmes brasileiros que nos interrogam aqui, poderíamos dizer que os efeitos políticos dos reempregos por eles elaborados se situam na constante ação de desmontar, remontar e devolver. Eles disputam o fazer cidade ao se utilizarem de imagens que desejam se apropriar da imaginação e dos destinos do espaço urbano. As operações de parar, sublinhar e cortar mobilizadas pelos curtas-metragens convocam o espectador a fazer dissidência com os projetos das imagens reempregadas, devolvendo ao mundo o trabalho da imaginação como um bem comum.

Em *Entretempos*, um novo efeito surge, na sequência final, quando as imagens projetivas promovem um salto entre o espaço público e o privado. Através de um gesto súbito, um olho sem corpo – para retomar a figura teórica de *Nunca é noite no mapa* – lança o espectador para dentro da casa de uma família, que pode ser vista numa feliz e luminosa sala de estar. No projeto concebido por aquelas imagens, uma janela de prédio pode ser rapidamente atravessada, para gerar a perfeita continuidade entre a gestão do espaço urbano e a harmonia de um núcleo familiar. Está ali representada uma família brasileira formada por um casal heterossexual, uma filha e um filho, sentada na sala assistindo TV e comendo pipoca.

Esse projeto visual – e subjetivo – é logo tensionado por *Entretempos* a partir de um gesto calcado na falha e no gaguejar. No momento em que essa imagem aparece, a voz das caixeiros cessa, e o filme mergulha num completo silêncio. A partir daí, alguns *frames* começam a se repetir, como se a imagem estivesse travada e não conseguisse avançar. A ação dos personagens em cena começa a adquirir uma comicidade pelo ridículo, quando o menino, por exemplo – ao repetir excessivamente o ato de colocar a pipoca na boca – parece estar socando o próprio rosto.

A repetição remete ao filme *Passage à l'acte* (1993), de Martin Arnold, que propõe a mesma operação de excessiva repetição durante o café da manhã

de uma família branca, transformando-o num pesadelo. Essa operação expõe o aparato cinematográfico, e a artificialidade da imagem remete à artificialidade da situação. No filme de Arnold, um trecho de alguns segundos do longa-metragem *To kill a mockingbird* (*O sol é para todos*, 1962), de Robert Mulligan, se transforma em pouco mais de 11 minutos de duração. O procedimento é também jogar com o prolongamento de frames, retroceder instantes mínimos, repetir um momento, tornar os gestos aberrantes. Nas pesquisas de Arnold, constantemente voltadas a filmes hollywoodianos clássicos, o cineasta busca perceber algo que ficou guardado numa espécie de inconsciente da imagem. É como se o cineasta examinasse a fração de segundo onde se condensou uma infinidade de processos culturais, levando esse momento ao paroxismo. O gesto de apontar o lugar para onde sentar, vindo do pai, se transforma na evidenciação de um autoritarismo, que traça as posições estabelecidas para cada um em volta de uma mesa. Ainda no caso desses filmes do diretor, o trabalho com o som é central, como na repetição excessiva do barulho da porta que o garoto da cena familiar bate às costas.

Em relação a Arnold, *Entretempos* guarda uma singularidade fundamental, que recai justamente na escolha do silêncio. Ao longo de todo o filme, este é o único momento em que o som se interrompe. Observamos esse núcleo familiar em seu mutismo, em sua eterna repetição, até um preenchimento de tela todo pixelado, que nos deixa à beira da abstração. Outra diferença fundamental em comparação com Arnold: no curta de Firmeza e Benevides, o quadro das imagens de origem é violentado intensamente, por meio de mecanismos de singularização e de detalhe. Com um zoom nos corpos e nos rostos de cada membro da família, fazemos passagens inquietas entre as pessoas que habitam aquela sala de estar. Ao final, temos um alargamento dos detalhes de uma cabeça, seguindo do rosto para a orelha, e daí até um borrão amarelado, disforme.

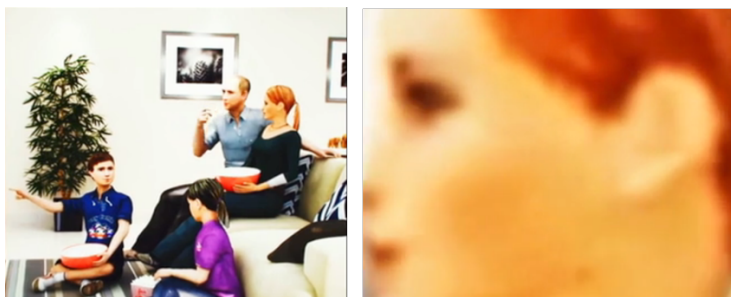


Figura 5: Frames do filme *Entretempos*.

Ao elaborar esses gaguejos com o uso de uma maquete eletrônica, que aponta para uma imagem que existe para vender um futuro almejado, *Entretempo* produz uma *falha*, um *colapso* nessa imagem. Aqui quem colapsa não é só a imagem, é o projeto de embranquecimento e “revitalização” da cidade, contra o qual o filme oferece o som das caixas e das vozes pretas que cantam e tocam com uma força de insurgência. Se o filme começou sem imagem – ainda que essa consideração de um “sem imagem” possa ser complexificada, em alguns sentidos – aqui a imagem sem som cria uma rima que nos remete diretamente ao início, numa circularidade. Contra as operações de construção da cidade que traçam uma linha reta em direção ao futuro, o filme propõe uma volta que faz o tempo perder as estribeiras, evocando forças espectrais para fazer frente a tais operações, traçando uma história insurgente que emerge a contrapelo a partir das escavações feitas pelas viaturas da nova cidade.

Se as imagens das maquetes em 3D seguem o curso da velocidade dos tratores – de braços dados com remoções, apagamentos e silenciamentos –, reempregá-las segundo o diapasão de um ato crítico implica subtrair delas a sua continuidade, extrair elementos que as sustentam materialmente e evidenciar o que de assombroso existe nelas¹⁴. De maneiras distintas, tanto *Nunca é noite no mapa* quanto *Entretempo* nos propõem que o reemprego de lógicas visuais hegemônicas (o mapa e as imagens projetivas) pode vir junto com um procedimento de *extração*: ambos extraem da forma unívoca das tecnologias de gestão da cidade múltiplas formas, ramificadas e diferenciadas. Esse gesto de extrair, como nos sugere *Entretempo*, pode se compor de muitos outros: ralentar, interromper e gaguejar são alguns deles, agentes de uma estilística rítmica da rasura.

¹⁴ Cabe comentar que uma imagem coincidente com *Entretempo* é retomada por outro filme, *O porto* (2013), de Clarissa Campolina, Julia De Simone, Luiz Pretti e Ricardo Pretti: um *rendering* da Prefeitura que mostra como ficaria a região portuária após a demolição do viaduto da Perimetral. No som, uma música experimental faz ecoar gritos guturais sobre essa imagem, que se pretende suave, imprimindo nela um desespero. Antes e depois desse vídeo, outras imagens, realizadas pela equipe de filmagem, se avizinham, criando novos deslocamentos. São imagens dos espaços em obra, esvaziados de gente, ocupados com tratores e escombros. Um aparato sobre a lente turva essas imagens do presente da região contra a nitidez do futuro prometido pela imagem da Prefeitura, além de se debruçar sobre as escavações do Cais do Valongo. “Numa espécie de avesso do futurismo, o filme faz dessa exclamação um terror que se abate sobre a cidade, ligado a esse círculo do tempo. Ao revolver o que esteve soterrado – passado que emerge das escavações arqueológicas e futuro virtualizado no vídeo da Prefeitura – o que aparece, no filme, é o assombro. Um assombro que percorre as diversas camadas de terra e tempo” (PORTUGAL, 2014).

Intervir no tempo

Em artigo sobre dois filmes que operam em torno do trabalho das ruínas, Cláudia Mesquita (2019)¹⁵ oferece uma leitura de dois conceitos fundamentais na constelação de pensamentos benjaminianos. Cotejando textos do próprio Benjamin e de leitores do autor, ela distingue as noções de ruínas e de escombros. Se, por um lado, as ruínas são capazes de mobilizar indagações sobre as várias formas de incidência do passado no presente, ainda que de maneira lacunar e intervalar, os escombros apontam para uma mudez dos restos e para a impossibilidade de reconstituir algo da história. Mesquita propõe: “Um trabalho de elaboração a partir de ruínas implicaria, então, subtrair os restos a sua mudez de escombros, recolhendo-os, montando-os e, nalguma medida, vocalizando-os, reintegrando a ruína à história ao ser trabalhada em uma montagem” (MESQUITA, 2019, p. 206).

Poderíamos considerar a sonoridade que povoa *Entretempos* como uma camada fundamental a tramar uma densa escritura histórica e política junto com as imagens reempregadas. Se há uma escavação aqui, um gesto arqueológico, ele se dá de maneira completamente distinta das operações das máquinas que aparecem nas maquetes projetivas da nova cidade. Utilizando-se de imagens em 3D, em relação com fotografias de arquivo e com as vozes das caixeiros, o filme cria um embaralhamento complexo entre tempos históricos. Unindo as duas pontas de um processo deslocado em quase um século, ele gera uma circularidade no tempo que faz emergir visualmente a figura de uma *tábula rasa*, um desejo de projetos urbanísticos que se traduz em práticas sempre voltadas a uma obsessão pela novidade, com o intuito de interferir na história de uma cidade, nas configurações da sua paisagem. Como diz Clarissa da Costa Moreira (2005), há uma dupla acepção de *tábula rasa*, tanto como uma ruptura com estados precedentes quanto como uma tela branca pronta a ser preenchida. Fazer da cidade *tábula rasa* se torna um modo de gestão constante dos projetos modernos de reforma urbana, voltados para destruir pedaços do urbano ou criar cidades completamente novas.

Seria a intenção de transformar a cidade e de criar algo “novo”, de decidir sobre seu presente e seu futuro (e também sobre seu passado) e, para tal, por vezes, destruir partes ou, em seu auge, destruí-la completamente ou abandoná-la, e fazer uma nova cidade ou novas partes dela. (MOREIRA, 2005, p. 18)

¹⁵ A autora discute os longas *La guerre est proche* (*A guerra está próxima*, 2011), de Claire Angelini, e *Pays barbare* (*Pais bárbaro*, 2013), de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi. Conforme a descrição de Mesquita (2019, p. 202), os dois filmes lidam com modos distintos de pensar “a elaboração de passados traumáticos a partir de ruínas”.

Nesse sentido, poderíamos dizer que um dos papéis das imagens projetivas é tornar esse apagamento ainda mais radical, para que ele se passe sem a possibilidade de restos, sem a emergência dos traços, sem relação possível com as ruínas produzidas pela destruição. Para contrariar essa linha, é preciso tomar as imagens limpas, neutras e transparentes e montá-las em uma rede com os restos que elas querem esconder. Nos arquivos trazidos para *Entretempos*, entre o início do século XX e o século XXI, estamos diante de intervenções recorrentes nos períodos históricos: em meio a isso, o filme busca criar a situação para a emergência de mundos silenciados. As caixeiros são vozes que seguem seu canto e que insistem – vozes, corpos e memórias que já resistem, antes do filme –, e com as quais se busca tecer modos possíveis de aliança.

De certo modo, poderíamos dizer que os cantos das caixeiros se inserem aqui como as filmagens do presente deste filme predominantemente de reemprego das imagens feitas por outros. Sabemos que a inscrição dessas vozes em *Entretempos* desdobra uma pesquisa anterior da qual participaram os dois realizadores. No filme *Nada é* (2014)¹⁶, o encontro com as caixeiros de Alcântara, na festa do Divino, permitia uma interpolação de tempos, conjugando a experiência histórica de um Brasil imperial, as manifestações ritualizadas, as memórias da escravidão e os projetos de futuro daquela cidade, com a construção de uma base de lançamento de foguetes para o espaço sideral. Sabemos ainda, por meio de pesquisa desenvolvida por Marise Glória Barbosa (2015), que as mulheres que cantam na Festa do Divino em Alcântara são, sobretudo, originárias de comunidades quilombolas da região. E ainda, como destaca a autora, que a área da Base de Lançamento de Foguetes de Alcântara foi demarcada por meio de expulsão e realocação de boa parte dessas comunidades, obrigadas a sair “da área onde viveram desde sempre, desde a formação de quilombos” (BARBOSA, 2015, p. 43).

Ao trazer o canto das caixeiros – figuras forçadamente removidas de seus espaços – *Entretempos* elabora, portanto, um gesto que tem intensas consequências para enfrentar os escombros construídos pelas imagens projetivas. Os cantos, como destacamos, são evocadores, nas suas palavras mesmas, de uma insubmissão radical diante da experiência histórica brasileira, no passado e no presente, de fraturas e desigualdades constitutivas. A montagem então se transforma num procedimento para promover escuta e fazer eco a essas vozes, desde aqueles primeiros minutos do filme: ouvir o canto e tudo o que ele carrega em meio à cidade, um espaço que está marcado pela memória da escravidão e pelas violentas remoções que aconteceram

¹⁶ *Nada é* foi dirigido por Firmeza e montado por Benevides. O título remete a um comentário ouvido pelo diretor de uma moradora de Alcântara: “Aqui *nada é*, tudo foi ou será”.

nesse processo de construção do atual Porto Maravilha. O filme elabora uma circunstância estético-política na qual o contato entre os cantos e as imagens faz surgir um descompasso dos tempos – tanto em aspectos históricos quanto naquilo que, como se diz em termos de linguagem musical, é questão de cadência, de andamentos. O descompasso entre vozes e imagens passa pelas durações, pelas rítmicas. Mais uma vez, uma tensão sensível que poderia vergar a flecha do tempo dos projetos, perpassa uma questão de velocidades.

Considerações finais

As operações de *Nunca é noite no mapa* e de *Entretempos*, em suas peculiaridades, nos levam a pensar os processos de apagamento promovidos por determinadas configurações visuais, aliadas às atividades de gestão urbana. Em larga medida, um gesto realizado pelos dois filmes consiste em recolher os restos deixados por tratores, escavadeiras e máquinas de ver, para elaborar um pensamento em torno do que é constantemente soterrado e exterminado – as vidas atropeladas, os corpos que são alvos da violência policial, as parcelas de cidade que são repentinamente limadas da paisagem.

No seu trabalho de destruição, as máquinas visuais confrontadas pelos filmes concebem perspectivas temporais específicas. Se o mapa anda junto com as viaturas que apagam as marcas do passado e do presente, as imagens projetivas promovem tanto o soterramento do outrora quanto a projeção de um porvir decidido por poucos – criando, com isso, o imaginário de uma cidade gestada segundo a unicidade e o aniquilamento das diferenças.

Diante dessas maneiras de fazer ver e fazer cidade, *Nunca é noite no mapa* e *Entretempos* disponibilizam diferentes táticas de reemprego e apropriação de lógicas do visível, para comentá-las, criticá-las, desmanchá-las. São ensaios que traçam um estudo e um diferente *pôr em trabalho* de representações visuais da cidade. Descrever e estudar essas lógicas constituem os desafios de uma tarefa crítica das imagens. Examinar atentamente a operação do poder, na sua economia figurativa, se torna uma arma iconográfica, teórica e produtiva desses filmes brasileiros contemporâneos.

Nosso gesto analítico e conceitual busca tomar o cinema como um interlocutor, capaz de interrogar nossa experiência do presente e as múltiplas relações de forças que compõem a vida social. Trata-se de um método que insiste nas singularidades das operações formais de curtas bastante concisos ao mesmo tempo em que toma suas indagações como articulações teóricas potentes para pensar questões amplas, em estreito diálogo com outras formulações conceituais.

Os trabalhos dos filmes nos engajam, sobretudo, a pensar no gesto de reivindicar as imagens como materiais que podem ser apropriados, postos em crise e devolvidos ao mundo para formular modos divergentes de ver e de habitar. A composição da vida política passa por uma necessária disputa do campo do visível. A aliança entre viaturas, reiterada por *Nunca é noite no mapa*, nos oferece uma pedagogia: as estratégias de poder são coextensivas a várias esferas da vida social – incluindo aí a produção de imagens.

Por essa via, buscamos enfatizar o empenho em, a um só tempo, diagnosticar as lógicas inerentes às imagens técnicas, na sua articulação com as máquinas sociais, e constituir um caminho singular para as imagens – para que se possa, efetivamente, *imaginar* e *imagear* outra cidade, bastante distinta daquela planejada pelo Estado e pelo Capital, que ramificam por todas as esferas da vida seus projetos calcados em maneiras particulares de organização, em certas velocidades, escalas e luminosidades. Tomar parte dessa disputa se torna uma tarefa política fundamental de nosso tempo e uma frente para todo um trabalho de imaginação política.

Referências

- BARBOSA, M. *Pulsando junto: caixeiras do Divino e sua música diaspórica*. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Música, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2015.
- BENEVIDES, R.; PASSOS, E. “Por uma política da narratividade”. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (org.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 150-171.
- BRENEZ, N. *De la figure en général et du corps en particulier: l’invention figurative au cinéma*. Bruxelles: De Boeck, 1998.
- BRUNO, F. *Máquinas de ver, modos de ser: vigilância, tecnologia e subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2013.
- CRARY, J. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DANEY, S. *A rampa: Cahiers du Cinéma, 1970-1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DELEUZE, G. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Remontages du temps subi: l’oeil de l’histoire: tome 2*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2010.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

LIMA, T. A.; SENE, G. M.; SOUZA, M. A. T. “Em busca do Cais do Valongo, Rio de Janeiro, século XIX”. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 24, n. 1, 2016.

MESQUITA, C. “A ruína na imagem, a imagem como ruína”. In: BASTOS, C. *et al.* (org.). *O trabalho das ruínas: genealogias, ficções, (re)montagens*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2019. p. 201-219.

MOREIRA, C. *A cidade contemporânea entre a tábula rasa e a preservação: cenários para o porto do Rio de Janeiro*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

PORTUGAL, A. “Um porto de tempos sincrônicos”. *Alumbramento*, [s.l.], 11 jul. 2014. Disponível em: <https://bit.ly/2Uogs04>. Acesso em: 8 jun. 2020.

Submetido em: 31 jul. 2019 | aprovado em: 15 mai. 2020



**Medos públicos em
lugares privados:
o horror nos filmes de
Kleber Mendonça Filho**
*Public fears in private
places: the horror in Kleber
Mendonça Filho's movies*



Lucas Procópio Caetano¹
Paula Gomes²

¹ Doutorando e Mestre pelo Programa de Pós Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), no qual desenvolveu dissertação intitulada *Monstros gigantes para jaulas pequenas: o modo horrífico no cinema brasileiro contemporâneo*. Possui Graduação em Imagem e Som com bacharelado em Audiovisual pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). E-mail: caetano.procopio@gmail.com

² Doutora em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Mestra em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Possui Graduação em Comunicação Social com habilitação em Radialismo pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp). E-mail: paulagomesrtv@gmail.com

Resumo: O artigo investiga três filmes do diretor brasileiro Kleber Mendonça Filho, *Vinil Verde* (2004), *O Som ao Redor* (2012) e *Aquarius* (2016), buscando identificar, por meio da análise fílmica, o uso de elementos característicos do gênero cinematográfico do horror em diferentes momentos destas três obras. A recorrência destes elementos nos filmes do diretor e o modo como eles se relacionam com outros regimes de representação localizam essa produção dentro de uma tendência cinematográfica contemporânea já apontada por pesquisadores como Cánepa (2013).

Palavras-chave: horror; cinema contemporâneo; cinema brasileiro.

Abstract: This article uses film analysis to investigate three films by Brazilian director Kleber Mendonça Filho, *Vinil Verde* (2004), *O Som ao Redor* (2012) and *Aquarius* (2016), in order to identify the use of elements characteristic of the horror genre. The recurrence of these elements in the director's films and the way they relate to other representation regimes situates this production within a contemporary cinematographic trend already pointed out by researchers such as Cánepa (2013).

Keywords: horror; contemporary cinema; Brazilian cinema.

Introdução

No cinema de Kleber Mendonça Filho é possível identificar um diálogo com populares gêneros audiovisuais, como o a ficção científica e o horror. O gênero do horror conforma obras como o curta-metragem *A menina do algodão* (2002) e está presente de maneira mais pontual em *Vinil Verde* (2004), *O Som ao Redor* (2012) e *Aquarius* (2016).

De acordo com David J. Russell (1998), apesar da facilidade com que a crítica e o público em geral reconhecem um filme de horror, os limites exatos de sua definição enquanto gênero cinematográfico é algo que se tornou gradativamente mais difícil. De fundamental importância para área, as reflexões de autores como Noel Carroll (1999) e Linda Williams (1991)³, quando cotejadas, refletem essa dificuldade. Carroll e Williams singularizam elementos diferentes em seus esforços de categorização geral do gênero.

Russell (1998) argumenta que essas dificuldades em parte podem ser explicadas pela própria natureza mutável do gênero, que busca o entretenimento por meio do susto e da surpresa. As dificuldades encontradas pelos teóricos são encapsuladas por Russell em uma analogia na qual o autor descreve o repertório de elementos distintivos do horror como bestas ferozes demais para serem contidas nas “jaulas” das teorias do gênero. O horror, portanto, seria afeito às mutações em um rico e caótico ecossistema de signos.

É possível observar no cinema contemporâneo, tanto no Brasil quanto no contexto mundial, que, atentos a esta fluidez, certos realizadores se apropriam e incorporam elementos reconhecidamente horríficos de maneira bastante livre em seus filmes. O horror passa a ser incorporado nestes filmes em diálogo assimétrico com outros gêneros. Pode-se afirmar que ocorre o acionamento de um “modo horrífico” (CAETANO, 2018), ou seja, o horror enquanto um modo de representação mais adjetivo que sua contraparte genérica⁴.

³ Noel Carroll é autor de *A filosofia do horror ou paradoxos do coração* (1999), livro no qual propõe uma configuração do horror a partir da figura do monstro e as reações fisiológicas e emocionais de horror causadas por sua presença na narrativa; Linda Williams é autora do célebre texto *Film Bodies: Gender, Genre and Excess* (1991), no qual argumenta que o horror está vinculado a uma série de recursos capazes de proporcionar ao espectador sensações experimentadas pelos corpos dos personagens representados, o que configuraria um processo de mimetização.

⁴ O termo é derivado do conceito de “modo melodramático” de Peter Brooks. Em seu livro *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess* (1976), Peter Brooks conceitualiza o modo melodramático na literatura e no teatro como um léxico de atitudes, frases e gestos com tendências à extrema dramatização e ao excesso.

Os filmes de Kleber Mendonça Filho selecionados neste artigo fazem uso similar de características próprias do gênero cinematográfico do horror, neste caso para explicitar conflitos sociais e raciais que são superficialmente “pacificados” por uma frágil cordialidade. Essa dinâmica de sociabilidade baseada no clientelismo e no patrimonialismo caracteriza a relação entre classes e raças diferentes no Brasil (SALES JÚNIOR, 2006).

Laura Cánepa identifica o uso de expediente similar em outros filmes nacionais, como *Os inquilinos* (Sergio Bianchi, 2009) e *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011), sugerindo uma tendência no cinema brasileiro contemporâneo de “experiências limítrofes” com o gênero, comparáveis ao trabalho de diretores como Michael Haneke, e do americano David Lynch. Nestes filmes haveria “o uso mais ou menos evidente de recursos do estilo do horror”, que talvez os permitissem “contribuir para a compreensão de aspectos das tensões sociais e individuais de nosso país” (CÁNEPA, 2013, p. 37).

Tal expediente convida o espectador a identificar-se com a percepção das personagens de que a qualquer momento algo terrível pode acontecer, embora nem sempre a promessa se concretize. Como lembra Cánepa (2013), esse compartilhamento da tensão é uma das características mais importantes das histórias de horror. Mas a autora pondera que há algo de distinto entre as experiências produzidas por estes filmes e as de obras mais convencionais do gênero: a natureza do “acontecimento terrível” que espreita os personagens e a trama não está relacionada necessariamente a forças sobrenaturais ou então a personagens caracterizados como “psicopatas”. Nestes filmes brasileiros o elemento terrível tem caráter mais difuso e ambíguo, sugerindo uma relação com questões estruturais e históricas da sociedade brasileira (CÁNEPA, 2013, p. 37).

Cánepa intitula este eixo como “horror social”, ou seja, filmes que exploram uma percepção mais difusa do horror, nos quais ansiedades geracionais e questões nacionais ganham uma abordagem híbrida com o universo do horror:

De alguma forma, a desigualdade social, a falta de perspectivas e a herança da escravidão, tratadas ao longo da história do cinema brasileiro em várias chaves (irônica, melodramática, revolucionária, policialesca etc.) têm ganhado, nesses filmes, abordagens do ponto de vista de uma atmosfera de horror. Obviamente, não do horror-gênero, mas daquele entendido como representação do que sentimos diante de ameaças de explosões de violência. (CÁNEPA, 2013, p. 37)

É precisamente nesse ponto que talvez esteja nascendo uma visão diferente, não apenas dessas mazelas brasileiras, mas também da própria forma de utilização

e modulação do horror no cinema. Muitos desses filmes propõem abordagens novas para questões sociais perenes do país. Esse artigo se dedica a refletir sobre a especificidade da abordagem proposta por Kleber Mendonça Filho em sua obra.

Os limites da contravenção popular em *Vinil Verde* e *Um Som ao Redor*

Em 2004, Kleber Mendonça Filho lançou o curta-metragem *Vinil Verde*, no qual narra, através de fotografias, a jornada surreal e insólita de uma mãe que perde uma parte do corpo toda vez que sua filha escuta um determinado disquinho de cor verde. A menina havia sido alertada para jamais tocá-lo, mas continua ouvindo o disco durante as tardes que passa sozinha em casa. A diegese do filme trai a aparente reprodução da lógica do mundo real, ao introduzir eventos inexplicáveis e imagens desconcertantes. Como o insólito processo de perda dos dois braços que a mãe sofre na trama é naturalizado pela narrativa, pode-se afirmar, portanto, que o filme enquadra-se no gênero do fantástico.

No entanto, uma cena específica utiliza-se de muitas convenções do gênero do horror, com o objetivo de causar o estranhamento na personagem da filha, bem como no espectador. Nesta cena, um par de luvas de borracha verdes percorrem o apartamento em que vivem as personagens, com o aparente objetivo de asfixiar a menina.

A cena, que mistura iconografia de contos-de-fada/truques de ilusionismo (objetos inanimados ganhando vida) com elementos do gênero horror (corpos desmembrados, ataques durante o sono, gritos de pavor), é motivada pelo último pedido da mãe para a filha: o de que ela jamais usasse luvas desta cor. O estranho pedido, cuja única correlação com os eventos anteriores é a cor verde das luvas, a mesma do disquinho, e o fato de que, após essa cena, a diegese fantástica do filme se restabelece, nos sugere uma leitura na chave da alegoria.

Nesse sentido, a cena de horror da perseguição das luvas verdes à menina pode ser entendida como o ressurgimento de algo ainda desconhecido no universo infantil da filha, mas que aparece durante o seu processo de crescimento: a inviabilidade de sua postura transgressora, ilustrada pela contravenção de ouvir o disquinho. A menina, filha de uma mãe solteira, moradora da região da Casa Amarela, na periferia de Recife, que fica desassistida em casa enquanto a mãe está trabalhando, desobedece repetidamente às ordens da mãe.

A repetição da contravenção e suas consequências trágicas parecem possibilitar ao menos duas leituras: a primeira, de fundo mais moralizante, que associa a desobediência da menina a um destino trágico de repetição da trajetória de vida da mãe; e a segunda, de caráter social mais crítico, que diagnostica a contravenção

da menina como um esforço infrutífero, uma vez que ele seria interdito pela “inescapabilidade” de sua condição social. Independentemente dessas duas opções de leitura, a estruturação da narrativa a partir de imagens estáticas e da repetição de uma ação (ouvir o disquinho todas as tardes) parece mobilizar o mesmo comentário social: a dificuldade de mobilidade social que condena gerações de brasileiros à pobreza. Sugere, ainda, uma associação entre o crescimento da menina e o serviço doméstico a partir do elemento metonímico das luvas de látex verde. A profissão do serviço doméstico está diretamente associada no Brasil à dinâmica de exploração e impossibilidade de ascensão social das camadas mais pobres da população:

A exploração econômica do trabalho barato permite à classe média não só “roubar” o tempo da “ralé de novos escravos” – ocupados nas funções repetitivas e desgastantes do serviço doméstico e do serviço pesado e perigoso em geral –, como usá-lo depois em tarefas mais bem pagas em benefício próprio. (SOUZA, 2018, p. 60)

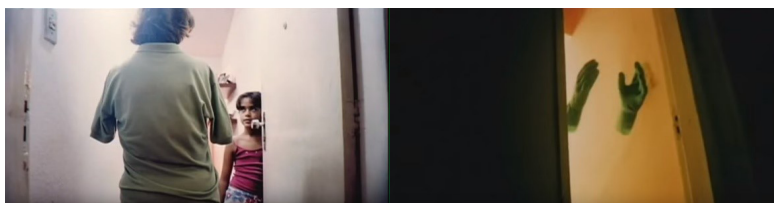


Figura 1: Imagens inquietantes – a mãe voltando para casa sem ambos os braços e as luvas que ganham vida durante o sono da criança.

A associação entre os recursos do horror e situações que refletem atos de transgressão também ocorre em uma sequência de *Um Som ao Redor*, o primeiro longa-metragem de Kleber Mendonça Filho. O filme narra o cotidiano de um bairro recifense no qual os moradores se encontram em uma espiral de paranoia por conta da violência urbana e da tensão *latente com os empregados* que trabalham em suas casas. Em determinada cena, uma empregada doméstica e Clodoaldo, o segurança do bairro onde se passa o filme, entram em uma casa da região para terem relações sexuais. A “invasão” foi possível pois o dono da casa deixara as chaves com o segurança para que ele pudesse cuidar da manutenção da casa em sua ausência. Ao entrarem, há uma tensão entre a preocupação do segurança em não deixar vestígios de seus movimentos no local e a atitude transgressora da empregada, que insiste em utilizar utensílios da casa e o quarto principal. Durante o conflito, ouvimos o telefone da casa tocar, recolocando, por meio do som, a presença incontornável do outro de classe mais alta, o dono da casa.

Após alguma resistência, o segurança atende o pedido da funcionária e os dois vão para o andar superior, onde Clodoaldo primeiro fotografa o cômodo, e depois passa a trocar carícias com sua convidada, sobre a cama do proprietário ausente. Continuamos ouvindo o telefone tocar, enquanto a câmera lentamente, em um movimento de *zoom in*, parece se deslocar, perdendo o interesse pelos dois personagens, passando a focar-se no corredor da casa. Surge, rapidamente, junto a um som característico de momentos de surpresa em filmes de horror, um vulto passando pela porta. Os personagens não o veem, nem ouvem o som, que é extradiegético, de modo que o elemento estranho é destinado apenas à leitura do espectador. O vulto de um menino negro, vestindo apenas uma calça de algodão branca e descalço, nos remete à figura de um escravo. Há a inserção de um outro plano, com o intuito de garantir a captura da figura fantasmagórica, que se movimenta pela casa. Estaria ele dirigindo-se à sala com o intuito de atender o telefone?

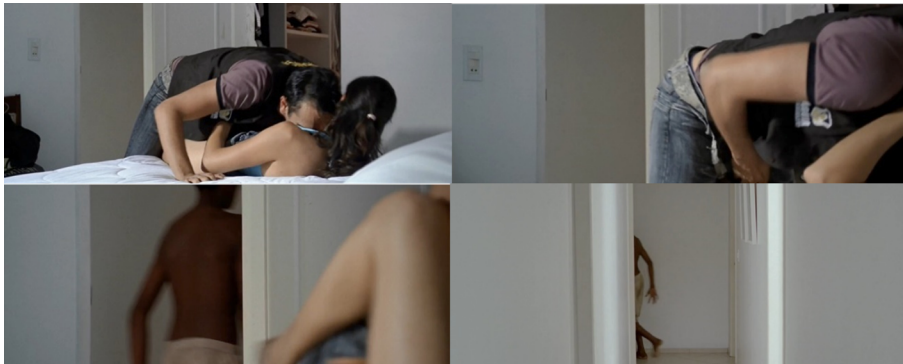


Figura 2: O casal troca carícias; a câmera tira o foco de seus corpos e enfatiza a porta atrás deles; o menino cruza o quadro, correndo; um último relance antes que ele desapareça.

Este vulto negro é enquadrado em contraste com cenários predominantemente brancos, uma oposição que não só ressalta sua corporalidade, como também sugere, através do contraste de tonalidades, o não-pertencimento destes seres a esses espaços. São espaços próprios de personagens brancos, de classe média alta e que raramente notam estas presenças. A iluminação destas cenas específicas parece deliberadamente mais clara, de modo a intensificar o efeito.

A imagem do vulto que atravessa a tela é uma convenção dos filmes de horror, sobretudo daqueles cujos enredos envolvem elementos sobrenaturais, como fantasmas e demônios, e costuma ser realizada com o intuito de provocar um susto no espectador. Para Robert Baird (2000), a construção típica deste efeito, denominado por ele como “the startle effect” (o efeito do sobressalto, em tradução livre) depende

de três elementos básicos: (1) a presença de um personagem; (2) a sugestão de uma ameaça fora do quadro; e (3) uma intrusão perturbadora e súbita no espaço onde se encontra o personagem.

Para o autor, esta seria a fórmula básica de um fenômeno indicativo de que algo complicado ou incomum está acontecendo. De modo análogo às luvas de *Vinil Verde*, a presença fantasmagórica do escravo durante um ato de transgressão do vigilante e da empregada doméstica parece querer lembrar a transitoriedade desse ato, bem como a permanência histórica de sua condição servil.

A má-consciência da classe média em *Aquarius*

Segundo longa-metragem de Kleber Mendonça Filho, em *Aquarius* acompanhamos a história de Clara, uma viúva que mora em um antigo edifício de frente para a praia, em Recife, chamado Aquarius. Sua permanência no imóvel contraria os interesses de uma construtora que comprou todos os demais apartamentos com o intuito de demolir o prédio para construir um moderno e luxuoso edifício. A impaciência dos representantes e engenheiros da empresa resulta em ameaças cada vez menos sutis, ao passo que Clara busca resistir naquele espaço, junto à sua empregada doméstica, com quem parece nutrir uma relação próxima.

O filme impulsionou diversos debates entre espectadores nas redes sociais e na crítica especializada. Os textos publicados na época ressaltavam temas como o feminismo, a perseverança de uma esquerda enfraquecida e ameaçada e o sentimento de culpa que atormenta certa parcela da classe média.

O horror definitivamente não foi um gênero associado ao filme pela fortuna crítica em um primeiro momento. Contudo, passado algum tempo de sua estreia, emergiu a percepção de que havia no filme certo diálogo com o léxico do horror. O crítico Luís Mendonça publicou uma breve análise do filme no blog português À Pala de Walsh, na qual destaca a possibilidade de que *Aquarius* não só poderia ser compreendido com um drama adulto sobre a resistência de Clara, mas também como um filme de *home invasion*, no qual “o terror está, sempre, no pano de fundo, uma espécie de ‘ruído branco’ que contamina e adensa o ambiente do filme” (MENDONÇA, 2017).

De fato, a possibilidade de ocorrer algum tipo de invasão ao apartamento de Clara, em retaliação à sua postura intransigente, permanece em suspenso, tensionando a trama. No entanto, a única invasão ao apartamento que assistimos é a de uma figura fantasmagórica, fruto de um pesadelo da protagonista.

Em determinado momento da narrativa, Clara começa a alimentar uma paranoia de ter seu apartamento invadido por representantes da construtora, e passa a se questionar frequentemente se trancou a porta do apartamento. Certo dia recebe a visita de familiares, que reveem fotografias antigas no intuito de selecionar algumas para a festa casamento de seus sobrinhos. Enquanto uma das sobrinhas utiliza um aplicativo no aparelho celular para clarear a pele do noivo em um retrato de infância, Clara tenta se lembrar do nome de uma empregada negra que aparece nos cantos de diversas fotografias, comentando que ela acabou surpreendendo a todos quando roubou as joias da família e desapareceu. “Mas é inevitável, né!? A gente explora elas, elas roubam a gente de vez em quando, e assim vai, né!? [sic]” – comenta a cunhada de Clara. Enquanto seu irmão, sua cunhada e seus sobrinhos continuam conversando, a empregada que acabara de ser rememorada pela família cruza o corredor, de um cômodo para o outro, tão rapidamente que sua presença não é notada por eles. É interessante notar que a personagem da cunhada, branca e de classe média alta, ocupa um close neste momento, e que a aparição da empregada negra surge ao fundo, cruzando as paredes brancas que emolduram o rosto em primeiro plano. É uma breve fração de segundo, na qual o foco se altera, do rosto em close, para o vulto, e só então há um corte para um novo (e brevíssimo) plano, agora focado unicamente na figura da empregada.



Figura 3: a cunhada de Clara em primeiro plano. Ao fundo e fora de foco surge a empregada vista nas fotografias; inverte-se o foco, privilegiando a figura que atravessa a tela; um plano com menos de um segundo aproxima a câmera o suficiente para um destaque ainda maior na empregada doméstica.

A figura da empregada doméstica que interrompe a narrativa por uma fração de segundo para se materializar e cruzar o espaço privilegiado (social e narrativo) dos outros personagens, os que ocupam majoritariamente o primeiro plano, também

//////
pode ser entendida na chave do “the startle effect”. Contudo, a breve imagem em *Aquarius* parece buscar um outro efeito.

Sim, há a presença de personagens na cena, bem como o súbito surgimento de uma figura perturbadora que interrompe o espaço ocupado por estes personagens. Mas não há a mínima sugestão de que isto poderia acontecer – tipicamente os personagens são enquadrados de maneira que pareçam vulneráveis a algum tipo de ataque, a trilha sonora se intensifica, entre outras estratégias que alimentam a expectativa do público. O momento descrito ocorre 96 minutos após o início do filme, rompendo com uma narrativa que até então não havia promovido indícios de que fantasmas ou outros elementos fantásticos/característicos ao horror surgiriam. Nem mesmo os personagens antecipam a passagem da doméstica entre os cômodos, tampouco a notam. E ainda assim há claramente uma ruptura que pode ou não gerar um sobressalto, mas que definitivamente cria um efeito de estranheza ao surpreender o espectador e convidá-lo a reavaliar sua percepção constituída sobre o filme até então. Portanto, ainda que o momento frustrate alguns dos princípios do “startle effect”, certamente estabelece um diálogo com o conceito, e dessa indefinição surge uma inquietação.

Depois da súbita e inexplicável aparição, Clara finalmente lembra o nome daquela mulher nas fotos. “Juvenita” – exclama ela ao retornar do quarto com mais álbuns de fotos nas mãos; – “era juvenita o nome da tal empregada”, completa. É como se a lembrança daquela mulher relegada aos cantos de retratos raramente revisitados evocasse sua presença de forma a materializá-la. Mas ainda não é uma materialização completa: juvenita só é visível para nós, espectadores, de forma brevíssima e inaudível, e não para os personagens que sequer lembravam seu nome (ainda que lembrassem de suas faltas).

Certa noite, a empregada vista nas fotos retorna, desta vez lavando a louça no apartamento tingido pelos tons sombrios da madrugada. Ao finalizar a atividade, ela vai até o corredor. Seu rosto negro se confunde com as sombras noturnas e azuladas e seu caminhar é estranho, pois ao mesmo tempo em que se move para a frente parece mover-se também para trás. Ela caminha em direção ao quarto de Clara, onde abre o guarda-roupa e pega uma caixa de joias da qual retira um colar de pérolas e um anel de brilhantes. Clara a observa imóvel, deitada na cama. O olhar das duas mulheres se cruza. É então que a empregada alerta a antiga patroa: “a senhora está sangrando”. Clara olha para o peito e nota uma grande mancha vermelha. Toma conta da tela a imagem da sala praticamente esvaziada, somente uma cômoda no centro e algumas caixas espalhadas. Uma porta se choca violentamente com o batente. Clara acorda assustada. Era um pesadelo.

A má-consciência da classe média em *Um som ao Redor*

Já em *O Som ao Redor* a propriedade que parece cingida pelo horror é as terras do personagem Francisco, em Bonito, no interior do estado de Pernambuco, onde ele aguarda o neto João e sua namorada Sofia. Neste ambiente isolado do subúrbio, onde os rastros da escravidão e do coronelismo são ainda mais evidentes, o horror se apresenta de forma mais manifesta. Durante sua estadia no local, o casal visita locais como a senzala da fazenda de Francisco e uma sala de cinema abandonada, no entorno de sua propriedade. Enquanto exploram o local, a trilha sonora brinca com sons extradiagéticos típicos de filmes de horror: gritos, sons de suspense etc. Em uma cena posterior, vemos Francisco e o casal em uma cachoeira e, em seguida, João em um plano próximo, mas dessa vez, a água que cai em seu corpo tem uma coloração vermelha, remetendo a um metafórico “banho de sangue”.

A metáfora pode ser compreendida como o peso das ruínas de um passado coronelista. Afinal, Francisco continua exercendo um papel próximo ao de um senhor de engenho do século passado, sendo proprietário de diversos imóveis do bairro onde mora, o que lhe garante certa influência sobre as vidas e relações de trabalho daqueles que lá habitam. Além disso, o fato da água atingir somente seu neto parece associar a esse personagem a ideia de uma herança financeira, mas também de privilégios sociais, os quais o personagem, por mais crítico que possa se mostrar em relação à manutenção da desigualdade social no país, não parece disposto a renunciar.

Esta mudança de estilo se inicia no momento em que o casal adentra as ruínas do cinema e lá fabulam uma outra narrativa, na qual Sofia interpreta uma espectadora que deseja comprar um ingresso e João atua como o funcionário que trabalha na bilheteria: “uma inteira, por favor”, diz ela enquanto passa o dinheiro para o namorado, por sua vez do outro lado do que resta da fachada do estabelecimento.

A partir desta fabulação compartilhada entre os dois, surge a trilha sonora de um filme de horror que não se materializa na imagem. Sofia se direciona para o interior do cinema, mas ao invés das poltronas e da tela, o que encontra é um matagal. A cena é filmada em ângulo holandês (ligeira inclinação diagonal na câmera), contrastando com a horizontalidade das cenas anteriores e intensificando a noção farsesca daquele momento.



Figura 4: O casal visita às ruínas de um cinema de rua; João olha diretamente para a câmera enquanto é banhado de sangue.

O banho de sangue conclui a sequência no campo, materializando imageticamente os horrores que ecoam naquelas terras.

O inquietante familiar

Para compreendermos melhor as ocorrências horríficas nos filmes de Kleber Mendonça Filho, recorreremos ao conceito do “inquietante familiar” (também referenciado como “o estranho”), proposto originalmente por Sigmund Freud, no ensaio *Das unheimliche*, em 1919.

Para o autor, o conceito está relacionado ao medo, algo que é assustador e provoca o horror. Após estudar a etimologia da palavra *heimlich*, que, a princípio estaria relacionada com o que é familiar, Freud descobre que esta contém certa ambivalência, pois em alguns casos também pode significar algo que foi ocultado. Ele conclui que a palavra *heimlich* guarda dentro de si também o sentido de seu antônimo *unheimlich*, isso é, o desconhecido, o que o leva a desenvolver a hipótese de que nós experimentamos o sentimento do *inquietante* quando entramos em contato com algo antigo e familiar, e não com algo novo ou desconhecido, como poderíamos pressupor. Segundo Freud, quando algo que já esteve estabelecido em nossa mente e por alguma razão foi reprimido, emerge a superfície novamente, é pela via do *inquietante* que o experimentamos.

Para Freud, o *inquietante* que ocorre na ficção guarda profundas diferenças com o sentimento do *inquietante* que vivenciamos em nossa realidade, na medida em que a fantasia é uma atividade independente, que opera por intermédio de outros mecanismos que os da realidade. Muito daquilo que não é estranho na ficção seria se ocorresse na vida real, além disso existiriam muitos outros meios de criar os efeitos do estranho na ficção do que na vida real (FREUD, 1919). O autor tem a licença de selecionar e desenvolver o mundo narrativo de sua história de forma que ele possua atributos que possam ou coincidir com a realidade e o cotidiano à que estamos acostumados ou se afastar dela, de forma mais ou menos radical. Portanto, para que

o *inquietante* exista e atinja suas potências no âmbito da ficção, este deve desafiar os parâmetros de normatividade estabelecidos dentro daquele universo. Uma vez que as ocorrências, seres ou objetos não são estranhos aos parâmetros do mundo ficcional em questão, não é possível que o efeito atinja sua potência – por mais que estas ocorrências, seres ou objetos sejam estranhos ao nosso mundo real.

É exatamente esse efeito que ocorre em muitos filmes do gênero do horror. Ao assistir a um filme de horror que se indexa desde o início como tal, o público cria a expectativa em relação a determinados eventos que não se repetem no “mundo real”. O público está, supostamente, disposto a aceitar a presença de monstros ou fantasmas, bem como determinados comportamentos e reações dos personagens, eventos que nem sempre obedecem à lógica natural e certos maneirismos narrativos e iconográficos, como determinado tipo de trilha sonora, estratégias de montagem, o próprio efeito de sobressalto que possivelmente resultará em sustos, entre outros. Isto não significa que todo filme de horror fará uso deste repertório em sua completude e abrangência, mas a partir do momento que estes elementos são empregados de forma tradicional, não haverá estranhamento ou inquietação, e isto se dá por conta da predisposição do público, que cada vez mais acumula em seu imaginário as possibilidades que cada gênero pode proporcionar.

Mas esta situação é alterada quando o autor ilude o público, insinuando que o seu mundo narrativo é semelhante ao da realidade cotidiana, para posteriormente quebrar este pacto, revelando um mundo contaminado pelo *inquietante*. Nestes casos o autor pode emular facilmente o sentimento do *inquietante* a partir dos temas e seres que nos causam este sentimento em nossas vidas cotidianas, ou ainda pode intensificar essa sensação utilizando-o de formas que ele não poderia aparecer na vida real:

Mas, neste caso, ele pode aumentar esse efeito e multiplicá-lo muito mais do que poderia acontecer na realidade, por meio da apresentação de eventos que nunca, ou raramente, poderiam acontecer na realidade [...] ele nos induz a pensar que está nos fornecendo a verdade, para em seguida exceder as fronteiras da possibilidade. Nós reagimos a suas invenções como reagiríamos a experiências reais. No momento em percebemos seu truque já é tarde demais e o autor já atingiu seu objetivo. (FREUD, 1919, p. 18, tradução nossa)

Acreditamos que esse artifício descrito por Freud é muito semelhante à estratégia que é utilizada nas cenas dos filmes de Kleber Mendonça Filho que analisamos nesta pesquisa, na medida em que esses filmes parecem filiados a outros

regimes de representação – o fantástico em *Vinil Verde* e o naturalismo em *Um Som ao Redor* e *Aquarius* –, mas nos surpreendem em algumas cenas que evocam convenções do horror cinematográfico, precipitando o efeito do *inquietante*, com o intuito de trazer à tona algum conflito social que foi reprimido de alguma forma pelos protagonistas.

Nos três casos o espectador é levado a acreditar ao longo de grande parcela do tempo de filme que o mundo diegético é regido por determinado conjunto de regras e então, sem maiores alertas, é surpreendido por uma quebra de expectativas, um aceno para convenções de um outro gênero que jamais se consuma por completo, pelo contrário, dura muito pouco e logo é superado pelos eventos seguintes, os quais não o mencionam ou são afetados por ele – ao menos não de forma concreta. Este aceno não configura uma repentina adesão ao horror enquanto gênero ou mesmo uma hibridização, mas um procedimento modal do que se reconhece como sendo cinematograficamente horrífico (CAETANO, 2018).

Esqueletos no armário

Em *Aquarius*, a relação afetuosa que Clara mantém com a empregada doméstica Ladjane pressupõe que as tensões de classe existentes entre as duas está apaziguada ou mesmo superada, chegando ao ponto de a funcionária defender a patroa quando esta sofre um ataque da empregadeira que visa expulsá-la do *Aquarius*. Todavia, Juvenita surge como a encarnação destas tensões que ainda estão presentes e enraizadas naquele espaço. E se em sua primeira aparição o efeito causado por ela era o de repentinamente estranhamento, seu retorno, literalmente um pesadelo, se dá como a liberação desses horrores postergados. A cena na qual Juvenita retorna dialoga ainda mais com elementos típicos do gênero horror, como a paleta de tons escuros, o apartamento tomado por sombras, o caminhar ameaçador da figura fantasmagórica de Juvenita que se direciona frontalmente enquanto um truque de lentes⁵ distorce o fundo da imagem, deixando sua silhueta maior e desorientando o olhar que já não mais consegue distinguir a orientação do caminhar da personagem. Sabemos que anda. Mas pra frente ou pra trás? Além disso, há a indefinição quanto a natureza de Juvenita, pois até compreendermos que se trata de um pesadelo de Clara, sua presença pode ser compreendida como

⁵ Referenciado como Dolly Zoom ou Efeito Vertigo, este truque foi originalmente desenvolvido pelo técnico Irmin Roberts durante as filmagens de *Um Corpo que Cai* (do original *Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958). Com o intuito de causar o efeito de vertigem, a técnica consiste em um movimento da câmera para frente ou para trás sincronizado aos ajustes das lentes que também podem aproximar ou se distanciar do objeto filmado.

uma assombração, uma intrusão sobrenatural. E, finalmente, a cena se conclui justamente com um sobressalto, causado pelo repentino choque de uma porta que acorda Clara e encerra de forma catártica tanto o sonho quanto a aparição desta figura que regressa depois de tanto tempo reprimido.

A mancha vermelha na blusa de Clara surge no local onde a personagem precisou remover cirurgicamente seu seio devido ao câncer que enfrentou no passado. É nesse momento que a personagem acorda assustada, revelando para si e para o espectador que teve um pesadelo. Nesse sentido, o outro de classe, a empregada, que Clara parecia ter absolvido na reunião familiar, surge em seu sonho dialogando com uma dor reprimida, uma violência sofrida, que não foi totalmente digerida.

Mas a empregada possivelmente representa mais do que alguém que causou danos à família, ela representa as explorações cometidas por sua família, como lembra sua cunhada. E assim como João, Clara é uma personagem que se certifica de remediar as tensões de classe em suas relações interpessoais, com constantes demonstrações de afeto e tentativas de inclusão – ela se lembra do aniversário de Ladjane e faz questão de comparecer à festa, enquanto João brinca com as netas de Maria, a empregada de seu apartamento, e divide com elas a mesa do café.

Na impossibilidade de postergar estas tensões, que emergem após muito tempo reprimidas, surgem as aparições fantasmagóricas. Tais “fantasmas” parecem dialogar com o “complexo de Tia Anastácia”, proposto pelo sociólogo Ronaldo Sales Júnior (2006, p. 230), para descrever a relação entre patrões e empregados domésticos no Brasil, marcada por relações de clientelismo, patrimonialismo e uma frágil cordialidade: “a pessoa negra aparece ‘como se fosse da família’ ou como sendo ‘quase da família’. A proximidade social quase nunca transpõe o limite do ‘como se’ ou do ‘quase’”.

Em *O Som ao Redor*, a aparição que vemos na cena de Clodoaldo também retoma em outros momentos da trama. Uma delas também é na forma de um pesadelo. Em um momento do filme, Bia não consegue dormir por conta dos latidos do cão de sua vizinha e decide fumar em sua varanda. Observa um garoto negro, descamisado, trajando apenas uma bermuda branca, que anda sobre o telhado da casa de frente à sua. O menino se move curvado, como um quadrúpede, embora seus movimentos, intensificados pelas sombras da noite, se assemelham aos de uma aranha. Neste momento, a trilha sonora irrompe em uma faixa grave, que adensa a tensão. É então que Bia desvia seu olhar e entra novamente para o interior de sua casa. A faixa musical decresce até ser inexistente.

Da mesma forma que em *Aquarius* estes instantes de horror se concluem na narrativa por meio de um sonho centrado na invasão da propriedade privada, *O Som ao Redor* ilustra os temores de seus personagens no pesadelo da filha de Bia. Sem conseguir dormir, ela vai até a janela ao lado de sua cama e testemunha dezenas de garotos negros surgirem por detrás de uma árvore, como se brotassem dali. Em silêncio, os meninos correm em direção à casa. A menina, por sua vez, vai até o quarto de seus pais, apenas para encontrar o cômodo vazio, sem colchões nas camas. Ao voltar para seu quarto, ela o encontra na mesma situação. É então que ela vai até a ponta da escada, onde encontra uma multidão de meninos, encobertos pelas sombras, que imóveis, retribuem o olhar. Ela finalmente acorda e percebe, juntamente conosco, espectadores, que aquilo não passou de um sonho. De todo modo, para se certificar de sua segurança, ela puxa um de seus pés, que se encontrava descoberto, para debaixo do cobertor.

Kim Doria comenta essa passagem do filme, associando-a a um medo reprimido da classe média de que classes mais baixas possam “invadir” seu espaço, literal e metaforicamente:

A imagem da casa tomada por uma multidão insurrecional de homens negros, indiferentes a nós (uma vez que somos posicionados pela forma fílmica em uma perspectiva identificada com a da garota), mas cuja simples e silenciosa presença torna a experiência um assombroso pesadelo. Formaliza-se, assim, de maneira precisa, o mal-estar na sociedade brasileira contemporânea. Arrepiante, a sequência é a mais assustadora do filme e representa, com a simplicidade do terror juvenil, o medo da alteridade, do outro de classe e, sobretudo, o medo da *proximidade* do outro, que, ao ocupar o espaço do ‘eu’ arbitrariamente delimitado por muros e grades (elementos arquitetônicos abundantes no filme), torna-se *invasor* e conseqüentemente *meu inimigo*. Além disso, o amplo território da fortaleza murada-do-lar é aproximado ao exíguo, porque abarrotado, ambiente da *prisão*. A violência da desigualdade constituinte de nossa sociedade, aos olhos de uma pré-adolescente de classe média. (DORIA, 2016, p. 91, grifo do autor)

Este conjunto de cenas encontra-se da metade até o adensamento⁶ da narrativa, que resultará no clímax de *O Som ao Redor*. Após o sonho da menina, o filme esclarece que o menino visto andando sobre e dentro das casas não é um

⁶ A primeira cena analisada encontra-se a partir de uma hora, seis minutos e trinta segundos de duração, e a última se encerra com uma hora quarenta minutos e vinte e oito segundos do filme.

fantasma⁷, mas sim um jovem adolescente que os vigias da rua agridem quando o encontram trepado em uma árvore. Sem que possamos saber seu nome ou qualquer coisa sobre ele, é escorraçado daquele bairro – e da narrativa. E assim, não há mais inserções horríficas até o fim do filme.

Nesse sentido, essas cenas que utilizam elementos do horror clássico parecem sugerir que, à revelia das tentativas dos protagonistas de *O Som ao Redor* e *Aquarius*, de “pacificar” o conflito de classes no seu cotidiano, ignorando as diferenças de classe, essas são incontornáveis, não podendo ser reprimidas.

Mesmo que a segunda aparição de Juvenita possa ser explicada como fruto do inconsciente de Clara, o momento em que ela simplesmente cruza o ambiente compartilhado pelos demais personagens jamais é esclarecido, torna-se um incômodo pois se apresenta como menção repentina a um outro gênero ao qual até aquele momento *Aquarius* não indicava estar relacionado (o horror). Por outro lado, mesmo que em *O Som ao Redor* o vulto ganhe explicação, suas aparições no pesadelo da menina sugerem que sua natureza possa ser mais ambígua.

Retorno do reprimido

Como já mencionamos, as cenas de inquietante familiar muitas vezes envolvem algum tipo de transgressão ou invasão de fronteiras sociais: o vulto aparece em *O Som ao Redor* no momento da transgressão e invasão da casa pelos prestadores de serviço. Além disso, a própria figura do segurança Clodoaldo está indissociavelmente atada a uma ideia de retorno do reprimido: descobre-se ao final do filme que as reais intenções do segurança naquele bairro era vingar a morte de seu pai, assassinado a mando de Francisco após uma disputa por terras. Para Ismail Xavier (apud CAETANO, 2013, p. 98), a própria estrutura do filme, circular, é sintomática

⁷ “Há um personagem misterioso em *O Som ao Redor*, sempre às margens da trama, um garoto negro visto em posições que sugerem que ele está pronto para transpassar a propriedade privada alheia, até o momento em que a equipe de segurança finalmente intercede. Como muitos outros elementos do filme, o garoto surgiu direto da história local, um jovem chamado Tiago João da Silva, que se notabilizou na virada dos anos 2000 por assaltar apartamentos de Recife e ganhou o apelido de Menino Aranha. Muito do que *O Som ao Redor* faz pode ser traçado de volta a esta figura a princípio marginal, a começar pelo fato de ele tanto existir na história como ao mesmo tempo ser inserido dentro do filme como uma criatura de mito, um vulto que surge de relance num plano numa casa vazia, como uma espécie de bicho papão em miniatura de um filme de horror à brasileira. [...] Kleber Mendonça Filho encontra imagens que surpreendem justamente porque se revelam carregadas ao mesmo tempo de uma força simbólica muito forte e de uma casualidade que desarma. *O Som ao Redor* procede em normatizar o gosto do cinema brasileiro pela alegoria, daí uma figura como o Menino Aranha ao mesmo tempo trazer com ela o caráter de personagem mitológico, o grande invasor, e poder ser mostrada de forma tão natural como um moleque a levar palmadas de um par de seguranças. É um equilíbrio que se aproxima muito de como este mesmo não-dito domina as relações: tudo em *O Som ao Redor* significa muito e ao mesmo tempo é esvaziado deste mesmo significado”. (FURTADO, 2013 apud DORIA, 2016, p. 92)

da permanência do passado no presente: “Num momento em que finais abertos, com interrogações, já viraram uma convenção, o gesto de Kleber é contracorrente, atando o prólogo e a última cena como um retorno do reprimido.

A revelação das verdadeiras intenções de Clodoaldo ao final do filme filia a obra a um movimento contemporâneo do cinema brasileiro, denominado por Ismail Xavier (2000) de *cinema do ressentimento*, povoado por personagens frustrados com um presente de promessas não cumpridas.

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, 2000, p. 312)

Vinil verde parece também dialogar, mesmo que tangencialmente com essa tendência, ao dispor de um elemento horrífico (as luvas verdes) que “quebram” o universo fantástico do filme, assustando a personagem da criança com a profecia de vidas que se repetem.

Já suas aparições para a classe média, frequentemente conectadas ao elemento do sangue que atinge os protagonistas, em cima de João na cachoeira, em *O Som ao Redor* e na roupa de Clara em *Aquarius*, revelam uma má-consciência de classe. Tais personagens, pertencentes a uma classe média tradicional, parecem assumir posturas cotidianas que procuram escamotear o abismo existente entre eles e as classes mais pobres. Essa postura “cordial” do patrão em relação ao empregado é descrita por Sales Júnior (2006, p. 232) da seguinte maneira: “o discriminador se impõe limites, de tal forma que a cor dos indivíduos envolvidos não apareça como fator relevante da organização de sua conduta. Institui-se, assim, um pacto de silêncio de ambas as partes, constituinte da ‘cordialidade’”. Essa cordialidade pode ser entendida como um verniz, que procura esconder, superficialmente, uma madeira que apodrece por dentro. As aparições fantasmagóricas aparecem para lembrá-los disso.

A utilização de fotografias, recurso utilizado não somente nos filmes analisados neste artigo, como em outras produções de Kleber Mendonça Filho⁸, parece ativar ou então potencializar esse efeito circular, de retorno do reprimido. Espécies de objetos mágicos parecem ser capazes de ativar e materializar as memórias dos personagens, expondo antigos fantasmas e questões mal resolvidas.

⁸ O falso documentário *Recife Frio*, de Kleber Mendonça Filho (2009), também faz uso do mesmo expediente em seus trechos iniciais.

Tanto *O Som ao Redor* quanto *Aquarius* possuem prólogos compostos por fotografias, ambas em preto e branco: no primeiro somos apresentados a imagens dos antigos engenhos nordestinos, seus trabalhadores e proprietários; já no segundo são exibidas imagens de um exuberante passado da área urbana recifense, ao som da saudosista canção “Hoje”, do cantor Taiguara. No primeiro caso as fotografias representam um passado no campo, que em teoria já foi há muito superado e está bastante distante temporal e espacialmente do bairro urbano onde o enredo é centrado, mas que serve justamente como um indício da gênese das tensões de classe vividas pelos personagens. A utilização da sequência de fotos em *O Som ao Redor* sugere essa reativação do passado no presente:

De saída, o filme nos coloca diante de dois momentos históricos: um passado de diferenças sociais acentuadas pela posição econômica entre coronéis e trabalhadores rurais e a atualidade contemporânea urbana, com seus ruídos e ritmos próprios. Se o corte entre as fotografias do passado e as imagens em movimento do presente sugere primeiramente um contraste, o filme apostará também nas relações de continuidade e de ressonância entre um e outro, como se algo daquele espaço e tempo ressoasse nos atuais, enunciando que a sociedade contemporânea urbana dá continuidade a velhas relações da exploração colonial e coronelista no campo. (LIMA; MIGLIANO, 2013, p. 188-189)

Já em *Aquarius* parece haver certo apreço nostálgico, contido naquelas imagens, de um passado (ou da ideia de um passado) glorioso, que reflete a maneira com que Clara protege o edifício onde mora, fonte de suas memórias mais queridas.

A escolha de fotografias para representar o passado (ou a ideia de passado) está ligada à sua imutabilidade capaz de cristalizar o momento que capturam. Imutabilidade essa que é associada ao presente, e não ao passado, no caso de *Vinil Verde*, que utiliza o recurso da sequência de fotos para narrar uma trama ambientada em um Recife contemporâneo. A sequência de fotos emula, em alguns momentos um efeito de *stop motion* pouco fluido, sugerindo que, apesar do avanço da narrativa, há algo de estático na trama. Ao inseri-las como prólogo de *O Som ao Redor* e *Aquarius*, o diretor as contrasta com as imagens em movimento que as sucedem e as ultrapassam, como lembranças frágeis demais para se manterem imutáveis, ou profundas demais para permanecerem contidas nas fotografias.

Considerações finais

É necessário enfatizar a separação proposta entre filmes inequivocamente identificados como pertencentes ao gênero do horror e filmes filiados ao “horror social”. Há claro diálogo com iconografia e convenções próprias ao horror cinematográfico, menções que, se não configuram uma filiação ao gênero, claramente o referenciam. Por outro lado, o horror provém dos medos dos personagens, dos conflitos sociais indissolúveis e de uma atmosfera de tensão que jamais atinge um clímax ou é apaziguada.

Como vimos, essas cenas que mobilizam elementos do gênero do horror estão associadas a uma ideia de *inquietante*. Para Freud (1919) a ficção cria novas possibilidades de sensação inquietante, que não se acham na vida. Ela está intimamente ligada com algo reprimido que não mais aceita sua posição relegada no inconsciente.

É evidente que essas questões aparecem em outros momentos desses filmes de chave mais “naturalista”, como nas cenas de *O Som ao Redor* em que João, em uma conversa com o filho da empregada que trabalha em seu apartamento, compara a experiência do garoto de trabalhar como empacotador, com a sua, de quando trabalhava em bares na Europa; ou então o desconforto de Clara, em *Aquarius*, quando a empregada mostra a foto de seu filho morto, assassinado, em uma ocasião em que estava folheando fotos antigas com outros familiares. Mas esses exemplos ocorrem dentro do âmbito da narrativa, enquanto as cenas de horror parecem deslocadas dessas em vários aspectos, ora pela sua constituição extradiegética, ora pela frágil conexão com a trajetória dos personagens, como a sugestão de que “não passou de um pesadelo”. No entanto, apesar de não manterem uma conexão forte com a narrativa, parecem revelar muito sobre os personagens. O ideal da preservação da memória, por exemplo, tão defendido por Clara, e principal argumento para a sua recusa em vender o apartamento, parece extremamente limitado após a cena do pesadelo, na medida em que a personagem parece supervalorizar as suas memórias familiares e pessoais, enquanto a sua memória sobre o outro de classe limita-se a uma empregada que a roubava. Já em *O Som ao Redor*, a cena da cachoeira sugere uma memória familiar que, por ser relativa à exploração do outro classe, é reprimida por João, mas será reivindicada por Clodaldo, o outro de classe, ao final do filme.

As cenas que dialogam com o horror em *Vinil Verde*, *O Som ao Redor* e *Aquarius*, portanto, parecem servir ao propósito narrativo/expressivo de trazer à tona inquietações sociais camufladas pela frágil cordialidade que se mantém

cotidianamente entre indivíduos de classes sociais distintas. As aparições que surgem para personagens de classe sociais mais baixas em *Vinil Verde* e *O Som ao Redor* sugerem estados mentais na chave do *ressentimento* com as contínuas promessas não-cumpridas de ascensão social. Já as aparições que compartilham as cenas com personagens de classes mais privilegiadas parecem sugerir a *má-consciência* de classe em relação aos privilégios herdados, ao mesmo tempo que o temor de que algo se altere significativamente nesse quadro social, permitindo que o outro de classe “invada” seus espaços.

Referências

BAIRD, R. “The startle effect: implications for spectator cognition and media theory”. *Film Quarterly*, Berkeley, v. 53, n. 3, p. 12-24, 2000.

BROOKS, P. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press, 1976.

CAETANO, L. P. *Monstros gigantes, jaulas pequenas: o modo horrífico em filmes brasileiros contemporâneos*. 2018. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

CAETANO, M. R. “A força de um filme”. *Pesquisa Fapesp*, São Paulo, n. 207, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/31sC9jV>. Acesso em: 29 jun. 2020.

CÁNEPA, L. L. “Horrores do Brasil”. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 61, p. 33-37, 2013.

CARROLL, N. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas: Papyrus, 1999.

DORIA, K. W. *O horror não está no horror: cinema de gênero, anos Lula e luta de classes no Brasil*. 2016. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2016.

FREUD, S. “The Uncanny”. *Massachusetts Institute of Technology*, Cambridge, 1919. Disponível em: <https://bit.ly/3eVAN5d>. Acesso em: 1º jun. 2019.

LIMA, C. S.; MIGLIANO, M. “Medo e experiência urbana: breve análise do filme *O Som ao Redor*”. *Rebeca*, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 185-209, 2013.

MENDONÇA, L. *Aquarius (2016) de Kleber Mendonça Filho. À Pala de Walsh*, Lisboa, 14 mar. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3dIVfVv>. Acesso em: 10 jun. 2019.

RUSSELL, D. J. “Monster roundup: reintegrating the horror genre”. In: BROWNE, Nick. *Refiguring american film genres: theory and history*. Berkeley: University of California Press, 1998. p. 233-248.

SALES JÚNIOR, R. Democracia racial: o não-dito racista. *Tempo Social*, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 229-258, 2006.

SOUZA, J. *A classe média no espelho: sua história, seus sonhos e ilusões, sua realidade*. Rio de Janeiro: Sextante, 2018.

WILLIAMS, L. “Film bodies: gender, genre, and excess”. In: STAM, Robert; MILLER, Toby (org.). *Film and theory: an anthology*. Oxford: Blackwell, 2000. p. 78-103.

XAVIER, I. “Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90”. *Aniki*, Lisboa, v. 5, n. 2, p. 311-332, 2018.

Submetido em: 22 jun. 2019 | aprovado em 20 mai. 2020



A TV brinca com o Outro: enquadramentos de injustiça no experimento televisivo

*TV plays with others: the
framing of lack of justice
in a television experiment*



Lucas Afonso Sepulveda¹

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social na Universidade Federal de Minas Gerais, pela linha de processos comunicativos. Mestre e graduado em comunicação social pela mesma instituição. Integrante da pesquisa do Grupo de Pesquisa em Imagem e Sociabilidade. E-mail: afonsepuv@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta uma investigação de dois episódios do quadro “Vai fazer o quê?”, um experimento social televisivo apresentado no dominical *Fantástico* (TV Globo). Realizamos uma análise de enquadramento para compreender os diferentes sentidos sobre as injustiças representadas e encenadas no “Especial de Natal 2013” e “Especial de Natal 2016” do programa. Buscamos, por fim, refletir sobre a proposta do experimento social televisivo em questão e o que ele revela sobre o jeito que nossa televisão e sociedade lidam com o Outro.

Palavras-chave: moral; injustiça; enquadramento.

Abstract: This article analyzes two episodes of the show “Vai fazer o quê?”, a televised social experiment broadcast on *Fantástico* (TV Globo). We conducted a frame analysis to understand the various meanings of enacted lack of justice on Christmas special editions of the show. We reflect about the proposition of the televised social experiment and what it reveals about how television and society handle alterity.

Keywords: moral; injustice; frame analysis.

As manifestações de 2013 marcaram a vida política e cultural dos brasileiros, dos grupos alinhados à direita e à esquerda, sendo um acontecimento cujas consequências ainda são difíceis de apontar. Por trás da diversidade de pautas dos movimentos políticos em 2013 ou nos anos seguintes, sejam os de cor vermelha ou verde e amarela, alguns questionamentos parecem comuns: *o que nos incomoda em nossa sociedade?* Quais são as nossas injustiças e a quem atribuir responsabilidade? Que valores defendemos para nossa vida pública e qual ética nós alimentamos em nosso cotidiano?

O surgimento de um *reality show* na emissora brasileira líder de audiência parece estar ligado a esse contexto de indagação. O “Vai fazer o quê?” surge um mês após as manifestações de junho de 2013 no programa *Fantástico* (TV Globo). Apresentado pelo jornalista Ernesto Paglia, o *reality* é um tipo de “experimento social” televisivo, muito similar aos programas humorísticos de “pegadinhas” – mas sem a intenção do riso. Mantêm-se as câmeras escondidas em praças, ruas, bares e shoppings, mas, dessa vez, o que está em jogo são as questões morais e éticas que situações de conflito, encenadas por atores disfarçados, causam nesses locais.

São cenas de racismo, homofobia, machismo, violência simbólica e física contra pessoas vulneráveis; situações em que são convocados o agir e o senso moral das pessoas comuns. Ao agirem, esses sujeitos desavisados da cena montada acionam diversos sentidos sobre quem está errado ou certo, o que é o melhor a se fazer, como ajudar ou não. Paglia, ao final, entra em cena com cinegrafistas e revela a ficção daquela experiência vivida como se fosse real. Os anônimos são, então, entrevistados e revelam um pouco do que viveram ali.

Esse artigo investiga dois episódios do quadro, o “Especial de Natal 2013” e “Especial de Natal 2016”². Para tratarmos desse material, operamos uma análise de enquadramento (BATESON, 1998; GOFFMAN, 1986; MENDONÇA; SIMÕES, 2012). Buscamos, nessas duas narrativas, os sentidos acionados por diferentes agentes para a pergunta “o que está acontecendo aqui?”, ou seja, *o que está acontecendo naquela encenação*. O *enquadre* se constrói na forma como os indivíduos (e a narrativa) qualificam e interpretam os sujeitos na *situação interativa*, seus posicionamentos e ações, atribuindo também um peso ético e moral a cada troca gestual, a cada mudança na interação.

² Esse é um recorte da pesquisa de mestrado do autor do artigo, na qual outros episódios da série também foram analisados (SEPULVEDA, 2017). A escolha por esses dois de anos tão distintos para este artigo se justifica pelo confronto, em ambos episódios, de um antagonismo social de classe, isto é, o enfrentamento de determinadas desigualdades dentro do contexto comemorativo natalino e seu suposto “espírito ético”.

Esses sentidos acionados são de grande riqueza para compreendermos o contexto sociocultural em que o programa está inserido – afinal, a televisão é “embebida” da vida social cotidiana que, por sua vez, também bebe da televisão (FRANÇA, 2006; SILVERSTONE, 2002). Em outra dimensão, temos também a forma como a própria narrativa se coloca diante da situação que constrói, valorizando certos aspectos e sentidos em relação a outros – o que revela informações importantes sobre a mídia televisiva que analisamos.

A ética do dia a dia

São os valores e padrões ético-morais que nos orientam no seguir dos dias. Antes de uma análise da nossa empiria, é importante definirmos a perspectiva teórica que encontramos para tratar dessas formulações éticas e morais, isto é, valores e normas.

Uma definição mais didática nos é oferecida por Habermas (1997). As normas regulam nossa conduta moral no mundo, enquanto os valores nos demonstram o que, no mundo, é “melhor” ou “bom”, digno de apreciação. O autor também aponta que as normas são formulações universais, generalizadas, que caem sobre o ombro de todos nós: o *certo* deve ser o *certo* para todos, e assim se constitui uma *norma*; em um sistema de normas, uma não pode ir contra a outra. Os valores, por sua vez, são “preferências compartilhadas intersubjetivamente” (HABERMAS, 1997, p. 316) que definem nossa relação com o mundo, mas “competem” entre si; o campo dos valores é um campo de hierarquias em tensão.

Essa concepção, por sua vez, não revela a total complexidade da nossa relação como indivíduos morais. Para revelá-la, uma questão pode ser feita: por que seguimos algumas normas com tanto afincamento que assumimos um caráter de regra? Livet (2009) responde essa pergunta ao observar os comportamentos supererrogatórios dos indivíduos. Trata-se dos momentos em que, conscientes de uma norma ou regra, agimos para além do nosso dever: quando, como ilustra o autor, estamos em um parque em que é proibido jogar lixo no chão e, para além da nossa própria responsabilidade individual, também recolhemos “os papéis deixados pelos visitantes que [nos] precederam, [sendo esses outros visitantes] menos preocupados em respeitar as normas do parque” (LIVET, 2009, p. 48).

Essa reação emocional às normas revela que, se vejo uma norma como *regra*, se a reconheço em sua importância ou necessidade, estou também reconhecendo um *valor* presente nela – seja, no exemplo dado, o valor da limpeza, da ordem, da natureza. Segundo Livet (2009), se transgredimos uma norma e sentimos *culpa* pela transgressão, percebemos que há ali um valor importante para nós que foi

transgredido. Isto porque nossa adesão a valores nos obriga a uma sujeição, uma auto-obrigação; quando vamos contra o que acreditamos, estamos indo contra *nós mesmos* como sujeitos ético-morais.

Afinal, na “dimensão dos valores, nós também tomamos posicionamentos sobre nós mesmos” (JOAS, 2000, p. 16, tradução nossa). Nossos sentimentos morais – raiva, culpa, vergonha – vêm quando notamos uma contravenção nossa ou dos outros àquilo em que acreditamos, consideramos ideal ou necessário, importante ou bom; àquilo que valorizamos. Nos apegamos a nossos valores porque eles fazem parte do entendimento de *quem somos no mundo*; esses sentimentos, portanto, “contêm uma referência a nós mesmos” (JOAS, 2000, p. 132, tradução nossa).

Um último aspecto da nossa relação com valores e a forma como nos associamos a eles se encontra no território da *ação*. Segundo Joas (2000), em nosso cotidiano não temos total consciência crítica do que temos como nossos valores de fato. Muitas vezes, quando justificamos nossos valores, estamos dando as respostas que acreditamos que nossos interlocutores gostariam de ouvir. Outras vezes, a justificação de certos valores – como o valor da *família, segurança, civilidade, sacralidade* – parecem impensáveis (JOAS, 2000), pela *firmeza* que têm; a importância desses valores parece já “dada” a priori, está corporificada em nós, em nossas práticas e em nossas instituições, de forma que não parece cabível ou necessária uma justificação.

Joas (2000) afirma que é, portanto, no terreno da ação que a nossa *adesão* aos valores se revelará. Um valor se torna *valor de fato* ao indivíduo quando não lhe resta opção exceto se sujeitar a ser orientado por ela; revelamos aquilo que apreciamos quando agimos de acordo com esse bem. Não são raras situações cotidianas em que percebemos que agimos de forma diferente daquela que supostamente acreditamos ser a “melhor”; descobrimos que nos importamos mais com determinados aspectos da vida do que outros; desvalidamos aquilo que é tomado como socialmente “certo” – uma norma ligada a alguma instituição social – para agirmos com aquilo que nos parece “bom” – um outro valor. De fato, nossas ações “podem ser questionadas mediante a alusão a valores declarados, assim como os valores revisados mediante alusão à práxis vivenciada” (JOAS, 2012, p. 130).

E se o “certo” e o “bom” são tensionamentos acionados por normas e valores, o que podemos considerar “justo”? Aristóteles considera a justiça como uma virtude *completa* que organiza os humanos para um ideal de justiça tanto para um *mim* quanto para *os outros*. Justiça é, por definição, uma questão distributiva: “é aquilo em virtude do qual se diz o que o homem justo pratica, por escolha própria, o que é justo, e que distribui, seja entre si mesmo e um outro, seja entre dois outros [...]

de maneira a dar o que é igual de acordo com a proporção” (ARISTÓTELES, 2003, p. 129). A justiça é um valor que deseja garantir, dessa forma, que aquilo que é *bom* seja alcançado por uma sociedade, comunidade, grupo.

Como argumenta Michael Sandel (2009), não há como remover a concepção do que consideramos como *justo* da concepção do que consideramos, em nossas identidades, como uma *boa* vida, ou seja, uma vida ligada aos nossos ideais, aos nossos valores. A justiça, segundo o teórico neoaristotélico, tem uma dimensão teleológica, isto é, ligada ao propósito: o critério para consideramos algo justo ou injusto tem a ver com o propósito que damos às coisas e aos bens do mundo. Isto não significa uma visão sem conflito do mundo: definir o tólos, isto é, o propósito das coisas, bens e instituições do mundo é uma tarefa que não é óbvia, mas, sim, contestável (SANDEL, 2009). As discussões sobre o que é justo e não estão, dessa forma, relacionadas às concepções de “boa vida” ou de algum *futuro desejado*, que, por sua vez, estão ligados aos valores e bens que tomamos como fundamentais.

O Outro e a mídia

Os valores e normas são as forças que orientam nossas ações – mas a quem nossas ações estão direcionadas? Na extremidade do terreno moral, na qual muitas vezes sofremos sem saber a maneira devida de agir, está a figura do *diferente*, do *estrangeiro*, do *Outro*. A ideia de Outro na filosofia de Emmanuel Levinas (1980) é o indivíduo estranho a um *Mesmo* ou a *Mesmos*, estranho a um *Eu* ou a *Nós* – de forma que, *Eu* e o *Outro* “não somos nem totalmente iguais, nem implacavelmente diferentes” (SILVERSTONE, 2002, p. 11, tradução nossa). O Outro pode ser qualquer indivíduo em que eu veja alguma assimetria, diferença ou estranheza que me exija construir com ele uma relação de alteridade. O Outro é, como apontado por Roger Silverstone (2002), uma *preocupação* – mesmo que ele nunca tenha pedido ou falado para que eu me preocupe. Somente a presença do outro já nos coloca em um terreno moral: *o que eu posso fazer pelo bem dele? Como ser responsável diante desse indivíduo?* Nasce em nós um comando, nunca dito por ninguém, que nos torna seres morais diante desse Outro; a moralidade é o que preenche o terreno entre mim e o Outro. Como explica Bauman, em sua leitura da ética levinasiana, o Eu toma a “responsabilidade como se não fosse eu que a tomei, como se a responsabilidade não fosse para tomar ou rejeitar, como se ela ‘já’ estivesse lá e ‘sempre’, como se ela fosse minha sem nunca ter sido tomada por mim” (BAUMAN, 1996, p. 106-107).

O modo como tratamos esses Outros – essas figuras “estrangeiras” – muitas vezes vem do que conhecemos sobre eles, suas representações circulantes na

sociedade e a forma como a mídia o representa. De fato, “a mídia é atualmente uma das grandes responsáveis pelo contato reflexivo dos sujeitos com os ‘outros’ e com a sociedade” (MARQUES; MARTINO, 2016, p. 39). Em uma sociedade cujo cotidiano é atravessado pela mídia (FRANÇA, 2006; SILVERSTONE, 2002) – principalmente pela televisão – nós estamos “cada vez mais dependentes dela [da mídia] para definir nossa conduta em relação ao Outro, principalmente o *outro distante*, que só nos torna visível por meio do midiático” (SERELLE, 2016, p. 84).

Uma representação mais completa e ética, portanto, nasce de uma distância apropriada do Outro, que “preservaria o outro pela diferença como também pela identidade compartilhada” (SILVERSTONE, 2002, p. 14, tradução nossa). Uma representação do Outro que não seja violenta para esses indivíduos marginalizados ou fora do status quo social deve “contemplar o desejo e a necessidade de estar com o outro, de acolhê-lo, de respeitá-lo, de aceitar o desafio que o outro nos lança por meio da sua singularidade, da sua diferença” (MARQUES; MARTINO, 2016, p. 42). O Outro também é um desafio do terreno moral para a mídia e a televisão: a forma como ele é representado, mostrado e comentado no espaço midiático diz muito sobre as dificuldades, preconceitos e fobias existentes na nossa sociedade – e sobre os aparatos ideológicos por trás dessas representações violentas.

Enquadramentos da injustiça no “Vai fazer o quê?”

Os dois episódios do “Vai fazer o quê?” analisados aqui foram apresentados nas edições do *Fantástico* em comemoração ao Natal – um em 2013, e o outro em 2016. Ambos tentam tematizar, de uma forma semelhante, questões sobre solidariedade e o “espírito natalino”, que estaria – ou deveria estar – presente na conduta das pessoas durante essa época do ano. Também abordam a desigualdade de renda das pessoas – e o conseqüente estilo de vida que indivíduos pobres levam nas grandes cidades brasileiras.

“Especial de Natal 2013”

Exibido no dia 22 de dezembro do ano, o experimento televisivo acontece dentro de um shopping center no Rio de Janeiro. O apresentador Ernesto Paglia, descendo as escadas rolantes na primeira passagem do episódio, nos introduz ao problema retratado: “O natal é muito bacana. Desperta na gente os melhores sentimentos. Desperta a solidariedade, a vontade de presentear a família, os amigos e até quem a gente não conhece, quando a gente sabe que a pessoa está realmente

precisando”. O jornalista continua: “Mas será que alguém seria capaz de levar vantagem, se aproveitar de sentimentos tão nobres? [...] Se você vir alguém que se diz necessitado tentando pegar brinquedos doados a uma entidade [...] você vai fazer o quê?”.

O experimento acontece em um estande de doações para o Lar Tia Lorena – uma entidade fictícia de ajuda a crianças – no corredor de um shopping. Nele, temos dois atores realizando os seguintes papéis: a Funcionária do ponto de doações, uniformizada, que recebe as doações das pessoas e que lidará diretamente com o Pai. Esse ator se apresenta como um homem de trajas simples, segurando uma sacola plástica com seus pertences. Mesmo constrangido, ele estará determinado a pedir um brinquedo doado para sua filha, negociando com os sujeitos comuns e a Funcionária, na justificativa de que ele não tem dinheiro para comprar um presente de Natal.

Enquadramentos acionados

Antes de tudo, devemos nos perguntar: o que esta cena põe em jogo – e o que ela parece esperar dos seus participantes acidentais, os sujeitos comuns? Trata-se ali de uma situação que coloca em jogo uma dialética de *confiança* e *desconfiança*, *negligência* e *responsabilidade* – dialética que está voltada ao Outro representado nessa cena: o pobre pai, para os que na súplica dele acreditam. “Eu estou vendo aqui é para doar para quem precisa. Eu estou precisando. Deixa eu levar isso para minha filha no Natal?”, apela o Pai, quando a cena se inicia. “Eu tenho quatro filhos lá em casa, estou desempregado e só queria poder dar essa boneca para a Rosa.”

A verdadeira pergunta feita pelo programa nesse episódio, antes mesmo do “o que você vai fazer”, é “podemos confiar em quem nos pede ajuda?” Parece haver um enquadramento norteador, operando ao fundo do experimento, que é: no mundo em que nós vivemos hoje, *agimos com desconfiança e medo de sermos enganados por aqueles que nos pedem ajuda*. Esse sentido é reforçado pelos trechos de notícias de instituições de caridade corruptas exibidos entre as cenas, como também pela participação da professora A. M., que desconfiou da intenção do ator. “O mundo está tão descrente que a gente acaba não acreditando nas pessoas”, ela relata para Paglia, em entrevista após a cena.

A dona de casa M. M. vê alguma verdade ou crença na situação do Pai, mas não parece ver muita razão no pedido por uma doação do estande. “Vamos em uma loja e a gente compra uma bola e uma boneca. Ela [a Funcionária] falou que não pode mexer nesses [brinquedos] aqui”, ela diz. Essa participação, em específico, ilustra bem as duas provocações que são feitas pela cena e que podem ser traduzidas em dois questionamentos: 1) é justo que esse pobre homem leve as doações deixadas

em um shopping?; e 2) *para além do seu pedido, eu devo fazer algo – e o que devo fazer – para esse homem?*

O primeiro questionamento parece de uma resposta fácil para as pessoas, ainda que de não tão clara justificação: *não, não é justo que ele leve*. “Infelizmente, existem regras que a gente tem que seguir em nossa vida. E eu entendo que você queira levar uma boneca para a sua filha. Mas aqui não é o lugar apropriado para fazer isso”, diz a psicóloga L. B. ao Pai, com cuidado e gentileza. Outros são mais agressivos: “Isso aqui é para o senhor *trazer* para alguém, e não *levar*. Por favor, devolva. Aqui é uma instituição de criança pedindo ajuda. [...] Tu não vai meter mais a mão em porra nenhuma aí”, diz o policial L. M. ao entrar no meio da conversa do Pai e da Funcionária.

A ótica aristotélica (SANDEL, 2009) pode nos ajudar a entender o frequente posicionamento contrário dos sujeitos comuns à ideia do Pai levando as doações deixadas no posto do shopping. Trata-se de uma questão de propósito, ou seja, do *télos* das doações: se elas foram deixadas ali para beneficiar as crianças de determinada instituição, é injusto que elas caíam em outras mãos – no caso, as do Pai.

A segunda provocação gerada pela cena convoca os participantes a se questionarem: *devo fazer algo por esse homem – e se sim, o que devo fazer?* As reações das pessoas diante desse questionamento evidenciam o que Joas (2000) aponta como a dimensão criativa da ação: é apenas no terreno do momento e no curso da ação que podemos saber, de fato, o que faremos com o que temos em mãos. Se a presença do Outro nos convoca um comando a fazer algo, a sermos morais, preencheremos esse comando com os sentidos sobre o que é “o bom” para esse Outro – que vem de um repertório socialmente construído (BAUMAN, 1996). A maioria tem a ideia de comprar um presente para o Pai em alguma das lojas do shopping. Já a psicóloga L. B. age de outra forma: “Você não acha que isso [o pedido pelo brinquedo] representa outra coisa?”. Ela segura a mão da Pai e o leva para um canto do shopping para conversar – sem suprir a necessidade do presente pedido pelo homem, ela acredita que o melhor para esse Outro é dar alguma atenção.

Ser responsável pelo Outro – isto é, fazer o que se considera o bem do Outro – é sempre um terreno incerto. Os riscos são apontados por Bauman (1996): por um lado, reside o perigo de nunca termos feito o suficiente, afinal, a moralidade é medida pelo comportamento dos santos; “podemos sempre fazer melhor”, como afirma Livet (2009, p. 49). Por outro lado, existe o risco de *fazermos demais* – nosso cuidado com o Outro pode rapidamente se tornar um agir violento, opressivo. Se nossa relação com o Outro exige uma distância apropriada, é difícil, por sua vez, medi-la.

Há outro conflito que reside de forma latente na narrativa do episódio, mas que revela um aspecto muito importante da representação do Pai, esse Outro pobre e necessitado. A expressão de emoções como *medo*, *suspeita*, *raiva* diante desse homem dão vazão a esse conflito: a presença daquela figura pedinte e pobre dentro de um shopping center – um espaço que representa um antro do consumo numa sociedade capitalista – é incômoda. Percebemos isso na fala de uma entrevistada que não entrevistou na cena, mas procurou um policial para “resolver” a situação que observava; ou na desconfiança da professora que sente medo de ajudar; ou na raiva explícita do policial que vê o homem como alguém de fato intruso, indevido. Mesmo que esses indivíduos não tenham agido por se sentirem incomodados pela presença daquele sujeito, o que observamos no quadro do “Vai fazer o quê?” parece, ainda que acidentalmente, nos apontar para um conflito social constitutivo das relações em nosso país.

Em nosso país, shopping centers, mesmo que supostamente de acesso livre, não parecem ter sido feitos para *todos* – e, sim, para determinados públicos com determinado poder de aquisição. Essa segregação “velada” pode ser explicada pelo que o psicanalista Christian Dunker (2015, p. 52) chama de *lógica do condomínio* na sociedade brasileira, uma lógica que tenta “excluir o que está fora de seus muros; portanto, no fundo, não há nada para pensar na tensão entre esse local murado e o seu exterior”. São muros de defesa, concretos ou simbólicos, que grupos da sociedade constroem para eliminar a presença incômoda do Outro. O detrito e o estranho – aquele quem não tem o mesmo estilo de vida e poder econômico que eu – devem permanecer fora. Para a vizinhança do familiar, o estranho possui apenas três destinos, como afirma Bauman: “ou como inimigo a ser combatido e expulso, ou como hóspede admitidamente temporário a ser confinado a zonas especiais e tornado inofensivo por estrita observância do ritual isolante, ou como futuro próximo, [...] comportar-se como se comportam os próximos” (1996, p. 212). Podemos visualizar na figura do Pai um Outro admitido, mas temido, suspeito, estranho.

“Especial de Natal 2016”

O “Especial de Natal de 2016” foi o único episódio do “Vai fazer o quê?” exibido nesse ano, com cerca de oito minutos. Ele também tenta “avaliar” as virtudes do “espírito natalino” dos brasileiros. O experimento, feito na Praça Nossa Senhora da Paz, na cidade do Rio de Janeiro, é introduzido por Paglia: “É Natal e as pessoas só pensam em festejar, trocar abraços, presentes, e tem no ar aquele sentimento de solidariedade. É época de ajudar as pessoas, os que mais precisam, os necessitados”, afirma o apresentador. “Mas, na maior parte das vezes, o sentimento fica só nisso. É só intenção”.

O que nos é mostrado a seguir é um experimento televisivo baseado em uma história bastante marcante na cultura cristã brasileira: o nascimento de Jesus Cristo. Paglia explica: um casal está em uma praça, “a moça está grávida de nove meses, quase tendo o bebê. O marido se chama José, ela se chama Maria, e o bebê... bem, a gente conhece muito bem essa história, ela é muito antiga. Tem 2016 anos.”

Temos dois atores nessa cena: Maria, uma mulher grávida de nove meses, e seu marido, José, pedem abrigo para transeuntes. Com roupas muito simples, e todos os seus pertences em mãos, eles contam aos sujeitos comuns que acabaram de chegar no Rio e que estavam à espera de um primo que iria recebê-los – mas que nunca veio. Assim, eles precisariam de um abrigo apenas por *uma noite*, para evitar correr o risco de entrar em trabalho de parto na rua. “Vamos ver agora como a cidade grande recebe Maria, José e o menino que está por vir”, comenta Paglia ao dar início à cena.

Enquadramentos acionados

O questionamento moral que a cena coloca aos seus participantes é: “se Maria e José vivessem no mundo em que vivemos hoje e buscassem ajuda na cidade do Rio de Janeiro, eles receberiam alguma ajuda?” Eles serão ouvidos – e o que aqueles que os ouvirem irão fazer? Parece também haver um questionamento de fundo voltado à própria identidade moral do brasileiro: *o brasileiro das grandes metrópoles é capaz de ouvir um suplício de socorro?* Isto é, ele é hospitaleiro, ele se importa?

No entanto, como observamos na fala de Paglia, o próprio programa já parece levar em conta que as cidades grandes são espaços inóspitos, onde nossos sentimentos de solidariedade não se tornam ação – “fica só na intenção”. A falta de atenção dada ao casal é uma das primeiras observações feitas pela narração de Paglia, que monitora a cena dentro de uma van, observando as câmeras escondidas.

No entanto, aqueles que *escutam* parecem compartilhar de um lugar afetivo com a história daquele casal. Maria conta que veio “tentar a vida” no Rio de Janeiro para o porteiro A. J., que logo oferece: “Eu tenho uma quitinete, sendo que está inacabada [...]. Fica na comunidade, pode ser?”. Em entrevista com Paglia, o participante conta que veio da Paraíba e que, ao chegar na capital carioca, também não foi bem recebido – o que, segundo o próprio entrevistado, faria muita diferença em sua vida e, portanto, “a gente tem que ajudar o próximo”. Em outro momento, o casal consegue a atenção da empregada doméstica R., que conta a José que, assim como ele, veio de fora – de Minas Gerais. Logo, ela oferece ajuda aos dois: “Eu posso levar vocês para o meu trabalho, deixar ela [Maria] descansando um pouquinho na

minha cama”. Quando o ator pergunta à participante se alguém da casa acharia ruim a presença deles, ela responde que não, “eu falo com meu patrão. A gente está no mundo para ajudar os outros. Não estou fazendo nada de errado não”. Quando o apresentador revela a cena e a entrevista diante das câmeras, R. explica, chorando: “Minha filha briga porque eu tenho mania de ajudar as pessoas na rua sem conhecer. [...] Com o pouco que a gente tem, a gente tem que ajudar as pessoas”.

Há nessas duas participações uma solidariedade que parece nascer do seguinte entendimento: *sei o que vocês estão passando e isso, mais do que tudo, me motiva a ajudá-los*. Esses Outros, para os poucos participantes do episódio, não são necessariamente *estranhos*. Maria e José não parecem ser tratados como *pessoas como vocês* pelos dois sujeitos comuns, mas, ao contrário, parecem ser vistos como *pessoas como nós*. Há uma relação de comunidade, de identificação e associação – a ação moral parece estar ligada a uma “obrigação de solidariedade”, como conceitua Sandel (2009), em que nós sentimos uma responsabilidade imediata perante aqueles com que nós partilhamos uma identidade ou origem. Parece também haver um entendimento do valor de *tentar a vida na cidade grande*, que torna a alteridade um lugar muito mais possível entre os participantes e os atores: compartilha-se do sentido de que *a cidade grande é um lugar de oportunidades*; ou que, pelo menos, é compreensível o desejo de tentar a vida “*aqui*”.

Maria e José chegaram na cidade na esperança de melhores condições financeiras para a família que vão formar – e isso não é recebido com espanto por ninguém. Isto porque as famílias *batalhadoras*, como nomeadas por Jessé Souza (2012), estão muito presentes em nosso imaginário e convivência social. A família se torna mais do que uma estrutura afetiva, se torna um meio de sobrevivência social e econômica; passa a concentrar “as funções que, em momento anterior ao capitalismo, estiveram restritas às corporações: a produção e controle do trabalho produtivo” (SOUZA, 2012, p. 147). O valor da *vida produtiva* das grandes cidades parece ser tão reconhecido por todos os participantes – e em nossa sociedade – que parece nem precisar ser justificado.

Um questionamento que parece residir ao fundo desse episódio, por sua vez, está na própria injustiça ali representada: a pobreza que torna Maria e José desiguais naquele centro urbano. Uma pergunta é feita ao telespectador, mesmo sem que a própria narrativa do “Vai fazer o quê?” esteja tão consciente disso: *como lidamos com o Outro pobre – e com o fato de que pessoas tão fisicamente próximas vivem vidas tão díspares?* A “vista grossa” de muitos transeuntes à condição do desabrigo revela que tratamos a desigualdade de uma forma bastante naturalizada. Como apontado por

Souza, o que “nos afasta das sociedades ‘moralmente superiores’ é que exploramos, aceitamos e tornamos fato natural e cotidiano conviver com gente sem qualquer chance real de vida digna sem ter nenhuma culpa nisso” (2015, p. 245). Até o modo como os interventores da cena lidam com esses Outros revela alguma naturalidade com as condições marginalizadas em que eles se encontram – como se, ao fundo, residisse o entendimento de que “as coisas são assim, o mundo é assim”.

No entanto, é difícil não ver algo catártico no sacrifício feito por aqueles que se sensibilizaram com Maria e José. A empregada doméstica R. oferece a casa do próprio patrão, o porteiro A. J. oferece sua própria quitinete em construção – e essa responsabilidade parece ser menos um peso ganhado e dificilmente suportado, e mais um ato moral que nasce da construção de uma alteridade real com o Outro – nos moldes da ética de Levinas (1980), aquele Outro é ou está bem perto de ser uma Face que me comanda. Se o status quo da urbanidade é o individualismo espiritual, como descrito por Simmel (2005), temos aqui uma força moral que o quebra, um sacrifício que vai contra a lógica dos grandes centros urbanos; uma virtude que é exaltada pelo programa como aquilo que deveria constituir um “espírito natalino”.

Considerações finais

Ambos os episódios parecem construir suas cenas com base no conflito entre os seguintes valores: o individualismo – que diz “eu só me responsabilizo por aquilo a que me voluntario”, ou “eu rejeito o comando moral a que a presença desse Outro me convoca” – e a solidariedade – que diz “eu sou responsável e me vejo comprometido sem que eu precise me perguntar se sou responsável ou se devo me comprometer”.

Enquanto o “Vai fazer o quê?” celebra o agir virtuoso, orientado pelo valor da solidariedade, ele também parece apontar para um lado moral da nossa sociedade que é aquilo de que comumente temos medo: de que nós, brasileiros, somos indivíduos essencialmente imorais. Existe no senso comum a ideia preconceituosa de que “o Brasil seria forçosa e definitivamente corrupto devido a certas práticas e comportamentos – o jeitinho, a malandragem, o político ladrão – que [...] fazem parte de um suposto caráter brasileiro” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 504). O programa, nesses dois episódios, parece constantemente acionar esse conjunto de sentidos que configuram um imaginário da moralidade do brasileiro – na qual muitas vezes nos reconhecemos como imorais por natureza (AVRITZER et al., 2012). O programa parece, portanto, tentar, de alguma forma, dar luz a outra possibilidade de imagem de si para o público, ao destacar e celebrar o sacrifício que os sujeitos comuns fazem por estranhos em necessidade.

Enquanto o agir moral em direção ao Outro é comemorado por essa narrativa midiática, o programa muitas vezes se mostra incapaz de tematizar as próprias injustiças que causam a marginalização e dor desse Outro. Ele discute as possibilidades de ação diante daquele Outro que vemos como injustiçado, mas não fala, em momento algum, o que torna esse Outro um injustiçado.

Se a mídia deve ser um lugar em que possamos refletir sobre a singularidade da existência de indivíduos marginalizados (MAIA; CAL, 2014; MARQUES; MARTINO, 2016), ela precisa levar em conta uma crítica às ideologias existentes no senso comum que tornam naturais certas diferenças, desigualdades, opressões que mantêm o Outro em seu lugar de estranheza diante de um Nós. Essas ideologias, como descritas por Hall (2003) ao retomar o pensamento de Althusser, estão cristalizadas nos discursos cotidianos dos sujeitos e operam sem que por eles sejam percebidas. Elas oferecem representações que regulam e mantêm certas relações sociais de poder e uma ordem social – como, por exemplo, a meritocracia, que apaga a dimensão sistêmica da desigualdade de classe e coloca a disparidade em questões de mérito próprio (SOUZA, 2015).

Talvez o mais revelador do “Vai fazer o quê?” é que ele, para além da tentativa de ser um laboratório televisivo que examina a moralidade dos brasileiros, é muito mais uma evidência do quanto a nossa televisão bebe dos discursos do senso comum – e da própria inserção da TV no cotidiano e do cotidiano na TV. Nossa sociedade tem grandes dificuldades de compreender a complexidade das raízes de suas injustiças cotidianas e não consegue chegar perto da dimensão mais dolorosa da relação entre um Nós e os Outros. O “Vai fazer o quê?” pode ser uma oportunidade de questionarmos muito mais do que aquilo que podemos e poderíamos fazer pelo Outro; levando em conta um quadro geral, ele nos leva ao seguinte questionamento: o que nossa mídia está fazendo por Nós – e o que ela nos ensina e ainda pode nos ensinar sobre a nossa difícil relação com o Outro?

Referências

ARISTÓTELES. “Livro V”. In: ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. São Paulo: Martin Claret, 2003. p. 121-138.

AVRITZER, L. *et al.* “Introdução”. In: AVRITZER, L. *et al.* (org.). *Corrupção: ensaios e críticas*. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 11-18.

BATESON, G. “Uma teoria sobre brincadeira e fantasia”. In: RIBEIRO, B.; GARCEZ, P. (org.). *Sociolinguística interacional: antropologia, linguística e sociologia em análise do discurso*. Porto Alegre: Age, 1998. p. 57-69.

BAUMAN, Z. *Ética pós-moderna*. São Paulo: Paulus, 1996.

DUNKER, C. “A lógica do condomínio”. In: DUNKER, C. *Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros*. São Paulo: Boitempo, 2015. p. 47-107.

FRANÇA, V. R. “A TV, a janela e a rua”. In: FRANÇA, V. R. (org.). *Narrativas televisivas: programas populares na TV*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 87-105.

GOFFMAN, E. *Frame analysis: an essay on the organization of experience*. Boston: Northeastern University Press, 1986.

HABERMAS, J. “Normas versus valores: crítica a uma autocompreensão metodológica falsa do controle da constitucionalidade”. In: HABERMAS, J. *Direito e democracia: entre facticidade e validade I*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997. p. 314-323.

HALL, S. “Significação, representação, ideologia: Althusser e os debates pós-estruturalistas”. In: HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 160-198.

JOAS, H. *The genesis of values*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

JOAS, H. *A sacralidade da pessoa: nova genealogia dos direitos humanos*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

LEVINAS, E. *Totalidade e Infinito*. Lisboa: Edições 70, 1980.

LIVET, P. *As normas: análise da noção, estudo de textos: Wittgenstein, Leibniz, Kelsen, Aristóteles*. Petrópolis: Vozes, 2009

MAIA, R. C. M.; CAL, D. “Recognition and ideology: assessing justice and injustice in the case of child domestic labor”. In: MAIA, R. C. M. (org.). *Recognition and the media*. London: Palgrave Macmillan, 2014. p. 73-102.

MARQUES, Â. C. S.; MARTINO, L. M. S. *Mídia, ética e esfera pública*. Belo Horizonte: PPGCOM–UFMG, 2016.

MENDONÇA, R. F.; SIMÕES, P. G. “Enquadramento: diferentes operacionalizações analíticas de um conceito”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 27, n. 79, p. 187-235, 2012.

SANDEL, M J. *Justiça: o que é fazer a coisa certa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHWARCZ, L. M.; STARLING, H. M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SEPULVEDA, L. A. *Enquadramentos da injustiça: conflitos éticos e morais na narrativa de “Vai fazer o quê?”*. 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG, Belo Horizonte, 2017.

SERELLE, M. “A ética da mediação: aspectos da crítica da mídia em Roger Silverstone”. *MATRIZES*, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 75-90, 2016.

SILVERSTONE, R. “Complicity and collusion in the mediation of everyday life”. *New Literary History*, London, v. 33, n. 4, p. 1-27, 2002.

SIMMEL, G. “As grandes cidades e a vida do espírito (1903)”. *MANA*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 577-591, 2005.

SOUZA, J. *Os batalhadores brasileiros: nova classe média ou nova classe trabalhadora?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

SOUZA, J. *A tolice da inteligência brasileira*. São Paulo: LeYa, 2015.

Referências audiovisuais

“VAI fazer o quê? Especial de Natal 2013”. *Fantástico*. Rio de Janeiro: Globo, 22 dez. 2013.

“VAI fazer o quê? Especial de Natal 2016”. *Fantástico*. Rio de Janeiro: Globo, 25 dez. 2016.

Submetido em: 21 ago. 2019 | Aprovado em: 16 abr. 2020



Experiência política e cinema brasileiro contemporâneo

*Political experience
and contemporary
Brazilian cinema*



Cíntia Langie¹

¹ Professora do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Doutora em Educação pelo Programa de Pós-Graduação da UFPel. E-mail: cintialangie@gmail.com

Resumo: Este texto objetiva agenciar a noção de *política* a um tipo específico de experiência cultural: as sessões de cinema brasileiro em universidades. Buscamos investigar os processos de subjetivação possíveis no encontro com obras de arte independentes, aquelas que não possuem espaço de circulação nas janelas tradicionais. Nessa trama de pensamento, uma experiência política pode ocorrer no estar-junto com o comum compartilhável que é o filme. Assim, propomos que projetos que profanam dispositivos na atualidade podem formar microcomunidades de partilha, para além de modelos capitalísticos hegemônicos.

Palavras-chave: experiência política; cinema brasileiro; processos de subjetivação.

Abstract: This text relates the notion of *politics* to a specific kind of cultural experience: sessions of Brazilian cinema in universities. We investigate the processes of subjectivation enabled by the encounter with independent works of art, those that do not have space to circulate in traditional screens. In this frame of thought, a political experience may occur in the being-along with the common shareable object that is the movie. Thus, we propose that projects that today profane devices can form microcommunities of sharing, in addition to hegemonic capitalistic models.

Keywords: political experience; Brazilian cinema; subjectivation processes.

Prelúdio

Estamos em um prédio universitário, onde está montada uma estrutura de sala de cinema: as janelas cobertas por cortinas, cadeiras confortáveis, um aparelho de som potente e um pano branco estendido na parede. No centro, uma mesa com um *notebook* e um projetor. Vai começar uma sessão comentada. O filme a ser exibido: o documentário brasileiro *Menino 23* (2016) de Belisário Franca, sobre rastros do nazismo encontrados no interior do Brasil. A obra revela a história de meninos órfãos e negros que foram vítimas de um projeto criminoso de eugenia nas décadas de 1920 e 1930, uma certa escravidão desses garotos, que eram numerados – por isso o título da obra. O fio condutor do filme é o depoimento de um sobrevivente: o menino 23.

A projeção começa. Ao ver aquela história que ocorreu no Brasil anos atrás, podemos pensar no momento atual e nas contínuas violências ainda produzidas pelos donos do poder contra o povo. Mais do que isso, pensar no racismo latente na sociedade. Gestos artísticos, cenas poéticas, vozes de desconhecidos, blocos de sensação, rostos em silêncio... vazios que nos deixam introspectivos.

Depois da exibição, inicia o debate. Duas mulheres convidadas a comentar o filme: uma jovem estudante, que realiza um cineclubes sobre cinema negro naquela mesma instituição, e uma professora de Artes, negra, militante das questões da comunidade afrodescendente. Após o debate, uma menina da plateia, também negra, relatou que o filme mexeu profundamente com ela, já que sua mãe, também negra, havia sido empregada doméstica e explorada pelos patrões, sendo dispensada sem receber o que lhe era de direito. A professora usou novamente da palavra, para lembrar a importância daquele momento, do filme, da sessão. Para ela, é no encontro com algo que “sacode” que temos nosso pensamento desestabilizado. “Tem que ter um sacode para a gente fazer alguma coisa, aquilo que nos move. Esse filme é um sacode para mim. E pode ser para muita gente”, acrescentou.

Naquele dia, o espaço universitário foi preenchido de uma multiplicidade de tipos e estilos, formando um público de corpo misto. Por conta da divulgação do evento, muitos interessados na questão racial – da comunidade interna e também externa à universidade – estiveram ali presentes e formaram um bando, um bando de interesses comuns, mas de pontos de vistas e origens distintos: brancos, negros, estudantes, professores, pessoas da comunidade. E a partir do filme como objeto comum a todos presentes, e da conversa, da oportunidade de expor ideias ao final da projeção, é que surge a possibilidade de abertura de horizontes, no convívio de diferenças.

Menino 23 dá protagonismo à população afrodescendente e, assim, expõe fissuras do social, oferecendo uma nova partilha do sensível (RANCIÈRE, 2009).

Segundo a estudante debatedora, os negros, no cinema, geralmente ocupam lugares coadjuvantes, como empregados ou subalternos. Poder exibir filmes que tragam outras funções para os sem-parcela, que coloquem os excluídos como protagonistas é um modo de tentar diminuir o abismo entre aqueles que compartilham o espaço comum.

Acreditamos na possibilidade de que experiências políticas possam advir de encontros peculiares com matérias da arte, em situações micropolíticas, em que o pensamento é abalado pelo encontro com a diferença (GUATTARI, 2011). Nesse sentido, a universidade, através de cineclubes, mostras, ou sessões comentadas de cinema, pode oferecer processos subjetivos de outra ordem que não a dos encontros no modelo hegemônico capitalista. Em tais oportunidades, um outro código se impõe, uma comunidade de partilha se forma, é um outro circuito de afetos que circula (SAFATLE, 2016), o que pode transformar o próprio cinema brasileiro.

Quatro perspectivas em torno da noção de política

Há uma outra linguagem, uma outra maneira de fazer cinema, vídeo, política, as quais correspondem à possibilidade real de fazer uma outra coisa, algo que se libere das etiquetas de sempre, o que não tem nada a ver com estar fazendo algo de mais primitivo. As possibilidades abertas são infinitas, inclusive em nível político. (GUATTARI, 2011, p. 334)

Este texto deseja cercar o conceito de *política*, não com a pretensão de esgotar suas múltiplas facetas, mas estipular um jogo de pensamento para dar relevância a esse debate, que às vezes parece desgastado, mas que em nosso presente histórico urge. Um debate que enxerga o componente político como aquilo que diz respeito ao viver junto, ao criar possibilidades em uma dada comunidade, ao fazer alguma diferença no espaço e tempo em que habitamos. Aqui, em nosso caso, trata-se de um estar junto específico, em torno de algo comum que é o cinema brasileiro contemporâneo. Nesse sentido, nosso objetivo é investigar os processos subjetivos e a experiência política que o cinema pode permitir.

Para colocar em prática essa trama de pensamento, reunimos ao longo do artigo quatro diferentes perspectivas teóricas em torno da noção de política, a partir de Rancière (1996, 2009, 2012), Agamben (2009), Barbalho (2016) e, por último, Guattari (1992, 2011). Agenciar esse conjunto de forças nos ajuda a tentar entender a temática dentro de sua complexidade, buscando olhar o objeto de análise por diferentes lados, em distintos pontos de vista, para quem sabe assim diminuir o risco de reducionismos ou generalizações.

Em vias de dar vida ao estudo, ou seja, para situar-nos mais próximos do cotidiano, buscando uma pesquisa pulsante e não apenas teórica, nosso objetivo é agenciar os estudos a respeito da noção de política com os campos da arte e da educação, a partir de um tipo específico de experiência cultural: sessões comentadas de filmes brasileiros em universidades públicas.

Procuramos, assim, colocar em marcha uma investigação acerca de algumas potencialidades desses espaços de difusão do cinema não comercial brasileiro, no que diz respeito à produção de saberes e a processos de subjetivação, isto é, experiências através das quais nós nos tornamos quem somos. Por isso, nosso estudo apresenta a seguinte questão de pesquisa: como pode a educação pública universitária, a partir da arte audiovisual, oportunizar experiências políticas nesses tempos sombrios? Se os processos de diferenciação e singularização são possíveis quando a produção de subjetividade é *sui generis* (DELEUZE; GUATTARI, 2010), perguntamos: o que acontece nessas sessões de cinema brasileiro que podem suscitar processos no nível da criação?

Quanto ao referencial teórico do texto, a primeira ferramenta para o debate surge das ideias do filósofo Jacques Rancière (1996), a partir da diferenciação por ele traçada entre os termos política e política. Suas teorizações são importantes, ainda, no que se refere à perspectiva política relacionada ao sensível e ao fazer artístico (RANCIÈRE, 2009). Logo em seguida, convocamos Giorgio Agamben (2009), a partir de seus escritos sobre dispositivo, para entender como o cinema pode ser também uma força política no campo social. Junto a isso, o pesquisador brasileiro Alexandre Barbalho (2016) ajudará a compreender o que se tem por política cultural, e como entender as problemáticas da difusão da arte na contemporaneidade.

Daí em diante, passaremos a uma análise dos processos de subjetivação com o cinema, a partir de Félix Guattari (2011), pois é do micro que falamos, é de uma política menor, sensível, que se dá entre coisas e seres, entre afetos e perdas, entre aquilo que sabemos identificar e o que nem sequer poderemos imaginar, mas que nos atravessa. É com o pensamento que podemos embalar um voo naquilo que há de potência, de virtual na vida, como processos de singularização e diferenciação, em eventos micropolíticos que dizem mais daquilo que se passa no corpo, que nas esferas políticas tradicionais e institucionais.

Uma nova partilha se abre na universidade

Cada sociedade engendra uma forma padrão de estar no mundo, um modo de subjetivação dominante, e isso está totalmente relacionado à questão política. *Política*, como as relações de força que (re)produzem determinadas maneiras de

existência, ou seja, a esfera que determina os papéis sociais a serem desempenhados, que correspondem a certas expectativas sociais, em determinadas épocas. Para Rancière (2009), a isso dá-se o nome de *partilha do sensível*, isto é, a constituição estética que dá forma à comunidade, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas. “Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (RANCIÈRE, 2009, p. 11).

Existe na base da política uma estética. Esta estética define a divisão de papéis e as formas e funções que cada parte tem na comunidade. Assim, o espaço comum só existe como partilha, um comum em que alguns poucos têm o seu *quinhão* e a maioria se configura como aqueles *sem-parcela* (RANCIÈRE, 2009). Os ditos sem-parcela são aqueles que têm poucas margens de ação em uma dada comunidade. Como bem entendem Migliorin e Lima (2017, p. 219):

A política tem algo a ver, portanto, com os deslocamentos dos lugares atribuídos, com a perturbação nas distribuições dos quinhões, a partir da afirmação sensível dos sujeitos que não seriam contados no debate público, porque estariam destinados às identidades que a organização policial estabeleceu.

Em seu livro *O desentendimento* (1996), Rancière distingue os conceitos de polícia e a política. O primeiro termo traduz a força ampla que atua sobre o sensível, para controlá-lo, a fim de conter a partilha já dada, mantendo as divisões estabelecidas. Há aí um modo policialesco de atuar. Já a política ocorre quando algo desestrutura a configuração dada, rompe com o estabelecido, permitindo novas partilhas do sensível. Assim, Rancière supera o senso comum da palavra política para mostrar que só há política, de fato, naquelas atividades que permitam alguma parcela aos sem-parcela, respeitando princípios de igualdade, para formar comunidades democráticas.

Isso solicita uma ampliação do conceito de política, pois nos induz a pensar política como situação de igualdade. A política, desse modo, só existe “quando a ordem natural da dominação é interrompida pela instituição de uma parcela dos sem-parcela” (RANCIÈRE, 1996, p. 26). Por isso, atos políticos são aqueles que instalam o dissenso, isso é, rupturas que de fato configuram novas partilhas, mais democráticas e igualitárias.

Mostrar de um outro jeito o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na

dinâmica dos afetos. Esse é o trabalho da ficção. Ficção não é criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que realiza dissensos. (RANCIÈRE, 2012, p. 64)

Portanto, desabituar o mundo das convenções – que são da ordem do consenso – também seria um fazer político e é aí que iniciam as relações mais potentes entre arte e política. Se vivemos, ainda hoje, a generalização do espetáculo, aquilo que Debord já havia anunciado em 1967, então é no terreno estético que se instaura a real batalha dos discursos de poder (RANCIÈRE, 2009, p. 12). O termo *estética*, para Rancière, configura “um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações” (RANCIÈRE, 2009, p. 13). Assim, a junção entre práticas estéticas e práticas políticas poderia criar fissuras, ou dar a ver novas partilhas do sensível.

Pensemos agora, mais especificamente, na difusão do cinema brasileiro em nossa contemporaneidade. Segundo dados da Agência Nacional do Cinema (Ancine) referentes ao primeiro semestre de 2016, os filmes estrangeiros representam 87% dos ingressos vendidos em salas comerciais do Brasil, enquanto os filmes nacionais ficam com 13% do público que vai às salas (ANCINE, 2017). Como dizia, em meados do século passado, um dos mais importantes pensadores do nosso cinema, no Brasil, um filme para ser considerado deve vir de fora: “O público brasileiro adotou inteiramente os heróis, os temas, os sentimentos e as paisagens do filme importado” (GOMES, 2016, p. 62). Ainda hoje, podemos afirmar que persiste a mesma condição colonial no tocante ao consumo de filmes.

O que é mais curioso é que a produção cinematográfica independente brasileira vem crescendo consideravelmente, com aproximadamente 200 filmes de longa-metragem por ano, segundo a Ancine (2017). Tal produção é múltipla e plural, com filmes sendo feitos em todas as regiões do país, com diversos gêneros e temáticas. Porém, esse conteúdo nem sempre possui janela para circular; e é em projetos alternativos que tais obras podem ser vistas, obras que normalmente exibem histórias do cotidiano, conflitos de personagens infames de cidades diversas do interior do país, temas socioculturais que a mídia de massa não explora. Seria, para o sujeito espectador que vive a experiência de encontro com esse conteúdo, uma possibilidade de abertura ao desconhecido comum. Haveria, então, certa urgência na difusão desse tipo de cinema, principalmente na sociedade brasileira atual, onde a intolerância vem aniquilando quase por completo a possibilidade do território (do) comum ser povoado pelas diferenças (ROLNIK, 2018).

Vêm crescendo no país iniciativas de projeção de filmes dentro das universidades. Além das salas universitárias², uma série de cineclubes e projetos de extensão apresentam como objetivo exibir a cinematografia brasileira contemporânea. Espaços de fruição da arte cinematográfica que não visam o lucro, buscam dar visibilidade a filmes que não têm parcela nas janelas tradicionais, normalmente já dominadas pelo conteúdo hollywoodiano. Portanto, podem repartir o comum de outra forma, desestabilizando a distribuição estabelecida e os padrões convencionais, mesmo que em espaços restritos, mesmo que simbolicamente.

Apesar da consciência de que a universidade, ainda hoje, é elitista – tanto pelo difícil acesso e/ou ingresso em cursos superiores, como porque a plateia de baixa renda não se sente pertencente desse espaço – entendemos que se trata de uma possibilidade, e, em tais sessões de cinema, a universidade está ali de portas abertas à comunidade em geral. Interessa citar que muitos espaços de exibição em universidades desenvolvem projetos de cinema brasileiro para escolas de bairros periféricos, uma possibilidade de levar jovens e adolescentes a frequentar espaços de cultura e a ter contato com repertórios distintos de seu costume.

Mesmo com o conhecimento de que tais projeções hoje ocorram também em outros tantos locais, apropriados ao não à uma exibição de excelência – como salas adaptadas em escolas públicas, ginásios, e até mesmo ao ar livre em bairros periféricos – interessa aqui as iniciativas realizadas dentro de universidades públicas, por acreditar no potencial da universidade, com sua estrutura e seu material humano, para dar acesso de forma ampla à cultura cinematográfica feita no país e por conta da latente perseguição que o atual governo vem fazendo às instituições federais de ensino.

Profanar dispositivos por uma política cultural

Giorgio Agamben (2009), declara que um dispositivo não só tem uma natureza estratégica, como se trata de uma manipulação de relações de forças. Sua proposta parece ser a de problematizar a esfera política contemporânea e os processos de subjetivação na atualidade. Anunciando-se tributário de Foucault, ele trabalha o termo em questão a partir da obra foucaultiana com alguns deslocamentos a fim de pensar os dispositivos como mecanismos fundamentais para entendimento da política. Agamben (2009) busca compreender os processos de subjetivação de nosso

² Somente no projeto *Cinemas em Rede*, da Rede Nacional de Ensino e Pesquisa (RNP), são 10 salas universitárias de cinema espalhadas no Brasil, entre as quais o Cine Arte UFF em Niterói, o Cinusp em São Paulo, a Sala Redenção em Porto Alegre, o Cine Metrôpoles em Vitória e o Cine Vila Rica em Ouro Preto.

tempo, a partir da tensão, da relação entre viventes e dispositivos, isto é, os modos de subjetivação que os dispositivos contemporâneos – entre eles o cinema – engendram.

Assim, para o filósofo, dispositivo é “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (AGAMBEN, 2009, p. 40). Tudo aquilo que interage com os viventes, que os forma, é, por assim dizer, dispositivo – na atualidade, não há um único instante na vida em que os dispositivo não interajam com o sujeito.

Ao buscar uma genealogia do termo, Agamben (2009) demonstra que, originalmente, dispositivo para Foucault apresentava-se como *positividade*, isto é, uma carga de regras e ritos impostos aos indivíduos por um poder externo, e que se torna interiorizada, naturalizada socialmente. Desse modo, entendemos que o cinema é também um dispositivo social, com regras estabelecidas, as quais ficam restritas a quem detém esse poder, ou seja, aos cineastas. O público naturaliza a “forma” fílmica e apreende a obra sem precisar pensar no modo em que foi feita, sem conhecer seu mecanismo.

O filme aparece ao público como mercadoria pronta, espetáculo. Há, aí, uma relação de “governo” – já que o mecanismo serve para governar os outros – e “os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir o seu sujeito” (AGAMBEN, 2009, p. 38). No cinema mais tradicional, comercial, o dispositivo normalmente visa direcionar o pensamento daqueles que o assistem, conduzir a atenção, a partir de estratégias quase pedagógicas, de histórias repetitivas e autoexplicativas.

A crítica de Agamben (2009) é no sentido de demonstrar que os dispositivos atuais não formam sujeitos, mas reproduzem modelos, ou seja, estão ligados a processos de “dessubjetivação”. Aí está a relação com a questão política, já que para ele “as sociedades contemporâneas se apresentam assim como corpos inertes atravessados por gigantescos processos de dessubjetivação que não correspondem a nenhuma subjetivação real” (2009, p. 48). Os viventes, modelados pelos dispositivos, são capturados pelo sistema vigente, tornando-se dóceis e frágeis, afastando-se cada vez mais da ação política, da participação comunitária.

Nesse sentido, para Agamben (2009), profanar seria a capacidade de fazer outro uso, isto é, de ressignificar, subverter os dispositivos para torná-los públicos, torná-los de uso comum à comunidade. Partindo dessa ideia, escrever, filmar ou programar sessões de cinema pode também ser uma tarefa profanatória, quando colocamos a variar os modos padrões de usos das tecnologias, quanto colocamos a

variar a vida como ela é. Para Agamben, isso significaria uma ação política, ao dar possibilidade de um outro uso dos mecanismos, um outro uso do mundo.

Os dispositivos midiáticos, para o filósofo, acabam por neutralizar o poder profanatório da linguagem, pois limitam-se ao senso comum. Profanar, assim, é experimentar outro uso dos dispositivos, inclusive dos dispositivos audiovisuais e esta pode ser uma tarefa política. Se uma sala de cinema tradicional se pauta por leis endurecidas do mercado, ou seja, programa majoritariamente de filmes *blockbusters*, de estúdios hollywoodianos, com divulgação acirrada, visando ao maior lucro possível, pensar em outras políticas curatoriais não seria profanar o dispositivo sala de cinema? Jogar luz, dar relevância a obras artísticas que não possuem espaços em janelas tradicionais, não poderia ser um ato, por assim dizer, político?

Mas não é só pela curadoria que tais iniciativas de difusão se destacam, como também pela sua própria natureza experimental. Nesses locais, pode-se desenvolver iniciativas com maior liberdade criativa, maior flexibilidade, sem visar o lucro ou a resultados esperados ou diretos. A universidade “trata-se de um privilegiado lugar dentro de um mundo onde tudo parece submetido aos interesses do mercado ou às lógicas eleitorais” (MIGLIORIN, 2015, p. 30). Tais projetos de difusão cinematográfica, muitas vezes, são ou começaram sendo projetos de extensão, iniciativas que desejam colocar a universidade, e tudo aquilo que a ela está vinculado, à serviço da comunidade em geral. Não seria essa uma maneira de profanar a própria academia?

Além disso, tais espaços “alternativos” de difusão trazem a possibilidade da participação da comunidade nas escolhas do que exhibir. Tanto estudantes têm autonomia de criar mostras e cineclubes, como espectadores podem propor e sugerir conteúdos, pois a curadoria, normalmente, é mais aberta e participativa. Grande parte de tais projetos ocorre graças ao trabalho de estudantes, portanto, são laboratórios acadêmicos, reunindo ali jovens que adquirem novos aprendizados. Além disso, o livre uso do espaço universitário – permitindo ao espectador entrar sem ter que pagar o ingresso, permanecer na sala quando estiver aberta, fazer perguntas para os realizadores presentes –, também constitui um uso quase que profanatório de uma sala de exibição. Tudo isso faz pensar no papel da educação, hoje, para oportunizar espaços de encontros, de comunhão de saberes e desejos.

Profanar poderia ser, desse modo, encontrar um outro uso para coisas na sociedade. E nesse sentido, o pesquisador brasileiro Alexandre Barbalho (2016), em seu livro *Política cultural e desentendimento*, busca pensar outros modelos para a cultura para além de mercadoria e consumo ou inclusão social. “A cultura tem se colocado hegemonicamente no mundo contemporâneo a partir dos paradigmas

econômico e social, ou melhor, da geração de renda e de inclusão social” (BARBALHO, 2016, p. 8).

Como pensar em políticas culturais na atualidade, pergunta-se Barbalho, sem cair nos clichês dominantes? A cultura, para o autor, não deve atender interesses do mercado, tampouco centrar-se em um salvacionismo: para governar as pessoas que supostamente representam um “risco” para a sociedade. A política cultural como política pública, conclui ele, deveria ser o resultado de um conjunto de acordos sociais e políticos sobre objetivos e necessidades que deve atender. Ou seja, deve dar conta de impulsionar expressões que não possuem força de existir sem as ações do Estado, como é o caso do cinema independente brasileiro.

Pensando com Rancière, diria que o papel da política cultural na lógica do desentendimento é a de retomar as manifestações culturais que ocorrem nos múltiplos lugares do *socius* e não se deixar refém da ‘política purificada’, onde há pouca política e muito desencanto. (BARBALHO, 2016, p. 79)

Portanto, só há uma política cultural quando os movimentos que não se vinculam aos interesses do mercado – aqueles movimentos que estão à margem, os *sem-parcela* – desestabilizam a contagem do que é comum, do que cabe a cada parte, visto que a atual dominação do mercado cinematográfico pelos conglomerados empresariais – encompassados ao neoliberalismo – garante a concentração da produção e circulação para poucas empresas, além de promover uma subjetivação padronizada, assim como a vontade de consumo.

A política “rompe exatamente com a configuração sensível que define as parcelas e as ausências delas ao trazer a questão da parcela dos *sem-parcela*” (BARBALHO, 2016, p. 86). Nessa linha de pensamento, podemos enxergar as sessões de filmes brasileiros em universidades como políticas culturais, já que tais espaços costumam deslocar alguns padrões estéticos e políticos convencionais, ao dar destaque a manifestações artísticas que nem sempre são vistas, pautando discussões que antes não existiam.

Como realizam atividades em torno do filme, e não apenas exibição, como debates, mostras temáticas e sessões para públicos específicos, há a possibilidade de constituição de uma comunidade, mesmo que pontual e passageira. Além de passageiras, as microcomunidades que ali se formam são mutantes, ou seja, dependendo da mostra, do estilo do filme, diferentes tribos passam a frequentar o espaço. Apesar de haver os ditos *habitués*, tais projetos não são fechados a grupos restritos, pela pluralidade de ofertas de filmes, para gostos variados, e pela

acessibilidade da gratuidade. A oportunidade de trocas sensíveis, não só com o objeto comum – o filme –, mas com outras pessoas, pode potencializar a experiência.

Se todas as relações ocorrem entre viventes e dispositivos, como anuncia Agamben (2009), e se os dispositivos sempre engendram processos de subjetivação, podemos pensar esses espaços universitários de difusão do cinema enquanto ambientes de afeto, como dispositivos de transformação do próprio cinema brasileiro, que ali é apresentado ao espectador de forma valorada, como algo relevante, produzindo sujeitos mais abertos ao cinema de seu país. A política de curadoria aqui, ao dar espaço aos filmes nacionais que comumente não têm espaço para circular, não só são políticas culturais (BARBALHO), como também são uma possibilidade de criação de processos mais educativos e emancipatórios.

Processos de subjetivação com o filme brasileiro

Para Guattari (1992), a subjetivação é um processo incessante, formada a partir dos encontros com o outro, podendo este ser o social, a natureza, as pessoas, as invenções, as obras de arte – o que está inserido no contexto social e produz algum efeitos sobre nós. Com as tecnologias, sobretudo as digitais, essas relações expandem-se cada vez mais, atingindo níveis globais. O audiovisual que circula nas diversas janelas de exibição e que de algum modo nos alcança, também nos forma, nos subjetiva de algum modo. O que nos circunda também nos movimenta, nos dá a ver coisas alheias a nós, e que dizem sobre nós, constituindo-nos enquanto pertencentes a uma comunidade, questão bastante cara ao campo da educação.

As máquinas de produção de subjetividade variam. “No sistema capitalístico, a produção é industrial e se dá em escala internacional” (GUATTARI, 2011, p. 33). Portanto, há um modo de produção de subjetividade capitalístico, cuja tendência é igualar as pessoas através de grandes categorias redutoras, ou seja, existe uma ética coletiva, uma maneira de viver, um estilo de vida sugerido pelas imagens que nos rodeiam. E isso acaba por ditar os modelos das relações sociais vigentes. A mídia, para Guattari (2011), é sempre uma tentativa de domesticar a opinião.

Em linhas gerais, o psicanalista coloca que a saída para essa subjetividade capitalística viria de processos de *singularização*, em situações específicas, experiências menores, micropolíticas. “O que estou chamando de processos de singularização é algo que frustra esses mecanismos de interiorização dos valores capitalísticos” (GUATTARI, 2011, p. 55). Não é sempre possível desencadear processos engendrados de subjetividades singulares, alerta Guattari (2011), tampouco é possível separar de forma estanque os processos de subjetivação capitalísticos daqueles singulares:

tudo coexistência. As singularidades *podem* surgir em situações menores, escapes, fugas dos modelos hegemônicos. Seria, pois, da ordem do acontecimento, do encontro, e, portanto, é impossível prescrever ou avaliar tais processos, mas é possível compartilhar processos dessa natureza através de reconhecimento de experiências *sui generis*.

Considerações finais

Afinal, como oportunizar uma experiência política com o cinema brasileiro nos dias de hoje, para além daquilo que fomos condicionados desde a infância? Se os processos de subjetivação dizem daquilo através do qual nós nos tornamos quem somos, e a política trata das relações de força que nós constituímos social e individualmente nos espaços que frequentamos, então uma experiência política engloba as relações de força que constituem um sensível em nós, no corpo que somos e nos tornamos constantemente.

Por isso a defesa de um estar junto na contemporaneidade, um apelo pela solidificação e pelo aumento de espaços políticos e relacionais, principalmente dentro de instituições de ensino. Locais em que haja não apenas a circulação de pessoas e conhecimentos, mas a possibilidade de ocorrerem experiências. Experiência, aqui, como situação *sui generis*, momentos de ruptura, que surgem como acontecimentos que irrompem com a lógica hegemônica.

Os espaços de difusão do cinema brasileiro na universidade, como projetos experimentais e participativos, aproximam-se da noção de política de dois modos: pela curadoria e pela criação de regras de funcionamento próprias, mais autônomas e participativas. Tais propostas dão espaço a filmes independentes brasileiros, obras que trazem à tona realidades e personagens pouco vistos em outros canais de comunicação, de uma forma que comumente não são retratados, desacomodando certezas e transformando as posições sociais, naquele momento da projeção da obra.

Assim, tais iniciativas também se configuram como ações políticas de novas partilhas, por cederem local a filmes sem-espço, por atuar como um circuito que diminui a distância entre o público brasileiro e o cinema feito em todas as regiões do país. Dar acesso à cultura audiovisual, mantendo ao alcance das pessoas os filmes contemporâneos realizados no país, como objeto de valor, dentro de um círculo afetivo, pode transformar o próprio cinema. A comunidade que participa das ações de tais projetos – espectadores e trabalhadores – se encharca com os afetos que vibram nesses encontros, o que faz do espaço universitário um circuito para o cinema brasileiro independente sem-parcela, tornando-o relevante.

A fruição coletiva tem uma força particular de criar pequenas comunidades de trocas de experiências, mesmo que pontuais e passageiras, mesmo que em espaços ainda restritos, como a universidade. Destacar tais iniciativas, não significa essencializá-las ou acreditar que sejam a saída para a problemática do acesso à arte e à cultura, mas, acreditar que jogando luz em projetos desse tipo, estamos também compartilhando possibilidades e, quem sabe, estimulando a criação de novos projetos em outros diferentes locais, de forma pública e gratuita.

Se o termo comunidade nos remete àquilo que nos liga ao outro por um traço comum, expandir o universo dos possíveis com o cinema, e trazer a diferença para a comunidade a partir de cenas e histórias que exponham de forma aprofundada aquilo que não está disponível na mídia, poderia tornar aquela dada comunidade mais aberta e mais plural, em compasso com a complexidade própria de nosso tempo.

Referências

- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- ANCINE. *Distribuição em salas de exibição: informe anual 2016*. Brasília, DF: Observatório brasileiro do Cinema Audiovisual, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3bBNpfp>. Acesso em: 15 maio 2020.
- BARBALHO, A. *Política cultural e desentendimento*. Fortaleza: IBDCult, 2016.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2010.
- GOMES, P. E. S. *Uma situação colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- GUATTARI, F. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.
- MIGLIORIN, C. *Inevitavelmente cinema: educação, política e mafuá*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2015.
- MIGLIORIN, C.; LIMA, É. A. Estética e comunidade: ocupar o inacabado. In: *O que nos faz pensar*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 40, p. 203-221, 2017.
- RANCIÈRE, J. *O desentendimento*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental; Editora 34, 2009.



ROLNIK, S. *Esferas da insurreição*: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: N-1, 2018.

SAFATLE, V. *O circuito dos afetos*. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

Referências Audiovisuais

MENINO 23. Belisário Franca, Brasil, 2016.

Submetido em: 13 jul. 2019 | Aprovado em: 2 abr. 2020



Helena Solberg: uma cineasta brasileira na televisão norte- americana¹

*Helena Solberg:
a brazilian filmmaker in
a US television station*



Ana Claudia Camila Veiga de França²
Ronaldo de Oliveira Corrêa³

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

² Mestre e doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (PPGTE/UTFPR). Professora do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial (Dadin) da UTFPR. E-mail: oianafranca@gmail.com

³ Mestre pelo PPGTE/UTFPR e doutor pelo PPGICH/UFSC. Professor na Universidade Federal do Paraná (UFPR), onde atua na graduação e pós-graduação em design. E-mail: rcorreia@ufpr.br

Resumo: Este ensaio circunscreve o seguinte argumento: as ideias de Raymond Williams sobre a televisão como forma e experiência cultural ampliam a compreensão sobre o período em que a cineasta brasileira Helena Solberg dirigiu diversos documentários para uma emissora de televisão norte-americana na década de 1980. Para sustentar este argumento, nos apoiamos em análises tecidas por Raymond Williams em *Television* (1974) e nas pesquisas sobre a trajetória de Helena Solberg realizadas por Mariana Tavares e Ana Maria Veiga. Como resultado, esperamos explicitar como os documentários dirigidos por Helena, financiados e exibidos pela emissora estadunidense Public Broadcasting Service (PBS), integram usos e práticas televisivas mais democráticas, que a partir de Williams podem ser mais bem contextualizadas e compreendidas.

Palavras-chave: Helena Solberg; documentário; televisão; história do cinema brasileiro.

Abstract: This paper argues that Raymond Williams' ideas about television as cultural form and experience broaden the understanding the trajectory of Helena Solberg's, a Brazilian filmmaker who directed several documentaries for a North American television station in the 1980s. To support this argument, we rely on the analysis made by Williams in *Television* (1974) and the research on the Helena Solberg trajectory carried out by Mariana Tavares and Ana Maria Veiga. As a result, we explain how Helena's documentaries, funded and broadcast by PBS (Public Broadcasting Service), constitute more democratic uses and practices that, considering Williams, can be better contextualized and understood.

Keywords: Helena Solberg; documentary; television; Brazilian film history.

Raymond Williams: a televisão como forma e experiência cultural

Raymond Williams (1921-1988) foi professor, romancista, crítico e historiador da cultura. Nascido no País de Gales e filho de um ferroviário que atuava no movimento sindical, desde cedo acompanhou o Partido Trabalhista (WILLIAMS, 2016). Em 1946, Williams graduou-se em letras na Universidade de Cambridge, onde também foi professor de Dramaturgia entre 1974 e 1983, publicando em sua trajetória, dentre muitos outros textos, *Cultura e sociedade* (1958), *Communications*⁴ (1962), *The long revolution* (1961), *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade* (1975) e *Marxismo e literatura* (1977) (WILLIAMS, 2016).

Television foi publicado pela primeira vez em 1974, em um momento em que os estudos de mídia começavam a ganhar relevância nas pesquisas acadêmicas na Inglaterra. Segundo Dana Polan (2013), essa obra de Williams é considerada um texto fundador nos estudos sobre televisão, continuando a repercutir em pesquisas sobre o tema. Williams também fez parte do Centro de Estudos Culturais Contemporâneos (CCCS) da Universidade de Birmingham, que teve protagonismo nas análises socioculturais das produções midiáticas contemporâneas⁵. O objetivo de Williams (2003, p. 2) com o livro foi analisar a televisão “como uma tecnologia cultural particular, olhando para o seu desenvolvimento, suas instituições, suas formas e seus efeitos”.

Para o autor, estudar televisão é considerar as sociabilidades mediadas pela radiodifusão, sua história de distribuição, institucionalização e usos, além dos interesses, intenções, propósitos e valores que constituíram e constituem as práticas televisivas (WILLIAMS, 2003). Williams considerava a década de 1970 um momento importante de decisões acerca dos sistemas de comunicação, e ações deveriam se fundamentar em informação, análise, educação e debate. *Television* era uma contribuição e incentivo neste contexto.

O livro foi escrito durante a estadia de Williams como professor visitante de ciências políticas em Stanford, na Califórnia, em 1973. Antes disso, entre 1968 e 1972, ele escreveu críticas em uma coluna mensal sobre televisão para a revista *The Listener*, da BBC, experiência que também contribuiu para as reflexões de

⁴ Segundo Dana Polan (2013), *Communications* foi o primeiro grande trabalho de Raymond Williams nos estudos midiáticos, contribuindo de modo relevante para o ensino do tema no Reino Unido.

⁵ Dana Polan (2013) aponta as publicações *Culture and society* (1958), de Raymond Williams, *The uses of literacy* (1957), de Richard Hoggart, e *The making of the English working class* (1963), de E. P. Thompson, como fundadoras do campo dos estudos culturais.

Television (WILLIAMS, 2016). Além de ser espectador atento, Williams participou na produção de filmes e programas educativos.

O agenciamento humano diante dos usos da televisão é um fator relevante para Williams (2003), que recusa ideias de McLuhan como “o meio é a mensagem”, “era eletrônica” e “aldeia global”, conceitos que considera ideológicos, sociais e ahistóricos, do mesmo modo que a expressão “comunicação de massa” desconsidera os meios de comunicação como práticas sociais. Apesar das pressões do capital, o autor nos lembra constantemente que estas não são forças exclusivas, há possibilidades de resistências, desvios e articulações mais democráticas (WILLIAMS, 2003).

A partir dessas ideias, entendemos que é possível ampliar a compreensão sobre a trajetória de Helena Solberg, especialmente de sua passagem por uma emissora de televisão pública norte-americana, onde realizou diversos documentários que problematizaram as relações entre os Estados Unidos e países da América Latina.

Helena Solberg, uma cineasta brasileira nos Estados Unidos

Em 1971, pouco antes de Williams escrever *Television*, Helena Solberg chegava a Washington para viver com o marido, o norte-americano James Ladd, a filha Isabel e o caçula Alex. Helena participou inicialmente de grupos de cineastas comprometidos com o cinema político e militante, integrando um coletivo conduzido pelo cineasta italiano Roberto Faenza (TAVARES, 2011). O grupo esteve envolvido, por exemplo, na filmagem da série de manifestações contra a Guerra do Vietnã conhecidas como *May Day 1971*, ocorridas em Washington (TAVARES, 2011). Sobre esta participação, Helena relata:

Acordamos às quatro da manhã para organizar nosso equipamento. Às seis, estávamos na rua; e às sete, estávamos todos presos. Em meio à confusão, eles não confiscaram nosso equipamento. Fomos levados para o estádio RFK junto com mais 7.000 pessoas, porque não havia mais lugar nas prisões. Permanecemos lá por dezoito horas e não paramos de filmar. Entrevistamos as pessoas a respeito das razões que as levaram a manifestar. [...] Éramos a única equipe com câmera dentro do estádio e depois que fomos libertados uma emissora de televisão se aproximou para comprar nosso material. (SOLBERG, 2010 apud TAVARES, 2011, p. 46)

Mas a incursão de Helena no cinema havia acontecido anos antes da mudança da família para os Estados Unidos. No Brasil, Helena, branca e de classe média alta, foi aluna do curso de línguas neolatinas da Pontifícia Universidade

Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), onde conheceu Arnaldo Jabor, Carlos Diegues e Nelson Pompéia, com quem discutia cinema (TAVARES, 2011). Era no Museu de Arte Moderna (MAM) onde Helena assistia a filmes italianos e franceses, com interesse especial pelos que vinham da Itália, sendo a cineasta Lina Wertmüller uma especial inspiração (VEIGA, 2013).

O primeiro curta-metragem de Helena foi *A entrevista* (1966)⁶, no qual questionava a condição social da mulher a partir da fala de diversas entrevistadas. Para este primeiro trabalho, a cineasta contou com o incentivo de Glauber Rocha (VEIGA, 2013). Da segunda geração do Cinema Novo, Helena foi a única integrante mulher do movimento (TAVARES, 2011)⁷ e, apesar de uma produção singular e premiada, é pouco mencionada na historiografia do cinema brasileiro.

Nos Estados Unidos, antes de trabalhar na emissora PBS, Helena esteve envolvida com o movimento feminista, e seus três primeiros documentários no país são sobre mulheres. *The emerging woman* (*A nova mulher*, 1974), *The double day* (*A dupla jornada*, 1975) e *Simply Jenny* (1977) ganharam repercussão em cineclubes, festivais, universidades e escolas (TAVARES, 2011). Trata-se de documentários atravessados por questões de gênero e classe, incluindo experiências de mulheres empobrecidas de diversos países da América Latina⁸.

A experiência de Helena na PBS

É com a Public Broadcasting Service (PBS), uma emissora pública estadunidense de caráter cultural e educativo, que Helena irá se associar para seguir produzindo documentários. Como chegou à PBS e como se deu este contrato de trabalho não consta em detalhes em nenhuma das pesquisas consultadas, mas foi possível verificar na transcrição da entrevista concedida a Tavares (2011) que Helena descreve a aproximação com a emissora a partir de seus filmes anteriores. Estes foram “cartões de visita”, devido à boa repercussão que tiveram em festivais e ao fato de a diretora ser brasileira, o que para a PBS justificava a motivação e legitimidade da cineasta para tratar de temáticas “latinas”. Tavares (2011) identifica que foram seis

⁶ Este filme foi premiado no Festival dei Popoli, na Itália, e no Festival de Cinema da Polônia (Veiga, 2013).

⁷ Segundo Veiga (2013, p. 296), Helena não se via diretamente como parte do movimento, tendo declarado em entrevista a Suzana Sereno, em 1987, que aquela era uma “panelinha de rapazes”.

⁸ Estes filmes foram rodados em países como Bolívia, Argentina, México e Venezuela. Para *The double day*, Helena pretendia filmar também no Brasil, mas quando chegou ao seu país natal foi proibida pelo governo brasileiro e seus negativos foram confiscados (TAVARES, 2011, p. 53).

os documentários de Helena financiados e exibidos pela PBS⁹, a saber: (1) *From the ashes: Nicaragua today* (Nicarágua hoje, 1982); (2) *The Brazilian connection: a struggle for democracy* (A conexão brasileira: a luta pela democracia, 1982-1983); (3) *Chile, by reason or by force* (Chile, pela razão ou pela força, 1983); (4) *Portrait of a terrorist* (Retrato de um terrorista, 1986); (5) *Home of the brave* (Berço dos bravos, 1986); e (6) *The forbidden land* (A terra proibida, 1990)

Os seis documentários compõe o que Tavares (2011) chama de “fase política” da cineasta¹⁰, em forte diálogo com o cinema militante, a reportagem televisiva, o documentário clássico contemporâneo e o documentário participativo.

A década de 1980 é marcada nos Estados Unidos pela política conservadora e anticomunista de Ronald Reagan, e Helena contesta em seus documentários ações históricas e então recentes do país, como o apoio às ditaduras na América Latina e as interferências em países latino-americanos (TAVARES, 2017). Para Veiga (2013, p. 329), a produção de Helena para a PBS funcionava “como uma janela para a curiosidade estadunidense sobre os povos latino-americanos”. A seguir, apresentamos quatro documentários de Helena na PBS, buscando destacar as circunstâncias em que foram realizados e as redes de ações e relações que constituíram em sua produção e circulação.

Retratos da América Latina na televisão norte-americana

From the ashes: Nicaragua today (1982) é um documentário sobre o movimento de libertação da Nicarágua, a Revolução Sandinista e a reconstrução do país após a ditadura de Anastasio Somoza Debayle, além das sucessivas invasões norte-americanas ao país no século XX, tomando como fio condutor a experiência e o cotidiano da família Chavarría (TAVARES, 2011). Helena também incluiu entre suas interlocutoras “mulheres militantes, operárias, agricultoras, estudantes, donas de casa e cientistas políticas” (TAVARES, 2017, p. 97). Sobre a motivação para a escolha

⁹ Para verificar a ficha técnica completa dos filmes citados e a participação do produtor David Meyer, ver Tavares (2011, 2014).

¹⁰ Assim como Veiga (2013), discordo dessa divisão de Tavares (2011). Dividir a produção de Helena em “trilogia da mulher” e “cinema político” sugere que os filmes que tratam da opressão sofrida por mulheres estariam fora de uma perspectiva política. No entanto, os documentários *The double day* e *Simplemente Jenny*, por exemplo, cruzam questões de classe e gênero, “expondo problemas a partir dos relatos de mulheres pobres trabalhadoras” (VEIGA, 2013, p. 307). Tavares (2011) ainda avalia que os filmes da fase política são mais maduros e permitem compreensão mais ampla sobre o Brasil a partir do contexto norte-americano. Esta noção de amadurecimento é, a meu ver, problemática, pois sugere uma escala linear e evolutiva na produção audiovisual da cineasta, além de mais uma vez hierarquizar seus filmes por um viés temático, no qual abordagens feministas e de gênero têm menor valor. Como espero explicitar neste ensaio, Helena Solberg dirigia seus filmes negociando com diversas contingências. Suas escolhas e decisões foram atravessadas pela complexa relação de interesses, mudanças sociais e circunstâncias nas quais esteve inserida.

deste tema, Helena conta que se sentia revoltada com a maneira como a imprensa vinha tratando o assunto e percebeu a necessidade de humanizar os nicaraguenses (SOLBERG, 2010 apud TAVARES, 2011).

Para Tavares (2017), a presença da família Chavarría no documentário foi fundamental para que houvesse identificação por parte dos espectadores norte-americanos, o que soava “ameaçador aos olhos do governo Reagan, que preferia associar os nicaraguenses à eterna imagem de rebeldes que colocavam em risco a liberdade de sua nação” (TAVARES, 2011, p. 69). Outro aspecto destacado pela pesquisadora é que, diferentemente do que ocorria nas produções audiovisuais da década de 1980, que costumavam empregar uma dublagem “neutra”, as dublagens em inglês foram gravadas e interpretadas com a intenção de expressar tons e emoções presentes nas vozes originais (TAVARES, 2017).

O filme, exibido em abril de 1982 pela PBS, causou grandes controvérsias. Helena foi acusada de se associar aos sandinistas, e o documentário desagradou também William Bennett, contraditoriamente o mais novo diretor da National Endowment for the Humanities, uma agência responsável por apoiar pesquisas e programas públicos humanitários e da qual Helena havia recebido recursos (TAVARES, 2011). Após a denúncia de “propaganda” e “realismo social sem vergonha” de Bennet na primeira página do *New York Times*, “Helena Solberg foi investigada pelas autoridades estadunidenses” (VEIGA, 2013, p. 323). Sobre o filme, a cineasta relata:

Eu queria que o filme tivesse uma base histórica acurada porque eu não acredito em manipulação do público e acho que, em geral, os espectadores são bem mais inteligentes do que julgam as redes de televisão. (SOLBERG, 1986 apud TAVARES, 2011, p. 67)

O filme simpatiza com os sandinistas. É um filme abertamente simpatizante. Agora o que eu fui acusada na imprensa violentamente foi de ter me associado aos sandinistas. Que eles teriam um dizer sobre o filme, o que em nenhum momento nunca tiveram. A PBS pedia pontos de vista diferentes. Tinha que ter todas as opiniões dentro do filme. Isso era um inferno. [...] Pediram que fossem esclarecidos certos assuntos: “Ah! O jornal disse que o Secretário de Estado Americano Alexander Haig falou não sei o quê... Isso é importante: O ponto de vista da oposição dos que são contra a Nicarágua”. Aí, lá ia eu para os arquivos procurar o Haig. (SOLBERG, 2010 apud TAVARES, 2011, p. 79)

Minha primeira resposta foi pânico. Eu não sabia o que fazer. Algumas pessoas me ligaram e disseram: “Parabéns! Toda esta confusão é uma publicidade fantástica para o filme!”. Na época, pensei que isso era uma maneira bem americana de ver as coisas.

Mas realmente, eles tinham razão. Nesse sentido, Bennet havia se enganado. Toda a controvérsia havia incitado mais pessoas a ver o filme. (SOLBERG, 1986 apud TAVARES, 2011, p. 78)

Ainda sobre a repercussão de *From the ashes: Nicaragua today* na imprensa, Tavares (2011) menciona uma nota sobre a exibição do filme na revista *In These Times*¹¹, na qual a jornalista Pat Aufderheide chamava atenção para a alienação dos norte-americanos quanto aos países da América Latina. Por fim, em 1983, o filme recebeu o National Emmy Award na categoria Melhor Contexto/Análise de História, o maior prêmio da televisão (TAVARES, 2011). Helena conta que o documentário foi exibido em horário nobre, selecionado para diversos festivais e ganhou também o Silver Hugo Award do Chicago International Film Festival. Este reconhecimento da qualidade do documentário conferiu também legitimidade ao trabalho, colocando um fim na polêmica e favorecendo o financiamento dos filmes posteriores (TAVARES, 2017).

A partir dessas informações é possível identificar algumas das intenções de Helena com o filme, mas também a negociação com os interesses da emissora e, ainda, os efeitos da repercussão em diversas redes de comunicação. Houve uma disputa de significados sobre o filme, com o diretor de uma grande agência financiadora posicionando-se contra, jornais publicando as controvérsias em torno da produção e premiações importantes aferindo a qualidade do documentário.

The Brazilian connection, a struggle for democracy (1982-1983) trata dos dezoito anos de ditadura militar no Brasil, do impacto da dívida externa na redemocratização do país e das primeiras eleições depois do golpe de 1964 (TAVARES, 2011). Para este filme foram entrevistadas vinte pessoas, dentre elas Luiz Inácio Lula da Silva, Fernando Henrique Cardoso, Darcy Ribeiro, Paul Singer e Marilena Chauí, promovendo um debate sobre economia, política brasileira e as relações do país com os Estados Unidos (TAVARES, 2011). Trata-se de um filme que denuncia as violências cometidas pelos militares no poder, o apoio norte-americano ao golpe de 1964 e ao governo militar, a exploração de trabalhadores e a exportação indiscriminada de recursos naturais por trás do “milagre brasileiro” (VEIGA, 2013). Sobre a negociação da escolha do tema com a PBS, Helena comenta:

Fomos à Seção de Notícias e Atualidades da PBS propor um filme sobre o Brasil. Eles estavam interessados no que chamavam de “hard news” – conteúdo bem atual que pudesse

¹¹ Segundo informações do site da revista, *In These Times* é uma revista independente, sem fins lucrativos, dedicada ao avanço da democracia e justiça econômica, fundada em 1976.

competir com as coberturas das redes de televisão. (SOLBERG, 1986 apud TAVARES, 2011, p. 97)

Mais uma vez, o relato de Helena indica a negociação de interesses com a emissora. Para a realização do filme, foi favorável a parceria com David Meyer¹², um cineasta independente que já havia trabalhado para a American Broadcasting Company (ABC)¹³ (TAVARES, 2011). A ocorrência das primeiras eleições no Brasil após o golpe de 1964 teve, segundo Helena, papel determinante na consolidação do financiamento: “foi o que, finalmente, nos possibilitou vender a ideia para a PBS [...], já que a dívida externa não é muito fotogênica”. Warren Hoge, editor-chefe do *New York Times*, foi convidado para ser âncora e narrador. Segundo Helena, “eles [a PBS] amaram porque ter um âncora que era editor do *New York Times* não é para qualquer um” (SOLBERG, 2010 apud TAVARES, 2011, p. 221).

Conforme avalia Tavares (2011, p. 85), “em 1982, Helena Solberg já vivia há treze anos nos Estados Unidos e conhecia muito bem o que agradava e interessava às audiências norte-americanas”. Assim, incluiu em diversos de seus documentários para a PBS informações básicas sobre os países tratados como forma de contextualizar os espectadores estadunidenses. Em *The Brazilian Connection, a struggle for democracy* (1982), a cineasta contou com o cronograma restrito de um mês para filmagem e um mês para edição, o que considerou um enorme desafio, um formato pouco lucrativo e com orçamento baixo, mas que permitiu explorar uma questão contemporânea para um público pouco informado (TAVARES, 2011).

Chile, by reason or by force (1983) é sobre as manifestações no Chile na ocasião dos dez anos de ditadura de Pinochet, com posição favorável aos trabalhadores rurais e urbanos, “mesmo com a interferência editorial da instituição financiadora e difusora dos filmes (PBS)” (TAVARES, 2017, p. 98). Para o registro das imagens, Helena e sua equipe estiveram nas manifestações, entre bombas de gás lacrimogêneo e repressão policial (VEIGA, 2013).

Estava sempre nos jornais, havia várias manifestações. Eu me lembro que eu tive uma conversa com Gail Christian, diretora de Noticiários e Programas de Assuntos Públicos da PBS na época, sobre esse projeto por telefone. Expliquei para Gail tudo o que estava ocorrendo no Chile e que teríamos que atuar com rapidez. Dois dias depois ela ligou e disse: “Mandem

¹² Posteriormente, David seguiu como parceiro de trabalho de Helena em diversos outros filmes. Helena e David se casaram em 1987.

¹³ Grupo midiático comercial norte-americano, fundado em 1948.

o orçamento”. Eu sempre faço os orçamentos, esse lado de produção: contratar equipe, equipamento, ver o processo de produção e de pós-produção dos projetos. (MEYER, 2010 apud TAVARES, 2011, p. 92)

Tivemos que enfrentar a polícia muitas vezes, pois as manifestações eram violentas. Evidentemente eles não queriam câmeras registrando tudo. [...] Um dia eles pararam a gente. Eu nunca esqueço: de contra uma parede, um tanque. Eu nunca tinha me dado conta que é uma das coisas mais assustadoras: você não vê ninguém. A pessoa que está lá dentro não existe. A pessoa está falando com você e você não a vê. E aquele cano girando de um lado para o outro. E quando nos encostamos num muro, a nossa equipe, veio um bando de chilenos e se encostaram conosco, dizendo: “Compañeros, ustedes pueden decir que nosotros hacemos parte de su equipo?” (Companheiros, vocês podem dizer que nós fazemos parte de sua equipe?). Os chilenos todos querendo se refugiar com a gente. Agora, os policiais sabiam exatamente quem eram os chilenos e quem éramos nós. Mostramos nossos documentos para provar que nós éramos uma equipe de uma Rede Pública de Televisão Americana. Foi um susto! Mas você nunca sabe se vão te prender e levar para um campo qualquer. (SOLBERG, 2010 apud TAVARES, 2011, p. 93)

Entre as imagens do filme estão as péssimas condições dos trabalhadores de minas de cobre, a violência da repressão policial às manifestações e o enterro de Miguel Savalla, civil de 22 anos assassinado pela polícia, causando grande comoção no movimento contra Pinochet (TAVARES, 2011).

Chile, by reason or by force foi caracterizado como uma reportagem especial para televisão, com duração de 60 minutos e a presença de um âncora, exigências da PBS para adequação do documentário à distribuição televisiva (VEIGA, 2013). Para este documentário, Helena e David convidaram o jornalista John Dinges, que tinha experiência em coberturas sobre a América Latina no jornal *The Washington Post* e na revista *Time* (TAVARES, 2011). Na opinião de Tavares (2011, p. 146), Warren Hoge, em *The Brazilian Connection, a struggle for democracy*, e John Dinges, em *Chile, by reason or by force*, concederam legitimidade aos filmes: “embora fosse uma exigência da rede de televisão, pudemos observar que por intermédio deles está a voz da própria diretora”.

Portrait of a terrorist (1986) traz Fernando Gabeira, que em 1969 esteve entre os sequestradores do embaixador dos Estados Unidos no Brasil, Charles Burke Elbrick. Antes de ser exilado por oito anos, Gabeira foi capturado e torturado, e no documentário está seu relato sobre estas experiências (CORRY, 1986; MCGUIRE, 1986).

Em contraponto, foi entrevistado Diego Asencio, embaixador norte-americano sequestrado pelo grupo guerrilheiro M-19 em 1980, na cidade de Bogotá, Colômbia. Assim, Helena incluía os pontos de vista de um sequestrador e de um sequestrado, ao mesmo tempo em que questionava as ações internacionais dos Estados Unidos (TAVARES, 2017). A intenção de *Portrait of a terrorist* (1986) foi comentada por Helena em reportagem ao *Jornal do Brasil* (1985):

A preocupação principal é atender às necessidades básicas de informação do público americano, que se julga informadíssimo, mas não o é, em absoluto. Atualmente, o único assunto discutido nas televisões é o terrorismo e, ainda assim, da pior forma possível. Doze horas por dia os americanos se queixam de que 40% das ações terroristas em todo o mundo são dirigidas contra eles, mas ninguém para por um minuto que seja para pensar por que isso acontece. (JORNAL DO BRASIL, 1985 apud TAVARES, 2011, p. 100)

Ao apresentar imagens do cotidiano de Fernando Gabeira e conceder espaço para que ele explique as motivações do sequestro de Elbrick, o documentário humaniza o sequestrador (TAVARES, 2011). A intenção inicial do filme era também registrar um encontro entre Gabeira e Elbrick, mas Elbrick adoeceu e não pôde viajar. Assim, Helena o substituiu por Diego Asencio, então embaixador dos Estados Unidos no Brasil (TAVARES, 2011). Sobre o filme, o *Jornal do Brasil* publicou em 1985:

O filme mostrará aos americanos que o terrorismo não é uma coisa aleatória como eles pensam, típica de bárbaros e subdesenvolvidos. O terrorismo, por mais errado e ineficaz que seja, deve ser compreendido como um recurso de que as pessoas lançam mão somente quando não têm mais a menor possibilidade de expressão por vias democráticas. (JORNAL DO BRASIL, 1985 apud TAVARES, 2011, p. 104)

Mesmo sob a presidência autoritária e conservadora de Ronald Reagan, tal abordagem sobre o terrorismo foi televisionada nos Estados Unidos em rede nacional. Tavares (2011) explica que isso só foi possível pois a PBS era uma rede pública de televisão com autonomia editorial em relação ao governo. Ainda assim, a estreia de *Portrait of a terrorist* (1986) foi adiada por cinco meses, possivelmente porque a emissora temia a repercussão de um filme sobre um latino-americano sequestrador de um político estadunidense e aguardava por um momento mais propício para exibição (TAVARES, 2011).

Depois de *Portrait of a terrorist*, três filmes de Helena ainda foram financiados pela emissora: *Home of the brave* (1986), *The forbidden land* (A terra proibida, 1990) e *Carmen Miranda, banana is my business* (*Carmen Miranda, meu negócio é bananas*, 1994).

Em um momento em que o Brasil e outros países da América Latina passavam por ditaduras e censuras, Helena se inseriu no circuito de produção e consumo audiovisual norte-americano, pôde contar com certa liberdade de trabalho, obter recursos financeiros e estabelecer parcerias, além de exibir seus filmes em rede nacional nos Estados Unidos (TAVARES, 2011). Ao longo de sua trajetória como cineasta, Helena, amparada pelo acesso a recursos e espaços, pôde retratar desigualdades e conflitos, posicionando-se a favor de grupos sociais subalternizados.

No próximo e último tópico deste ensaio, analisaremos as experiências de Helena na PBS a partir dos estudos sobre televisão escritos por Williams em 1974, articulação pela qual entendemos ser possível ampliar a compreensão do trabalho da cineasta na emissora.

A produção de Helena na PBS e as ideias de Williams sobre televisão

Em 1974, Williams alertava sobre as possíveis disputas e lutas acerca das instituições e do controle de radiodifusão para as décadas seguintes, especialmente no que se refere aos serviços públicos e comerciais. Ao mesmo tempo, o autor vislumbrou possibilidades de instituições de radiodifusão radicalmente distintas, com configurações mais democráticas. Para enfrentar estes conflitos e desafios, seria preciso compreender essa tecnologia como parte de um sistema social, de um “processo de desenvolvimento, crescimento e lutas sociais” (WILLIAMS, 2003, p. 129). É a partir deste contexto que buscamos descrever a passagem de Helena pela televisão nos Estados Unidos, onde a cineasta dirigiu diversos documentários sobre conflitos sociais de amplitude internacional, fomentando a discussão de temáticas complexas em um contexto político e cultural pouco favorável aos embates e interesses latino-americanos. A passagem de Helena pela PBS foi marcada sobretudo por sua capacidade de articulação, negociação, resistência e agenciamento, aspectos tão caros ao pensamento de Williams (2003) sobre a televisão e sua potencialidade de usos mais democráticos.

Ao que tudo indica, a PBS, uma emissora pública, constituía um espaço pouco comum para abordagem de temáticas controversas, assumindo o risco de perder fontes de apoio e financiamento, como no caso do documentário *From the ashes: Nicaragua today* (1982), que contrariava os interesses e valores de William Bennett, diretor da National Endowment for the Humanities, instituição que

apoiou o filme. No entanto, Tavares (2011, p. 106) explica que mesmo a PBS teve receio de exibir *Portrait of a terrorist*, postergando sua estreia por cinco meses, pois três anos antes o filme *From the ashes: Nicaragua today* “havia ocupado por três semanas as páginas do *The New York Times*”, com ataques à emissora. Não é surpresa que Helena tenha dito em 1985 ao *Jornal do Brasil* que preferia trabalhar para uma rede de televisão pública e educativa, menos comprometida com os imperativos econômicos (TAVARES, 2011). Em outras emissoras, a cineasta possivelmente não conseguiria ter realizado os filmes que gostaria. Este embate entre os conteúdos midiáticos e os interesses comerciais é ainda bastante atual. Conforme Williams (2003), para que instituições de serviço público de televisão não fossem absorvidas por instituições comerciais internacionais, o único caminho seria uma atuação democrática e experimental, da qual Helena parece ter tido a oportunidade de usufruir.

Williams (2003, p. 142) também alerta para a necessidade de mais produtoras independentes como forma de resistir aos monopólios, com produções especializadas, “provedores alternativos de notícias nacionais e internacionais e programas de interesse público”. Esta parece ter sido uma posição que Helena ocupou na PBS, levando informações insuficientemente exploradas na mídia estadunidense convencional, oferecendo pontos de vista de pessoas latino-americanas muitas vezes empobrecidas e trabalhadoras, problematizando também as relações estabelecidas pelos Estados Unidos com a América Latina ao longo da história, interferindo no fluxo de informações sobre estas temáticas.

Ao negociar com os interesses institucionais da PBS, Helena Solberg pôde conferir representatividade para temas e pessoas normalmente à margem da sociedade e da produção midiática. Concordamos com Veiga ao avaliar que Helena e as cineastas brasileiras de sua geração, Ana Carolina e Teresa Trautman¹⁴, “de maneira radical, [...] adquiriram agenciamento, expandindo os horizontes da esquerda e questionando irreversivelmente o lugar das mulheres dentro das propostas de uma nova sociedade” (VEIGA, 2013, p. 13).

Porém, se considerarmos a relevância do caráter institucional das práticas televisivas, nas pesquisas realizadas por Tavares (2011) e Veiga (2013) são feitas poucas menções à relação de trabalho de Helena com a PBS ou às características da rede de televisão. São descritas algumas das pressões e demandas da emissora¹⁵, mas não fica

¹⁴ Cineastas, roteiristas e diretoras que produziram filmes no Brasil nas décadas de 1970 e 1980. Suas trajetórias, assim como a de Helena Solberg, são analisadas por Veiga (2013) em sua tese de doutorado.

¹⁵ Tavares (2011, 2017) descreve algumas das exigências da PBS a Helena, como a inclusão de diferentes pontos de vista sobre o assunto tratado, a inclusão de um apresentador âncora e/ou narrador e informações básicas sobre os países abordados no início do filme, contextualizando a audiência norte-americana.

evidente quais eram seus interesses e particularidades. Embora esta investigação possa não ter sido objeto das referidas pesquisadoras, perguntamo-nos se Helena produziu somente os documentários mencionados nas pesquisas consultadas ou se outras atividades também foram desenvolvidas em contrato com a PBS.

Embora circunstâncias gerais e específicas sejam apresentadas em alguma medida por Tavares (2011, 2017) e Veiga (2013), parece-nos importante tornar ainda mais explícita a complexa interação entre demandas, mudanças sociais, sistemas e instituições que constituem os usos da televisão e, mais especificamente, a experiência e produção de Helena na PBS. Ao não considerar estas questões, excluímos interesses e operações de comunicação, com o risco de abstrair parte significativa dos processos sociais e culturais envolvidos (WILLIAMS, 2003). Contudo, para tanto seria necessário um maior levantamento sobre o período e as questões políticas em disputa, o que ultrapassa o objetivo deste texto.

A tendência da historiografia é pensar a trajetória dos cineastas majoritariamente a partir da análise de seus filmes, atribuindo à diretora ou diretor a quase totalidade das escolhas estéticas, técnicas e narrativas e desconsiderando a dimensão coletiva de toda produção audiovisual. Tavares (2011), por exemplo, salienta em diversos momentos o caráter “autoral” do cinema de Helena, mesmo nas produções realizadas em contrato com a PBS, possivelmente ainda mais sujeitas a negociações e interferências. Se roteiristas e diretoras são pouco consideradas na historiografia do cinema, mulheres que atuaram em outras funções costumam ser ainda mais invisibilizadas. Pouco sabemos sobre produtoras, diretoras de arte, diretoras de fotografia, cenografistas, figurinistas e pesquisadoras de conteúdo, dentre outras tantas funções. Veiga (2013) chega a mencionar um coletivo de mulheres com o qual Helena teria viajado pela América Latina recolhendo depoimentos para o documentário *A dupla jornada* (1976), no entanto pouco sabemos sobre essas mulheres¹⁶. Acerca desse problema, Williams pode ajudar a pensar uma história social dos usos do cinema e da televisão,

¹⁶ Além de Helena Solberg, como diretora, Veiga (2013) identificou nos créditos dos filmes produzidos pelo coletivo International Women’s Film Project Inc.: Christine Burrill, Grady Watts, Melanie Maholick, Lisa Jackson, Christine Burrill, Mercedes Naveiro, Anna Maria Sant’Anna, Dolores Newman e Rose Lacrete, respectivamente nas funções de editora, editora finalizadora, assistente de edição, sonorização, segunda câmera, assistente de produção, pesquisadora, still e edição adicional. Na ficha técnica dos filmes *The emerging woman*, *The double day* e *Simplemente Jenny* aparecem ainda os nomes de Lorraine Gray, Jane Stubbs e Suzanne Fenn (VEIGA, 2013). Tavares (2011, 2017) aponta outros nomes de integrantes, a saber: Roberta Haber, Joy Galane e Tetê Moraes. Especificamente sobre o coletivo International Women’s Film Project, constituído em 1973, Tavares (2017, p. 90) explica que “para formar o grupo Helena publicou uma chamada numa coluna de mulheres em um jornal de Washington”. Para conferência das fichas técnicas completas, ver Tavares (2011).

considerando trajetórias de cineastas a partir da articulação com os diversos contextos, práticas e instituições que circunscrevem o fazer audiovisual¹⁷.

No caso dos documentários de Helena veiculados pela PBS, caberia ainda reconsiderá-los a partir da noção de “fluxo” proposta por Williams (2003), situando os contextos de exibição. Ao serem distribuídos pela televisão, os filmes de Helena eram exibidos em canal, horários e estados específicos¹⁸, como parte de uma determinada programação. Talvez os filmes fossem apresentados em partes, intercalados por anúncios comerciais¹⁹, especialmente em estados mais conservadores, como forma de suavizar ou descontinuar a mensagem dos filmes. Acessar informações como estas permitiria uma melhor compreensão acerca das intencionalidades e operações culturais que integravam a produção e circulação dos filmes realizados por Helena em contrato com a PBS. Em *Television*, Williams (2003, p. 111) explica, no capítulo “Programação: distribuição e fluxo”, a partir de uma série de exemplos de fluxos televisivos, que “em todos esses modos, e em suas combinações essenciais, esse é o fluxo de significados e valores de uma cultura específica”, e considerá-lo permite acessar redes de significados e intenções que constituem produções televisivas. A noção de fluxo, conforme avalia Marcio Serelle (2016, p. 195), apresentaria então um problema para a análise crítica das produções televisivas, “pois quebrar esse fluxo em unidades, para analisar programas, embora seja um procedimento compreensível, acaba sendo, segundo ele [Williams], ‘enganador’”, considerando que as múltiplas interações entre os conteúdos televisivos interferem na produção de sentidos²⁰. Perguntamo-nos ainda se os filmes de Helena eram exibidos em horário nobre, se compunham algum tipo de programação temática, como eram anunciados ou se ocuparam espaço de destaque nas produções de abordagem jornalística.

¹⁷ Sobre a relação de Raymond Williams com a produção cinematográfica, Dana Polan (2013), a partir de publicações de Williams sobre cinema, além de textos e documentos do autor disponíveis no Richard Burton Archives of Swansea University, argumenta que a produção de Williams sobre cinema não apenas compõe a trajetória biográfica e laboral do autor, mas também oferece ferramentas potentes para os estudos fílmicos contemporâneos.

¹⁸ Em entrevista para Tavares (2011), David Meyer explica que a PBS funcionava em diversos estados, e os mais conservadores poderiam optar por não exibir determinados conteúdos.

¹⁹ Williams (2003) indica algumas pistas. Segundo o autor, nos Estados Unidos a exibição de filmes, com exceção de canais públicos (que é o caso da PBS), era marcada pela interrupção constante de trailers e comerciais.

²⁰ Acerca de revisões e críticas sobre a noção de fluxo e outros aspectos propostos por Williams em *Television*, ver Serelle (2016). Serelle (2016, p. 189) utiliza como eixo de leitura de *Television* a noção de hibridação, que considera presente em vários termos e expressões utilizados por Williams para descrever a televisão em sua multidimensionalidade: “combinação”, “mistura”, “miscelânea”, “formas mistas” e “complexo”.

Ao descrever os filmes produzidos por Helena, Tavares (2011) e Veiga (2013) também não mencionam a radical diferença na transmissão de filmes pelo cinema e pela televisão. Williams (2003) elenca algumas distinções, como o tamanho da tela (em 1974 muito menor do que as telas disponíveis atualmente) e o efeito das proporções e composições da imagem e qualidade da luz televisiva em comparação ao cinema. A experiência de quem assiste também é muito distinta: enquanto estar no cinema favorece um tipo de atenção mais concentrada, assistir televisão no espaço doméstico permite as mais diversas configurações.

Além destas questões, os filmes de Helena, ao serem exibidos em uma emissora pública de televisão (e não em salas de cinema), possivelmente tiveram um alcance mais amplo de audiência. Filmes que poderiam acabar relegados a acervos e circuitos restritos de exibição na televisão passam a constituir uma forma importante de arte popular, ampliando o a circulação de narrativas audiovisuais (WILLIAMS, 2003).

Ainda sobre a exibição de filmes na televisão, Williams (2003) destaca que na década de 1970 a possibilidade de assistir a um acervo de filmes tão variados e relevantes era uma situação completamente nova para a maioria dos espectadores norte-americanos. Desse modo, esse foi um momento especialmente favorável à produção de filmes para a televisão, difundida em um momento de declínio do público nos cinemas, sendo ao mesmo tempo causa e efeito desse fato (WILLIAMS, 2003), em um contexto propício para que cineastas como Helena e David Meyer pudessem acessar contratos televisivos. Acerca do contexto brasileiro das décadas de 1970 e 1980, José Mario Ortiz e Arthur Autran (2018, p. 241) comentam que “ao contrário do que ocorre nos Estados Unidos, na França e na Itália, países nos quais a televisão é uma parceira importante da produção cinematográfica, tal quadro não se configurou no Brasil”, não havendo no país, até os anos 1990, articulações entre cinema e televisão.

Considerando as categorias propostas por Williams (2003) no capítulo “Formas da televisão”, os documentários de Solberg parecem estar situados entre programas de debate e filmes. Chama atenção que a cineasta tenha conseguido incluir nesses debates pessoas empobrecidas e estigmatizadas, algo pouco frequente naquele contexto. Apesar da radiodifusão ter ampliado consideravelmente as formas de discussão e debate público, Williams aponta para a exclusão de opiniões minoritárias ou opositoras de maneira regular e quase absoluta. Ainda assim, o autor avalia que havia mais espaço para a controvérsia política na televisão dos Estados Unidos do que na da Grã-Bretanha, embora a televisão britânica promovesse discussões e debates de forma mais organizada e ampla, com programas especiais e documentários controversos exibidos em horário nobre. Segundo a análise de Williams (2003), documentários críticos eram escassos,

e os poucos existentes eram exibidos na televisão pública e apresentados por um entrevistador ou mediador, características presentes em documentários de Helena para a PBS (TAVARES, 2011; VEIGA; 2013). Helena, além de tratar de temáticas polêmicas, em entrevista à pesquisadora Julianne Burton, afirmou que não acreditava na manipulação dos espectadores, na sua opinião mais inteligentes do que supunham as redes de televisão (SOLBERG, 1986 apud TAVARES, 2011).

As disputas acerca dos sistemas e instituições de televisão são parte de uma ampla luta social, com a demanda por legislação específica e pressão contínua para acordos internacionais (WILLIAMS, 2003). A partir do percurso de Helena, entendemos que esta cineasta compartilha de um interesse similar ao de Williams sobre práticas televisivas como “ferramentas contemporâneas para a longa revolução por uma democracia instruída e participativa e a recuperação de uma comunicação efetiva nas sociedades urbanas complexas e industriais”. Esta aparente afinidade foi também nossa motivação para este ensaio.

Não é possível pensar a televisão somente a partir de seus aspectos técnicos ou da análise isolada de suas produções. O entendimento de Williams sobre a televisão como forma e experiência cultural se mostra uma chave para compreender não apenas trajetórias como a de Helena Solberg, mas também de outros sujeitos que participam de sistemas e redes de comunicação contemporâneos, com lutas e disputas semelhantes às descritas em *Television*²¹. Em particular, a passagem de Helena pela PBS demonstra como práticas televisivas, apesar das pressões políticas e econômicas, podem constituir formas de resistência, incluir uma pluralidade maior de interlocutores e conter valores mais democráticos e o desejo por debates políticos mais informados e socialmente comprometidos.

Referências

CORRY, J. “Portrait of a terrorist”. *The New York Times*, New York, 20 mai. 1986. Section C, p. 17. Disponível em: <https://nyti.ms/302zk8C>. Acesso em: 1º jun. 2020.

MCGUIRE, C. “A portrait of a terrorist”. *Chicago Tribune*, Chicago, 23 jun. 1986. Disponível em: <https://bit.ly/2XosAzW>. Acesso em: 1º jun. 2020.

²¹ Pradip Ninan Thomas (2017) se apoia nas ideias de Raymond Williams sobre comunicação para pensar o campo Communication for Social Change (CSC) e o uso contemporâneo de celular na Índia, destacando a contribuição de Williams acerca dos potenciais democráticos da comunicação. De modo semelhante, articulando *Television* e a comunicação na contemporaneidade, Serelle (2016, p. 198) comenta como pensar a tecnologia como forma cultural foi importante para televisão, como “parece agora ser para a internet (embora a televisão não esteja fora de quadro, notadamente no Brasil)”.

ORTIZ, J. M.; AUTRAN, A. “O cinema brasileiro das décadas de 1970 e 1980”. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (org.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc, 2018. v. 2. p. 202-265.

POLAN, D. “Raymond Williams on film”. *Cinema Journal*, Austin, v. 52, n. 3, p. 1-18, 2013.

SERELLE, M. “A televisão como meio híbrido no pensamento de Raymond Williams”. *Significação*, São Paulo, v. 43, n. 45, p. 187-199.

TAVARES, M. R. S. *Helena Solberg: trajetória de uma documentarista brasileira*. 2011. Tese (Doutorado em Artes) – Faculdade de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

TAVARES, M. R. S. *Helena Solberg: do Cinema Novo ao documentário contemporâneo*. São Paulo: É Tudo Verdade, 2014.

TAVARES, M. R. S. “Helena Solberg: militância feminista e política nas Américas”. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (org.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papyrus, 2017.

THOMAS, P. N. “The contributions of Raymond Williams and E. P. Thompson to communication and social change theory and practice”. *European Journal of Communication*, Thousand Oaks, v. 32, n. 5, p. 1-14, 2017.

VEIGA, A. M. *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades*. 2013. Tese (Doutorado em História Cultural) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

WILLIAMS, R. *Television: technology and cultural form*. New York: Routledge, 2003.

WILLIAMS, R. *Televisão: tecnologia e forma cultural*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Boitempo, 2016.

Submetido em: 27 fev. 2019 | Aprovado em: 23 jul. 2019



Teoria dos arquétipos e construção de personagens em filmes e séries

The theory of archetypes and character construction of movies and TV series



Sílvio Antonio Luiz Anaz¹

¹ Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Pós-doutorado em Meios e Processos Audiovisuais na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: silvioanaz@hotmail.com

Resumo: Este artigo introduz a teoria dos arquétipos a partir da revisão dos conceitos desenvolvidos por Jung, Campbell e Durand e analisa o uso pragmático de arquétipos na produção de filmes e séries de TV. O estudo articula as reflexões sobre o tema nos campos da antropologia, psicologia e artes, buscando definir o que são os arquétipos e quais são suas funções nas narrativas. Por fim, o conceito de arquétipo na construção de personagens é aplicado com o estudo de caso de Walter White, protagonista da série de TV *Breaking Bad*. O resultado obtido é um conceito de arquétipo aplicável aos processos de criação e construção de personagens nas narrativas audiovisuais.

Palavras-chave: arquétipo; cinema; série de TV; personagem; processo de criação.

Abstract: This paper brings an introduction to the theory of archetypes based on the revision of concepts developed by Jung, Campbell and Durand, and analyzes its pragmatic use in the production of movies and TV series. The study articulates reflections in the fields of anthropology, psychology, and arts, with the purpose of defining what an archetype is and what its functions are in narratives. Lastly, the concept of archetype is applied in character construction, using as example the case of Walter White, protagonist of *Breaking Bad*. The result is a concept of archetype that can be used in creative processes and in the construction of characters in audiovisual narratives.

Keywords: archetype; cinema; TV series; character; creative process.

Introdução

Embora a ideia de arquétipo exista desde a Antiguidade, especialmente no pensamento de Platão, é com os estudos desenvolvidos pelo psicanalista suíço Carl Gustav Jung que o conceito ganha sua feição contemporânea, aplicável da psicologia às artes.

O uso de arquétipos é particularmente evidente nas produções audiovisuais bem-sucedidas comercialmente. O processo de criação de narrativas para cinema e televisão explora de forma pragmática as adaptações do conceito junguiano, a partir principalmente das obras *O herói de mil faces*, de Joseph Campbell, com sua teoria da “jornada do herói”, ou “monomito”, e *A jornada do escritor*, de Christopher Vogler, que desenvolve uma espécie de guia para roteiristas.

Ainda que o emprego dos conceitos de arquétipo e monomito pelos roteiristas não seja elemento suficiente para determinar o sucesso de público de um filme ou série televisiva, dados os vários elementos que participam de forma inter-relacionada e conseqüentemente complexa do êxito de uma produção audiovisual (ANAZ, 2018), é evidente a correlação entre os filmes *mainstream* que seguem a estrutura da jornada do herói de Campbell (1997), seus personagens arquetípicos (ou estereotipados) e o bom desempenho nas bilheterias. Entre 2001 e 2018, por exemplo, os filmes que ficaram entre as dez maiores bilheterias anuais refletiram a estrutura do monomito e seus arquétipos². Tal constatação pode significar a adoção de forma corriqueira do modelo narrativo identificado por Campbell (1997) – e popularizado como fórmula para criação ou avaliação de roteiros, em Hollywood, por Vogler (2015), como veremos adiante –, coerente com um modelo de negócios com alta aversão a riscos desde que os grandes estúdios tornaram-se parte de grandes conglomerados de mídia e entretenimento, especialmente a partir dos anos 1980 (ROSS, 2017). Mas, também, pode estar relacionada à natureza do processo de criação e de fruição das narrativas, que estaria sujeito a determinados padrões de se contar uma história, padrões esses identificados em estudos como os de Vladimir Propp (2006), Northrop Frye (2014) e do próprio Campbell (1997), entre outros. De qualquer forma, tais resultados no cinema *mainstream* mostram a relevância do conceito contemporâneo de arquétipo na criação e construção de personagens ficcionais.

Para melhor compreender como a noção de arquétipo tem sido construída e aplicada na produção audiovisual, este artigo busca, na primeira parte, organizar e articular os fundamentos teóricos sobre o tema. A reflexão desenvolve-se a partir de

² Análise feita a partir de filmes listados entre as dez maiores bilheterias globais segundo dados disponíveis em BoxOffice Mojo: <https://bit.ly/3dLG4eS>. Acesso em: 10 jun. 2020.

investigações nos campos da antropologia, da psicologia e das artes, tendo como eixo as hipóteses desenvolvidas por Carl Gustav Jung e Gilbert Durand sobre o que são arquétipos, como eles surgem e suas funções no comportamento. Na segunda parte, discute-se a aplicabilidade dos conceitos de arquétipo aqui apresentados no processo de construção de personagens a partir de um estudo de caso.

Fundamentos da noção contemporânea de arquétipo

Antes de Jung desenvolver sua tese sobre os arquétipos, a hipótese de que há elementos universais inatos que medeiam o processo cognitivo humano de percepção e compreensão do mundo aparece ao longo da história, em diferentes versões, nas teorias de filósofos como Platão e Kant. Antropólogos como Claude Lévi-Strauss, Franz Boas e James Frazer também contribuem com a tese ao identificar semelhanças entre elementos mitológicos de diferentes culturas, inclusive de tribos arcaicas isoladas. A noção de “ideias elementares”, que seriam variações de um mesmo motivo encontradas em várias culturas, proposta pelo etnólogo alemão Adolf Bastian a partir da observação das narrativas e comportamento de diversos povos, também alimentou o pensamento de Jung sobre o tema.

Na primeira metade do século XX, inserido num contexto de novas teses antropológicas e etnográficas sobre as narrativas míticas e baseado principalmente nos achados de sua experiência clínica e no estudo das mitologias e de pesquisas empíricas etnográficas, Jung (2014) desenvolve a hipótese de que o ser humano é dotado de uma estrutura psíquica que contém *imagens primordiais*, universais e atemporais. Ele dá a essas imagens o nome de “arquétipos”, retomando o termo grego usado por Platão, mas com um sentido bem distinto do pensamento do filósofo grego, para quem os arquétipos seriam protótipos que habitariam o mundo das ideias ou das formas. Para Jung (2014, p. 51-52), o conceito de arquétipo “indica a existência de determinadas formas na psique que estão presentes em todo tempo e em todo lugar”:

Minha tese é a seguinte: à diferença da natureza pessoal da psique consciente, existe um segundo sistema psíquico, de caráter coletivo, não pessoal, ao lado do nosso consciente, que por sua vez é de natureza inteiramente pessoal e que – mesmo quando lhe acrescentamos como apêndice o inconsciente pessoal – consideramos a única psique passível de experiência. O inconsciente coletivo não se desenvolve individualmente, mas é herdado. Ele consiste de formas preexistentes, arquétipos, que só secundariamente podem tornar-se conscientes, conferindo uma forma definida aos conteúdos da consciência. (JUNG, 2014, p. 55)

Para Jung (2014), a mente humana (em sua parte inconsciente) abriga *imagens primordiais, universais e a-históricas* que operam na psique e resultam em padrões de comportamento suprapessoais. Neumann (1974, p. 20), ao analisar a estrutura do arquétipo junguiano, afirma que “a dinâmica do arquétipo manifesta-se principalmente pelo fato dele determinar o comportamento humano de maneira inconsciente, mas de acordo com leis, e independentemente das experiências de cada indivíduo”. Segundo Jung (2014), tal processo resulta em emoções positivas e negativas que movem e animam o indivíduo e o levam a um estado de comoção biopsíquica, influenciando sua disposição, inclinações, tendências, opiniões, intenções e interesses, além da consciência e do intelecto. Jung vai afirmar ainda, a partir de conceito desenvolvido por Rudolf Otto (2007) ao analisar a relação do humano com o sagrado, que o arquétipo possui “numinosidade”, uma carga emocional que se transfere para a consciência sempre que surge uma imagem ou uma situação arquetípica.

O arquétipo, enquanto fenômeno psíquico, materializa-se quando é expresso simbolicamente nas criações artísticas e narrativas. Ele manifesta-se como imagens psíquicas específicas e peculiares cujo conteúdo significativo é apreendido pela consciência. É necessário, portanto, compreendê-lo em dois âmbitos: o do *arquétipo em si*, que é irrepresentável, pois ocorre no nível do inconsciente da mente humana; e das *imagens simbólicas ou arquetípicas*. Neumann (1974, p. 21) enfatiza que “o ‘arquétipo em si’ é um fenômeno nuclear que transcende a consciência, e cuja ‘presença eterna’ é não-visível”.

Nesse sentido, os arquétipos são como formas vazias (irrepresentáveis) preenchidas por imagens em função de características culturais e históricas específicas. Isso significa que um mesmo arquétipo pode ser representado por diferentes imagens, em diferentes culturas e em diferentes momentos. Neumann (1974), ao estudar o arquétipo da Grande Mãe, mostra essa diversidade de representações imagéticas da deusa feminina principal em cada cultura. Apesar das diferentes imagens da Grande Mãe, todas preenchem o mesmo arquétipo que une os aspectos bondosos e terríveis da figura materna. Há, assim, uma polivalência simbólica/imagética do arquétipo. De toda forma, é importante destacar que enquanto o arquétipo em si é universal e atemporal, a imagem arquetípica que o preenche ou o materializa no plano simbólico é conectada a aspectos culturais e históricos.

Ao propor que os arquétipos se alojam no inconsciente humano, Jung desenvolve a tese da existência de uma divisão adicional no modelo psíquico freudiano, introduzindo o “inconsciente coletivo”, localizado figurativamente no

nível mais profundo da mente e anterior ao inconsciente pessoal. O inconsciente coletivo abrigaria então todos os arquétipos, uma vez que eles são compartilhados por todos os humanos. Segundo Jung (2014), os arquétipos existem de modo pré-consciente e provavelmente formam as estruturas dominantes da psique em geral.

Como a manifestação dos arquétipos se dá na cultura, na produção simbólica do homem, as narrativas míticas, ainda na tradição oral, estão entre as primeiras formas simbólicas que trazem as imagens arquetípicas primordiais. O homem ancestral percebe o mundo mitologicamente, isto é, ele vivencia o mundo predominantemente formando imagens arquetípicas que projeta nele. Assim, podemos entender as mitologias como matrizes de representações das coisas do mundo (reais e ficcionais) em que o conjunto de arquétipos (inconsciente coletivo) se manifesta. De forma análoga ou idêntica, esse processo se repete em todas as épocas e em todos os povos, muitas vezes surgindo de forma espontânea do inconsciente do homem, evidenciando a universalidade e atemporalidade dos arquétipos. Assim, Jung entende que os arquétipos são:

[...] certas formas e imagens de natureza coletiva, que surgem por toda parte como elementos constitutivos dos mitos e ao mesmo tempo como produtos autóctones individuais de origem inconsciente. Os temas arquetípicos provêm, provavelmente, daquelas criações do espírito humano transmitidas não só por tradição e migração como também por herança. Esta última hipótese é absolutamente necessária, pois imagens arquetípicas complexas podem ser reproduzidas espontaneamente, sem qualquer possibilidade de tradição direta. (JUNG, 1978, p. 55-56)

As representações arquetípicas podem ser entendidas como padrões cognitivos que medeiam a relação do ser humano com o mundo, atuando no processo de interpretação e atribuição de significados aos objetos e ações. Cada padrão se repete em diferentes culturas e, embora imagens distintas o representem, elas estão sempre impregnadas dos mesmos significados positivos e negativos do arquétipo.

Na prática da psicologia junguiana, o conceito de arquétipo é um elemento fundamental do processo clínico no sentido de melhor compreender a psique dos pacientes e encaminhar o tratamento. Jung estuda e descreve um conjunto de arquétipos, como sombra, materno, paterno, pueril, velho(a) sábio(a), anima e animus.

A ideia dos arquétipos, no entanto, extrapola o campo da psicologia clínica e é aplicada na compreensão mais ampla dos fenômenos culturais, especialmente no estudo das narrativas, desde os mitos até a produção audiovisual. O conceito de arquétipo de Jung é importante também para o campo dos estudos da imaginação e do imaginário.

O antropólogo francês Gilbert Durand não só se baseia no conceito do psicanalista em suas investigações sobre o imaginário como também oferece uma contribuição fundamental para entendermos a origem e função dos arquétipos, especialmente no âmbito da produção artística, avançando em um domínio controverso na teoria de Jung.

Contribuições dos estudos do imaginário à teoria dos arquétipos

Uma questão polêmica sobre a ideia de arquétipo diz respeito a sua origem na psique humana. À indagação “De onde vêm os arquétipos?”, Jung (1978) apresenta como resposta a hipótese de que eles sejam inatos e herdados e que nossa espécie nasce com o potencial de desenvolvê-los, relacionando-os de alguma forma com os instintos humanos. No entanto, essa resposta não é aprofundada na obra junguiana. Uma hipótese mais consistente e esmiuçada sobre a origem dos arquétipos emerge nos estudos antropológicos sobre o imaginário conduzidos por Gilbert Durand.

Durand (2002) parte do conceito de arquétipo como definido no pensamento junguiano: imagens primordiais, universais e atemporais. No entanto, diferentemente de Jung – para quem, como vimos, os arquétipos e, conseqüentemente, o inconsciente coletivo estão na base das estruturas da psique humana –, para o antropólogo há estruturas e esquemas derivados das características biológicas e psicológicas do *Homo sapiens* que antecedem os arquétipos.

Durand (2002) defende a tese de que os arquétipos se localizam ao longo de um *trajeto antropológico* que se estabelece entre as pulsões subjetivas, resultantes das características biológicas e psicológicas do indivíduo, e as coerções do mundo natural e social. As imagens arquetípicas são, nessa perspectiva, frutos da interação das características biopsicológicas do ser humano com os elementos da natureza e da cultura. No trajeto antropológico, um percurso de mão dupla, cada reflexo dominante (postural, digestivo e copulativo) do ser humano articula-se com esquemas e estruturas mentais específicas que resultam nos arquétipos e suas respectivas imagens arquetípicas (ou simbólicas). Para chegar a essa conclusão, Durand faz um amplo recenseamento das imagens na produção cultural universal (literatura, artes plásticas, dramaturgia, cinema, mitos, contos de fada, rituais) e ao final obtém conjuntos de imagens convergentes, que se alinham aos reflexos básicos do ser humano:

- reflexo postural (posição ereta humana): imagens de práticas ascensionais, de iluminação, separação e luta;
- reflexo digestivo (deglutição e eliminação): imagens de práticas de interiorização, descida e união (mistura/harmonização); e

- reflexo copulativo (sexual/ir e vir): imagens de práticas cíclicas, de ritmo, ligação (independência dos elementos) e progresso.

Vejamos como isso funciona em um exemplo simplificado: o reflexo dominante postural – isto é, a tendência inata do ser humano de ficar em pé – impacta as estruturas e esquemas mentais no sentido de uma valoração positiva de todas as imagens e simbolismos relacionados ao alto, aos movimentos de ascensão e à luz (solar ou lunar) que vem de cima, e na valoração negativa do oposto, isto é, das imagens e simbolismos relacionados ao baixo, à queda e às trevas – fenômeno, como demonstra Durand (2002), derivado também dos temores decorrentes das primeiras experiências traumáticas do humano no mundo, como o medo da queda e do desconhecido (escuridão). Assim, na perspectiva durandiana, os arquétipos não estariam na base da psique humana, e sim num nível intermediário entre os reflexos dominantes, as estruturas e esquemas mentais e o mundo exterior, operando na mediação entre o que a psique projeta no mundo e aquilo que ela recebe dele (Figura 1).

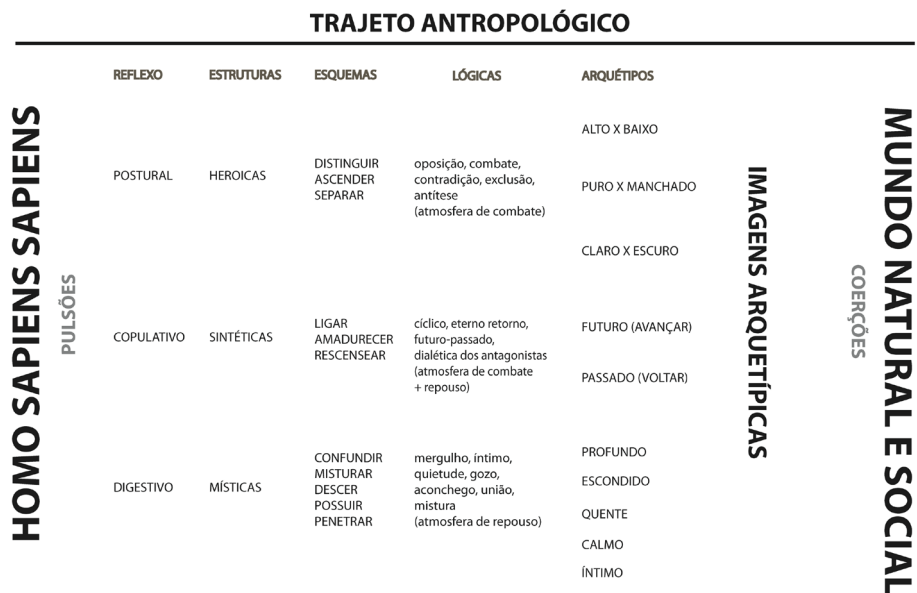


Figura 1: Representação do trajeto antropológico proposto por Gilbert Durand.

Assim, os arquétipos não seriam fruto direto de uma herança genética, como propôs Jung, mas sim o resultado da interação de características biológicas e psicológicas humanas com o mundo.

A tese de Durand estabelece também uma arquetipologia fundamentada num conjunto de grandes arquétipos (arquétipos-atributos, mais abstratos) dos quais derivam arquétipos-substantivos (mais concretos), classificados em dois regimes de imagem: o regime diurno, ligado ao reflexo postural, e o regime noturno, ligado aos reflexos digestivo e copulativo (Figura 2).

REGIME DE IMAGEM	ARQUÉTIPOS ATRIBUTOS	ARQUÉTIPOS SUBSTANTIVOS
DIURNO	ALTO ≠ BAIXO PURO ≠ MANCHADO CLARO ≠ ESCURO	O CÉU ≠ O INFERNO A LUZ ≠ AS TREVAS O CUME ≠ O ABISMO O HERÓI ≠ O MONSTRO O CHEFE ≠ O INFERIOR A ASA ≠ O RÉPTIL O ANJO ≠ O ANIMAL O BATISMO ≠ A MANCHA A ARMA HERÓICA ≠ A ATADURA O AR ≠ O MIASMA
NOTURNO	PROFUNDO CALMO QUENTE ÍNTIMO ESCONDIDO PARA A FRENTE (FUTURO) PARA TRÁS (PASSADO)	A MULHER O ALIMENTO A MÃE A NOITE O RECIPIENTE A CRIANÇA A SUBSTÂNCIA A FLOR A MORADA O CENTRO O MICROCOSMO A COR O FILHO A ÁRVORE O FOGO-CHAMA A RODA A CRUZ A LUA O ANDRÓGINO O GERME O DEUS PLURAL

Figura 2: Arquetipologia durandiana.

A arquetipologia inserida no trajeto antropológico proposto por Durand fornece novos elementos para construir uma teoria dos arquétipos aplicada à análise e à compreensão dos processos de criação e fruição nas artes. As teses do antropólogo, no entanto, ainda são pouco exploradas no campo do audiovisual, onde prevalece a proposta junguiana em suas versões desenvolvidas principalmente pelos estudos de Joseph Campbell e Christopher Vogler.

Arquétipos na perspectiva radical do monomito de Campbell

O conceito junguiano de arquétipo assume, a partir dos anos 1970, um papel relevante na produção da indústria audiovisual, especialmente nos Estados Unidos. A principal razão para isso é a ampla pesquisa em mitologia e religião desenvolvida por Joseph Campbell, centrada na ideia de arquétipo de Jung, que resultou na tese do

monomito, bem como o trabalho de Christopher Vogler, que transformou as teses de Campbell em um guia para roteiristas dos grandes estúdios hollywoodianos.

Campbell adota o conceito junguiano de arquétipo como elemento central em suas investigações sobre mitologias e religiões. Seguindo trilhas similares às de outros estudiosos, especialmente antropólogos e etnólogos da primeira metade do século XX, Campbell encontra variações dos mesmos motivos e temas básicos ocorrendo universalmente e expressos nos mitos e rituais das culturas que investigou. Ele confirma, assim, a tese dos arquétipos ao observar sua manifestação em culturas e épocas distintas. Como destacam Baring e Cashford (1993, p. 556), uma das formas de se identificar uma imagem arquetípica é observá-la surgindo em diferentes culturas e em diferentes momentos, o que significa encontrar um padrão que emerge gradualmente ao se estudar imagens míticas ao longo de milhares de anos. Trata-se de padrões de constância e variações que permitem uma avaliação de como essas ideias são expressas, algumas vezes de modo refinado, outras rudemente, ou apenas parcialmente. E, assim como Jung, Campbell entende os arquétipos como padrões estruturantes da psique humana.

Em uma de suas mais conhecidas obras, *O herói de mil faces*, Campbell, mais do que identificar os principais arquétipos que emergem da produção cultural humana ao longo de milênios, desenvolve uma tese radical: a de que as narrativas humanas seguem um *único* padrão, que ele identifica como a “jornada do herói” ou “monomito”. O autor destaca essa ideia logo no início de sua obra:

Quer escutemos, com desinteressado deleite, a arenga (semelhante a um sonho) de algum feiticeiro de olhos avermelhados do Congo, ou leiamos, com enlevo cultivado, sutis traduções dos sonetos do místico Lao-tse; quer decifremos o difícil sentido de um argumento de Santo Tomás de Aquino, quer ainda percebamos, num relance, o brilhante sentido de um bizarro conto de fadas esquimó, é sempre com a mesma história — que muda de forma e não obstante é prodigiosamente constante — que nos deparamos, aliada a uma desafiadora e persistente sugestão de que resta muito mais por ser experimentado do que será possível saber ou contar. (CAMPBELL, 1997, p. 7, grifo nosso)

Essa mesma história identificada por Campbell é a aventura de um protagonista – o herói – que sai de seu mundo ordinário, cotidiano – universo conhecido – para se arriscar em um mundo especial – universo desconhecido –, onde supera adversidades, obstáculos e desafios, ganha força e sabedoria e retorna ao mundo comum de onde partiu, depois de uma transformação que impactará esse mundo de origem. Há, assim, uma estrutura ou um modo universal de contar

histórias que envolve basicamente as fases de *separação*, em que um herói sai do mundo conhecido, de *iniciação*, em que o herói adentra o desconhecido e supera os obstáculos, sofrendo uma transformação, e *retorno*, em que o herói transformado volta a sua comunidade trazendo (ou em busca de) alguma recompensa (Figura 3).

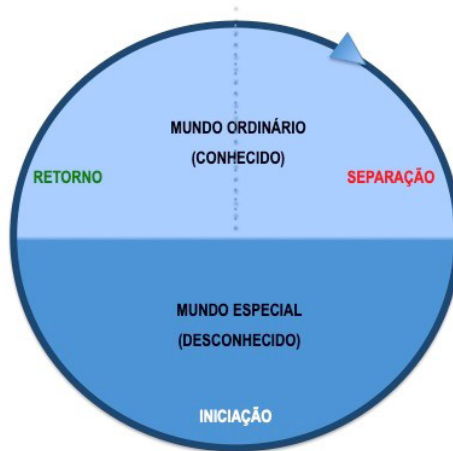


Figura 3: Esquema geral da jornada do herói (Campbell).

A pesquisa de Campbell mostra que essa jornada do herói é composta por um conjunto de etapas que, parcial ou totalmente, estão sempre presentes nas narrativas (Figura 4).

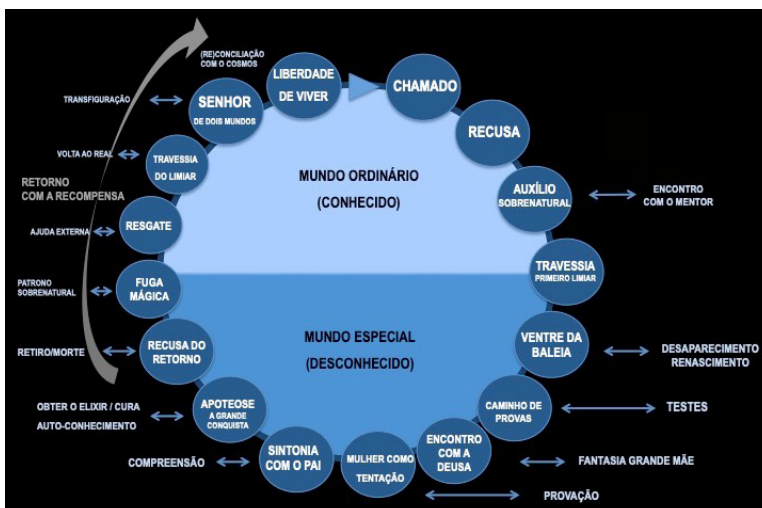


Figura 4: Etapas da jornada do herói (Campbell).

Os achados de Campbell foram adaptados por Christopher Vogler nos anos 1970, em seu trabalho como roteirista e analista de roteiros para os grandes estúdios norte-americanos, resultando na obra *Jornada do escritor*. Nela, Vogler aplica de forma pragmática a jornada do herói, retomando a clássica estrutura aristotélica dos três atos descritos na *Poética* e os principais arquétipos que a protagonizam na análise das estruturas narrativas dos roteiros dos filmes para avaliá-los e indicar ajustes, tendo como base as fases da jornada descrita por Campbell.

Em relação aos arquétipos que compõem a jornada, Vogler (2015, p. 63) os entende como emanções ou facetas da personalidade do herói. Ele define oito arquétipos principais, com suas funções psicológicas e dramáticas:

- *herói*, o protagonista mais ativo, que representa o ego (transcendência do ego/separação), responsável por integrar todos os arquétipos, aquele que se autossacrifica, que passa obrigatoriamente por um crescimento/aprendizado (transformação), que enfrenta a morte, funcionando como principal janela do espectador na história e estabelecendo a identificação com a plateia;
- *mentor*, o self, o deus dentro de nós, relacionado à imagem de um dos pais, tem a função dramática de ensinar, motivar, inventar, presentear, plantar e iniciar;
- *guardião de limiar*: representa as neuroses e tem como função criar obstáculos e testar o herói;
- *arauto*: aquele que anuncia as mudanças e desafia o herói;
- *camaleão*: representa o animus/anima (arquétipos do masculino no feminino e de feminino no masculino, segundo Jung) e tem a função dramática de projetar o ideal interior e trazer dúvidas;
- *aliado*: tem a função de humanizar o herói e acrescer outras dimensões a sua personalidade, tornando-o mais aberto e equilibrado;
- *sombra*: representa traumas, culpas e emoções negadas ou escondidas, tem a função dramática de desafiar o herói e é geralmente o principal antagonista; e
- *pícaro*: representa a antítese do ego, tem como função dramática questionar o status quo, trazer para o real e gerar o alívio cômico.

A jornada do herói e os arquétipos adaptados da obra de Campbell no guia prático de Vogler – assim como as regras para se desenvolver um roteiro, propostas em famosos guias para roteiristas, como os de Syd Field e Robert McKee –

predominam nas narrativas de maior sucesso, desde a era clássica de Hollywood até a contemporânea era dos *blockbusters*. Se as teses de Jung, Durand e Campbell estão corretas, tal eficiência não é uma surpresa, já que a jornada do herói é o principal padrão (se não o único, segundo Campbell) na forma humana de contar uma história e, portanto, é esperada essa redundância do monomito e dos principais arquétipos que o compõem. Assim, antes de Campbell identificar a jornada do herói e Vogler adaptá-la em um conjunto de orientações para os roteiristas, os filmes *mainstream* hollywoodianos já apresentavam a estrutura narrativa do monomito e seus arquétipos, e continuaram a fazê-lo.

A rigor, no entanto, o que muitas vezes é identificado ou trabalhado como um arquétipo no cinema hollywoodiano e em outros polos da indústria audiovisual que seguem suas matrizes narrativas não corresponde aos conceitos de arquétipo desenvolvidos por Jung, Durand e Campbell. Muitas vezes, *personagens planos* ou *bidimensionais* são tratados como arquétipos, o que é um equívoco na perspectiva do conceito aqui discutido. Nesse sentido, os arquétipos equivaleriam aos *personagens redondos* ou *complexos*, sendo os bidimensionais ou planos apenas estereótipos, como veremos a seguir.

Construção de arquétipos e estereótipos em filmes e séries

A construção de personagens arquetípicos demanda longos arcos narrativos. Isso ficou mais evidente com o sucesso das séries televisivas que apresentam *narrativas complexas* (MITTEL, 2012) em que o arco dos personagens percorre vários episódios, muitas vezes várias temporadas. A serialização – diferente do modo procedimental, com seus episódios autoconclusivos e independentes – permitiu aos roteiristas e *showrunners* aprofundarem a construção dos personagens, especialmente quanto a suas características psicológicas e comportamentais. No cinema *mainstream*, o roteirista tem em média duas horas de narrativa para construir seus personagens, o que limita o aprofundamento.

A concepção junguiana define cada arquétipo com aspectos positivos e negativos, como vimos no arquétipo da Grande Mãe, composto pela *mãe terrível* e pela *mãe bondosa* (NEUMANN, 1974). Desenvolver essa dicotomia dos arquétipos, além de criar personagens formados por vários arquétipos – à semelhança do ser humano real –, é um desafio que demanda tempo e espaço no universo diegético. Obras cinematográficas como *Citizen Kane* (*Cidadão Kane*, 1941), de Orson Welles, e a trilogia *The godfather* (*O poderoso chefão*, 1972-1990), de Francis Ford Coppola, e séries televisivas seriadas, como a pioneira *Twin Peaks* (*Twin Peaks*, 1990-2017),

criada por David Lynch e Mark Frost, *Breaking Bad* (2008-2013), criada por Vince Gilligan, e *Game of Thrones* (2011-2019), criada por D. B. Weiss e David Benioff a partir da obra *A song of ice and fire*, de George R. R. Martin, são exemplos de narrativas que desenvolveram personagens arquetípicos de forma bem-sucedida e se tornaram referências no universo ficcional³.

Parte significativa das narrativas audiovisuais, no entanto, apresenta protagonistas que não são arquetípicos (redondos/complexos), e sim estereotipados (planos/bidimensionais). O *estereótipo*, nesta perspectiva de construção de personagens nas narrativas audiovisuais, deve ser entendido como *uma degradação dos arquétipos*. Isto significa que, enquanto o personagem arquetípico, composto por um ou vários arquétipos, apresenta características psicológicas, morais e comportamentais contraditórias (positivas e negativas), o personagem estereotipado apresenta apenas um desses aspectos (positivo ou negativo).

É um equívoco, portanto, entender que personagens unidimensionais, como o herói que apresenta apenas traços positivos ou o vilão com características unicamente negativas, sejam respectivamente representações do arquétipo do herói e da sombra. Na verdade, eles são estereótipos, pois apresentam apenas uma das dimensões de seus arquétipos, enrijecendo a dinâmica que os arquétipos necessariamente impõem aos personagens, fazendo-os oscilar psicológica, comportamental e moralmente entre características positivas e negativas.

O caso Walter White

Um exemplo de construção bem-sucedida de personagem arquetípico é o de Walter White, protagonista da série televisiva *Breaking Bad*, cujas características são apresentadas ao longo de 62 episódios em cinco temporadas.

Antes de analisarmos o caso de Walter White, vejamos alguns elementos do processo de construção de um personagem ficcional. Egri, em sua obra seminal *The art of dramatic writing*, afirma que o ser humano – além de ter as três dimensões (largura, altura e profundidade) que todo objeto possui – tem três dimensões adicionais, que são: a *fisiológica*, a *sociológica* e a *psicológica*: “sem um conhecimento

³ É preciso ressaltar que esses exemplos não esgotam a questão. Identificar a construção de personagens arquetípicos ou estereotipados no cinema *mainstream* é algo mais evidente por uma série de razões – entre elas a da estratégia dos grandes estúdios de repetirem padrões narrativos de sucesso em função de um modelo de negócios com alta aversão a riscos. Já nas produções dos chamados “cinema independente”, “alternativo” ou “de arte”, a questão torna-se mais complexa, pois busca-se intencionalmente ou não a quebra dos padrões “hollywoodianos” desde o processo de criação dos roteiros, o que demanda um estudo específico sobre esse tipo de construção narrativa e seus resultados em termos de composição dos personagens.

dessas três dimensões não podemos avaliar um ser humano” (EGRI, 2009, p. 33). Assim, a construção de um personagem ficcional deve centrar-se no desenvolvimento dessas três dimensões, que juntas formam o que o autor chama de “esqueleto do personagem”. Elas estabelecem as características essenciais que impulsionam a ação do personagem na narrativa, sendo que as dimensões fisiológica (sexo, idade, altura, peso, aparência etc) e sociológica (classe social, ocupação, nível educacional, etnia, religião etc.) impactam a dimensão psicológica (padrões morais, ambições, temperamento, atitudes ante a vida etc.) (EGRI, 2009, p. 34-37).

Entendemos que os arquétipos são, nesse modelo proposto por Egri, uma subdimensão no âmbito psicológico – a do inconsciente coletivo – que interage e é moldada por outras dimensões na dinâmica de construção comportamental e moral do personagem. No caso de *Breaking Bad*, tomando como referência a arquetipologia junguiana, pode-se constatar que Walter White é um personagem complexo composto principalmente pelos arquétipos do *herói*, da *sombra* e do *paterno (mentor)*.

Vejamos as principais características (positivas e negativas) que o personagem traz de cada um desses arquétipos:

- *Herói*: White é um tipo específico de herói, o *anti-herói*. Conforme a descrição de Vogler (2015, p. 73-75), o anti-herói se comporta de modo muito semelhante ao herói convencional, mas é cínico ou carrega uma ferida: é um herói trágico, que pode não ser admirável nem despertar amor, e cujas ações podem ser até deploráveis; é um *herói com defeitos*, que nunca consegue ultrapassar seus demônios íntimos e acaba derrotado e destruído por eles. Em *Breaking Bad*, White se sacrifica – uma característica essencial e positiva do herói – para prover sua família de boas condições financeiras ante a ameaça de morte por um câncer de pulmão recém-descoberto. Esse sacrifício, no entanto, se dá ingressando na vida criminosa, com a produção e tráfico de metanfetamina, o que torna White um personagem também cínico. O mesmo ego que o impulsiona a se sacrificar faz dele um ser dotado de *hybris*, aspecto negativo do arquétipo do herói, uma vez que seu descomedimento, sua ambição de fabricar a mais pura droga do Sul dos Estados Unidos, busca superar frustrações profissionais, sua autopercepção de perdedor (*looser*), do brilhante químico que acaba como um professor secundarista, desrespeitado e amargurado. O lado negativo do arquétipo do herói remete à *sombra*.

- *Sombra*: arquétipo que, segundo Jung, traz aspectos obscuros do caráter e da personalidade – pequenas fraquezas, defeitos e porções inferiores da personalidade, cujas camadas mais baixas quase não se podem distinguir das pulsões de um animal. Fazem parte desse arquétipo todas as porções reprimidas, inferiorizadas e culposas de uma pessoa (HARK, 2000, p. 122-124). Para Vogler (2015, p. 111-115), a sombra representa as psicoses: é onde moram os monstros reprimidos de nosso mundo interior; a sombra pode ser todas as coisas de que não gostamos em nós mesmos e todos os segredos obscuros que não queremos admitir. Em *Breaking Bad*, além da *hybris*, White revela traços de um sujeito egoísta, manipulador e dissimulado (camaleônico), especialmente nas relações com seu parceiro Jesse Pinkman e seu cunhado Hank Schrader. O aspecto positivo do arquétipo da sombra é a consciência dos lados obscuros do ser humano, pois se estes não são percebidos ou bloqueados podem levar a neuroses (HARK, 2000, p. 122). Essa consciência mostra a imperfeição do humano e contém suas ambições de pureza heroica. Assim, o que humaniza White é justamente a manifestação de seu lado sombrio, de suas fraquezas.
- *Paterno (mentor)*: é a representação da ordem e da força. Assim como o arquétipo materno, tem seu lado bondoso e terrível, podendo ser ora o protetor e educador, ora o tirano e destruidor (HARK, 2000, p. 24). Pode aparecer como o mentor ou velho(a) sábio(a). Segundo Vogler (2015, p. 80), a imagem do mentor, que tem relação íntima com a imagem dos pais, representa “o self, o deus dentro de nós, o aspecto da personalidade que está conectado com todas as coisas”. Entre suas funções dramáticas está a de ensinar e orientar o herói, além de ser o provedor de um objeto mágico, um conselho ou uma pista e o inventor (mago ou cientista). White surge como mentor não só de seu filho, mas principalmente de seu parceiro, o jovem Pinkman, que já foi seu aluno e agora é seu sócio na fabricação e tráfico de metanfetamina. É com Pinkman que vemos se manifestar com mais frequência os dois aspectos do arquétipo paterno em White: nos ensinamentos e proteção que dá ao jovem (aspectos positivos) e na tirania e controle que exerce sobre a vida dele (aspectos negativos).

Há, ainda, a possibilidade de ampliar essa análise olhando para a construção do personagem a partir da arquetipologia de Gilbert Durand (2002). No caso de Walter White, observamos que ele é resultado da manifestação de pelo menos seis (alto-baixo, claro-escuro, puro-impuro, profundo, íntimo e escondido) dos dez arquétipos-atributos estabelecidos por Durand (Figura 2), oriundos tanto das lógicas diurnas como das noturnas do trajeto antropológico (Figura 1), o que indica sua completude e complexidade como personagem ficcional.

Vejamos as principais características, na perspectiva durandiana, que o personagem traz dos conjuntos de arquétipos-atributos:

- *Alto-baixo, claro-escuro e puro-impuro*: as oposições arquetípicas que estabelecem a valoração positiva do alto, claro e puro ante a valoração negativa do baixo, escuro e impuro se manifestam principalmente nas características de White como herói e como pai/mentor. Um dos aspectos arquetípicos que se destaca no protagonista é a oposição herói-monstro. White transita entre as características de um “herói lunar” (fruto das imagens arquetípicas do que é alto, claro e puro), um herói resignado que se submete à ordem do destino – diferentemente do “herói solar”, que é sempre um guerreiro violento para quem o que mais importa são os efeitos de sua ação no mundo (DURAND, 2002) – e a de um *monstro* (fruto das imagens arquetípicas do que é baixo, escuro e impuro). White é, no ponto de partida, um homem resignado com sua condição de fracassado, que poderia ter um futuro brilhante como químico mas se contentou em ser professor secundarista e, para complementar a renda, empregado de um lava a jato. No entanto, quando toma ciência da morte iminente em razão de um câncer no pulmão, emerge nele um lado sombrio – um alter ego que nomeia como Heisenberg para transitar no mundo do crime e alcançar não apenas a meta de deixar sua esposa e filhos em boas condições financeiras, mas também a de mostrar o seu real valor, atingindo o elevado patamar correspondente a suas habilidades e conhecimentos como químico. Essa tentativa de ascensão é símbolo do que Durand (2002) define como a preocupação de reconquistar uma potência perdida, um tónus degradado pela queda. Outra característica que se destaca na construção do personagem de White é a do pai/mentor, que remete à oposição arquetípica chefe-inferior na arquetipologia durandiana. Aqui também aparece a ideia de elevação,

de poderes superiores, uma vez que elevação e potência são sinônimos, e a contemplação a partir do alto dá a sensação de uma súbita dominação do universo (DURAND, 2002). Mais uma vez, as oposições arquetípicas ficam aqui evidentes: White, seja enquanto pai de seu filho adolescente ou como chefe e mentor de seu parceiro Pinkman, tem atitudes que transitam entre os polos do alto-baixo, claro-escuro e puro-impuro.

- *Profundo, íntimo e escondido*: a personalidade de White é composta também por arquétipos que o caracterizam como introspectivo e depressivo, por um lado, mas protetor e acolhedor por outro. O herói lunar, resignado, representa também a queda, só que aqui transmutada em mergulho íntimo e profundo, expresso pelos muitos momentos de dúvidas existenciais e angústias morais de White, que ao mesmo tempo lhe revelam aspectos que já pareciam mortos em sua personalidade, como o desejo e a vitalidade sexual. Para Durand (2002), a descida pode ser um eufemismo para a queda, transformando-a em prazer: a queda é transmutada em mergulho íntimo, na lentidão da descida visceral que se diferencia da caída súbita e rápida.

É preciso ressaltar que as atribuições arquetípicas ao personagem, descritas aqui a partir tanto da arquetipologia junguiana como da durandiana, têm na realidade uma configuração dinâmica. Os elementos da imagem do personagem (sua representação, o que inclui a imagem do ator e sua performance) e a *mise-en-scène* têm papéis essenciais para que os arquétipos funcionem, isto é, para que eles possam estabelecer uma identificação com o espectador (a visão rígida empregada na descrição tem, portanto, uma finalidade apenas didática). Esse, no entanto, é um aspecto que demanda uma reflexão que pode ser explorada em futuros artigos.

Não há aqui a pretensão de esgotar a análise dos arquétipos presentes no protagonista de *Breaking Bad*. Buscou-se apenas, a título de exemplo, mostrar como o recurso às características positivas e negativas de cada arquétipo pode resultar na construção de personagens complexos e intrincados.

O recurso, durante o processo de criação, à ideia dos arquétipos em sua plenitude – que podem ser entendidos como elementos que compõem uma subdimensão psicológica do modelo de Egri – pode ajudar a construir personagens mais completos, responsáveis por estabelecer uma janela de identificação mais instigante entre o espectador e a narrativa. Assim como no caso de Walter White, o resultado de tal prática no processo criativo de filmes e séries de TV é geralmente a construção de personagens verdadeiramente arquetípicos, e não simples estereótipos.

Considerações finais

A concepção contemporânea de arquétipo tem seus fundamentos estabelecidos na primeira metade do século XX, por Jung, que tornou o arquétipo e o inconsciente coletivo elementos essenciais na prática terapêutica da psicologia analítica. Como vimos ao longo deste artigo, a tese junguiana é testada e explorada por estudiosos como Joseph Campbell, que, com seus extensos trabalhos investigativos sobre mitologias e narrativas, ajudou a estabelecer evidências da manifestação das imagens arquetípicas – pois só é possível reconhecer a existência e manifestação de um determinado arquétipo a partir de seu preenchimento por imagens arquetípicas de forma universal e atemporal. Vimos também que, com uma perspectiva mais pragmática, Christopher Vogler adapta a ideia de arquétipos de Jung e a tese da jornada do herói, ou monomito, de Campbell em uma espécie de manual para roteiristas e avaliadores de roteiros em Hollywood.

De forma mais inovadora, a concepção junguiana de arquétipos será revisitada e retrabalhada na investigação antropológica sobre a imaginação e o imaginário levada a cabo por Gilbert Durand, a partir dos anos 1960, com resultados que contribuem para a consolidação de uma teoria sobre os arquétipos.

Durand parte da concepção estabelecida por Jung do arquétipo como *imagem primordial, universal e atemporal*. No entanto, em vez de colocar os arquétipos como a base da psique humana, Durand os desloca para a fronteira da mediação entre as pulsões biopsicológicas do ser humano e as coerções dos mundos social e natural as quais ele está sujeito. Os arquétipos na concepção durandiana passam a ser um elemento derivado de características fisiológicas (reflexos dominantes) e das estruturas e esquemas psicológicos figurativos relacionados a esses reflexos, o que contribui significativamente para oferecer uma explicação para a origem dos arquétipos.

A partir da definição teórica de arquétipo proposta por Jung e ampliada por Durand, observamos no estudo de caso do personagem Walter White, protagonista da série televisiva *Breaking Bad*, o quão enriquecedor pode ser o uso da teoria dos arquétipos na construção de personagens de narrativas audiovisuais. Mas, para tanto, conforme destacamos, há a necessidade de compreender o que são realmente os arquétipos e a complexidade, multidimensionalidade e paradoxos que muitas vezes ensejam para a composição das funções psicológicas, comportamentais e morais de um personagem. Quando não se atentam para isso, ou ao terem de construir uma narrativa com um tempo de duração limitado, insuficiente para a construção plena de um personagem em sua complexidade, muitas vezes os criadores de filmes e séries acabam por construir protagonistas que são meros estereótipos, uma versão degradada de um ou mais arquétipos.

Referências

- ANAZ, S. A. L. “Processo criativo na indústria do audiovisual: do roteiro ao imaginário”. *Galáxia*, São Paulo, n. 38, p. 98-113, 2018.
- BARING, A.; CASHFORD, J. *The myth of the goddess: evolution of an image*. London: Penguin, 1993.
- CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix; Pensamento, 1997.
- DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- EGRI, L. *The art of dramatic writing: its basis in the creative interpretation of human motives*. Hawthorne: BN Publishing, 2009.
- FRYE, N. *Anatomia da crítica*. São Paulo: É Realizações, 2014.
- HARK, H. *Léxico dos conceitos junguianos fundamentais: a partir dos originais de C. G. Jung*. São Paulo: Loyola, 2000.
- JUNG, C. G. *Psicologia e religião*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- MITTEL, J. “Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea”. *Matrizes*, São Paulo, ano 5, n. 2, p. 29-52, 2012
- NEUMANN, E. *A grande mãe*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- OTTO, R. *O sagrado*. São Leopoldo: Sinodal, 2007.
- PROPP, V. *Morfologia do conto maravilhoso*. São Paulo: Forense Universitária, 2006.
- ROSS, A. G. “Tomando decisões criativas nos estúdios da Hollywood contemporânea”. *Rumores*, São Paulo, n. 22, v. 11, p. 89-115, 2017.
- VOGLER, C. *A jornada do escritor: estrutura mítica para escritores*. São Paulo: Aleph, 2015.

Submetido em: 15 jul. 2019 | Aprovado em: 15 mai. 2020



Um artista da fome, o consumo e a guerrilha publicitária
The hunger artist,
consumption, and guerilla marketing



João Anzanello Carrascoza¹

¹ Professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, onde fez mestrado e doutorado em Ciências da Comunicação. Também é docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas do Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-SP). Autor de obras sobre criação e redação em propaganda como *A evolução do texto publicitário*, *Redação publicitária*, *Razão e sensibilidade no texto publicitário* e *Do caos à criação publicitária*, entre outras. E-mail: jcarrascoza@espm.br

Resumo: A guerrilha publicitária é um conjunto de estratégias e táticas de comunicação a serviço da publicidade de marcas locais e globais. Entre elas, destaca-se o *street marketing*, a emboscada, a *brand installation*, o happening, a *action painting*. Com a expansão da www, e visando ampliar seu impacto junto a um público maior, as ações desse tipo passaram a ser filmadas e espalhadas pela internet em forma de videorrelato. Objetivamos investigar aspectos da produção e do consumo do discurso das marcas em ações contemporâneas de guerrilha publicitária, a partir do conto *Um artista da fome*, de Franz Kafka. Para isso, trabalharemos com conceitos da teoria literária e da retórica publicitária.

Palavras-chave: consumo; guerrilha publicitária; literatura; retórica; videorrelato.

Abstract: Guerrilla marketing is a set of communication strategies and tactics to advertise local and global brands. Among them, we highlight street marketing, ambush, brand installation, happening, and action painting. With the advent of the internet, and aiming to expand its impact with a larger audience, such strategies started being applied to films and spread over the internet in the form of video recordings. We investigated aspects of the production and consumption of brand discourse in contemporary actions of guerrilla marketing in the short story “The hunger artist” by Franz Kafka. For such, we adopted concepts of literary theory and advertising rhetoric.

Keywords: consumption; guerrilla marketing; literature; rhetoric; video recording.

A arte de persuadir ou perturbar

A arte e a retórica são matrizes da publicidade que, valendo-se ora de elementos de uma ou de outra ora de ambas, buscam afetar o público a fim de gerar uma adesão, racional ou sentimental, presente ou futura, aos bens por elas anunciados. Perelman e Tyteca (2002) diferenciam o ato de convencer do ato de persuadir, sendo que o primeiro opera por meio do intelecto e o segundo pela via da emoção.

Podemos acrescentar, por um lado, que a publicidade incorporou de sua matriz artística a força para comover por meio da imersão no mundo do sensível. Assim, os cartazes publicitários e os anúncios impressos nascem da confluência das artes plásticas com a literatura, seja essa de cunho épico ou lírico, visando a empatia (*pathos*) com o público. Os spots de rádio e os jingles se originam da mescla entre a música e a poesia. E os filmes publicitários advêm, obviamente, da narrativa ficcional adaptada à arte cinematográfica².

Por outro lado, em complementaridade a essa apropriação de elementos de variadas manifestações artísticas, que caracterizam o seu vetor persuasivo, a publicidade trouxe também, para o bojo de seu discurso, recursos retóricos próprios dos tratados de argumentação, cuja ênfase se volta para o convencimento, ou seja, para o investimento maior na esfera racional (*logos*).

Eco (1976) afirma que os discursos abertos, pelas suas múltiplas possibilidades de interpretação, caracterizam as obras artísticas, e os discursos fechados – em cuja produção se evita ao máximo a polissemia – caracterizam obras como a publicidade, que almejam convencer ou persuadir.

Seja como for, o cânone publicitário se consolida na convergência e na miscigenação dessas duas forças – a arte e a retórica. Em termos textuais, parte da publicidade – a apolínea – estrutura-se por meio de procedimentos lógico-formais, que se direcionam à razão, enquanto outra parte – a publicidade dionisíaca – se vincula à arte narrativa, que objetiva emocionar – seja pela suavidade, seja pelo choque (CARRASCOZA, 2004).

Essa publicidade que opera pelo vetor da emoção o faz, em grande medida, pela leveza, quase sempre associada ao humor, ao contentamento, à satisfação, às valorações do mundo lúdico. “Persuasivo”, vale lembrar, vem do radical *persuav*, daquilo que se concretiza “através do suave”. Estão aí dezenas de campanhas publicitárias que exploram essa “suavidade” através de histórias alicerçadas em cenas de descontração, o que levou Toscani (1996) a afirmar que a publicidade nos

² Conferir a discussão sobre o caráter ficcional que a publicidade dionisíaca herdou da narrativa realista em Carrascoza (2015).

apresenta um universo tacanho e estúpido, infantilizando o público com seu vetor unicamente solar. Esse tipo de estratégia enfatiza o que Oliveira (2009), tratando da poesia portuguesa, nomeia de lírica de superfície – ou seja, a exploração de situações superficiais do cotidiano, as vicissitudes domésticas, as “levezas” da condição humana.

Contudo, há também uma fatia da publicidade, embora mínima, que segue na direção oposta, e se consoma por meio daquilo que nos perturba. “Perturbar”, etimologicamente, vem do latim *perturbare* e significa “por meio do turvo”, do escuro. São campanhas que ilustram situações de “choque”, por vezes retratando acidentes de automóvel, cenas de violência, dramas de pacientes terminais, e, queiramos ou não, lançam-nos à obra de Franz Kafka, escritor de fábulas nas quais misturava o humor (aparente) a aspectos (visivelmente) sombrios da vida. Seguem, portanto, a lírica subterrânea – oposta à lírica de superfície (OLIVEIRA, 2009) –, na qual prevalecem como eixo as questões existenciais, voltadas para o sentido da vida e a finitude humana.

Objetivamos nesse artigo abordar a publicidade contemporânea por meio de uma retextualização (Bettetini, 1996), ou seja, transportando um texto ficcional para o plano científico, de forma que aquele nos permita estudar aspectos concernentes a esse. Escolhemos o conto *Um artista da fome*, de Franz Kafka (2017), para discutir tanto as ações presenciais de guerrilha publicitária quanto aquelas midiaticizadas, como os videorrelatos (os filmes que “documentam” essas ações ao vivo), uma vez que a guerrilha feita pela publicidade objetiva “comover” pela suavidade, embora também possa fazê-lo pela perturbação (choque).

Da arte do ativismo para a guerrilha publicitária

A narrativa breve *Um artista da fome* pertence à última fase da produção literária de Kafka e apresenta, igualmente, o estilo “protocolar, repetitivo e muitas vezes labiríntico” do autor de *A metamorfose* (CARONE, 2017, p. 114). A história narra a rotina, para não dizer “o trabalho” de um jejuador, colocado numa jaula ao ar livre, como atração para divertir os habitantes das cidades, numa época em que o interesse pelos artistas da fome já havia diminuído.

Em verdade, o conto vai flagrar um artista da fome no tempo exato em que essa “diversão” – que se tornou comum para a avidez dos espectadores adultos, embora ainda assombrasse as crianças – já estertorava em praça pública, até ser substituída, no desfecho da narrativa, por uma nova atração, capaz então, novamente, de atrair as pessoas pela perturbação que provocaria (ao menos em seu início).

Ao longo do conto, o narrador irá descrever a rotina desse jejuador, homem pálido, com as costelas extremamente salientes, “um feixe de ossos”, cujo ofício consistia

em não se alimentar diante da plateia. Quando em exibição, ou seja, durante o período de fome, o artista da fome, “em circunstância alguma, mesmo sob coação, comeria alguma coisa, por mínima que fosse: a honra da sua arte o proibia” (KAFKA, 2017, p. 24).

A história narra tanto as dificuldades do artista da fome quanto a sua maior virtude – a facilidade de jejuar. Sim, para ele, jejuar “era a coisa mais fácil do mundo”. Esmerando-se em cumprir a sua parte do show, sentado sobre a palha espalhada no chão da jaula, ali à mostra, “ora ele acenava polidamente com a cabeça, ora respondia com um sorriso forçado às perguntas, esticando o braço pelas grades para que apalpassem sua magreza” (KAFKA, 2017, p. 23). Essa interação com o público, conquanto limitada, permite-nos enlaçar o tema da guerrilha publicitária, precisamente aquelas ações enfeixadas na categoria performática, urbana.

A guerrilha publicitária foi trazida à luz, conceitualmente, no contexto do marketing de guerrilha, surgido no fim dos anos 1980, quando o publicitário Jay Conrad Levinson, vice-presidente da J. W. Thompson, de Nova York, cuja carreira sempre estivera colada às grandes corporações, detecta o potencial mercadológico das pequenas e médias empresas – deixadas à margem pelas grandes agências que não se interessavam por essa fatia de mercado, nem sabiam ao certo como contribuir para a sua dinamização e com ela lucrar – e abandona o alto circuito da publicidade, para se dedicar a entender e atender esse “grande” e desprezado segmento de negócios (LEVINSON, 1989).

A publicidade, com seus braços de polvo, vai encontrar nesse tipo de marketing mais uma “arma” para divulgar produtos e serviços de marcas globalizadas, embora, ironicamente, a guerrilha tenha surgido como uma “saída” para a comunicação de empresas de menor porte. Essas, sem as verbas polpudas dos anunciantes líderes em investimentos publicitários, passaram a contar com ações publicitárias incomuns, desvinculadas dos *mass media*, cujos custos de veiculação não poderiam suportar, para atrair o interesse do público.

Em alusão à linguagem bélica, se no âmbito dos grandes anunciantes há uma guerra entre concorrentes, a guerrilha se apresenta como uma guerra menor, não convencional, advinda de um desequilíbrio de forças, na qual os combatentes – as marcas menores –, não têm expertise nem poderio “militar”, mas, em contrapartida, movem-se com rapidez, fazem ataques-surpresa e infiltram-se sorrateiramente entre os “inimigos”, recebendo a ajuda de “aliados”.

No conto *Um artista da fome* encontramos tanto os ataques-surpresa da guerrilha publicitária quanto a simpatia da população por aceitá-los, uma vez que esses a entretêm. A plateia, como vimos, interage com o jejuador em sua jaula, colocada onde há maior circulação de pessoas – o artista da fome tem um empresário,

que o leva a pequenas e grandes cidades do mundo para exibi-lo, obviamente lucrando com ele. Não é de se estranhar que um dos casos clássicos de guerrilha em espaço urbano seja esse tipo de “performance” espetacular, em que um ator contratado para divulgar o produto ou o serviço busca galvanizar um círculo de curiosos ao seu redor. Um exemplo, dos muitos que proliferam em grandes cidades do mundo, é o da marca Tic Tac, no qual um homem, na praça central, distribuiu aos transeuntes instrumentos musicais, feitos improvisadamente com caixinhas dessas pastilhas doces, e os motiva a acompanhá-lo num “número” a céu aberto (Figura 1).



Figura 1: Ação de guerrilha para a marca Tic Tac (Uzbequistão).
Fonte: <https://bit.ly/3csdqxO>. Acesso em: 2 jun. 2020.

Outro caso, dessa vez menos um “show” e mais uma “instalação”, animou as ruas de Berlim por ocasião do lançamento na Alemanha da versão mini da latinha de Coca-Cola. Foram espalhadas pela cidade bancas encolhidas de jornais e revistas, com produtos em miniatura à venda, com ênfase na *vending machine* em dimensão reduzida dessa marca de refrigerante (Figura 2).



Figura 2: Ação de guerrilha para a versão mini da latinha de Coca-Cola (Alemanha).
Fonte: <https://bit.ly/3gMF7Fb>. Acesso em: 2 jun. 2020.

A figura humana, como o jejuador no conto kafkiano, está presente em ambos os casos, mas nem sempre é imprescindível. Por vezes, também os objetos podem galvanizar o olhar das pessoas nas vias públicas – como se a jaula ou o leito de palha do artista da fome fosse mais importante que ele próprio. Citemos dois exemplos. O primeiro é uma ação de guerrilha publicitária feita para o sistema de som da marca Kenwood, que (ilustrando a sua durabilidade) continua a funcionar, emitindo músicas, no interior de um automóvel incendiado exposto numa rua de Milão (Figura 3).



Figura 3: Ação de guerrilha para o sistema de som Kenwood (Itália).
Fonte: <https://bit.ly/3eGRJvG>. Acesso em: 2 jun. 2020.

A segunda ação guerrilheira, também protagonizada por um carro, levou para uma rua da cidade de Londres um Polo Twist feito inteiramente de gelo, que demorou 12 horas para derreter, divulgando aos passantes a potência de seu ar-condicionado (Figura 4).



Figura 4: Ação de guerrilha do VW Polo Twist (Inglaterra).
Fonte: <https://bit.ly/3drrCsz>. Acesso em: 2 jun. 2020.

A origem desse tipo de ação remonta a movimentos artísticos enraizados em valores ativistas, seja de uma causa qualquer, seja da própria arte, como um elemento constitutivo de seu manifesto, como aponta Maceira (2015). Na origem das táticas da guerrilha publicitária, semelhantes a essas – de *street marketing*, emboscada, *brand installation* – está o happening, a instalação pública e a *action painting* das poéticas (de vanguarda) modernistas.

As obras polêmicas do artista e ativista chinês Ai Weiwei, especialmente as instalações montadas por meio do empilhamento de bicicletas em várias partes do mundo³ – 1.200 bikes em Taiwan, 760 em San Gimignano (Figura 5) etc. –, serviram de inspiração para “obras” de guerrilha publicitária, como a de uma loja de bicicletas, em Altlandsberg, na Alemanha⁴, que fixou 120 bikes na fachada de seu estabelecimento para atrair os compradores (Figura 6).



Figura 5: *Forever bicycles*, instalação do artista Ai Weiwei com empilhamento de bicicletas (Itália).

Fonte: <https://bit.ly/2ZWBerg>. Acesso em: 2 jun. 2020.



Figura 6: Ação de guerrilha publicitária feita para uma loja de bicicletas (Alemanha).

Fonte: <https://bit.ly/2U1xPnl>. Acesso em: 2 jun. 2020.

³ Conferir reportagem sobre as instalações de Ai Weiwei no link: <https://bit.ly/2ADWSpK>. Acesso em: 4 mar. 2019.

⁴ Conferir matéria sobre essa ação de guerrilha publicitária no link: <https://bit.ly/2U1xPnl>. Acesso em: 4 mar. 2019.

Se na proposta de Ai Weiwei, a bicicleta – veículo usado para o ir e vir de milhões de cidadãos chineses, objeto, portanto, de garantia de sua “liberdade” –, enuncia um discurso político, de resistência, a ação publicitária, desprovida desse caráter, realça seu sentido mercadológico explícito. Não admira que Ai Weiwei tenha “armado” suas instalações com as bikes mais comuns da China, da marca Forever, batizando-as com o título *Forever Bicycles*, deixando clara a intenção contra o regime de seu país. A arte continua – e continuará – sendo plasmada em suas estratégias e táticas pela publicidade, ainda que essa possa se tornar também (no processo duplo de reflexão e refração discursivo) matéria-prima para expressões artísticas, como a Pop Art de décadas atrás e, mais recentemente, as obras de Ellen Gallagher (cuja série mais célebre de colagens foi produzida sobre anúncios veiculados em revistas afro-americanas⁵).

Mas, para nosso assombro, antes mesmo das manifestações dos artistas e ativistas e, em seguida, da sua “repetição” levada a cabo pelos publicitários, já havia essa instalação primitiva e perturbadora na ficção de Kafka: o artista da fome deitado sobre a palha numa jaula exposta na rua, destinado ao voraz consumo do público. A “vida” representada pela publicidade iria, décadas mais tarde, copiar – e segue copiando – a arte inventiva do escritor checo.

O videorrelato de guerrilha: a potência da retórica midiaticizada

As ações de guerrilha publicitária ao vivo, ainda que capazes de chamar a atenção do público para uma espécie de espetáculo que pede a sua participação, são, em essência, acontecimentos nascidos sob a égide do precário, do efêmero, do fugaz. Como apontaram Carrascoza e Santarelli (2011, p. 52): “algumas ações de guerrilha publicitária são verdadeiros *happenings*, nos quais há espaço para performances; outras são obras transitórias, como instalações de arte contemporânea”.

Podemos dizer, assim, que o “circo” é montado de repente, mas, à diferença das “sessões” descritas por Kafka em *Um artista da fome*, que duram semanas, as intervenções de guerrilha publicitária não ultrapassam, para aqueles que delas participam e são sensibilizados, senão alguns minutos, ou no máximo poucas horas – a não ser que registradas em filmes, propositalmente de estilo documental, onde são re-feitas para um outro tipo de consumo e resultam de uma lógica outra de produção publicitária.

Nesses filmes, noutras palavras, é como se gravássemos o demorado jejum do paciente artista da fome e editássemos os seus melhores momentos – ou,

⁵ Conferir matéria sobre as colagens de Ellen Gallagher no link: <https://bit.ly/2Xu3eRm>. Acesso em: 6 mar. 2019.

mais estrategicamente, contássemos com as suas imagens uma história “melhor” do que aquela assistida pelos participantes *in loco*. Uma história capaz de ser compartilhada por uma plateia muito maior, para não dizer global – e, certamente, distinta daquela presente, face a face, ante o “espetáculo” original.

Foi justamente para aproveitar as ações de guerrilha publicitária, então restritas ao seu momento de precariedade, e lhes dar uma condição (nova) de perenidade que surgiram os chamados “videorrelatos” – esses, sim, produzidos não para quem assistiu e/ou interagiu com o “show” presencial mediado, mas para todo internauta, para consumo a qualquer hora, já que podem ser acessados em plataformas como o YouTube, facilmente baixados, copiados e compartilhados.

Mais uma vez, vamos ver a publicidade transpor para o seu caleidoscópio discursivo elementos de uma matriz artística, nesse caso o cinema, como já o fizera com os comerciais de televisão, que plasmam a linguagem, a estrutura e a narrativa de cunho realista dos filmes de curta ou longa-metragem. Os videorrelatos inauguram, assim, um novo gênero publicitário, um agente de contágio, de adesão e de compartilhamento tão “letal” quanto a atração que, no conto em questão, substituirá o artista da fome.

Na fábula kafkiana, como vimos, o jejuador se apresenta em numerosas cidades, onde é levado pelo seu empresário – que o explora, como um “produto”, um espetáculo tatuado com a sua marca –, e “assim viveu muitos anos, com pequenas pausas regulares de descanso, num esplendor aparente, respeitado pelo mundo mas, apesar disso, a maior parte do tempo num estado de humor melancólico, que se tornava cada vez mais sombrio porque ninguém conseguia levá-lo a sério” (KAFKA, 2017, p. 29).

Se antes o artista da fome fora capaz de chamar a atenção e divertir o público durante anos, “se tinha sido aclamado por milhares de pessoas”, o interesse pelo seu “trabalho”, contudo, havia decaído, como sabemos desde as primeiras linhas da história. O veterano artista, então, acaba sendo transferido para um grande circo, onde é deixado de lado. Lá ele continua a jejuar, por hábito, e ninguém mais atualiza a tabela com o número de dias de jejum, ninguém substitui os belos cartazes que o anunciavam (depois de sujos, vão sendo arrancados), e “quando o público, nos intervalos do espetáculo, se comprimia junto às estrebrias para visitar os animais, era quase inevitável que passassem diante do artista da fome e parassem um pouco” (KAFKA, 2017, p. 32).

Seguindo a lógica da obsolescência programada dos produtos (KOTLER; KELLER, 2006), era hora do artista da fome dar lugar a uma novidade. A sua exposição, o seu “discurso” por assim dizer, chegou à saturação: “as pessoas acostumavam-se à estranheza de se querer chamar a atenção para um artista da fome nos tempos atuais e esse hábito lavrava a sentença contra ele” (KAFKA, 2017, p. 33).

Abandonado, e sem encontrar um alimento que o agrade, o artista da fome jejua até a morte. O inspetor do circo ordena que ele seja enterrado junto com a palha sobre a qual se “mostrava” na jaula, onde colocam, no lugar do artista, uma jovem pantera. As palavras do narrador sobre a nova atração no circo, para nós tão bem associadas à estratégia comunicacional dos videorrelatos, são poderosamente persuasivas:

Era um alívio sensível até para o sentido mais embotado ver aquela fera dando voltas na jaula tanto tempo vazia. Nada lhe faltava. O alimento de que gostava, os vigilantes traziam sem pensar muito; nem da liberdade ela parecia sentir falta: aquele corpo nobre, provido até estourar de tudo o que era necessário, dava a impressão de carregar consigo a própria liberdade; ela parecia estar escondida em algum lugar das suas mandíbulas. (KAFKA, 2017, p. 35-6)

O videorrelato dá a impressão de carregar consigo a liberdade das ações de guerrilha publicitária, quando, bem sabemos, não é de fato o registro “espontâneo” do que se passou, mas um filme, uma narrativa a serviço da divulgação, com maior alcance midiático, do produto. Sendo assim, para a sua execução, concorrem os recursos de persuasão e convencimento próprios da publicidade audiovisual.

No conto de Kafka, antes de o jejuador ser “transferido” das ruas para o circo e lá ser esquecido, mesmo em épocas de menor interesse pela sua “performance”, havia quem, em meio ao público, o vigiava, para assegurar que ele nada comeria durante seus dias de “apresentação: eram “em geral, curiosamente, açougueiros, sempre três ao mesmo tempo, e que assumiam a tarefa de observar dia e noite o artista da fome para que ele não se alimentasse por algum método oculto” (KAFKA, 2017, p. 24).

Se bastava ao artista da fome ficar diante da plateia sem consumir comida alguma, e esse era o trunfo de sua arte de “persuadir”, a sua prática se tornava terrivelmente difícil com a “ação participativa” dos vigilantes: eles o “perturbavam”, turvavam seu estado de ânimo, fazendo gracejos, conversando e contando histórias, mantendo, enfim, o tempo todo, as suas suspeitas.

Os videorrelatos da guerrilha publicitária narram o “espetáculo” pelos olhos dos vigilantes, ou seja, dos criativos que o documentam por meio de uma história, e pouco importa se são ou não originalmente os seus idealizadores. Cabe a eles, da mesma forma que procedem ao elaborar comerciais para os anunciantes, fazer um filme respeitando as premissas da narrativa realista para acentuar o diferencial de seu produto.

Assim, mimetizando a máxima de Flaubert (apud Wood, 2011, p. 48) – “um autor em sua obra deve ser como um Deus no universo, presente em toda parte

e visível em parte alguma” –, os criativos documentam a ação de guerrilha, então realizada na rua, por meio de um relato em terceira pessoa de um narrador-observador que não se deixa ver na história, mas que nela está presente, controlando-a plenamente.

Noutras palavras, regido pelos objetivos de comunicação, o videorrelato é um novo texto, não mais aquele da ação de guerrilha na rua da qual uma pequena plateia participou, assistindo ao “show” do “personagem” performático que representa a marca e com ele interagindo. Um texto novo, que, como as adaptações de obras literárias para o cinema, será produzido com ênfase nos “detalhes expressivos”, garantidores da verossimilhança, como apontado por Carrascoza (2015) em seu estudo sobre a poética do filme publicitário.

A praça pública no reino digital

A fábula de Kafka, persuasiva pelo choque, e não pela suavidade, termina com o vaivém feroz da nova atração entre as grades, a jovem pantera, substituta do artista da fome: “a alegria de viver brotava da sua garganta com tamanha intensidade que para os espectadores não era fácil suportá-la. Mas eles se dominavam, apinhavam-se em torno da jaula e não queriam de modo algum sair dali” (KAFKA, 2017, p. 36).

Do mesmo modo, o internauta, por meio do YouTube e das redes sociais, se delicia com o mais novo videorrelato de guerrilha, como testemunha não fiel de uma ação feita para poucos, mas transformada numa história outra, ao alcance de muitos. E assim a sua descoberta vai em frente, quase sempre compartilhada com outros internautas, até que outra ação efêmera do mesmo tipo, recriada em seguida, na forma de videorrelato, venha substituí-la.

Um videorrelato de grande repercussão foi feito a partir de uma ação com um manobrista de estacionamento diante de um bar e os frequentadores que ali fluíam em seus carros (Figura 7). O manobrista, registrado pela câmera com trejeitos de bêbado, é questionado pelas pessoas ao perceber que deram a chave de seu veículo a um indivíduo embriagado, capaz de provocar acidentes, e só depois de um enfrentamento real, o manobrista (em verdade, um ator) revela estar representando um papel e lhes entrega um flyer com a mensagem “Nunca deixe um motorista alcoolizado dirigir seu carro. Mesmo que este motorista seja você”.



Figura 7: Ação de guerrilha “Manobrista bêbado” para o Aurora Bar e o Boteco Ferraz, em São Paulo (Brasil).
Fonte: <https://bit.ly/2XRa1DG>. Acesso em: 2 jun. 2020.

Uma outra ação, interativa, patrocinada pela marca Volkswagen, aconteceu numa estação de metrô em Estocolmo. Os degraus da escada correspondiam a teclas de piano, de forma que os passos dos pedestres, subindo ou descendo, produziam música (Figura 8). A ideia era fomentar junto aos habitantes sedentários da cidade (em alto número) uma atividade física. O público participou assim da própria exibição, saindo da postura de observador – o que já não acontece com o respectivo videorrelato, pelo qual o telespectador apenas toma conhecimento da iniciativa, consumindo a “história” nele contada e o seu sucesso. O movimento de passantes nas escadas teria crescido 66%, conforme divulgado⁶ – ainda que a ação possa multiplicar seu alcance ao ser compartilhada nas redes sociais, gerando, conseqüentemente, mais consumo midiático.



Figura 8: Ação de guerrilha “social” no metrô de Estocolmo (Suécia).
Fonte: <https://bit.ly/303FCEX>. Acesso em: 2 jun. 2020.

Já o videorrelato da marca Dove, intitulado “Retratos da Real Beleza”, representou um marco ao promover uma ação de guerrilha sem a presença de público

⁶ Conferir matéria no link: <https://bit.ly/303FCEX>. Acesso em: 6 mar. 2019.

algum – ao contrário do artista da fome, sempre sob o olhar da plateia –, e postada a posteriori na internet, na forma de um filme que registrou essa iniciativa publicitária sui generis: a ação foi centrada no depoimento de mulheres que descreviam seu rosto para um desenhista especializado em fazer retrato falado, que no entanto não as via. Em seguida, o desenhista fazia outro retrato a partir da descrição de uma pessoa que conheceria a retratada minutos antes. Ao fim, montava-se uma exposição com os dois desenhos, revelando que aquele originário do próprio depoimento das mulheres as mostrava não tão belas quanto o segundo, criado pela descrição de uma desconhecida (Figura 9). O videorrelato, assim, “explicitava” o enunciado-chave do filme dirigido ao público feminino: “Você é mais bonita do que pensa”.



Figura 9: Ação de guerrilha “Retratos da Real Beleza Dove”.

Fonte: <https://bit.ly/2MmulZF>. Acesso em: 2 jun. 2020.

No entanto, não houve plateia acompanhando as etapas dessa “experiência”, senão, como dissemos, um processo de gravação de um vídeo com todo o controle possível de edição – uma peça publicitária cinematográfica, com a estrutura tradicional dos comerciais (narrador-observador, *plot point*, detalhes expressivos etc.); em suma, um filme feito para o consumidor de audiovisual.

Mas, como o magro jejuador do conto kafkiano foi substituído por outra atração, mais “viva”, essa ação de Dove – imponente pantera – também teve o seu tempo para capitanear a atenção do público. Embora possa ser acessada na internet, vai, como o artista da fome, deixando de ser tão interessante (por pertencer ao passado), abrindo espaço para outros casos marcantes, que, por sua vez, darão lugar a outros, mais atuais – e, assim, ad infinitum.

Epílogo: os artistas do consumo

Lembrando Philippe Artières (1997) e seus estudos sobre o arquivamento da vida, sobretudo nessa era em que é possível salvaguardar milhares de “documentos

digitais”, podemos dizer que os videorrelatos de guerrilha, compondo o universo marcário de seus anunciantes, formado por um imenso espaço-tempo diegético que é alimentado de forma intermitente, continuam acessíveis ao público, mas apenas na condição de memória, já que o presente exige a apresentação ao público de outra jaula, com atração inédita.

Não por acaso, na fábula de Kafka, o empresário do artista da fome já sabia o tempo de exposição máximo de sua atração: “A experiência mostrava que durante quarenta dias era possível espicaçar o interesse de uma cidade através de uma propaganda ativada gradativamente, mas depois disso o público falhava e se podia verificar uma redução substancial da assistência...” (KAFKA, 2017, p. 26).

Na era dos videorrelatos, ficamos à espera das novas panteras que invariavelmente vão nos fascinar, seja pela suavidade, seja pela presença perturbadora. E, assim, temos à disposição outra forma de produção e consumo de publicidade.

Amplificando a conclusão de Everardo Rocha (1990, p. 27), em sua obra clássica sobre a publicidade, *Magia e capitalismo*, que ao analisar anúncios de mídia impressa pontua existir o consumo dos produtos e o consumo outro de comunicação publicitária, notamos, no caso dos videorrelatos, três instâncias: 1) o consumo do produto (a sua materialidade), 2) o consumo da ação de guerrilha por meio daqueles que estiveram presentes em seu tempo de duração e 3) o consumo (midiático) da ação editada em forma de filme e lançada nos arquivos virtuais da internet.

No conto retextualizado, o jejuador se metamorfoseia num felino. A lírica subterrânea (o artista à beira da morte, a perturbação existencial) cede lugar para a lírica de superfície (as novidades da vida comezinha, a leveza do ser). Não nos surpreenderemos se, num dia desses, no mundo digital, uma pantera publicitária se transformar num inseto, capaz de – justamente por sua antigrandiosidade – magnetizar a plateia global.

Por fim: se os artistas e ativistas arriscam suas vidas com a contundência ideológica de suas obras, como Ai Weiwei, os guerrilheiros da publicidade, artistas que produzem novos tipos de consumo, buscam (sem consequências maiores para sua existência, senão algum insucesso profissional) evitar que as marcas anunciantes morram no esquecimento público.

Referências

ARTIÈRES, P. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9-34, 1998.

BETTETINI, G. *La conversación audiovisual*. Barcelona: Cátedra, 1996.

CARONE, M. História de um mestre no fim da vida. In: KAKFA, F. *Um artista da fome e A construção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 114-117.

CARRASCOZA, J. A. *Razão e sensibilidade no texto publicitário*. São Paulo: Futura, 2004.

CARRASCOZA, J. A. *Estratégias criativas da publicidade: consumo e narrativa publicitária*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.

CARRASCOZA, J. A.; SANTARELLI, C. Convergência entre a arte e o valor do precário na criação publicitária. In: CARRASCOZA, J. A.; ROCHA, R. de M. *Consumo midiático e culturas da convergência*. São Paulo: Miró Editorial, 2011. p. 45-62.

ECO, U. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

KAKFA, F. *Um artista da fome e A construção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

KOTLER P.; KELLER K. L. *Administração de marketing*. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2006.

LEVINSON, J. C. *Marketing de guerrilha: táticas e armas para obter grandes lucros com pequenas e médias empresas*. São Paulo: Best Seller, 1989.

MACEIRA, R. C. *Videorrelato: outra cena de enunciação para a guerrilha publicitária: risco e recuperação na busca de uma poética para o consumo*. 2015. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, 2015.

OLIVEIRA, N. *Axis mundi: o jogo de forças na lírica portuguesa contemporânea*. Cotia: Ateliê, 2009.

PERELMAN, C; TYTECA, L. O. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ROCHA, E. P. G. *Magia e capitalismo: um estudo antropológico da publicidade*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

TOSCANI, O. *A publicidade é um cadáver que nos sorri*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

WOOD, J. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

Submetido em: 9 mar. 2019 | Aprovado em: 20 ago. 2019



A paisagem mental da memória no cinema de Alain Resnais

The mindscape of memory in the filmography of Alain Resnais



Isadora Meneses Rodrigues¹

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e graduada em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Tem interesse nas temáticas: comunicação e cultura, cinema, tradução intersemiótica e literatura comparada. E-mail: isadorarodrigues12@gmail.com

Resumo: Na primeira fase de sua carreira, Alain Resnais discutiu a falibilidade e criatividade da memória ao ser ativada por processos mentais. Partindo do pressuposto de que o diretor precisou manipular o espaço fílmico para esculpir o tempo dos processos de rememoração no cinema, este artigo pretende examinar as estratégias de espacialização do tempo da memória em *L'année dernière à Marienbad* (*O ano passado em Marienbad*, 1961), segundo longa-metragem de Resnais. À luz do conceito de paisagem mental, a análise sugere que os cenários do filme se desfazem e deixam de ser subservientes a ações que obedecem a cronologias rígidas por meio do contraponto entre som e imagem, da duração dilatada dos planos e da repetição.

Palavras-chave: paisagem mental; espaço; tempo; memória.

Abstract: During the first phase of his career, Alain Resnais discussed the fallibility and creativity of memory when activated by mental processes. Based on the premise that the director manipulated the filmic space to sculpt the time of remembrance processes, this article verified the strategies of spatialization of memory time in *Last Year at Marienbad* (1961), the second feature film by Resnais. In the light of the concept of mindscape, the analysis suggests that the movie settings are disrupted and no longer subservient to actions that obey rigid chronologies through counterpoint between sound and image, the extended duration of plans and repetition.

Keywords: mindscape; space; time; memory.

*Aqui o espaço destrói o tempo e o tempo sabota o espaço.
Descrição não faz progresso, contradiz-se, gira em
círculos. O instante nega a continuidade.*

Alain Robbe-Grillet

Introdução

Tempo e memória são termos recorrentes e correlatos na teoria do cinema desde os seus primórdios. Não foram poucos os pensadores que declararam que o caráter distintivo da arte cinematográfica seria a sua capacidade de fixar o tempo. Andrei Tarkovski (1990), por exemplo, conectou a experiência de duração proporcionada pelo audiovisual à predisposição do meio em representar os processos de rememoração. Tempo e memória são categorias tratadas pelo crítico e cineasta russo como interdependentes, sinônimos que constituem o princípio estético da imagem em movimento.

Se, como defendeu Tarkovski (1990), o trabalho de um diretor de cinema é justamente o de esculpir e imprimir em celuloide a realidade do tempo das recordações, ninguém parece ter tornado a tarefa tão complexa quanto Alain Resnais, reconhecido como “cineasta da memória” (COSTEIX, 2013), fundador do “cinema do cérebro” (DELEUZE, 2018) e “agrimensor do imaginário” (BENAYOUN, 1980), para citar apenas algumas das análises mais célebres de seus filmes. Independentemente da abordagem adotada por esses pesquisadores, todas essas tentativas de definição da obra de Resnais remetem à dimensão temporal dos fenômenos mentais observados em seus filmes. Não o tempo cronológico, mecânico e unidirecional do relógio, mas o tempo multidirecional das percepções, onde presente, passado e futuro são unidades contíguas e simultâneas.

Esse reconhecimento decorre do fato de Resnais entender o cinema não como instrumento de representação do mundo objetivo, mas como um modo de aproximação do que chamou de “realismo mental”. Para ele, “o realismo não consiste em filmar apenas, por exemplo, as nossas conversas, mas também em mostrar as imagens que neste momento perpassam o nosso espírito” (RESNAIS, 1969, p. 36). Desse modo, a obra do diretor, principalmente os filmes da primeira fase da sua carreira (1947-1980), é um reflexo dessa concepção, uma busca constante por soluções audiovisuais que traduzam os movimentos internos das personagens. Nos seus longas-metragens, a memória, enquanto atividade central da consciência, é sempre caracterizada por uma mistura

caótica de temporalidades, onde articular eventos progressos na imagem em movimento e no som dos filmes não é jamais conhecer um acontecimento como ele de fato foi.

No cinema, para que esse jogo temporal se inscreva no centro da narrativa, é preciso que um espaço o anteceda, pois “o tempo não começa a existir a não ser quando se opera a passagem entre um primeiro fotograma (que já é espaço) e um segundo (que também já é espaço)” (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 105). O que tentaremos mostrar aqui, portanto, é que para esculpir o tempo da memória Resnais precisou manipular o espaço fílmico. Em algumas obras, o diretor trabalhou com geografias territorialmente localizáveis, como a Biblioteca Nacional Francesa, em *Toute la mémoire du monde* (*Toda a memória do mundo*, 1956), e Boulogne, em *Muriel ou le temps d'un retour* (*Muriel ou o tempo de um retorno*, 1963). Em outras, representou espaços que vão além da realidade concreta, onde o real e o imaginário são duas instâncias indiscerníveis. É o caso de *L'année dernière à Marienbad* (*O ano passado em Marienbad*, 1961), longa-metragem que analisaremos no presente trabalho. Nesse filme, como bem pontuou Robert Stam (2008), as duas coordenadas cronotópicas da ficção já aparecem em destaque no título. Trata-se da exploração de um tempo, o ano passado, que será ancorado em um referencial espacial, Marienbad. Um tempo e um espaço à primeira vista específicos e bem definidos, mas que vão se tornando cada vez mais incertos à medida que a narrativa avança. Essa indefinição torna o *peut-être* o advérbio de probabilidade que guia toda a ação. Talvez no ano passado, talvez em Marienbad.

Foi justamente o que tentou advertir Alain Robbe-Grillet (1988), romancista francês e roteirista do filme, ao afirmar que Marienbad não se encontra em nenhum mapa, não é um lugar aonde alguém pode ir. É impossível ir a Marienbad porque o espaço onde transitam os personagens só existe quando lembrado. Localizável, portanto, apenas no fluxo da consciência daquele que recorda. Trata-se de um espaço criado pelo corpo, por percepções da mente sobre o mundo. Do ponto de vista teórico, essas geografias de espaços imaginários têm sido chamadas pela teoria literária de *mindscapes*, um jogo de palavras com o termo *landscape* (paisagem). Essas paisagens mentais ou, como propõe a tradução de Rodrigo Garcia Lopes, “pensagens”, ao procurarem retratar a fisicalidade da mente em ação, se recusam a ser “meras descrições de um mundo externo, ou mesmo um cacho de imagens ou “objetos correlativos” que conduzem a uma epifania. Elas buscam, ao contrário, um radical estranhamento, um questionamento do visível” (LOPES, 2004, p. 29).

Levando essas questões em consideração, esse trabalho investiga a construção de uma *mindscape* em *L'année dernière à Marienbad* a partir da análise das estratégias audiovisuais que constituem o seu espaço, tornando-o um elemento fundamental

para a construção de um tempo multidirecional que caracteriza o livre rememorar. Para isso, analisaremos os dois espaços diegéticos percebidos na obra – um hotel e um jardim –, assim como abordaremos a duplicação do ambiente exterior em fotografias e em representações pictóricas que decoram o interior do hotel. Diante das variadas possibilidades conceituais de abordagem, pensaremos o espaço fílmico como constituído de uma dupla natureza. Levaremos em conta que ele é formado a partir da relação que se estabelece entre o campo, tudo aquilo que o olho apreende na tela, e o fora de campo, as partes não vistas do espaço diegético que se prolongam indefinidamente para além das bordas do quadro.

Noël Burch (1973) foi um dos primeiros estudiosos a abordar de forma mais sistemática essa duplicidade que funda o espaço fílmico, distinguindo o espaço concreto do fora de campo de um espaço imaginário. O concreto é definido pelo autor como algo que está fora do quadro apenas momentaneamente, mas que em algum momento aparece na imagem. Já o espaço imaginário remete a um fora de campo que comporta elementos nunca vistos, mas que se relacionam com o espaço visível em cena por meio de marcas narrativas.

Antes dessa tipologia criada por Burch, André Bazin já havia registrado a tendência que a imagem em movimento tem de extrapolar o espaço visível da tela. No ensaio “Pintura e cinema”, escrito em 1949, Bazin defende que longe de ser intransponível e definitiva como a moldura de um quadro, a tela cinematográfica é centrífuga, pois os seus limites funcionam como uma “máscara que só pode desmascarar uma parte da realidade. A moldura polariza o espaço para dentro, tudo o que a tela de cinema nos mostra, ao contrário, supostamente se prolonga indefinidamente no universo” (BAZIN, 2014, p. 206).

Essa concepção foi posteriormente problematizada por diversos autores, que defenderam que esse prolongamento imaginário do quadro não é um fenômeno exclusivo do cinema. Jacques Aumont (2012), por exemplo, argumenta que tanto o espaço pictórico quanto o cinematográfico podem estimular o olhar a uma relação centrífuga, pois é o que está no campo que define essa possibilidade, e não a presença do movimento. Contudo, o teórico francês pontua que enquanto na imagem fixa o fora de campo permanece não visto, na imagem móvel ele está sempre suscetível a ser. Portanto, o que Aumont chama de “espaço fílmico”, ou “cena fílmica”, é uma relação de reversibilidade entre campo e fora de campo, em que ambos “pertencem, de direito, a um mesmo espaço imaginário perfeitamente homogêneo” (AUMONT, 2012, p.25).

Entender o espaço no cinema a partir dessa duplicidade será importante aqui porque a relação entre o visto e o sugerido não é de simples continuação na

obra de Resnais. Como buscaremos mostrar por meio da análise de algumas cenas, ao invés do fora de campo confirmar o campo, como é comum na decupagem clássica, o prolongamento do espaço por meio do som e de representações pictóricas, por exemplo, quase sempre desestabiliza e contradiz o que vemos em cena. Nesse jogo entre interior e exterior, há também uma relação que se estabelece entre espaço e tempo. Em *O olho interminável* (2004), Aumont define que enquanto o campo é a dimensão espacial do enquadramento no cinema narrativo representativo, o fora de campo é sua medida temporal. Será fundamental para o trabalho, portanto, entender esse espaço invisível que prolonga o visível como um lugar potencial e virtual do caos das temporalidades, “lugar do futuro e do passado, bem antes de ser o do presente” (AUMONT, 2004, p. 40).

Antes de adentrar esses labirintos espaciais e temporais de *Marienbad*, contudo, é preciso observar mais detalhadamente o seu entorno, o seu contexto, para tentar definir – a partir das diversas interpretações possíveis da sua narrativa sinuosa – a compreensão que tomaremos como base para a nossa análise.

Marienbad e a indiscernibilidade entre o real e o imaginário

L'année dernière à Marienbad nos mostra a relação de três personagens: X, um homem interpretado por Giorgio Albertazzi; A, uma mulher encarnada por Delphine Seyrig; e M, vivido por Sacha Pitoëff, o possível marido de A². A história se passa em um luxuoso hotel barroco onde o personagem de Albertazzi tenta convencer a mulher a ir embora com ele, pois a fuga teria sido combinada entre ambos no ano anterior, quando supostamente se conheceram e se apaixonaram em Marienbad. No desenrolar da trama, se é que podemos falar nesses termos, A resiste às investidas do suposto amante e diz não se lembrar de nada. Durante os 94 minutos de filme, acompanhamos X tentando convencer a personagem de Seyrig a lembrar do encontro. Essa sinopse, contudo, nem de longe dá conta da complexidade narrativa do filme, pois quase tudo o que pode ser dito sobre a história se desfaz ao longo da projeção. Ao final, não sabemos realmente se os personagens são quem dizem ou aparentam ser. Esse homem e essa mulher realmente se conheceram? A se lembra e apenas finge não reconhecer X ou ela realmente o esqueceu? Em determinado momento, o próprio lugar do possível encontro se desfaz. Pode ter sido em Marienbad, em Frederiksbad ou em Karlstad. “Onde? Não importa”, diz X quando parece também já não ter mais

² No filme de Resnais, os personagens não têm nome. Utilizamos aqui as designações dadas a eles no roteiro de Alain Robbe-Grillet a fim de melhor situar o leitor em nossa análise.

certeza de nada. Não sabemos nem mesmo se o espaço onde os três personagens principais transitam como fantasmas durante todo o filme é de fato um hotel, uma casa de repouso ou, como sugere a interpretação de Jean-Louis Leutrat (2000), um limbo, um lugar entre a vida e a morte.

Todas essas incertezas surgem da indefinição da temporalidade do universo ficcional, pois no filme não há marcas audiovisuais que indiquem se as imagens representam o presente dos personagens, o seu passado ou mesmo o futuro. Não há a ideia tradicional de flashback, pois essas unidades temporais são caracterizadas pela simultaneidade. Índices que normalmente são utilizados no cinema para facilitar o reconhecimento da passagem de tempo, como a troca de roupa e a mudança de lugar, funcionam aqui de modo a provocar contradições diegéticas. Esse estranhamento acontece porque o filme não narra ações que ocorrem ao mesmo tempo e em espaços diferentes, ou seja, não trabalha com a relação espaço-temporal que ajudou a definir a própria linguagem cinematográfica a partir da ideia de montagem paralela. Em vez disso, *Marienbad* complica a gramática audiovisual ao trabalhar com ações que combinam mais de uma temporalidade em um mesmo espaço.

Em *The film narratives of Resnais* (1981), Freddy Sweet analisa dezesseis das interpretações mais importantes já propostas para a história. Todas elas, como demonstra o autor, plausíveis e ao mesmo tempo improváveis, pois o filme impossibilita qualquer tipo de conclusão que enquadre a sua linha temporal e espacial em uma narrativa fechada. As interpretações mais aceitas até hoje foram fornecidas pelos próprios autores. Alain Robbe-Grillet define *L'année dernière à Marienbad* como um filme sobre a persuasão, em que resolver as dúvidas deixadas pelo caminho não faz tanto sentido, pois o que importa é a disposição espacial dos objetos. O romancista francês entende o objeto como tudo aquilo que afeta os sentidos, algo que ocupa uma mente. Objetos “existem sempre e em primeiro lugar no olhar de quem os vê, no pensamento que os revê e na paixão que os deforma” (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 89). Desse modo, a ação é construída para que a experiência ficcional não seja uma simples tentativa de montar uma intriga tradicional de começo, meio e fim, mas sim um enigma sem solução para o espectador.

Robbe-Grillet buscou ecoar no roteiro do filme algumas das suas teses literárias enquanto um dos principais autores do Nouveau Roman, movimento literário francês dos anos de 1950 que renovou a ideia de literariedade a partir da negação da construção psicológica tradicional do personagem, tornando a descrição, na medida do possível, autônoma, sem servir diretamente à história. Para o escritor, o que vemos nas imagens faz parte das impressões imediatas do herói do filme, X,

que acaba introduzindo o passado à força “nesse labirinto onde o tempo parece ter sido abolido” (ROBBE-GRILLET, 1988, p. 10). Desse modo, o filme não é uma busca por uma memória precisa, pelo que teria de fato acontecido no ano anterior em *Marienbad*. Durante a projeção, já estamos nesse espaço e nesse tempo, pois o passado só triunfa no instante em que é evocado por X, ou seja, no presente.

Sem discordar totalmente da posição de Robbe-Grillet, mas assumindo mais inteiramente alguns temas psicológicos presentes na obra, Resnais descreve o filme como “totalmente onírico; uma comédia musical sem canção, que tenta aprofundar as forças do sonho” (RESNAIS apud BOUNOURE, 1962, p. 45). Essa interpretação aparece também na análise de Robert Benayoun (2013, p. 101), que define *Marienbad* como “um encontro em sonho”. Levando em conta a teoria freudiana, o crítico francês defende que o personagem de Albertazzi efetivamente conheceu A, mas unicamente em seu universo onírico. Para Benayoun (2013), a desconhecida é produto do desejo e expectativa de X, e o que sublinha isso é justamente a composição do espaço fílmico, pois a ideia de distância percorrida é inexistente. Quando os protagonistas atravessam uma porta, por exemplo, reaparecem imediatamente a metros de distância do ponto inicial da cena sem que seja construída uma elipse coerente. Éric Costeix (2013), por sua vez, acredita que a natureza onírica do filme é reforçada pela banda sonora, composta por uma relação ambígua entre voz off e imagem e por uma música de órgão mortuária composta por Francis Seyrig. Juntas, voz e trilha musical geram “uma perturbação perceptiva que sugere o desenrolar do filme como um sonho permanente” (COSTEIX, 2013, p. 75).

Por ser uma tentativa de aproximar o cinema da estrutura do funcionamento mental, consideramos que *L'année dernière à Marienbad* não é necessariamente um filme onírico. Essa é uma solução possível, mas existem outras. Não há nada na narrativa que confirme que A ou X estão dormindo. É perfeitamente plausível que eles estejam mortos ou, como acreditamos, em estado de vigília. Desse modo, o que acompanhamos em imagens e sons são os diversos gêneros de atividade mental de suas consciências: a rememoração, o devaneio, a intuição e a própria percepção do mundo que têm diante de seus olhos. X, por exemplo, pode ser como um dos pacientes descritos pelo neurologista Oliver Sacks (1988, p. 36) em *O homem que confundiu sua mulher com um chapéu*, o amnésico Jimmie, que está “isolado em um único momento da existência, rodeado por um fosso ou lacuna de esquecimento. [...] É um homem sem passado (ou futuro), encalhado em um momento que não tem sentido e que muda constantemente”. Esse momento da vida de X é apresentado ao espectador de forma contraditória, descontinua e sem lógica aparente, pois o

pensamento se dá em um fluxo cambiante de imagens e sensações, como nos ensinou o psicólogo William James (1979) no final do século XIX e a literatura da primeira metade do século XX, com Joyce, Virginia Woolf e Faulkner, para citar apenas alguns.

Essa multiplicidade interpretativa aparece nas próprias falas de Resnais, que em algumas entrevistas descartou a hipótese onírica e declarou que o que vemos e ouvimos em *Marienbad* pode ser encarado também como uma espécie de monólogo interior cinematográfico³. Em literatura, essa técnica é utilizada para representar os estados psíquicos dos personagens “exatamente como esses processos existem em diversos níveis do controle consciente antes de serem formulados pela fala deliberada” (HUMPHREY, 1976, p. 22). Para Resnais, podemos estar vendo o que se passa na mente de X, de A, ou uma combinação da subjetividade dos dois. Nas palavras do próprio autor:

O filme é também uma tentativa, ainda muito grosseira e primitiva, de aproximação da complexidade do pensamento, do seu mecanismo. [...] Na vida, suponho, nós não pensamos cronologicamente, as nossas decisões nunca correspondem a uma lógica ordenada. Todos temos sombras, coisas que nos determinam e que não são uma sucessão lógica de atos perfeitamente encadeados. (RESNAIS, 1969, p. 88)

Para analisar a construção dessa geografia da memória no filme de Resnais, nos valeremos do conceito de *mindscapes*. Em narrativas de mundos imaginários, o espaço imaginado se torna o protagonista e o antagonista do conto, pois o que importa é menos a intriga e mais a estruturação de um lugar representativo das operações mentais. Como nos explicam George E. Slusser e Eric S. Rabkin (1989), *mindscapes* não é uma projeção da mente no sentido platônico do termo, em que as paisagens visuais ou teóricas são, em última instância, fantasmas. “A paisagem mental não é apenas ilusão, mas pode ser, como ilusão, a única realidade que nós podemos conhecer” (SLUSSER; RABKIN, 1989, p. 9).

A *mindscapes* não é, portanto, uma paisagem surreal criada pela mente, pois não há essa oposição entre o real e o imaginário nas representações da memória. As duas instâncias são apresentadas como se fizessem parte de uma mesma ordem ontológica. Tudo que os personagens afirmam ser verdade depende dos seus

³ Alfred Hitchcock foi um dos primeiros a introduzir o monólogo interior no cinema. Em *Murder! (Assassinato)*, 1930, por exemplo, o diretor britânico realizou uma inovação importante para o cinema falado ao apresentar o pensamento dos personagens por meio da voz off, mesmo artifício que Resnais utiliza em *Marienbad*. Não à toa, portanto, a imagem de Hitchcock aparece como um fantasma em uma das cenas do interior do hotel. O seu perfil nos é mostrado perto de um elevador, vigiando os hóspedes de *Marienbad*, quase flutuando, como se ele pairasse sobre o filme como o seu grande influenciador.

sentidos e da capacidade imaginativa da memória, do seu poder de criar narrativas. Também não estamos falando aqui de uma construção mental da paisagem, significado muitas vezes comum à ideia de *landscape*, definida por Cosgrove e Daniels (1994, p. 1) como “uma imagem cultural, uma forma pictórica de representar, estruturar ou simbolizar o entorno”. Não se trata nem mesmo de um espaço fílmico que é construído para representar os estados mentais de forma alegórica, como acontece em filmes como *Das Cabinet des Dr. Caligari* (*O gabinete do dr. Caligari*, 1920), de Robert Wiene, e *The trial* (*O processo*, 1962), de Orson Welles. O espaço de *Marienbad* não é uma representação metafórica do estado mental de X, é o seu próprio estado mental, pois todo o interesse descritivo desse lugar, como acontece no *Nouveau Roman*, “não está mais na coisa descrita, mas no próprio movimento da descrição” (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 99). No filme de Resnais, o cinema abandona o interesse pelo conteúdo do pensamento, da memória. Não importa mais saber o que recorda uma personagem, mas como recorda.

É justamente isso o que acontece nas *mindscapes* literárias, em que o leitor é convidado “a substituir o conceito de tempo e de história pelo de espaço e pelo mapeamento da linguagem que ocorre na experiência do pensamento” (LOPES, 2004, p. 37). A importância desse mapeamento do espaço no filme de Resnais pode ser compreendida a partir da alusão à forma labiríntica cretense. Segundo Arlindo Machado (1997), o melhor percurso nesse tipo de labirinto não é aquele que permite chegar mais depressa ao fim, pois o mais importante é vivenciá-lo e conhecê-lo por inteiro, explorar ao máximo as suas possibilidades. Essa metáfora arquitetônica do labirinto poderia ser o próprio pensamento, pois “pensar, num certo sentido, é também percorrer um labirinto (de ideias, de memórias, de criações da imaginação etc.)” (MACHADO, 1997, p. 190). Entremos, finalmente, nessas teias intrincadas de *Marienbad*.

Moldar o espaço para esculpir o tempo da memória

Curiosamente, a primeira referência que temos do espaço fílmico não aparece na imagem, mas na banda sonora. A abertura do filme mostra os créditos iniciais sobre um fundo cinza. Uma música romântica acompanha a sucessão de painéis que indicam os colaboradores da obra. Quando o título do filme surge na tela, ouvimos sussurros indiscerníveis de uma voz que aos poucos percebemos ser masculina, teatral e sem emoção. Essa voz ainda sem corpo, acusmática, descreve um espaço que não vemos, pois continuamos acompanhando os créditos que se sucedem em ritmo regular. Essa descrição sonora do espaço indica um lugar cheio de galerias

e salões luxuosos, com corredores intermináveis, silenciosos e desertos, caracterizado por uma ornamentação de um outro século.

Mesmo estando ainda na ordem do invisível, o lugar onde transcorrerá a história é aludido não só pela descrição detalhada desse hotel luxuoso — que se repetirá ao longo do filme muitas vezes —, mas também pela espacialização da voz que o descreve, que parece estar em constante deslocamento devido à variação do volume da narração e da reverberação que a caracteriza. A primeira ação do espectador em relação ao espaço *filmico*, portanto, é a de imaginar esse lugar apresentado por meio do som fora de campo. Ao contrário do que ocorre nas narrativas tradicionais, essa descrição não tem aqui o objetivo de situar o cenário da ação, mas de confundir o que ainda não foi dado a ver ao espectador.

Quando a apresentação dos créditos iniciais termina, entramos finalmente no hotel. Por meio de longos travellings, a câmera, sempre ativa, se move por entre salões, corredores, colunas e teto de decoração majestosa. As ligações entre os diferentes planos buscam construir uma continuidade entre os diversos cômodos do lugar para que tenhamos a sensação de que estamos caminhando, uma espécie de travessia pelo espaço *filmico*. Esse passeio da câmera continua sendo acompanhado pela narração de X e pela música-tema do filme, caracterizada por um marcante órgão de igreja. Ao final dessa sequência, o que era uma narração em off se transforma em um diálogo entre dois atores que encenam uma peça. O ator, contudo, não é X, o dono da voz off. O personagem de Albertazzi só aparece na imagem nove minutos após o início do filme, em uma segunda sequência que apresenta os hóspedes do hotel. Mesmo nessa cena, ainda não conseguimos relacioná-lo à narração, pois X aparece sem destaque e não fala nada. A primeira vez que podemos fazer a junção entre voz e corpo é somente 15 minutos após o início do filme, quando X e M jogam pela primeira vez o que chamaremos aqui de “jogo da memória”, uma disputa de cartas que X nunca consegue ganhar.

Desse modo, podemos considerar que há uma indefinição do estatuto da voz nessa primeira sequência, pois não ficamos sabendo se a fonte emissora da fala está em cena e apenas não é visível no momento em que a ouvimos (voz off), ou se o que vemos é um flashback e há de fato uma descontinuidade entre o espaço da imagem e o espaço de onde emana a voz (voz over). Essa indefinição se mantém em outras cenas, e essa é uma das razões para afirmarmos que *Marienbad* foge de uma representação sonora clássica, em que a voz off está sempre “submetida ao destino do corpo” por meio de determinações contextuais (DOANE, 2018, p. 379). No filme de Resnais, ao contrário, há uma constante desestabilização do ponto de escuta,

o que impede que tenhamos a certeza de que uma leve correção na tomada da cena tornaria o corpo de X visível na imagem.

Outra característica da trilha sonora de *L'année dernière à Marienbad* é que nem sempre o que X descreve corresponde ao que vemos na imagem. A decoração do hotel, por exemplo, não tem as mesmas características da narração, assim como os personagens não agem exatamente do modo que o personagem de Albertazzi indica que eles estão agindo. Assim, a pretensa continuidade almejada pela montagem das imagens é constantemente interrompida pela voz off, o que gera no espectador um sentimento de descolamento e estranhamento em relação a esse espaço labiríntico, pois há a impossibilidade de construir mentalmente uma geografia bem definida do filme. A totalidade do espaço fílmico parece sempre escapar, assim como a memória que X busca trazer à tona, pois o espaço sugerido pelo fora de campo não assegura o espaço proposto pelo visível.

Esse contraponto entre som e imagem é sistemático e o elencamos aqui como a primeira estratégia fundamental de construção de uma paisagem mental da memória em *L'année dernière à Marienbad*. Essa relação entre os dois elementos-base da linguagem cinematográfica se desenvolve aqui aos moldes da proposição feita por Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov (2002) ainda no início do cinema falado, quando afirmavam que o conteúdo sonoro dos filmes não deveria estar necessariamente sincronizado às ações que ocorrem visualmente. Para o uso criativo do som no cinema, defendiam os autores, seria preciso utilizar o contraponto orquestral, ou seja, a quebra do sincronismo imagem-som que caracteriza a narrativa clássica. Para além do sentido de contraste e assincronia que evoca, utilizamos o conceito de contraponto também para destacar que som e imagem trabalham de modo interdependente no filme de Resnais, como conjunto monístico. Como acontece no teatro japonês kabuki descrito por Eisenstein (2002, p. 29), "som – movimento – espaço – voz não acompanham (nem mesmo são paralelos) um ao outro, mas funcionam como elementos de igual significância".

Em *L'année dernière à Marienbad*, esse contraponto entre som e imagem busca emular a ambiguidade, os devaneios e contradições que caracterizam as formas do pensamento, pois a memória é débil, erra, se confunde e cria. Isso acontece, por exemplo, quando o narrador diz que tudo está deserto no hotel, mas nas imagens observamos diversas figuras humanas espalhadas pelo lugar; ou quando a voz de X aponta para um espaço externo, o do jardim, e o que vemos é ainda o interior, as paredes do hotel. Tudo transcorre como se a narração de X não conseguisse nunca acompanhar o dinamismo dos espaços, que constantemente se deslocam, mudam de forma, tamanho e disposição no intuito de acompanhar as possibilidades criadas pela memória.

É também o que acontece com o quarto de A, que muda de decoração conforme a narrativa avança. Inicialmente o lugar tem pouca mobília e é extremamente iluminado, muito diferente da sugestão espacial feita pela voz de X, que sugere a presença de espelhos, uma lareira e uma cômoda. Nas cenas finais do filme, o mesmo quarto aparece com mais móveis e decoração, se aproximando das descrições de X. É como se os espaços fossem sendo preenchidos pelos objetos na medida em que A passa a aceitar a história do passado que o desconhecido evoca, como se ela também começasse a lembrar e os objetos passassem a ter existência na imagem a partir da sua percepção. Os objetos, portanto, não são neutros no filme. Como diz Robbe-Grillet (1969, p. 92), em seus romances e roteiros é sempre um homem comprometido numa aventura passional das mais obsedantes que percebe os objetos. O homem, portanto, deforma esses objetos e “produz imaginações próximas do delírio”.



Figura 1: Transformações espaciais do quarto de A em *L'année dernière à Marienbad*.

À medida que o final do filme se aproxima, o próprio personagem principal parece se dar conta dessa desconexão sonora-visual. Ao tentar descrever a noite em que ele e A supostamente combinaram uma fuga, X se desespera ao perceber que suas lembranças se contradizem. Enquanto a voz off indica que a porta do quarto de

A estava fechada, na imagem a vemos aberta. Nessa cena, a banda imagética parece funcionar como a memória de A, ou seja, como uma representação exterior à mente de X. Nesse momento, o personagem interpretado por Albertazzi parece não suportar mais tal descontinuidade. “Não! A porta estava fechada!”, fala quase gritando, como se estivesse implorando por uma sincronia entre aquilo que descreve por meio do som fora de campo e o que está visível no quadro. X busca uma concordância entre as suas recordações, a memória de A e o que realmente teria acontecido no ano anterior. Sincronia que não chega nunca, nem em *Marienbad* nem em lugar nenhum. Ao fim dessa sequência, o próprio protagonista desiste ao reconhecer que a precisão do tempo e do espaço já não importa, pois no pensamento tudo se mistura e se repete. Ele parece aceitar que toda lembrança é baseada em algum tipo apagamento e competição entre recordações. Como ensina Andreas Huyssen (2014, p.158), o esquecimento “não apenas torna a vida vivível, como constitui a base dos milagres e epifanias da própria memória”. O olvido como elemento constituinte dos processos de rememoração é, inclusive, tema central do filme anterior de Resnais, *Hiroshima mon amour* (*Hiroshima, meu amor*, 1959).



Figura 2: Desconexão sonora-visual entre o que vemos no quarto de A e o que descreve a voz de X.

Além de utilizar o contraponto entre som e imagem para gerar desconstrução espacial, Alain Resnais teve que construir um cenário fílmico fragmentado, criado como unidade somente na sala de edição. O hotel e o jardim, os dois ambientes que podemos identificar no filme, não existem no mundo concreto, são a junção de pedaços de palácios de estilo barroco localizados em Munique e arredores. Já as filmagens das sequências de interior aconteceram em estúdios de Paris. O que vemos em cena, portanto, são espaços virtuais, uma ilusão de ótica criada pela montagem de planos filmados em vários locais separados geograficamente. O espectador tem aí o papel ativo de recompor esses fragmentos. Contudo, ao contrário do que acontece na decupagem clássica, essa reconstituição do espaço da ação será sempre incompleta no filme de Resnais, um esforço inútil, pois o campo e o fora de campo se relacionam de modo a gerar uma constante sensação de desconstrução, característica fundamental da nossa vida mental.

A outra estratégia que identificamos em *L'année dernière à Marienbad* para a construção de uma paisagem mental da memória é a duração prolongada dos planos, que intensifica o senso de temporalidade. Aumont e Marie (2003) definem que a duração implica a ideia de um início e um fim e, entre os dois, uma sucessão de instantes percebida de forma subjetiva pelo espectador. No filme de Resnais, a duração é dilatada e essa lentidão na apresentação dos espaços surge na película principalmente quando estamos diante do ambiente exterior, o jardim. Ao contrário do interior barroco e sensual do castelo, o jardim é cartesiano, com disposição rigorosa e geométrica de arbustos.

A duração, como defende Martin Lefebvre (2006), é a característica fundamental do surgimento da paisagem no cinema, algo que distingue a paisagem fílmica da pictórica. Essa dilatação do tempo no audiovisual rompe a subserviência do espaço à ação e faz com que o ambiente deixe de ser apenas um cenário (*setting*) e se transforme em paisagem intencional, pois adquire autonomia. Contudo, Lefebvre reconhece que cenário e paisagem coexistem muitas vezes em um estado de constante tensão nos filmes. Em *L'année dernière à Marienbad*, essa tensão se intensifica nas cenas em que os personagens aparecem caminhando pelo jardim. Esses fragmentos são quase sempre mais silenciosos do que as sequências que se passam no interior do hotel, pois há menos música de fundo e mais pausas na narração de X. Os sons naturais do ambiente ganham mais destaque, ouvimos o barulho do vento, da água do lago e dos passos das figuras que vagam aparentemente sem rumo. Os fotogramas que mostramos a seguir, por exemplo, são de uma cena em que vemos o jardim em enquadramento panorâmico. A figura humana, A, aparece muito distante no início desse plano-sequência e só aos poucos ganha a centralidade do quadro.



Figura 3: Plano-sequência que se inicia com um enquadramento panorâmico da paisagem e termina com a centralidade da figura humana no quadro.

Cenas semelhantes a essa do jardim funcionam como *temps mort*, um espaço onde a narrativa morre para dar lugar a um interesse não narrativo, pois a relação entre espectador e obra passa a ser menos de significação e mais de relação corpórea com os ambientes. A subtração da dramaticidade convencional nesses planos-sequência do jardim faz com que o filme de Resnais antecipe o que hoje vem sendo chamado pela crítica de “slow cinema”, filmes em que o senso de temporalidade é intensificado de uma forma ainda mais radical do que em *L'année dernière à Marienbad* e seus contemporâneos. Como explica Asbjørn Grønstad (2016) em “Slow cinema and the ethics of duration”, a duração no cinema lento provoca uma visualização da passagem do tempo. No caso específico do cinema de Resnais, poderíamos falar em uma espacialização do tempo do pensamento.

Talvez o aparecimento mais eminente da paisagem em *L'année dernière à Marienbad* aconteça em uma das poucas sequências em que podemos contemplar o jardim sem a presença humana. A cena tem início no interior do hotel, onde X e A apreciam um concerto de música. Por meio de um corte brusco, o espectador é levado a observar o espaço diegético exterior. Em um primeiro momento, o que vemos parece ser uma imagem fotográfica do jardim, mas logo a câmera começa a se mover e a nos mostrar diferentes aspectos da paisagem natural. Nenhuma narração em off acompanha

essa travessia, o que é raro. Também não vemos X ou A, que só aparecem no final do plano-sequência e, mesmo assim, sem se tornarem o centro do quadro. A câmera apenas passa pelos dois amantes. Na cena, o órgão de igreja da música composta por Francis Seyrig acompanha o travelling horizontal que mostra árvores, lagos e arbustos. Tudo dura pouco mais de um minuto, mas a percepção dessa passagem de tempo é dilatada pela impossibilidade de determinar a função narrativa das imagens que vemos, de ancorá-las à intriga. Contemplamos, assim, a paisagem mental da memória.



Figura 4: Travelling horizontal mostra a paisagem do jardim.

É ainda o espaço do jardim que nos leva à última categoria que elencamos como estratégia de construção de uma geografia audiovisual da memória em *L'année dernière à Marienbad*: a repetição. Pensamos aqui a partir da perspectiva deleuziana, que em *Diferença e repetição* postula que repetir não é voltar ao passado, mas reiventá-lo, ou, para usar um termo que agradaria Robbe-Grillet, presentificá-lo (DELEUZE, 1988). Isso porque a repetição está ligada à natureza do tempo, pois os instantes que se sucedem no pensamento não podem nunca ser recuperados. Como nos ensina Deleuze (1988), a memória nunca devolve aquilo que foi, apenas cria novas possibilidades do acontecido. Nesse movimento, onde o tempo se desdobra a cada momento em presente, passado e futuro, a repetição se abre à diferença.

No filme, essa ideia aparece por meio da duplicação dos gestos, das falas, dos próprios personagens e, o que aqui nos interessa mais, do espaço fílmico.

Ao longo da narrativa, o jardim aparece duplicado dentro do hotel por meio de três representações pictóricas que aparecem dispostas nos diversos salões e corredores do lugar. Esses quadros aparecem por meio de travellings que percorrem os salões do hotel e enquadram as paisagens no plano ou por intermédio de uma câmera menos ativa que mostra os personagens apreciando essas telas. Esses momentos de contemplação são acompanhados pela voz off de X, sempre tentando fazer com que A recupere o passado perdido. Essas pinturas aparecem sobretudo no primeiro ato do filme, antes que tenhamos adentrado de fato no espaço do jardim, que até então só apareceu nas descrições sonoras feitas por X ou por meio de flashes rápidos que aparecem na imagem.



Figura 5: Diferença e repetição nas representações pictóricas do espaço do jardim.

Para usar a terminologia de Burch (1973), acreditamos que essas paisagens funcionam no filme como um fora de campo concreto, no sentido de que são elas que sugerem um prolongamento imaginário das partes não vistas do jardim, que é sempre dado a ver em pedaços na banda imagética. Se em um primeiro momento esses quadros possibilitam construir uma arquitetura coerente do lugar, a variação das formas, composições e iluminação das pinturas acaba subvertendo novamente a credibilidade do espaço filmico. De início, essas imagens duplicadas do jardim funcionam como mapas que aparecem no filme para comprovar a memória que X evoca, mas à medida que a narrativa avança acabam por confundir ainda mais o espectador pela mutabilidade das representações. Essa instabilidade aparece também nas versões do passado contadas por X para a personagem de Seyrig.

Além dessas representações quase citacionais do jardim, encontramos também outras referências menos diretas a essa paisagem. No fotograma da Figura 6, o fundo da peça que os hóspedes do hotel acompanham ainda no início do filme é um jardim, também organizado geometricamente, com um balcão e uma estátua, estrutura que lembra a paisagem “real” por onde transitam os personagens do filme. Uma outra alusão ao espaço exterior aparece em uma carta do baralho usado por X e M no jogo que se repete ao longo do filme. Na carta, vemos um desenho que lembra a disposição dos arbustos do jardim. É como se Resnais reafirmasse o caráter artificial e ambíguo do espaço filmico que constrói ao duplicá-lo de diferentes formas durante toda a obra.



Figura 6: Alusões ao espaço exterior.

Deleuze (2018) chama de estrutura especular esse movimento de reflexividade no cinema, em que narrativas espelhadas se multiplicam e o filme aparece no interior do próprio filme. Podemos considerar, portanto, que *L'année dernière à Marienbad* é uma *mise en abyme*, pois por meio desse jogo de repetições temos acesso a diversas camadas de uma mesma realidade. A vertigem da narrativa em abismo aparece no filme de Resnais quando passam a existir duas temporalidades diegéticas diferentes em cena. Por meio da repetição e da relação entre o campo e o fora de campo, estamos simultaneamente no presente e no passado, no interior e no exterior, na imaginação e no mundo concreto.

O jogo especular mais interessante em relação ao espaço fílmico aparece na última parte do filme. Desesperado, X mostra uma fotografia à personagem de Seyrig como um último recurso de rememoração. A fotografia, segundo ele, teria sido tirada no ano anterior em Marienbad. Na imagem, a mulher aparece sentada em um banco no jardim da mesma forma que a vemos outras vezes, conversando com o amante. Mesmo com a posse da imagem fotográfica, o “certificado de presença” (BARTHES, 1984, p. 129) que emana um real passado que não se pode mais tocar, A insiste em não lembrar. É impossível recuperar a sua memória. Ela nega, dessa forma, o poder de autenticação da fotografia.



Figura 7: Fotografias que duplicam mais uma vez a paisagem do jardim.

Posteriormente, a mesma fotografia aparece multiplicada, e A, em seu quarto, parece jogar com as imagens o jogo do filme, o mesmo das cartas de baralho, o jogo da memória. Parafraseando a frase do personagem de Sacha Pitoëff, M, nesse jogo podemos até perder, mas de alguma forma sempre ganhamos, pois a memória é uma atualização, um porvir. Muito mais do que uma restituição do passado, ela é uma reconstrução imaginativa e uma recategorização individual.

Segundo Giorgio Agamben (1998), a força e a inovação da repetição estão justamente na ideia de retorno em possibilidade daquilo que foi. Para ele, é justamente essa potência de retorno do dessemelhante que estabelece a proximidade entre a repetição e a memória. Agamben se afasta, portanto, da compreensão da repetição como analogia e cópia, reverberando as proposições deleuzianas que a definem como novidade e atualização de significados.

Em *Marienbad*, essas repetições constroem uma economia narrativa que elimina o tempo linear e reforça o efeito de descontinuidade próprio da vida mental. No filme, o passado vem à tona de modo imperfeito, impossível de ser pensado em sua totalidade. Isso porque a obra arquiteta inúmeras combinações do ocorrido, tornando a memória um mosaico de possibilidades. É por isso que a repetição é o elemento fundamental de composição do filme de Resnais, porque é por meio dessas variações na evocação do passado que X pode perder-se para sempre no ano passado em *Marienbad* e sempre tentar recuperar mais uma vez o seu amor perdido. Se, como defende Agamben, repetir uma coisa é torná-la de novo possível, o que retorna na repetição é justamente o tempo, que é múltiplo, heterogêneo, e sempre nos escapa.

Considerações finais

Como ponderamos anteriormente, Alain Resnais considerava o seu cinema uma tentativa ainda incipiente de aproximação de nossas atividades mentais, pois acreditava que as suas experiências não passavam “de um pequeno avanço em relação ao que se deveria fazer um dia” (RESNAIS, 1969, p. 88). Mais de 50 anos depois do lançamento de *L'année dernière à Marienbad*, contudo, o filme continua sendo uma das mais ousadas tentativas de registrar, no cinema narrativo, o embaralhamento de memórias e a mistura de temporalidades que caracterizam a fisicalidade da mente em ação. Foi o cineasta francês que realizou no audiovisual o que Virginia Woolf, por exemplo, alcançou na literatura do fluxo da consciência. Segundo a escritora inglesa, para conectar a arte à vida, com tudo o que ela tem de imprevisível e contraditório, seria necessário “registrar os átomos, à medida que vão caindo, na ordem em que eles caem na mente” (WOOLF, 2014, p. 110).

Se a literatura moderna da primeira metade do século XX empregou uma sintaxe contorcida na tentativa de capturar a realidade dos processos mentais, para construir esse cinema em que a noção tradicional de tempo é constantemente desfeita e onde flertamos com a ideia de eterno retorno da diferença, Resnais precisou destruir também o espaço fílmico convencional, tornando-o dinâmico ao deixar de lado as regras de casualidade e continuidade que caracterizam a decupagem clássica.

Como tentamos demonstrar nesse trabalho, para desorientar o espectador e esculpir essa temporalidade peculiar da memória, com suas obsessões, interrupções e esquecimentos, as *mindscapes* de *L'année dernière à Marienbad* se desfazem enquanto cenário. No filme, o espaço deixa de ser subserviente a ações que buscam representar o mundo exterior e passa a refletir o tempo caótico e estilhaçado do pensamento humano e dos processos de rememoração por meio do contraponto entre som e imagem, da duração dilatada dos planos e da repetição. Esse tratamento pouco convencional do espaço fílmico já aparece em obras anteriores do cineasta, como em *Toute la mémoire du monde* e em *Hiroshima mon amour*, mas é com *L'année dernière à Marienbad* que a vontade de Resnais de moldar um espaço-tempo puramente mental é levada às últimas consequências. Nos seus filmes posteriores, como *Muriel ou le temps d'un retour* e *Je t'aime je t'aime* (*Eu te amo, eu te amo*, 1968), a representação das leis da memória continua a ser central, mas a geografia proposta por esses longas-metragens é muito mais disciplinada e próxima do realismo tradicional, se distanciando do realismo mental almejado pelo cineasta francês durante toda a primeira fase da sua carreira.

Referências

AGAMBEN, G. Le cinéma de Guy Debord. In: AGAMBEN, G. *Image et mémoire: écrits sur l'image, la danse et le cinéma*. Paris: Hoëbeke, 1998. p. 65-76.

AUMONT, J. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

AUMONT, J. O filme como representação visual e sonora. In: AUMONT, J. *et al. A estética do filme*. Campinas: Papirus, 2012. p. 19-52.

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

BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAZIN, A. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BENAYOUN, R. *Alain Resnais: arpenteur de l'imaginaire*. Paris: Stock, 1980.

- BOUNOURE, G. *Alain Resnais*. Paris: Seghers, 1962.
- BURCH, N. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- COSGROVE, D.; DANIELS, S. Introduction: iconography and landscape. In: COSGROVE, D.; DANIELS, S. (ed.). *The iconography of landscape*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. p. 1-10.
- COSTEIX, É. *Alain Resnais: la mémoire de l'éternité*. Paris: L'Harmattan, 2013.
- DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DELEUZE, G. *Cinema 2: a imagem-tempo*. São Paulo: Editora 34, 2018.
- DOANE, M. A. A voz do cinema: a articulação entre corpo e espaço. In: XAVIER, I. (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2018. p. 371-387.
- EISENSTEIN, S.; PUDOVKIN, V.; ALEXANDROV, G. Declaração sobre o futuro do cinema sonoro. In: EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. p. 225-227.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.
- GAUDREAU, A.; JOST, F. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora UnB, 2009.
- SLUSSER, G. E.; RABKIN, E. S. *Mindscapes: the geographies of imagined worlds*. Carbondale: Illinois University Press, 1989.
- GRØNSTAD, A. Slow cinema and the ethics of duration. In: DE LUCA, T.; JORGES, N. B. *Slow cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016. p. 273-284.
- HUMPHREY, R. *O fluxo da consciência*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- HUYSSSEN, A. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- JAMES, W. Princípios de psicologia: o fluxo de consciência. In: JAMES, W. *Pragmatismo e outros textos*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 119-169.
- LEFEBVRE, M. Between setting and landscape in the cinema. In: LEFEBVRE, M. *Landscape and film*. New York: Routledge, 2006. p. 19-59.
- LEUTRAT, J. L. *L'année dernière à Marienbad*. London: British Film Institute, 2000.
- LOPES, R. G. *Mindscapes: poemas de Laura Riding*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- MACHADO, A. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

RESNAIS, A. Resnais, Robbe-Grillet e Marienbad. In: RESNAIS, A. *et al. Cadernos de cinema 5*. Porto: Publicações Dom Quixote, 1969. p. 75-109.

ROBBE-GRILLET, A. *Por um novo romance*. São Paulo: Documentos, 1969.

ROBBE-GRILLET, A. *O Ano passado em Marienbad*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SACKS, O. *O homem que confundiu a sua mulher com um chapéu*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

STAM, R. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

SWEET, F. *The film narratives of Alain Resnais*. Boston: Umi Research Press, 1981.

TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

WOOLF, V. Ficção moderna. In: WOOLF, V. *O valor do riso e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 106-113.

Referências Audiovisuais

DAS CABINET des Dr. Caligari (*O gabinete do Dr. Caligari*). Robert Wiene, Polônia, 1920.

HIROSHIMA mon amour (*Hiroshima, meu amor*). Alain Resnais, França, 1959.

JE t'aime je t'aime (*Eu te amo, eu te amo*). Alain Resnais, França, 1968.

L'ANNÉE dernière à Marienbad (*O ano passado em Marienbad*). Alain Resnais, França, 1961.

MURDER! (*Assassinato*). Alfred Hitchcock, Reino Unido, 1930.

MURIEL ou le temps d'un retour (*Muriel ou o tempo de um retorno*). Alain Resnais, França, 1963.

THE TRIAL (*O processo*). Orson Welles, França, 1962.

TOUTE la mémoire du monde (*Toda a memória do mundo*). Alain Resnais, França, 1956.

Submetido em: 9 abr. 2019 | Aprovado em: 9 abr. 2020



O gesto amador no cinema de Julio Bressane¹

*The amateur gesture in the
cinema of Julio Bressane*



Lila Foster²

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual do XXVIII Encontro Anual da Compós, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre – RS, 11 a 14 de junho de 2019.

² Pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília (PNPD/Capes) com projeto dedicado à história do Festival Brasileiro de Cinema Amador organizado pelo Jornal do Brasil entre 1965 e 1970. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP, o seu trabalho concentra-se no levantamento e na análise estética da produção amadora e de filmes domésticos no Brasil. E-mail: lilafoster@gmail.com

Resumo: A filmografia de Julio Bressane é atravessada pelo uso de filmes domésticos, imagens amadoras e filmes de viagem. Neste artigo refletimos sobre a presença do gesto amador no seu cinema, partindo de três eixos de análise: 1) a subversão da iconografia familiar; 2) o amador como potência estética e política; e 3) o filme de viagem e a geografia cinematográfica do mundo. Centrada na análise fílmica, tal perspectiva também pretende abarcar os diversos sentidos que podem assumir o que denominamos aqui de gesto amador.

Palavras-chave: Julio Bressane; imagem amadora; análise fílmica.

Abstract: Julio Bressane's filmography is influenced by the use of home movies, amateur images and travelogues. In this article, we reflect on the presence of amateur gestures in his filmography based on three axes of analysis: 1) the subversion of family iconographies; 2) amateurism as an aesthetic and political force, and 3) the travelogue and the world's cinematic geography. This film analysis approach also encompasses the complexities and the various meanings that amateur gestures can assume.

Keywords: Julio Bressane; amateur image; film analysis.

Introdução

Em *Lágrima-Pantera, a míssil*³ (1972), filme rodado durante o exílio numa breve estadia em Nova York, Julio Bressane termina com cenas de filmes domésticos feitos durante uma viagem de adolescência à cidade (a ponte, o Central Park), outras rodadas no Rio de Janeiro (os cachorros, o lar). A presença dessas imagens – amadoras e com cara de souvenir – me chamou atenção por trazerem o rosto do cineasta ainda jovem e por indicarem que um primeiro contato com produção de imagens se deu através da prática amadora. Quando perguntado sobre como o cinema surgiu como um acontecimento em sua vida, Julio Bressane responde: “surgiu precocemente porque muito cedo eu ganhei uma câmera de 16 mm e um projetor” (BRESSANE, 2003, p. 9).

No mesmo filme, a aproximação com Hélio Oiticica e o seu jeito de manejar a câmera super-8 também infiltravam a forma da captação das imagens, filme fotografado por Bressane e o jovem Miguel Rio Branco. A descoberta de Oiticica e sua relação com o aparato cinematográfico serviam de inspiração para a forma de captação com a câmera 16 mm:

com uma câmera super 8, testava, testava a si. Não era cineasta. Queria sentir as dificuldades de filmar, de enquadrar, de improvisar, de espacializar corpos em movimento, em outro campo... Estes pequenos filmes (2,3 minutos) chamaram minha atenção, vi neles uma maneira de desaparecer, de desprender-me de mim, do clichê, de recomeçar... encontrei nestes fotogramas incertos, tateantes, uma imprevisita e ideal passagem... (BRESSANE, 2011, p. 12)

De um lado, as imagens amadoras eram fragmentos da vida familiar; de outro, o amadorismo era um atributo estético, uma forma de filmar e de enquadrar o mundo guiado por outras instâncias que não o código cinematográfico. Fato é que, ao revisitar e assistir pela primeira vez alguns filmes do diretor, a presença dos filmes domésticos rodados na adolescência, a referência ao filme de família como matriz expressiva, os filmes de viagem e o gesto de filmar “despropositadamente” não eram aspectos isolados de sua obra. Filmes domésticos estavam presentes em também em *A família do barulho* (1970) e *Crazy love* (1971); vídeos de viagens a Turim formavam a imagem da cidade italiana em *Dias de Nietzsche em Turim* (2001);

³ Por anos *Lágrima-Pantera* foi considerado um filme perdido. Rodado em Nova York e revelado em um laboratório londrino, o filme passou por dois processos de montagem, ambos os cortes considerados perdidos. Encontrado um material arquivado no laboratório londrino, em 2006, a versão que hoje circula é um fragmento de 51 minutos montado por Julio Bressane e Moa Batsow para exibição no Festival de Turim de 2006. Para um extenso estudo sobre o contexto de produção do filme e sua estética, ver Duarte, 2017.

imagens digitais captadas em viagens e momentos em família constituem o prólogo de *Sedução da carne* (2018). Por vezes, essas imagens amadoras e/ou familiares produzidas com outros intuitos, guiadas por outros desejos, se imiscuem na tessitura visual da montagem às imagens captadas para os filmes pensados enquanto cinema, apontando contiguidades, vazamentos e inspirações entre esses dois registros, muitas vezes indissociáveis. Em outros momentos, elas formam um prólogo, encenação inspirada na dinâmica familiar, narrativa destacada de um corpo que poderíamos considerar como mais cinematográfico.

Tais fulgurações do amador formam uma constelação de atributos estéticos e de questões. No presente artigo elas serão o ponto de partida para pensarmos o atravessamento do gesto amador no cinema de Julio Bressane. Contra a síntese ou a plena definição, a questão amadora remete a um amplo contexto cultural de captação de imagens e sua absorção pelas narrativas, modos de produção e experimentos cinematográficos. Sem uma circunscrição unívoca, a qualificação de amador pode se referir a vários aspectos: o modo de produção, a qualidade da imagem, a proximidade emocional com o que se filma, a filmagem doméstica, as possibilidades criativas do uso de equipamentos para o mercado amador (16 mm, super-8, VHS, celulares), que permitiram a produção de imagens por não profissionais e/ou produções mais baratas. Buscarei, através da análise fílmica, dar conta de como algumas dessas facetas da questão amadora surgem e, por vezes, são subvertidas no cinema de Julio Bressane.

Se o feixe para pensarmos as imagens será a questão amadora, tal aproximação permite entrever como o cinema bressaneano também pode ser percebido como um cinema pessoal, transformando arquivos pessoais em matéria de criação e permeado por gestos que voltam a câmera para si. Neste sentido, interessa pensar em recorrências imagéticas na obra do diretor, de que forma o racional e o emocional se misturam, colorindo o seu cinema de “tonalidades afetivas” (BRESSANE, 2011, p. 8).

Leitor do historiador da arte alemão Aby Warburg, Julio Bressane transforma a sua própria obra e vida em arquivo, revisitando imagens a todo o momento, unindo, através da montagem, temporalidades distintas, gestos que sobrevivem e têm o seu sentido renovado através do cinema. O seu pensamento sobre a montagem, sua relação com a memória e as imagens reverberam influências do autor alemão. Sobre o *Atlas Mnemosyne*, o diretor afirma:

Imagens carregadas de forças passionais, tempos heterogêneos, intervalos, sobrevivências, permanência de gestos de matiz emotivo multifário, paixões contrárias na mesma ação, estranhamento do ostensivamente familiar... A complexa e inovadora montagem, a riqueza das associações, subordinada à poderosa força do ritmo, ronda o labirinto intrincado do

invisível... Aby Warburg chama o Cinema: 'um Atlas de gestos humanos'. (BRESSANE, 2011, p. 33)

O cinema de Julio Bressane é também uma “arte da memória pessoal” (ALMEIDA, 2016, p. 44), na qual o uso das imagens pessoais rodadas em família e captadas de forma amadora funcionam como materiais de criação, arquivos montados e remontados em diversos dos seus filmes. O ato de filmar também é permeado pelo gesto amador e pelos diversos sentidos que tal qualificação pode assumir.

Três serão os vetores para os quais os filmes analisados aqui apontam. Primeiramente, o filme de família definido por Roger Odin como “um filme (ou um vídeo) feito por um membro de uma família sobre personagens, eventos ou objetos relacionados de uma maneira ou de outra à história dessa família e uso privilegiado de membros dessa família” (1995, p. 27). De forma geral, as imagens produzidas com câmeras não profissionais operam como *souvenirs* familiares, uma criação imagética que busca construir uma imagem de felicidade e coesão familiar. É diante desse mesmo padrão que subversões do código de gênero são efetuados, caso de *A família do barulho* (1970), como veremos mais adiante.

A segunda dimensão versa sobre a relação entre o que poderemos chamar de uma estética e um modo de produção amadores, que incorporam erros, sobras e se valem da imagem granulada e mais precária de bitolas amadoras como o super-8. Um cinema também feito em grupo, fora dos canais oficiais de financiamento. Rubens Machado Jr. (2011) delimita esses fatores como traço de um experimentalismo que aparece nos anos 1970, em decorrência da incorporação de um *modus operandi* distante dos paradigmas industriais/comerciais. Tal movimento também sinaliza um trânsito e diálogo entre artistas visuais e o campo cinematográfico em meio a um cenário político cada vez mais marcado pela repressão da ditadura militar.

A multiplicidade de proposições estéticas é uma das marcas distintivas da produção audiovisual na década de 1970, imposição, em parte, de uma segmentação fragmentária de experiências, forçada pela ditadura civil e militar que se implantou no país em 1964 e que recrudescer a partir de 1968. Ao lado da vigorosa expansão da TV e do relativo sucesso da Embrafilme, houve também uma proliferação do experimentalismo jamais vista, o mais das vezes localizados e circunscritos, implicando microesferas comunitárias, como no caso de festivais intermitentes, certos cineclubes, mostras artísticas, e de uma miríade de pequenos eventos. (MACHADO JÚNIOR, 2011, p.29)

Por último, as imagens de Bressane também se conectam com uma tradição dos *travelogues* e a vontade de mapeamento do mundo através da imagem. O gesto de

filmar a viagem vai sofrer transformações durante o século XX, muito em decorrência da popularização dos equipamentos de produção de imagem. O gesto de viajar se torna quase indissociável da sua transformação em imagem – seja ela fotográfica ou cinematográfica –, gesto que se torna serializado e transforma imagens em produtos, comprovação do tempo e dos espaços consumidos na viagem.

Lívia Aquino em *Picture ahead: a Kodak e a construção do turista-fotógrafo* (2016) vai se valer do conceito de “mundo imagem”, cunhado por Susan Sontag, para indicar uma percepção da realidade cada vez mais imiscuída nas milhares de imagens produzidas pelas mãos de fotógrafos amadores e profissionais. Essa dimensão massificada e, de certa maneira, serializada da produção de imagens terá um ponto de inflexão dentro do campo da criação artística.

A partir dos anos 1980, alguns artistas começaram a problematizar o turismo nessa relação com a fotografia, apontando questões sobre o conteúdo e as formas de ver, a serialização, o esgotamento, a posse e a pose. Nota-se nessa perspectiva um processo de reconhecimento e registro de tensões entre os dois campos, bem como um exercício crítico acerca das imagens ao deslocá-las no tempo e no espaço de seus usos, restituindo enunciados dos modos de operação da fotografia, principalmente aquela feita por amadores, e produzindo nova percepção e subjetivação da experiência da viagem. (AQUINO, 2016, p. 17)

É a essa nova proposição, de uma combinação entre um gesto incessante de filmar e uma subjetivação da experiência da viagem, que os filmes amadores de Bressane remetem e são utilizados como arquivo, material de remontagem e ressignificação, transformados em proposições estéticas.

Partiremos das imagens, portanto, para pensar esses três aspectos e as elaborações bressaneanas: 1) a subversão da iconografia familiar: a imagem da família na fotografia e no cinema; 2) o amador como potência estética e política; 3) o filme de viagem e a geografia cinematográfica do mundo.

Subversões da iconografia familiar

A família do barulho (1970) mostra as peripécias domésticas de uma família pouco tradicional: dois malandros e uma mulher, interpretados por Guará Rodrigues, Kleber Santos e Helena Ignez. Comédia chanchadesca que tem como cenário uma casa pequeno-burguesa, o filme inicia com uma espécie de prólogo. Na primeira imagem, a família ficcional posa para a câmera como nos álbuns fotográficos.

O plano se mantém fixo e os personagens estáticos, olhando em direção à câmera com somente um pequeno gesto de subversão do personagem de Kleber Santos, sempre assustado e infantilizado, que olha levemente para cima.

O que se segue nesses primeiros dez minutos é uma montagem feita a partir de filmes rodados por Bressane que evocam os filmes de família, incluindo algumas imagens rodadas na adolescência, como o diretor afirma em entrevista (2003). Mesmo que rodadas com o intuito de compor uma ficção, é a própria família que se filma. O diálogo intenso de olhares direto para a câmera e o reconhecimento entre quem filma e é filmado apontam para essa rede familiar e para a natureza primordial do filme doméstico: filmar para lembrar, filmar para constituir um capítulo da história familiar (Figura 1).



Figura 1: O filme de família recriado, porém feito entre parentes, subverte a lógica da boa ficção familiar em *A família do barulho*.

Fonte: Youtube.

É o ambiente doméstico, a vida em família, a brincadeira e o olhar direto para a câmera que se destacam. A empregada doméstica passa a roupa, num longo plano que é invadido por um menino que se percebe filmado. Em uma mesa, familiares mais velhos jogam baralho, cena acompanhada por uma música country que evoca um choro saudosos pelo lar, pelo pai, pela infância feliz:

“*Daddy, I am coming back to you*” (papai, eu estou voltando pra você). Gestos recorrentes nos filmes domésticos que atravessam a história do cinema, a maneira de filmar e as brincadeiras encenadas, no entanto, trazem singularidades do olhar do cineasta.

A primeira questão a ser destacada desse trecho é a subversão da brincadeira infantil. Para Roger Odin, “a diegese do filme de família é uma recriação mítica do passado vivido” (ODIN, 1995, p. 33). O papel social do filme doméstico, também compartilhado pela fotografia, é construir uma ficção que possa garantir a unidade da instituição familiar. Se os filmes domésticos costumemente trazem uma imagem de integração e de momentos felizes, o menino e a menina que brincam para a câmera encenam atos de subversão deste código. A menina aparece pela primeira vez com um serrote na mão e sorri diretamente para a câmera, com um semblante que une doçura e ameaça. Na cena seguinte, ela aparece serrando um menino (o seu irmão? o seu primo?), um misto de brincadeira e crueldade. Na próxima aparição, sentados nos degraus de uma escada, os dois fumam e passam o cigarro um para o outro.

A iconoclastia da imagem doméstica vai se juntar à iconoclastia e ao tom jocoso que permeia a encenação da “família do barulho”, estabelecida no segundo momento do filme. Helena Ignez interpreta a mulher que toma conta de dois marmanjos que se agarram, se caçam e conspiram, mas que dependem da “mãe de família” para seu sustento: “como é que é, hein? A mamãe aqui rodando a bolsinha e vocês aqui nessa frescura!”. Como no plano que emula uma foto de família no início do filme, o jogo corporal entre os dois homens também evoca a iconografia familiar, aqui em outra ordem, pautada pela agonia e pela desordem dos gestos. Kleber Santos come com as mãos, se joga no chão para brincar com uma borboleta de brinquedo e é alimentado como um bebê por Guará Rodrigues (Figura 2).

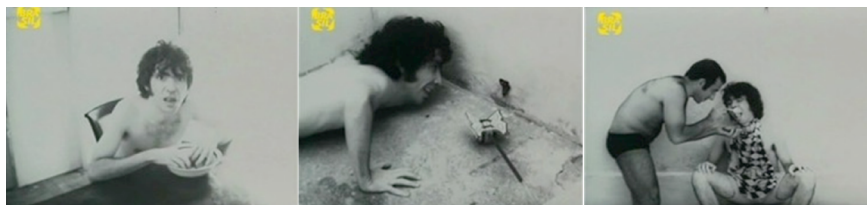


Figura 2: A desordem e o descontrole corporal numa cena familiar.

Fonte: Youtube.

Como um comentário a essa desordem, a montagem recorre a inserções de fotografias de um álbum de família antigo. A presença dessas imagens parece estabelecer um jogo de olhares, como se a ordem burguesa estivesse à espreita dessa

família que nos seus gestos e na sua imagem não corroboram a ficção familiar criada pelos álbuns e pelos filmes domésticos. No prólogo, esses olhares estão na parede e em cima das cômodas, conformando a décor de uma casa pequeno-burguesa (Figura 3).



Figura 3: A fotografia familiar comenta e inspira os gestos e a forma do enquadramento.
Fonte: Youtube.

Na segunda parte do filme, as imagens deixam de cumprir a sua função de souvenirs familiares e passam a ser fonte de comentário e ironia. Apesar dessa camada cômica, a iconografia fotográfica é inspiração para a disposição dos corpos e para os enquadramentos, muitas vezes organizados em triangulação, ordem rapidamente desfeita na dinâmica familiar do filme por berros, tapas e ataques violentos.

Nesse diálogo, a fotografia e o filme familiar se revestem de diferentes ordens de sentido. No seu texto dedicado ao *Rua Aperana, 52* (2012), filme de montagem feito a partir de imagens de origens diversas – fotografias familiares, filmes de viagem, filmes ficcionais do próprio diretor –, Bressane (2011) estabelece uma tipologia, que dá ordem ao roteiro do filme, mas que também dá conta das camadas de sentido que provém do contato do artista com a fotografia: fotograma (ideia nua), fotodrama (ideia vestida) e fotograma (ideia encarnada).

O fotograma remete à ontologia da imagem fotográfica baziniana, a imagem que é capaz de sobreviver à morte e que representa o retratado não apenas pela sua semelhança, mas também pela crença intensificada na captura da imagem de forma mecânica, pela inscrição dos corpos, da sua luz, nos grãos de prata. A interpretação, a compreensão da sua disposição geométrica, os contornos formais e sua dramatização pertencem à ordem do fotograma: “interpretar, compreender sua montagem, sua figurabilidade, seu inconsciente, sua ruína e sua construção, seu permanecer e

desaparecer” (BRESSANE, 2011, p. 8). A fotograma intensifica a interpretação rumo ao poético, sensorial, o ininteligível, a sombra:

a luz, em sua admirável penetração, revela ainda mais do que podemos ou devemos ver... Dorida cicatriz impressa na folha ampliada do papel fotográfico permite ver quem não mais podemos ver, falar com quem não mais podemos falar. Sombra, assombração, encontro secreto do passado conosco, encontro secreto de imagens do passado com o agora, encontro também secreto onde o passado converge com o presente em plasticidade estelar... (BRESSANE, 2011, p. 9)

O recurso à fotografia e ao filme doméstico atua, portanto, nessas três camadas. As imagens rodadas em família, mesmo que encenadas e produzidas no contexto de produção do filme, registram dinâmicas familiares, garantem sobrevivência aos corpos e compõem o imaginário familiar. Esteticamente, nessa recriação, ao contrário da câmera agitada e em constante movimento que marca a estética de muitos filmes domésticos, os enquadramentos duram, observam e se mantêm estáveis nessa observação. Mais do que acompanhar a vida em família, o diretor propõe jogos de encenação e dá atenção ao recorte das cenas. Neste sentido, existe uma continuidade nessa forma de enquadrar e de sustentar a duração dos planos com a segunda parte mais propriamente ficcional.

Inspirado não somente na iconografia familiar, mas também evocando o cinema silencioso brasileiro (BRESSANE, 2003), tais referências assumem uma instância formal mais evidente nos enquadramentos, quase sempre frontais, e na duração dos planos, muitos deles de longa duração. Em termos familiares, é o contraste entre o ordenamento e a desordem de uma moldura que, no caso da família do barulho, é incapaz de controlar os corpos, os instintos mais primitivos (comer, gritar, brincar) e os desejos. Uma estrutura lacunar que não encerra uma lógica de encadeamento das sequências e que não configura, na suposta narrativa e nas tramas dos personagens, uma teleologia.

O que não se doma remete a um quadro de agonia, de intensificação da ordem conservadora, de um filme que data de 1970. Como nos filmes anteriores, marcadamente *O anjo nasceu* (1969) e *Matou a família e foi ao cinema* (1969), a família deve ser demolida, assim como a ordem conservadora e as narrativas tradicionais. Como aponta Ismail Xavier (2006, p. 15):

Tais gestos de desconstrução formal estavam em consonância com um irreverente questionamento da ordem moral e da segurança física do mundo da família, em filmes nos

quais as explosões de violência se associavam ao império do ressentimento, das revanches de bandidos ou de empregadas domésticas, do crime passionai entre quatro paredes. O cinema de Bressane fazia, então, ataques coordenados às instituições, incluído o ritual do espetáculo de massa.

A família do barulho foi um filme rodado no período da Belair, produtora que uniu Bressane e Rogério Sganzerla na produção de seis longas-metragens em quatro meses, pouco tempo depois dessa experiência, que aliava tino comercial⁴ e experimentações radicais, Julio Bressane parte para o exílio em Londres com breves estadias em outras cidades, como Nova York. Os poucos recursos e as novas condições de produção o levam a filmar em 16 mm e estabelecer uma outra comunidade de produção.

O amador como potência estética e política

Crazy love (1971), ou *Amor louco*, foi o segundo filme de Bressane rodado no exílio londrino, logo após *Memórias de um estrangulador de loiras* (1971). A história de uma paixão obsessiva entre um homem, interpretado por Guará Rodrigues, e uma mulher, interpretada por Rosa Dias (também assistente de direção), é precedida por um prólogo composto por imagens de tempos diversos. O filme de família retorna, agora em imagens rodadas pelo diretor na sua adolescência, mais agitadas e fugidias: um carro que passa pela janela, crianças brincando para a câmera, o jovem diretor acenando, o guarda que chega do trabalho, o menino que vai para a escola, as crianças na rua. Se na recriação do filme doméstico de *A família do barulho* as imagens estavam restritas à casa, nas imagens de adolescência se evocam uma noção de vizinhança e um senso expandido de família. O jovem diretor também brinca, organiza as crianças diante da câmera, filma a si próprio. Num tempo pré-código, numa época em que “nem desconfiava o que era o cinema” (BRESSANE, 2003, p. 10), o olhar reflete essa descoberta física do aparato cinematográfico.

Tais imagens amadoras se conectam às cenas que parecem preceder momentos de filmagem de *Crazy love*, o grupo de amigos já vestidos como personagens, mas que não interpretam, fumam um cigarro, acenam para a câmera, o diretor que anda de um

⁴ Luiz Severiano Ribeiro, importante exibidor do período, decidiu financiar um filme de Bressane após o sucesso comercial, em sua rede de exibição, de *Matou a família e foi ao cinema*, que fora interditado pela censura após um tempo no circuito comercial. O exibidor decide então financiar um novo filme do diretor e, com o dinheiro investido para somente um longa-metragem, Bressane e Sganzerla produzem *A Família do Barulho*, *Barão Olavo*, *o terrível*, *Cuidado madame*, *Sem essa*, *aranha*, *Copacabana*, *mon amour* e *Camaval na lama*. Ver entrevista com Julio Bressane no filme *Belair* (2011) de Bruno Safadi e Noa Bressane.

lado para o outro organizando a filmagem, um homem atravessa o quadro carregando um tripé. Montados os dois tempos com *raccords* de movimento, o modo de filmar também é semelhante. Rodado em 16 mm como os filmes domésticos de antanho, a câmera se agita e os *flares* – o filme velado, que o cinema profissional elimina como falha ou sobra – são elos de conexão entre os dois tempos. Nos dois casos, o olhar perscruta o espaço e se interessa pelas pessoas que ali estão (Figura 4).



Figura 4: Famílias expandidas em dois tempos: imagens da vizinhança da adolescência e imagens da filmagem de *Crazy love*.

Fonte: Youtube.

No tempo londrino, é uma família expandida de artistas, muitos deles brasileiros vivendo a experiência do exílio, unidos em torno do cinema. Laurance Allard (1995) argumenta que o filme de família e o cinema amador são também a origem de um cinema pessoal, traço do cinema experimental, mais marcadamente o cinema de vanguarda americano pós-Segunda Guerra, representado por figuras como Jonas Mekas, Stan Brakhage, Maya Deren e Marie Menken. Para os artistas que defenderam o cinema amador como estética e forma de produção, o filme doméstico era uma inspiração formal. A produção com bitolas mais baratas como o super-8 e o 16 mm, consideradas amadoras, era uma forma de resistir aos ditames estritos do cinema comercial. Filmar em/a comunidade era reflexo da relação indiscernível entre vida e cinema.

Menos do que propor uma contiguidade entre escolas e estilos, a forma como a comunidade de artistas aparece como tema e condição de produção permeia diversos filmes do diretor: “Às vezes, não faltam as alusões, pela mise-en-scène, ao gênero ‘filme de família’ ou ao *divertissement* entre amigos; uma forma irônica, entre outras, de quebrar as habituais inscrições institucionais e o cerimonial do espetáculo, num ajuste entre a invenção formal e as condições de produção” (XAVIER, 2006, p. 9). O gesto amador aqui implica um estatuto estético e uma forma de trabalhar em comunidade, uma família estendida ligada por traços de amizade e pela arte⁵. A comunhão, em tempos de exílio era também uma forma de resistência.

Se a descontração nega o espetáculo, os filmes produzidos no exílio também trazem como marca a sua restrita circulação, reservada a algumas projeções, materiais que, também no seu consumo, ficaram limitados a uma comunidade artística restrita⁶. Tanto o filme doméstico como o cinema experimental, produzido e compartilhado em condições diferentes do cinema comercial, evocam uma comunidade específica de espectadores e espaços de circulação, como sessões especiais em casa de amigos e cinematecas.

Crazy love, no seu decorrer, evoca o cinema experimental como influência, neste caso a vanguarda francesa de Germaine Dulac, Abel Gance, Alberto Cavalcanti (BRESSANE, 2003). *Lágrima-Pantera, a míssil*⁷ (1972), por outro lado, vai assumir o gesto amador como eixo estético de forma mais direta e contundente, vinculando seu viés experimental a outro tipo de experiência. O filme é fruto do encontro de Bressane com Hélio Oiticica e o contato com sua obra artística durante uma estadia em Nova York, em 1971:

Quando eu cheguei nos Estados Unidos, fui morar num apartamento e visitava muito o Hélio. O apartamento do Hélio era um ateliê das instalações... Porque as instalações, os recortes, as fotografias, as lâmpadas de luz, tudo já estava

⁵ No caso da filmografia do diretor isso é de fato recorrente e intenso, sendo que sua companheira, Rosa Dias, participou como atriz, assistente de direção, roteirista, pesquisadora, entre outras funções, em um grande número de filmes da sua carreira, consolidando uma parceria criativa de anos. Filósofa dedicada à obra de Nietzsche, o seu trabalho de pesquisa deu origem ao processo de criação dos filmes assinados por Bressane, mas que contam com a sua participação nas variadas fases do processo criativo e de feitura dos filmes. Em entrevista, Bressane afirma: “amo alguém que ama Nietzsche e estou sempre em contato com a leitura de uma especialista. Portanto, minha relação afetiva com ele é muito grande” (ARANTES, 2001). As filhas, Tande Bressane e Noa Bressane, aparecem como atrizes em filmes diversos e atuam também como produtoras.

⁶ *Crazy love* ficou invisível por anos e retornou à circulação em cópia nova na mostra Cinema Inocente: retrospectiva Julio Bressane, realizada em 2003, com produção da revista Contracampo.

⁷ O título do filme tem origem nos versos do poema *O Guesa errante*, de Sousândrade, denotando as várias camadas de referências e ativadores criativos no cinema de Bressane. “Estas duas palavras juntas unidas por um traço, hífen, forjam a sucessão das imagens e da ação, criam o movimento efeito propício para a tradução em outros espaços” (BRESSANE, 2011, p. 11).

armado ali como uma instalação permanente, onde ele vivia... Quando vi aquilo, fiquei evidentemente fascinado. Com aquele espírito, com aquela delicadeza, com a sensibilidade viva, na vida ali [...] ao me ver ali, chamou-me num cantinho lá da casa dele onde ele tinha uma moviolazinha manual e ele me falou: “Eu quero te mostrar umas cenas...” O Hélio não sabia de cinema, não era um cineasta, mas justamente como um homem sensível e com interesse multidisciplinar, ele comprou uma câmera de super-8 e começou a fazer imagens para perceber o que era o cinema [...] Ele me mostrou uma porção de filminhos em super-8 que eu achei espetaculares justamente porque estava buscando uma coisa que eu também buscava, o cinema fora do cinema. (BRESSANE, 2003, p. 18)

Esse cinema fora do cinema, que já vinha sendo praticado desde a adolescência, tem inspiração direta dos filminhos de Hélio Oiticica, que depois seriam chamados de quasi-cinema, o “quase” dando indicação de uma espécie de inadequação criativa ou um cinema que não se atém a sua definição tradicional. Como indica o estudo de Theo Duarte (2017) sobre a produção de *Lágrima-Pantera*, os filminhos que tanto encantaram Bressane não chegaram a ser montados e mantiveram a duração de um rolo de super-8, preservando o ordenamento no próprio momento da filmagem. Mesmo que a intenção inicial fosse de montá-los,

a dificuldade desse intento se aliaria a outros de seus interesses conceituais e formais no uso das mídias audiovisuais. Para o artista, esse modo de (não) organização do filme estaria afeito a uma nova relação entre obra e espectador “tevezado”, na qual este absorveria “por mosaicos”, isto é, preenchendo as lacunas entre os blocos descontínuos como um participante mais ativo do que o “passivo” espectador de filmes narrativos. (DUARTE, 2017, p. 187)

É este mesmo inacabamento desejado que marca a feitura de *Lágrima-Pantera*, uma intensificação da inscrição lacunar de seus filmes. Essa estrutura, que não parece ter um fio condutor, com cenas que se intercalam sem nexos evidentes, a ausência de som e as sobras de imagens – *flares*, pontas veladas, marcas de início e fim de rolo –, se assemelha à desordem de muitos filmes domésticos que não passam por um processo de montagem e finalização⁸.

⁸ A maioria dos filmes domésticos são silenciosos. Somente com o lançamento das câmeras super-8 sonoras e, posteriormente, o vídeo foi que o ambiente doméstico passou a ter a possibilidade de gravar o som em sincronia com a imagem.

Um misto de convivência entre amigos⁹ dentro do espaço instalativo-doméstico de Hélio Oiticica, o “*Babylonest*”, o filme conjuga tonalidades – é rodado em colorido e preto e branco –, performances para câmera e diferentes registros: o autorreflexo da filmagem no espelho, uma introdução que apresenta a equipe de realização; novamente Bressane aparece em movimento diante das câmeras, novamente sua mulher Rosa Dias é uma das atrizes; um homem armado apresenta os estratagemas para um assalto a banco; uma mulher que dança como uma odalisca; planos frontais dos atores, como nos *Screen tests* (1964-1966), e mulheres que se misturam, como em *Chelsea girls* (1966)¹⁰, filmes de Andy Warhol; planos documentais da noite nova iorquina; investidas dos personagens e das câmeras nos ninhos de Hélio Oiticica; cenas numa casa de veraneio; o seriado norte-americano *Infernal machine*, que passa na televisão (Figura 5).



Figura 5: Caleidoscópio de registros em *Lágrima-Pantera*.

Fonte: Youtube.

⁹ O elenco do filme incluía ainda Patricia Simpson, Honey, Bob, o artista Cildo Meirelles e Hélio Oiticica.

¹⁰ Theo Duarte (2017, p. 200) também aponta a ligação de Bressane com Andy Warhol e o modo de “prescindir da montagem, pós-produção e finalização, atendo-se somente ao próprio processo espontâneo de captação de imagens”.

Processos de manufatura, um letreiro feito com cartolina e tinta, pontas veladas, marcas de fim de rolo aparecem como inacabamento, sobras mantidas como afirmação estética deste conjunto de imagens que parecem romper hierarquias e divisões entre gêneros, tudo unido pela vivência entre o grupo de artistas, pelas vivências de um casal. Como coda, *Lágrima-Pantera* nos devolve cenas de uma visita de Bressane à mesma cidade na adolescência, imagens coloridas do Central Park, do táxi amarelo, os pais caminhando em direção à câmera, o jovem diretor que novamente acena para quem filma e para o espectador, não mais familiar, no tempo futuro. Um material que foi redescoberto, reapresentado aos olhos do artista depois de declarado perdido (qual a sensação de se perder um filme, pedaço de si?), não por acaso o texto dedicado a *Lágrima-Pantera* tem como título “Arte da memória”:

Para o olho surpreendido, a pele do mundo de maio-junho de 1971, marcado por um forte temor, pode parecer hoje uma natureza morta de um quadro vivo, e talvez seja assim. Certos estados mentais pioneiros, a delícia narcótica, o irromper de gozos caducos, gestos arcaicos renascidos, são agora fantasmas fugazes de um espaço curioso e invisível... Diz Antônio Vieira que até as pedras falam. Falam e respondem, dizia. Estas imagens falam, respondem, a alguma coisa obscura, são memória inconsciente do tempo... (BRESSANE, 2011, p. 12)

Arqueologia da imagem de si, arqueologia da imagem da cidade, arqueologia da imagem da família, é o retorno ao Rio de Janeiro, no tempo amador da adolescência, que encerra o filme rodado no exílio. *Lágrima-Pantera* não deixa de conformar duas respostas estéticas a um gênero tradicional do cinema amador: o filme de viagem (Figura 6).



Figura 6: A Nova York e o Rio de Janeiro da adolescência.
Fonte: Youtube.

Geografia cinematográfica do mundo

Em 1972, Bressane, Rosa Dias e Andrea Tonacci¹¹ partiram em uma viagem de carro entre Veneza e Kathmandu, no Nepal. Durante seis meses a bordo de um fusca preto conversível, passaram por Marrocos, Iraque, Afeganistão, Paquistão, chegando à fronteira com a Índia¹². O grupo filma em 16 mm. Parte desse material foi chamado de *A fada do Oriente*, registros rodados em Taroudant, Marrocos:

Filmar as pessoas que trabalhavam o artesanato, um homem que forjava vasos, uma mulher que fazia tapetes, fiadeiras, aquela gente que chegava ao deserto, e lá já era perto do Saara. As mulheres me deixavam filmá-las, todas tatuadas [...] Procurei filmar os olhos, as mãos, os gestos dessa gente, essa era umas das coisas mais interessantes do filme. Mas esse filme sumiu. Não era um filme para se fazer montagem propriamente, um filme de bobinas de três minutos com uma câmera de corda, onde a corda tinha cerca de cinquenta minutos. Já fiz o filme assim, já era um filme de fragmentos, cacos de vidro marroquinos. (BRESSANE, 2003, p. 17)

Uma coleção de fragmentos¹³, outros filmes de viagem também pincelam obras do diretor. A forma de apropriar tais registros, que atravessam o tempo, a geografia e os suportes – super-8, 16 mm, câmeras digitais e celulares –, também se dá de maneiras diversas, ora recriando uma cidade no espaço diegético, ora como prólogo, ora como índices de memória.

Em *Dias de Nietzsche em Turim* (2001), com roteiro e pesquisa de Rosa Dias, a cidade italiana onde o filósofo alemão viveu entre 1888 e 1889 é recriada com imagens de viagens distintas e por olhares diferentes¹⁴. A operação que une esses

¹¹ Andrea Tonacci afirma que conheceu Bressane durante o Festival de Cinema Amador JB/Mesbla, provavelmente em 1966, ano de estreia de *Documentário*, filme de Rogério Sganzerla fotografado por Tonacci. Durante o exílio, se encontram em Paris. Ver entrevista concedida por Andrea Tonacci para o projeto Memória do Cinema Documentário Brasileiro: histórias de vida, do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – Fundação Getúlio Vargas. Disponível em: <https://bit.ly/3hzkEnQ>. Acesso em: 14 fev. 2019.

¹² “A longa viagem do ônibus amarelo” foi o nome dado à aventura por conta da cor dos veículos da empresa de ônibus que conduziam aventureiros de Londres a Bombaim e cujo guia inspirou o trajeto da viagem de seis meses. Em entrevista, Bressane afirmou ser o título de um novo projeto, em montagem, com filmes de viagem e imagens amadoras rodadas na adolescência (HADDAD, 2017).

¹³ Alguns trechos dos filmes de viagem deste período estão presentes em *Rua Aperana*, 52 (2012) e *Sedução da carne* (2018).

¹⁴ Além das de Bressane, as cenas da cidade foram captadas por Tande e Noa Bressane (filhas do diretor, a última produtora do filme) e Felipe Nepomuceno, em anos distintos (1995, 1997, 1999 e 2000).

registros, que não são fortuitos, pois parecem estar atentos aos espaços por onde Nietzsche circulou ou versou sobre em seus escritos, constrói uma cidade através da linguagem cinematográfica.

A montagem conecta uma Turim com imagens em super-8 e vídeo digital a uma Turim recriada no Rio de Janeiro, das praças e monumentos antigos, ícones da arquitetura que permitem uma contiguidade entre os filmes de viagem rodados na Itália, por onde Nietzsche passou, e as imagens do ator Fernando Eiras, que interpreta o filósofo, flanando pelas ruas do Rio de Janeiro (ou a Turim imaginária). O gesto de uma câmera que caminha pela cidade, cujo olhar procura os teatros, os museus, as colunas e as fachadas dos prédios, conforma um olhar de dimensão humana, pois vai de um lado para o outro, para cima, para os detalhes (Figura 7). No filme, as imagens são acompanhadas da leitura de textos do filósofo alemão, que descreve a cidade, o cotidiano; esse olhar que caminha também expressa a sua filosofia: “só os pensamentos que temos caminhando valem alguma coisa”.



Figura 7: Nietzsche deambula pela Turim imaginária.

Fonte: Youtube.

Esse efeito de lugares distantes formando um mesmo espaço diegético somente reforça a quebra radical das hierarquias que Bressane realiza com as próprias imagens, como se o pensamento sobre o cinema não o abandonasse; tudo que é visto e filmado pode ser absorvido. O movimento do corpo e da vida e sua captura em imagens constituem um gesto importante de criação, como se o caminhar, o viajar e o filmar reafirmassem a citação de Nietzsche dentro do próprio filme.

Na introdução de *Sedução da carne* (2018), filme centrado nas conversas de uma escritora viúva com o seu papagaio, isso se torna ainda mais evidente. Mais uma vez como prólogo, surge o gesto amador: Bressane coloca a câmera de celular ao pé

de uma árvore, ele procura um ângulo, ele olha para o visor, se filma em contato com a árvore numa espécie de ritual de comunhão, depois a câmera balança num cipó (Figura 8). Tais imagens reafirmam a fisicalidade da forma de filmar, a câmera se alinhando ao corpo do próprio diretor.



Figura 8: A primeira sequência de *Sedução da Carne* reforça a fisicalidade das filmagens amadoras.

Fonte: Acervo do artista.

São imagens captadas com celulares e câmeras digitais que perfazem um passeio pelo mundo que vai de Sils Maria¹⁵, na Suíça, passando por um plano de sua menina nadando em uma piscina, chegando até imagens rodadas na Índia. Na investigação de Tom Gunning, “The whole world within reach: travel images without borders” (2006), dedicada à tradição dos *travelogues*, o autor identifica como o encanto pela viagem e pelo exótico atravessou suportes e formas de expressão, incluindo as lanternas mágicas, os panoramas, os cartões postais, as vistas estereoscópicas e a fotografia, tradição que também podemos estender a todos os outros suportes audiovisuais amadores subsequentes (16 mm, 8 mm, super-8, vídeo analógico, câmeras digitais e celulares).

Ao tratar das condições sociais que marcaram a produção dos *travelogues* cinematográficos – a indústria do turismo, a modernização dos meios de transporte e a expansão do colonialismo –, o autor não deixa de destacar como essas características assumiam estatuto formal e conformavam um ponto de vista quanto ao universo retratado. O turismo, que cresceu exponencialmente durante o século XX, foi acompanhado do mesmo crescimento em termos de produção de imagens. Viajar e praticar fotografia/filmagem amadora se tornaram ações necessárias, a ponto de a experiência da viagem se confundir com o próprio ato de fotografá-la e/ou filmá-la. A imagem da viagem parece ser a prova do percurso e da visita a todos os importantes sítios turísticos (AQUINO, 2016).

Seus filmes de viagem continuam a mesma tradição do *travelogue* no desejo de registro da geografia, da população local, dos sítios turísticos. Existe até mesmo um gesto incessante de se filmar a viagem. Mas no seu caso a busca por lugares por onde circularam personagens diletos no seu processo de criação, como a Turim e Sils Maria

¹⁵ Nietzsche passou vários verões de sua vida em Sils Maria no período entre 1881 e 1888, local onde começou a escrever obras importantes como *A gaia ciência* e *Além do bem e do mal*, entre outras. Rosa Dias se dedica ao estudo das cartas e escritos deste período.

de Nietzsche, cria uma imagem que devolve um pensamento, seja pela composição ou pela insistência no que se filma. Todas essas características têm primazia sobre um olhar que consome mundo e devolve um olhar exotizante ou de uma fotografia serializada, que não contém traços de uma experiência pessoal (Figura 9).



Figura 9 – Filmar pessoas, filmar lugares.

Fonte: Acervo do artista.

O prólogo de *Sedução da carne* (2018) faz um estranho percurso, que começa com os autorretratos na floresta, as montanhas e lagos de Sils Maria, um pequeno plano de uma menina que nada, uma praia na Índia em que pescadores parecem trabalhar de forma coreografada, gestos atentamente registrados e compostos pelo olhar de Bressane, seguidos de planos tortos, de uma câmera que perde o olhar como guia, mas não a sua presença¹⁶. Uma sequência amadora, que assim se define não por qualquer precariedade, mas pela sua aproximação com o amadorismo de Stan Brakhage e por seu caráter ritualístico e amoroso, exposto em seu texto “In defense of amateur”, de 1971:

Eu carrego uma câmera (normalmente uma 8 mm) para quase todas as viagens que faço para além da minha casa (até mesmo para o mercado) e desta forma me torno um turista do meu mundo imediato e de lugares distantes [...] eu chamo esses filmes de viagem e filmes domésticos de “CANÇÕES”, pois para mim eles são registros musicais e visuais da minha vida interior e exterior – melodias fixas da memória fílmica do meu viver. (BRAKHAGE, 2001, p. 150, tradução nossa)

¹⁶ Esse prólogo é seguido pelo diálogo de Siloé com um papagaio, num cenário diminuto, uma mesa, alguns livros e um fundo preto. As duas partes parecem se conectar, pois a primeira narrativa da personagem é da morte do marido durante uma viagem. O prólogo não ilustra o seu universo pessoal, mas introduz a questão da viagem.

As canções de Bressane refletem esse emaranhado de formas de se relacionar com o mundo através das imagens. Ao filmar suas viagens, sua família, seus processos de criação, ao colocá-los em relação com outras modalidades expressivas, seus filmes instauram essa dupla temporalidade e um duplo processo de autorreflexão. O primeiro, no momento da captura, reflete sobre si ao criar imagens nas várias formas de vida (seja viajando, filmando, vivendo), construção de uma memória fílmica do seu viver. É também um retrato de si através dos tempos que se configura com a recorrência a este filmar a vida.

Conjugando olho e coração, o seu gesto é amador, mas não somente por isso. Seus filmes também rearranjam gêneros do cinema amador – o cinema experimental, o filme de viagem, o filme doméstico –, formas que tangenciam o cinema propriamente dito, desafiando as fronteiras, ampliando os limites da criação. Essa outra forma de filmar também possui texturas, movimentos, tonalidades de intensa qualidade estética.

O segundo momento, o da montagem, cria relações, também de naturezas diversas, sem que o jogo entre essas duas temporalidades seja linear, evidente. As imagens podem se chocar ou podem criar um mundo amalgamado, tempos e formas unidos pelo ritmo, pelo choque ou pela aproximação. Os dois movimentos refletem sobre esse cinema como um atlas dos gestos humanos, o cinema como uma arte entre o reflexo – a imagem ícone, espelhamento de um rosto, o fotograma – e a reflexão, “o engendrar de sentidos, de ficções, de perdições, agrupados, organizados, projetados em um carrossel de luz” (BRESSANE, 2011, p. 8), a fotograma (Figura 10). Nessa tessitura, o gesto amador é central na construção desse cinema que é também uma “arte da memória pessoal”, mergulho em si e nas coisas do mundo.

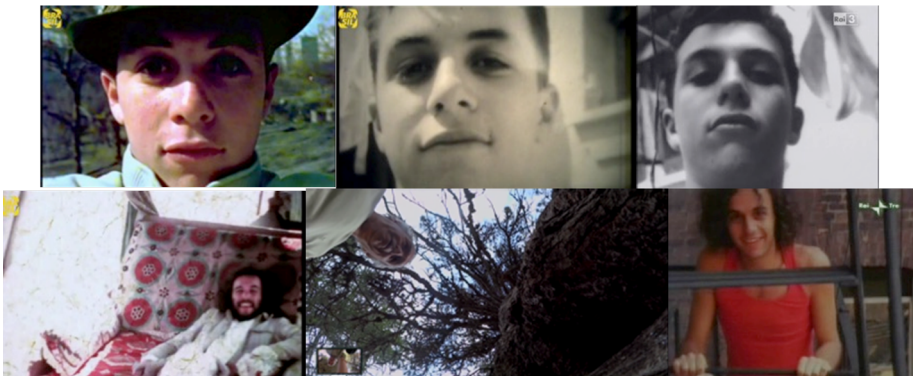


Figura 10 – Fotogramas de Julio Bressane em *Lágrima-Pantera*, *Rua Aperana, 52*, *Sedução da carne* e *Crazy love*.

Fonte: Youtube e acervo do artista.

Referências

ALLARD, L. “Une rencontre entre film de famille et film expérimental: le cinéma personnel”. In: ODIN, R. (ed.). *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995, p. 113-125.

ALMEIDA, G. M. R. “Por uma arqueologia crítica das imagens em Aby Warburg, André Malraux e Jean-Luc Godard”. *Significação*, São Paulo, v. 43, n. 46, p. 29-46, 2016.

AQUINO, L. *Picture ahead: a Kodak e a construção do turista-fotógrafo*. São Paulo: Editora do Autor, 2016.

ARANTES, S. “Dias de Nietzsche em Turim’ será exibido hoje em Veneza”. *Folha de S.Paulo*, Ilustrada, 5 set. 2001. Disponível em: <https://bit.ly/30rFQpk>. Acesso em: 12 fev. 2019.

BRAKHAGE, S. “In defense of amateur”. In: MCPHERSON, B. (org.). *Essential Brakhage: selected writings on filmmaking by Stan Brakhage*. New York: McPherson & Company, 2001, p. 141-150.

BRESSANE, J. “Julio Bressane: trajetória”. In: VALENTE, E. (coord.). *Cinema inocente: retrospectiva Julio Bressane*. São Paulo: SESC, 2003, p. 10-17.

BRESSANE, J. *Deslimite*. Rio de Janeiro: Imago, 2011.

DUARTE, T. “Lágrima-Pantera, a míssil: cinema Subterrânia”. *Ars*, São Paulo, v. 15, n. 30, p. 181-205, 2017.

GUNNING, T. “The whole world within reach: travel images without borders”. In: RUOFF, J. (ed.). *Virtual voyages: cinema and travel*. Durham: Duke University Press, 2006, p. 25-41.

HADDAD, N. “Julio Bressane afirma que seus filmes ‘representam movimento aberrante’”. *Folha de S.Paulo*, Ilustríssima, 22 out. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/37dE1xC>. Acesso em: 10 fev. 2019.

MACHADO JÚNIOR, R. “O inchaço do presente: experimentalismo super-8 nos anos 1970”. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 54, p. 28-32, 2011.

ODIN, R. “Le Film de Famille dans l’Institution Familiale”. In: ODIN, R. (ed.). *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995. p. 27-41.

XAVIER, I. “Roteiro de Julio Bressane: apresentação de uma poética”. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 12, p. 5-26, 2006.

Referências audiovisuais

A FAMÍLIA do barulho. Julio Bressane, Brasil, 1970. Disponível em: <https://bit.ly/3dbwlr>. Acesso em: 15 jun. 2020.

BELAIR. Bruno Safadi e Noa Bressane, Brasil, 2011. Disponível em: <https://bit.ly/2MXnaGc>. Acesso em: 15 jun. 2020.

CRAZY love. Julio Bressane, Inglaterra, 1971. Disponível em: <https://bit.ly/2AtWSJd>. Acesso em: 15 jun. 2020.

DIAS de Nietzsche em Turim. Julio Bressane, Itália-Brasil, 2001. Disponível em: <https://bit.ly/2YDBdWJ>. Acesso em: 15 jun. 2020.

LÁGRIMA-Pantera, a míssil. Julio Bressane, EUA, 1972. Disponível em: <https://bit.ly/2B86zwI>. Acesso em: 15 jun. 2020.

SEDUÇÃO da carne. Julio Bressane, Brasil, 2018.

Submetido em: 18 set. 2019 | Aprovado em: 29 abr. 2020



**Uma arqueologia
especulativa:
os roteiros não filmados
de Mário Peixoto**
*Mário Peixoto's
unfilmed scripts*



Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins¹

¹ Professor adjunto do curso da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (UnB). Possui pós-doutorado pela Universidade de São Paulo (USP) e pela University of Chicago, quando foi bolsista da Fulbright. É doutor pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Realizou seu “sanduíche” em parceria com o Institut für Theaterwissenschaften da Freie Universität Berlin, com bolsa do Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD). Sua pesquisa de doutorado aborda as relações intermediáticas entre literatura, teatro e cinema, a partir das obras produzidas pelos roteiristas de cinema, com um estudo de caso mais específico na colaboração entre Peter Handke e Wim Wenders. E-mail: pablogoncalo@gmail.com

Resumo: Este ensaio analisa os roteiros de *A alma, segundo Salustre* e *Outono: o jardim petrificado*, ambos de Mário Peixoto, obras que não foram filmadas, ou finalizadas. A partir do enredo e da linguagem cinematográfica sinalizada nos roteiros salientamos alguns aspectos mais obscuros da esttica de Peixoto que não poderiam ser percebidos apenas em *Limite*. Ao final do ensaio propõe-se uma arqueologia especulativa para compreender o papel dos roteiros não filmados na teoria e história do cinema e, mais especificamente, como uma possível revisão da historiografia do cinema brasileiro.

Palavras-chave: Mário Peixoto; cinema brasileiro; estudos de roteiro; arqueologia das mdias; realismo especulativo.

Abstract: This essay analyzes the scripts from *A alma, segundo Salustre* and *Outono: o jardim petrificado*, both written by Mário Peixoto, but never finished or filmed. The plot and cinematic language signaled in the scripts showed some hidden aspects of Peixoto's aesthetics that could not be perceived only in his film *Limite*. A speculative archeology is proposed to understand the role of unfilmed scripts in the theory and history of cinema and, more specifically, serving as a possible revision of the historiography of Brazilian cinema.

Keywords: Mário Peixoto; Brazilian cinema; screenwriting studies; media archaeology; speculative realism.

Peixoto, um cineasta do não

Há um instigante trecho de *Onde a terra acaba* (2002), documentário que Sérgio Machado realizou sobre a obra de Mário Peixoto. Vê-se ele mesmo, o diretor de *Limite* (1931), já mais velho, magro, de pé para a câmera, alto a narrar vários detalhes, empolgado com o movimento de câmera, com as modulações das intenções cênicas, visuais e dramáticas de uma sequência. Narra-se o clímax poético que integra *A alma, segundo Salustre*, roteiro cinematográfico que Mário Peixoto dedicou-se por anos, mas que nunca logrou transpor às telas. Um roteiro completo, mas, até hoje, nunca filmado.

Esta cena contada por Mário Peixoto – assim como outras sequências daquele roteiro – serão centrais às questões que nos guiarão por estas páginas. A veemência do relato de Peixoto é tão impactante que se chega, por alguns lapsos de segundos, a imaginar a cena junto com o próprio Mário, como se fosse possível imiscuir-se numa cinematografia peculiar, fronteira, que ainda é genuinamente imaginária, mas que não se limita mais à literatura. Como se sabe, Mário Peixoto foi mais do que um cineasta: ele sempre esteve vinculado à escrita, à literatura, ainda que fizesse da câmera um pincel dos seus gestos poéticos. Pois bem, adicione que Peixoto também foi um prolífico escritor de roteiros, mais do que isso, ele é um “autor”, um cineasta de um filme só, de uma obra, diga-se, maldita e lendária – *Limite* (1931), cuja trajetória um tanto mítica e bastante imaginária já é em si marcada por lacunas, ausências e incompletudes que conduzem a uma relação especulativa.

Inevitável percorrer a fragmentada história da forma como o filme, por conseguinte a obra de Mário Peixoto, perpassou o próprio cinema brasileiro. É famosa a anedota da crítica de Serguei Eisenstein, forjada e deliberadamente inventada pelo próprio Mário Peixoto, mas que, verdadeira ou falsa, imprimiu-se e tornou-se uma lenda (PEIXOTO, 2000). Glauber Rocha não poupou o filme, e em páginas irascíveis denunciou o que chamou como o “cinema burguês” de Peixoto – e o fez numa crítica que prescindiu de vê-lo (ROCHA, 2003). Décadas depois de um profundo desaparecimento, ocorre a redescoberta do filme, sua restauração capitaneada por Saulo Pereira de Mello assim como as perdas incontornáveis dos fotogramas que se esvaíram da diegese do próprio filme. Ao longo de décadas, *Limite* tornou-se um dos filmes quase nunca vistos e quase sempre comentados. Um estranho objeto que apontou para uma historiografia evanescente, já que flertou constantemente com ausências diante do seu próprio percurso.

Ao escolher os roteiros não filmados de Peixoto, no entanto, pretende-se ponderar sobre sua estética fílmica não se restringindo a *Limite*. Tanto no seu percurso

quanto nos aspectos internos à sua obra, Peixoto é constantemente marcado pelo fracasso, pela desistência, por um preferir não fazer, um ausentar-se em vida e ver a vida a passar como as paisagens de um filme imaginário. Ele realizou *Limite* ainda bastante jovem e, a despeito da sua vontade e de seus anseios, nunca mais coordenou um *set* de filmagem. Houve a amarga experiência de *Onde a terra acaba* (1933), que resultou num conflito com a produtora Carmen Santos e seu afastamento do mundo cinematográfico. É inquietante, nesse diapasão, perguntar-se sobre os motivos do seu persistente silêncio fílmico. Aos vinte e três anos ele realiza a sua primeira e única obra e depois encadeia uma série de abandonos consecutivos². Peixoto, assim, aproxima-se do filão de artistas marcados pelo abandono, pela negatividade, pela incompletude, para quem “a opção de certos autores pelo silêncio não anula a sua obra; ao contrário, outorga retroativamente um poder e uma autoridade adicionais àquilo que renegaram: o repúdio à obra transforma-se em uma nova fonte de validade” (VILA-MATAS, 2004, p. 74-75). Pode-se afirmar, com certa tranquilidade, que Mário Peixoto tornou-se um *cinesta do não*, ou um não cineasta que, de forma tortuosa, engendrou uma curiosa tradição da poética e da negação na nossa cinematografia.

Entre 1931 e 1964 contabiliza-se dezessete projetos cinematográficos os mais variados, que incluem pequenos argumentos, diálogos, ideias, até títulos de projetos que Peixoto chegou a desenvolver em parceria com escritores como Jorge Amado e Lúcio Cardoso, que tampouco foram finalizados. Entre esses roteiros, todos disponíveis no Arquivo Mário Peixoto, destacam-se os seguintes: *Tiradentes* (1934); *Maré baixa* (1936), que possui os títulos de *Constância* ou *Mormaço*; *Três contos do mundo* (1938); *O ABC de Castro Alves* (1946), adaptação de uma obra homônima de Jorge Amado; *Onze almas* (1947); *Sargaço* (1948), que transformou-se em *A alma, segundo Salustre*; e, por fim, *Outono: o jardim petrificado* (1964), que adapta o conto *Missa do galo*, de Machado de Assis. Os dois últimos filmes serão os principais objetos de nossa análise nestas páginas.

Nessa ampla e diversificada seara de projetos, pode-se constatar alguns temas, estilos, certas tendências, repetições e mesmo ausências que geram rastros e rastilhos da obra cinematográfica de Mário Peixoto, os quais certamente ultrapassam a achapante experiência que foi a realização de *Limite*. Com um olhar atento, em uma primeira leitura conjunta desses dezessete roteiros, percebe-se um estilo de

² 23, uma idade próxima à de Rimbaud – célebre poeta que abandona a poesia como um gesto ímpar, onde a negação torna-se parte integrante do mito moderno do escritor. Vila-Matas recupera esses autores que fazem da recusa à escrita uma forma peculiar e paradoxal de escrita, como Rimbaud, Robert Walser, Kafka, Juan Rulfo, o próprio escrivão Bartleby, o afamado personagem de Melville (VILA-MATAS, 2004).

escrita que enfatiza a imagética e cenas poéticas do que propriamente uma narrativa. Prevalece um tom melancólico, uma certa tragédia instaurada no cotidiano – e, curiosamente, muitos temas sociais que perpassam a trama, o enredo. Vê-se personagens negros, indivíduos fugidos da cidade, cenas e sequências de preconceito e violência contra mulheres, adaptações literárias e cenas de personagens históricas. O lirismo de Peixoto torna-se bem evidente no contato com essas suas obras que forma – e essa informação é essencial para o nosso recorte – roteiros nomeados e listados por ele mesmo. Esses textos também revelam um espaço fronteiro de Peixoto, do que escritor e literato, do indivíduo de letras – um “escritor sem assuntos”, como diz um dos seus personagens – ao indivíduo cheio de imagens fílmicas que vê, resguarda, elabora, cunha e compartilha, ainda que apenas na página.

A maioria desses roteiros, por outro lado, são realmente esboços e argumentos curtos que mereceriam um posterior desenvolvimento. Dos mais completos, destacamos, além dos dois que iremos analisar, o caso de *O sono sobre a areia* (1931) que foi modificado para o filme *Onde a terra acaba*, projeto que chegou a contar com filmagens numa parceria entre Peixoto e Carmen Santos. Após um desentendimento com Peixoto, ele cedeu os direitos da obra para Carmen Santos. Para obter um lançamento comercial, o projeto original foi totalmente desvirtuado, o filme se perdeu e, além das fotos e filmagem, restaram as páginas do roteiro que se tornaram o registro histórico de uma obra estética inconclusa. No argumento original, conta-se a história de Gúpi, que foge da cidade para morar no litoral carioca, e Eva, uma escritora “sem assunto”, que chega de barco na praia e passa a morar com o moço que conhece. Mais adiante, no meio de uma discussão, Gúpi e Eva beijam-se, “mais um beijo de ódio, do que de amor”, conforme Peixoto frisa no seu roteiro. Esse beijo, possivelmente filmado na década de 1930, seria o primeiro encontro fílmico dos lábios de personagens na obra de Peixoto. Ele sintomaticamente aponta para esse precioso intervalo que realça os contatos e as singularidades entre um beijo ficcional, com o seu imaginário histórico e sua especulação numa tela inexistente – um intervalo que detalharemos mais adiante.

Por que os roteiros – ou suas cenas de beijos – não são considerados como parte da *obra fílmica* de Peixoto? Numa primeira aproximação com a bibliografia sobre Peixoto constata-se um incompreensível silêncio dos estudos de cinema sobre essa quantidade de “cenários”, que é como ele nomeava seus roteiros (PEIXOTO; MELLO, 2000). O que esse silêncio revela é uma certa resistência dos estudos de cinema assumirem os roteiros como um objeto de pesquisar singular. Trazer, portanto, Peixoto para perto dos

*screenwriting studies*³ acaba por respingar em diversas outras questões que nos são caras: pode uma obra fílmica ser composta apenas de filmes? Podemos vislumbrar trilhas, rastros, vestígios e passos de uma cinematografia sem filmes?

“Todo homem é uma ilha”: visualidades geográficas em *A alma, segundo Salustre*

A alma, segundo Salustre inicia-se numa sala de projeção que é “pouco a pouco invadida de penumbra, no mais completo dos silêncios” (PEIXOTO, 1983, p. 5). Vê-se partes das cadeiras, dos corpos dos espectadores e lentamente a câmera afasta-se enquanto ouve-se o ruído de asas de uma borboleta e revela-se algo de César, o protagonista do filme, que, no decorrer dessa cena apresenta-se como um paciente diante dos seus cirurgiões.

César é informado por médicos que perdeu a voz e passará todo o filme, até o final, até a sua morte, numa agonia existencial para recuperar sua possibilidade de realmente falar. Um tanto sem destino após essa notícia, ele vaga: ao final de um sinuoso percurso, ele “apoia-se no parapeito, observando o mar” (PEIXOTO, 1983, p. 7), enquanto encontra-se no cais. Tal miragem ocorre após ele sair da cidade, pegar um trem num domingo e embarcar rumo a uma velha cidade colonial à beira mar⁴. Lentamente, a barca abandona o cais,

A cidade é vista à ré, tornando-se embaçada. Pandongo assobia chamando o vento – um velho hábito de marujo. A calma é enorme. Garcia, de costas para o leme, está deitado no fundo do barco. Pode-se apenas ouvir o barulho dos remos. Arungo oferece o leme a César. Gerôncio intervém, afirmando que o homem da cidade (César) provavelmente não o quereria. (PEIXOTO, 1983, p. 10).

A alma, segundo Salustre aponta para aspectos jamais vistos no único filme de Mário Peixoto. Há uma plêiade de personagens negros, como Gerôncio, que joga búzios num tacho em duas sequências. O mascate Pandongo que também sai a perseguir outros negros fugidos – como bandidos ou ex-escravos que correm pela praia – depois de presos, depois de cometerem pequenos furtos e crimes. Um misterioso

³ Relativamente recente, o campo dos *screenwriting studies* possui uma comunidade internacional debruçada sobre o tema, com encontros anuais a *Journal of Screenwriting*. Para uma introdução sobre o campo dos estudos de roteiro, suas principais teorias e debates ver (GONÇALO, 2017).

⁴ No simples esboço dessas sequências, já interagimos com alguns temas caros a *Limite*, tal como a metalinguagem cinematográfica, a aposta numa poesia da dissociação entre som e imagem, uma câmera autônoma e que não se furta a voar diante da cena, e junto com ela, a temática do silêncio, do silenciamento, do impossível dizer, de uma representatividade que toca vezes negativos.

personagem chamado Sombrio; Timbo, uma belíssima mulher que coleciona borboletas e é por elas rodeada, e Maresia, uma prostituta e caçara. Personagens que dançam jongo, jogam búzios e sofrem chibatadas a cada deslize. De forma sutil e delicada, Peixoto constrói toda uma argamassa do poder entre negros e brancos nas paisagens litorâneas. Mas todo o ambiente descrito e narrado no roteiro e no filme é permeado pelas constantes violências de classe, raça e cor – um dismantelo, um desmanche do humano.

A ilha também abriga um farol, cujo guarda é Salustre, um personagem central, mas que não é exatamente o protagonista. Como veremos logo abaixo, Salustre caracteriza-se por observar a todos os habitante da ilha, e influencia-os de maneira tão discreta quanto tenaz. Ainda nos seus primeiros trajetos iniciais, César encontra-se com Timbo, entre suas borboletas, cujas asas e voos pontuam várias das sequências mais impressionantes do roteiro. Por meio das borboletas, temos, por exemplo, um enlace entre as sequências iniciais e finais, uma metáfora que sugere os vestígios das transformações vividas por vários personagens em diversos momentos. Com Timbo e as borboletas conota-se sobretudo um aspecto mais aéreo do filme e do roteiro, que, nesta leitura, revela-se como uma das principais características cinematográficas dessa obra.

Temos dois grandes centros narrativos de grupos de personagens e a condição mais isolada da trajetória de César. O primeiro núcleo é o da família que circunscreve Timbo, Severino e o pequeno irmão dela, Aracungo – cuja mãe morreu durante o parto e deixou-o com um amuleto que é resguardado por Timbo, testemunha ocular e familiar de todo essa história. Aracungo ainda vaga pelo cemitério ao lado do túmulo da sua mãe. Embora próximo, o segundo núcleo é o de Kela, que teve uma esposa, foi traído, acabou solitário e poderoso na ilha. Ele tem a sua vida apresentada por Kalena, que mora na montanha, lidera sessões de jongo e “magia negra”, como está escrito no roteiro, e, em determinado momento, quer se aproximar de César para que ele recupere a sua voz.

Os infortúnios de Kela, por outro lado, são aguçados pela chegada de Lola, uma mulher boêmia, sedutora, que acaba por se aproximar do mestre e também desfruta de um leve flerte com César. Lola, contudo, anuncia as mortes e os acontecimentos trágicos que marcarão a parte final do filme. Ela conduz os personagens a ambientes mais boêmios, com noites de bebedeiras um tanto insanas e eivados por constantes pejeas e querelas noturnas.

Nesse segundo núcleo narrativo, encontra-se um inédito flerte cinematográfico da dramaturgia de Mário Peixoto com uma herança histórica

escravocrata, assim como com aspectos simbólicos e míticos de uma cultura negra que se mostra totalmente arraigada na ilha. Evidencia-se, portanto, uma linguagem onírica, misteriosa e com narrativas embaladas por lendas, tais como a “mãe de ouro”; os homens com “pés de loiça” a perseguir sobretudo o personagem chamado “Sombrio”. Todas essas narrativas mimetizam os medos da comunidade de pescadores. Há, primeiro, na lenda dos homens com os pés de loiça a crença de que esses seres imaginários viriam atordoar os indivíduos que cometeram ou intentam cometer um crime, como uma espécie de justiça social e sobrenatural. Quando chegam, os homens com “pés de loiça” instauram uma dezena de dias com chuvas e sem pescarias, o que é devastador para a ilha e a sua comunidade.

Mais enigmática e central para a narrativa, a estória da “mãe de ouro” é contada por Gerônimo e ouvida por César e atentos meninos da comunidade. Embora indiretamente, aborde a narrativa de Aracungo, que perdeu uma das falanges dos dedos. Na primeira parte da lenda avisa-se da interação entre o pássaro Turi e um menino astuto, ágil que avistava uma lendária e perigosa mulher num lago, quem possui várias similitudes com os cantos das sereias, pois atrai e destrói os meninos curiosos:

Se o rapazinho amedrontado foge, ele assiste primeiro, horrorizado, à miragem de aqueles cabelos de ouro se tornarem verdes e opacos com as “estalactites” de musgos que pendem da caverna. Se, entretanto – como Aracungo -, ele resiste e mergulha, a mulher o abraça pelo pescoço nesse mergulho e, juntos, no fundo, onde não há mais água e simplesmente é a moradia da “mãe de ouro”, a mulher faz com que o garoto a conheça. Ele volta à tona – longo tempo depois e sozinho. Não traz aquele pente na mão – mas na boca e nos olhos aquela amargura que o entristece, deixando-o de cabeça baixa: conhecera a mulher, estava perdido para sempre e sob o seu domínio. Doravante, olhos pisados, torso curvo, não era mais o garoto mais destro da região – e sim um pescador como os outros, como os demais da comunidade, em bem que o Turi o avisara – que ele seria um escravo! (PEIXOTO, 1983, p. 23)

Pode-se afirmar que o terceiro núcleo narrativo é conduzido por César que, chamado como estrangeiro pelos nativos da ilha, torna-se uma testemunha ocular dos acontecimentos do filme. Embora se envolva emocionalmente com todos os personagens, César acaba um tanto alheio aos desenlaces trágicos descritos acima. A perda da voz e a mudez, anunciados logo nas sequências iniciais, tornam-se seus principais *plots*. Somente ao final ele volta a falar, a balbuciar alguma palavra. Isso ocorre como uma forma de luto e mesmo de uma reação desesperada diante da morte trágica de Timbo, afogada, e cercada por borboletas, indo atrás dele, num amar

potente, possível, mas não consolidado. Nesse instante, César passa a gritar, ainda com parca voz, a clamar pela presença de Salustre. Essa sequência, aliás, remete às imagens do grito mudo constantemente repetidas que um personagem faz em *Limite*, diante de uma fuga e de uma intrincada montagem paralela.

O grito de César para Salustre, aos poucos ganha carne e corpo, torna-se audível e real. Essa forma de comunicação dos dois, contudo, não é casual. De certa maneira, César e Salustre duplicam-se, espelham-se e complementam-se, já que ambos são testemunhas e guardiões, mas também discretos partícipes do enredo. Salustre, por sua vez, revela-se como uma espécie de artífice de criador no instante da criação, personagem que a todos observa, de certa forma, vigia, ausculta, prende e liberta. Mais do que o vigia manco do farol da ilha, Salustre compreende, acompanha e realmente está presente em todos os momentos-chaves de transformação e metamorfose das personagens. No enredo, a sua principal ação é uma contravenção: clandestino, ele solta os presos que estão na penitenciária. Ele os coloca num barco e solta-os ao mar, acompanhando-os até as barcas. Mas faz isso também nos momentos de “despedida” da maioria dos personagens, como ocorre, por exemplo, nas sequências que antecedem e se sucedem ao suicídio de Lola, quando se ouve a sua frase de que “todo homem é uma ilha”.

Salustre, portanto, pulsa e acontece no filme como se fosse a própria ilha. Na descrição da sequência nove, por exemplo, Peixoto, consciente do seu estilo, afirma: “todo o tempo do filme, em Timbo – principalmente nela – estão as outras personagens da película a descobrir e revelar, no seu comportamento em confronto e em sua relação não premeditada com a natureza, essa espécie de mimetismo de correlação visual e ‘geográfica’” (PEIXOTO, 1983, p. 14). Embora aborde Timbo, que também é muda e cadenciada pelas borboletas que estão ao seu redor, essa correlação visual e geográfica muito revela dos personagens César e, sobretudo, de Salustre.

César e Salustre são dois dos últimos personagens que a narrativa revela também terem perdido as falanges dos dedos. Imbuídas de um teor mágico, a perda das falanges ocorrem, ao longo do filme, com quase todos os personagens que transitaram pela ilha. Não se sabe se essa perda e ausência decorre de um crime, de um castigo feito pelos homens com pés de loiça, ou se é mais uma metáfora cinematográfica composta pelo roteiro e assim imaginada por Peixoto. O fato é que, na sequência final, quando César está agonizando diante da morte, todas as falanges que faltavam ao longo do filme são reconstituídas, restituem-se e obtêm novamente o dedo faltante.

A falange aí se recupera lentamente, ao passo que a totalidade no quadro é estática, só se produzindo movimento, ou melhor,

essa metamorfose, nessa parte extrema do dedo indicador. A seguir [...] vê-se Timbo na cena em que estende a flor a César, e este, na sua passagem a correr com o archote aceso na mão, na cena do afogamento de Kela, nem lhe dá atenção. (PEIXOTO, 1983, p. 89)

Trata-se de uma sequência que tece um clímax poético, no qual o revés da perda e da metamorfose obtém o proscênio. A ambição do roteiro intentava que todas as sequências-chaves tivessem esse apelo visual de revisão – de restituição reversa e mesmo de reencenação – diferente daquelas vividas durante o tempo diegético-filme. Ao final, portanto, a morte é mais poética e redentora, mais alçada a um voo da câmera, do que trágica, como ocorria no único filme de Peixoto. Se, com *Limite* vimos um filme de aprisionamento dos seres, dos personagens e da condição humana, em *A alma, segundo Salustre* a ênfase se dá nos gestos e anseios de libertação. É claro que esses desejos já pulsavam em instantes seminais de *Limite*, mas o filme, ao final, acaba por destacar o infortúnio, a derrota, a morte e o mar, numa metáfora do horror último, num inescapável pessimismo. Se *Limite*, por um lado, poetiza a restrição e a finitude, *A alma, segundo Salustre*, por outro vértice, revela-se como um potente filme de sublimação. Não por acaso a câmera está sempre a voar, a deslocar-se dos personagens para ver uma realidade outra, mais distante, realmente metafórica, que convida o leitor-espectador a deleites visuais entre aquela remota ilha colonial e a sua miríade de personagens.

Toda a intenção da câmera de Peixoto revela-se como um ato de potência imaginativa diante do impossível, diante da morte, sua principal metáfora. Como vimos, em *A alma, segundo Salustre*, a câmera, como escrita fílmica de Peixoto, ultrapassa a morte de César – o protagonista, o personagem – e, sem sujeito, transforma-se numa câmera genuinamente especulativa. Um acontecimento de olhos fechados – não seria isso que um roteiro não filmado (e ainda potencialmente imaginário) acaba por legar? Que tipo de cinema pode-se arquitetar quando as pálpebras pesam sobre as retinas e a imagem é apenas um deleite interior? *A alma, segundo Salustre* duplica essa impossibilidade de sair de si para compreender-se em outro. Se todos somos uma ilha, é justamente dessa improvável metamorfose que ele nos sugere, diz, sussurra.

Esculturas diante de um beijo mortal

Bastante diferente de *Limite* e de *A alma, segundo Salustre*, esse roteiro escrito em 1964 em parceria com Saulo Pereira de Mello, revela-se como uma

interessante encruzilhada na obra filmica de Mário Peixoto. Na introdução ao livro que publicou o roteiro, Pereira de Mello compartilha alguns dados que nos ajudam a melhor compreender esse projeto. O roteiro foi, primeiramente, uma iniciativa do próprio Pereira de Mello de adaptar o conto *Missa do Galo*, de Machado de Assis. Temos, portanto, dois elementos externos e novos: uma adaptação de um autor clássico e um roteiro que não faz parte de um gesto genuinamente autoral, já que Mário Peixoto foi convidado a ser o roteirista dessa obra, o que, para um cineasta-autoral, tal como ele é conhecido, torna-se uma precípua novidade.

Naquela mesma introdução Pereira de Mello realça com bastante veemência, por outro lado, que no processo do roteirização as imagens ali criadas foram totalmente vinculadas à estética de Peixoto. Salienta-se a visualidade, ancora-se numa linguagem sugestiva, misteriosa, que possui forte influência da estética do cinema mudo. Numa forte proeminência visual, Peixoto esmera-se em preservar o essencial e a explorar também as sensações mais íntimas dos dois personagens do conto.

Missa do galo é um conto bem conhecido de Machado de Assis. Originalmente publicado em 1893, a estória se passa em uma intensa e discreta noite de flertes entre Nogueira, narrador – um jovem estudioso, acanhado, solitário – e Conceição, uma mulher conhecida como “a santa”, casada com Meneses, personagem que todos na casa – das escravas à sogra – sabiam que cometia adultério, que visitava a amante quando dizia ir ao teatro. Numa noite, na véspera de Natal, enquanto ocorre a missa do galo, Nogueira e Conceição possuem uma conversa extremamente provocante, sensual e discreta, mas também insinuante. Não há, na narrativa original, nenhum acontecimento efetivo, nenhuma consolidação sexual, mas o encontro marcou-se para Nogueira, o narrador, como uma experiência central na sua vida. É esta singela noite, situada no fechado espaço de uma sala de estar, que conto e narrador querem e precisam transmitir. Machado de Assis realça com intensa e rara agudeza as sutilezas que envolvem o casamento e o flerte numa sala, numa noite no Rio de Janeiro, cidade da corte brasileira, em meados do século XIX.

Na adaptação de Pereira de Mello e Peixoto, Nogueira torna-se Abel e Conceição vira Helena. Tais alterações não são casuais. Primeiro insere-se um nome bíblico para o personagem masculino e outra designação clássica, vinda da Grécia antiga, para a encenação feminina. Nas suas observações sobre o roteiro, Pereira de Mello salienta constantemente como Peixoto buscou, nesta passagem de Conceição para Helena, conotar um aspecto trágico à fisionomia feminina. Na pena de Pereira de Mello e Peixoto, Helena torna-se mais austera e, paradoxalmente, mais sensual. Pode-se, por exemplo, vislumbrar o teor erótico dessa cena

Peixoto e Pereira de Mello esmeram-se em desenhar os microtons e as mínimas modulações que perpassam a figuração do rosto de Helena. Escrito em 1964, o erotismo corpóreo e visual da protagonista do conto de Machado de Assis também é atualizado, fica mais sugestivo, passa-se da descrição dos braços nus para os seios e para gestos inconclusos, mas que apelam para outra atenção em relação ao personagem masculino, no polo Nogueira-Abel. Além do aspecto trágico que perpassa essa adaptação, pode-se também deslindar o teor melancólico que invade o olhar dos personagens, a casa e o jardim. Há, no conto original, uma ampla eclipse ao final da narrativa que sugere uma infelicidade a habitar a casa de Conceição ao longo dos seus anos mais velhos e maduros. Peixoto e Pereira de Mello intensificam essa melancolia e antecipam-na. Esse tom de perda iminente, de derrota anunciada e tragédia futura é vivida já no presente do encontro entre Abel e Helena.

Tal melancolia, portanto, espalha-se na ambiência soturna que foi muito bem explorada no processo de roteirização. Assim, a casa de Helena está envolta por raios, “trovoadas esparsas”, chuvas, cercada por velhos muros, com folhas secas caindo ao redor da casa. Não por acaso, um dos títulos, o preferido por Peixoto, traz à tona a estação do outono, que é em si já eivada por diversos sabores melancólicos. O outro título, preferido por Pereira de Mello, realça as estátuas que habitam o jardim, a ausência de uma vida corporal autônoma, calcada no tempo presente, como um páthos de verve trágica que anuncia a morte futura, a perda da juventude. Mais calamitoso, contudo, o filme e o roteiro acentuam a consolidação de um beijo, algo que não ocorria na versão do conto de Machado de Assis.

478. CORTE. MEDIUM CLOSE UP

da mão de Abel pendida. Câmera avançando sobre ela. Cresce em *off* o tic-tac do relógio. Assim que a câmera pára em *close-up* há uma transfiguração da luz para plena madrugada e subsequente dia. Sobre ela a primeira batida do relógio. A luz aumenta e a mão de Abel estremeceu num primeiro espasmo. Aquietar-se novamente por frações de segundo. O relógio continua batendo e a luz aumentando. Mão adquire então vida plena. Claridade chega ao máximo. Última batida, a mão já se erguendo. Câmera, que está em *contra-plongé*, sobre conservando Helena no centro do quadro. Quase no fim do movimento vê-se Abel entrar no quadro e beijar Helena.

479. CORTE. BIG CLOSE UP

da serrilha horizontal das samambaias, móveis, que brilham mais intensas dourando-se com os primeiros ensaios de sol que nasce

480. CORTE. BIG CLOSE UP

do pingo de água na ponta do espinho da planta que circunda a frente do querubim. O brilho enche a tela e tolda a visão completamente Assim que...

481. CORTE. *BIG CLOSE UP*

de detalhe do metal brilhante da bandeja [...] afastando-se bruscamente da objetiva. Vê-se bandeja que Helena, os dois joelhos no tapete, ergue. Ergue um dos joelhos, apóia a bandeja nele e diz em meio ao gesto de apoiar: “Vá... vá... A culpa foi toda minha”. Helena sacode a fronte ligeiramente, um pouco inclinada, ar contrito olhando os objetos da bandeja sem vê-los. Helena levanta com gesto lento a tampa do açucareiro. (PEIXOTO; MELLO, 1995, p. 161-162)

Eis, portanto, uma das sequências de beijo que habita as páginas um tanto secretas e abscondidas de um dos roteiros com autoria de Mário Peixoto. Em *Limite*, como se sabe, nenhum personagem beija o outro. Seria, contudo, no mínimo precipitado afirmar que Peixoto nunca fabulou um beijo filmico⁵. O que essa cena e os demais beijos que estão nos seus roteiros apontam é como esse ato coaduna Eros e *Thanatos*, o amor, o enlace, com a sensação física de fim, de limite, de morte. No roteiro de *Outono: o jardim petrificado* essa cena revela-se como um importante ponto de virada. Ao consumir o beijo, emerge a culpa, a mácula da traição para uma figura caseira, social, que possuía, ao menos no conto original, o epíteto de santa. Nas sequências subsequentes essa culpa transforma-se numa crescente petrificação de tudo que está ao redor de Helena, inclusive do tempo que a atravessa, que coliga-a à sua casa, aos objetos que estão ao seu redor: o limpador dos pés, as telhas, a ponta do gradil, a poça d’água. O “tic tac” do relógio, o ruído que demarca o tempo e anuncia a morte iminente, transforma-se num gotejar de chuva lento e impiedoso que contamina o ambiente. Na sequência final, sozinha, um tanto abandonada, é a própria Helena que se petrifica. Seu rosto fica estático, ela interioriza um grande desânimo, enquanto passa a mão no robe que veste. “Helena encolhe-se mais ainda como flor que murcha lentamente e vai descansar a cabeça num dos braços, no tapete” (PEIXOTO; MELLO, 2005, p. 169).

Na adaptação, Peixoto e Mello também realizam uma sutil subversão de ponto de vista. O polo masculino deixa de ser o narrador, como ocorria no conto. Talvez todo o impacto do acontecimento daquela noite no conto, do beijo no filme que foi roteirizado, concentra-se no corpo, nos gestos, no olhar e no ambiente que circunda, pulsa e atravessa as feições femininas de Helena. Essa inversão não é trivial e traduz, sobretudo, uma melancolia feminina que estava latente num filme como

⁵ Em *A Alma, segundo Salustre* temos duas cenas de beijos que circundam o personagem César, o qual é beijado tanto por Timbo como por Lola e ambas morrem.

Limite e no roteiro de *A alma, segundo Salustre*, mas até então não havia alcançado o proscenio em nenhuma obra fílmica de Peixoto analisada nestas linhas.

Nosso tema e protagonista em *Outono: o jardim petrificado* é genuinamente feminino e sua leitura nos anima a traçar algumas comparaoes das composioes dos personagens femininos de Peixoto presentes entre o seu filme e os seus roteiros. Constata-se, nesse íterim comparativo, que as duas mulheres que estão em *Limite* oscilam sobretudo diante de uma pulsão de libertaao, como ocorre com a mulher que abandona o marido (Taciana Reis), que era opressor, um pianista de cinema ebrio. A segunda mulher, interpretada por Olga Breno, foge da prisão, mas parece novamente encarcerada ao ver-se num trabalho repetitivo, monótono e restrito, numa máquina de costura. Esses arroubos de emancipaao não geram, no entanto, uma sensaao de liberdade. Ao contrário, eles conotam esgotamento, uma ambiência muito próxima dessa interiorizaao de um grande desânimo, tal como Peixoto e Mello tão bem descrevem no roteiro que assinam.

Em *A alma, segundo Salustre* as duas principais personagens femininas tambem são invadidas por sensaoes similares. Embora seja a personagem feminina mais expansiva e erótica que lemos nessas páginas, Timbo, constantemente rodeada por borboletas, é muda, possui uma infância trágica, foge de tentativas de estupro e acaba morrendo afogada ao ir atrás de César, o protagonista. Lola, por sua vez, suicida-se e mesmo que tenha sido guiada por Salustre ela é realmente boemia e acentua um vetor altamente destrutivo. Portanto, ambas sinalizam perigos como a seduao, o encantamento, a perdiao e autodestruiao entre figuraoes masculinas e femininas que perpassam essas narrativas.

Outro fator que singulariza a personagem Helena é o fato dela ser uma dona de casa, uma mulher casada e que assim permanece, a despeito de seu flerte com Abel. É do seu entristecimento como esposa, do seu embrutecimento como ser, pessoa, indivíduo e personagem, que a concentrada narrativa de *Outono: o jardim petrificado* destila ao longo da sua leitura. Ao contrário de todas as outras personagens femininas de Peixoto, Helena sobrevive. Ela não se mata, não se afoga no mar, nem é engolida pela sua imensidão. Nesse aspecto *Outono: o jardim petrificado* é o filme mais seco de Peixoto – e o mais austero com sua personagem. Realça-se apenas as gotas a cair numa poça d’água que, tal como uma ampulheta, ritmam com os compassos da petrificaao de Helena, na sua lenta agonia mortal, na sua gradual angústia, aguçada depois que vivenciou o breve beijo com Abel.

Por uma arqueologia especulativa: o lugar dos roteiros não filmados

Como esboçamos nas linhas acima, são diversas as possibilidades de cotejar os roteiros não filmados de Mário Peixoto com *Limite*, o único filme por ele finalizado. Tais contrastes podem adensar aspectos estilísticos, narrativos, dramatúrgicos, de ambiência e linguagem cinematográfica. Nesta seção final propomos um provisório desgarramento e uma espécie de ampliação da obra de Mário Peixoto para refletir tanto sobre o status dos roteiros não filmados, em si e nos estudos de cinema, quanto para debater seu impacto numa necessária revisão da historiografia do cinema brasileiro quando consideramos esses arquivos, os dos roteiros não filmados, como índices relevantes da história do cinema. De um lado, um debate genuinamente epistemológico, teórico e genealógico. De outro, uma pauta, uma possível agenda para, a partir dos roteiros não filmados, levarmos em conta aspectos potentes e resistentes que não logram impactar numa narrativa historiográfica do cinema brasileiro.

Dentro do campo dos estudos de roteiro, os roteiros não filmados ainda padecem de indefinições a oscilar entre intrigantes não-lugares. São de fato raras as pesquisas calcadas em arquivos como os dos roteiros não filmados. Explorando o conceito de “ideia fílmica”, Ian Macdonald realiza uma instigante análise do filme *Nosotromo*, que David Lean teria roteirizado com densos e inúmeros tratamentos, mas não efetivou a filmagem por ter morrido antes do trabalho de *set* (MACDONALD, 2013). De forma a contribuir com esta ainda incipiente seara de roteiros não filmados, gostaríamos de sugerir aqui uma ampla e complexa temporalidade desses arquivos. Para além de uma análise sincrônica – calcada no foco de uma obra que busca avivar uma ideia fílmica, como realiza MacDonald (2013) – optamos por uma ênfase diacrônica, onde o roteiro não filmado desdobra-se em arqueologias especulativas, em caminhos erráticos, latentes, possíveis, mas também imaginários. É dentro desse campo de debate, de uma temporalidade do roteiro não filmado, que achamos importante salientar uma diferença entre as concepções de *espera*, na ontologia do ser, vinda da principal obra de Martin Heidegger, e a *demora*, na perspectiva histórica e messiânica de Walter Benjamin (LISSOVSKI, 2014).

Em alguma medida, as distinções entre *demora* e *espera*, entre a *presença-a-si do sujeito* e uma *reserva de futuro*, nos conduzem novamente para o debate entre a ontologia, a historicidade e a força de acontecimentos e devires que são características intrínsecas aos roteiros e, mais especificamente, aos roteiros não filmados. De um lado, a *demora* resvala numa concepção de ideia e de autenticidade do ato estético (LISSOVSKI, 2014), como se houvesse uma outra curva de assinatura,

que propiciasse o surgimento de entes e sujeitos propriamente únicos. De outro lado, a *espera* (LISSOVSKI, 2014) nos propõe uma irrupção quase improvável, uma abertura a um tempo e a um acontecimento vindouro que também flerta com a especulação. Poderíamos, eventualmente, simplificar o debate e escolher ou enfatizar uma das vertentes, ora a *espera*, ora a *demora*, para remetermos à ontologia do roteiro. Percebe-se, no entanto, que o caráter modular, transitório e as metamorfoses experimentadas pelo roteiro são elas mesmas um índice desse tipo de oscilação entre a *demora* e a *espera*. De certa forma, a *demora* está mais vinculada ao instante em que o roteiro chega ao seu *final draft*, onde dali em diante ele busca transfigurar-se em outra estrutura. Paralelamente, a *espera* se aproxima de uma transformação proveniente do contato com um aparato midiático – como o cinema – e dali a escrita técnica desfalece para acontecer em outra concepção tecnológica, outra ambiência sensível.

Pode-se também compreender a distinção entre *espera* e *demora* de outra forma. Recentemente, Thomas Elsaesser propõe perguntar-se sobre o “onde” e o “quando” do cinema, em termos históricos e arqueológicos, realmente acontece e ocorre (ELSAESSER, 2016). Nesse diapasão, ele divide dois gestos arqueológicos, por dentro da história do cinema, que serão distintos. Há, de um lado, uma arqueologia retrospectiva, que visaria restituir determinado momento histórico que já ocorreu e tende, pela fragilidade de alguns arquivos históricos, a escapar. Há também a arqueologia prospectiva que tende a apontar para prováveis eventos, para ocorrências a partir de potencialidades já consolidadas historicamente. Na nossa concepção, a *demora* estaria mais próxima de uma arqueologia retrospectiva, enquanto a *espera*, por resguardar um futuro potente, flertaria de maneira mais sólida com esse gesto de uma arqueologia retrospectiva.

O principal problema ontológico de roteiros não filmados é que eles se revelam completamente fronteiriços. Como vimos acima com os roteiros analisados de Mário Peixoto, eles nos possibilitam conceber tanto a retrospectiva quanto a prospecção; evidenciam tanto a *demora* no seu cotejar com a obra conhecida de Peixoto quanto a *espera* para que esse futuro possa, algum dia, ser acolhido pela luz de alguma tela. É por transitar nessa fronteira temporal que sugerimos, a título provisório, o conceito de arqueologia especulativa, o qual, calcado no recente campo filosófico do realismo especulativo compreende o próprio tempo como uma mídia⁶.

⁶ O conceito de especulativo surge da obra do filósofo Alfred N. Whitehead (1968) e parte de um esforço de realizar uma ontologia holista, para além da perspectiva humana. Nessa seara, o ato especulativo é sobretudo um exercício matemático e muito comum nas metodologias das ciências naturais quando ciente dos seus limites epistêmicos.

Nossa ênfase, portanto, numa *arqueologia especulativa* dos roteiros não filmados visa equilibrar-se entre as tensões das pesquisas retrospectivas e prospectivas. Como se, ao nos debruçarmos sobre o passado, escavssemos outros intervalos e novas sobrevivências estticas. Como se, lendo esses potentes filmes futuros, pudéssemos imaginar outros passados possíveis, que não ocorreram tal como nos foi narrado.  essa a singular potência que uma agenda para pesquisa de roteiros não filmados pode instaurar na história e na teoria do cinema. A especulação também seria um gesto – e mesmo um campo conceitual – mais condizente às frágeis características de arquivos eivados pela incompletude, como singularizam-se os roteiros não filmados.  preciso, nesse recorte, distinguir a especulação da ficção e da imaginação. Embora os três conceitos compartilhem de feixes estticos similares, pois apontam para vislumbres e devires afins, tanto a imaginação quanto a ficção reivindicam uma fabulação do, para e com o sujeito. A especulação, por outro lado, possui um ponto de partida diametralmente oposto: ela se inclina para vislumbrar realidades fabuladas pelo objeto e, por isso mesmo, fugidias, incompletas, incertas – apreendidas apenas parcialmente e por meio de aproximações especulativas⁷.

Uma arqueologia especulativa, portanto, sinaliza para uma duração cindida que prescinde de uma totalidade subjetiva para ter um grifo histórico pleno. Quando retrospectiva, a arqueologia especulativa de um roteiro não filmado torna-se um ndice do período que foi escrito. Quando prospectiva, essa mesma arqueologia aponta para as diferenças e repetições de um filme que ainda aguarda um futuro para acontecer cinematograficamente. So durações distintas, mas incompletas, com uma intervenção subjetiva de um objeto ensimesmado, que ora tem um p no passado marginal e ora pisa num futuro ainda potente, mas incerto.

Controversos e esquivos, os roteiros não filmados so arquivos genuinamente negativos, já que eles conviveram com a recusa dos principais poderes institucionais que ditam o que pode ou não ser filmado, visto, exibido e consolidado naquilo chamado de cinema. O que  curioso – e paradoxal – no caso de uma pesquisa desses roteiros no mbito da historiografia brasileira  que ela pode revelar gestos de resistência de uma trajetória marcada pela incompletude e pelo fracasso, num af contracíclico, de resistência às principais modas e tendências. Aqui nestas linhas vimos, enfim, alguns dos beijos imaginados por Mário Peixoto que nunca alcançaram as telas sob a sua direção. Beijos já vistos por ele, vistos pelos seus leitores, mas jamais vistos pelos olhos da história.

⁷ Nesse debate, um dos principais conceitos  o de uma Ontologia Orientada ao Objeto (OOO) e formulada principalmente pelo filósofo Graham Harman (2013).

Beijos negativos, mas que apontam para uma potente positividade do lugar dos roteiros não filmados dentro da história e da teoria do cinema. Nossa aposta, nosso anseio de contribuição, é que deslindemos mais cenas e gestos estéticos – mais roteiros já escritos, mas jamais vistos –, mais obras como aquelas, que permitam revisar e redescobrir vértices instigantes da nossa cinematografia, ao apostar que outros cinema do nosso passado, e outras cinematografias de outros futuros, ainda são possíveis.

Referências

- ASSIS, M. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. (Conto, v. 2).
- ELSAESSER, T. *Film history as media archaeology: tracking digital cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016.
- GONÇALO, P. Quando filmes são palavras: uma introdução aos estudos de roteiro. *Raído*, Dourados, v. 11, n. 28, p. 123-140, 2017.
- HARMAN, G. *Bells and whistles: more speculative realism*. London: Zero Books, 2013.
- LISSOVSKI, M. *A máquina da esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.
- MACDONALD, I. *Screenwriting poetics and the screen idea*. London: Palgrave Macmilian, 2013.
- PEIXOTO, M. *A alma, segundo Salustre*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1983
- PEIXOTO, M. *Escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- PEIXOTO, M.; MELLO, S. P. *Outono: o jardim petrificado*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- ROCHA, G. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- VILA-MATAS, E. *Bartleby e companhia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- WHITEHEAD, A. N. *Modes of thought*. New York: Free Press, 1968.

Submetido em: 2 out. 2019 | Aprovado em: 2 abr. 2020



**Notas sobre *Uma
dramaturgia da violência:
os filmes de João Canijo***
*Notes on Uma dramaturgia
da violência: os filmes de
João Canijo*



Eduardo Prado Cardoso¹

¹ Graduado em Audiovisual pela ECA-USP (2011). Mestre em Realização Cinematográfica (2017), com bolsa da Comissão Europeia em Portugal (Universidade Lusófona), Reino Unido (Edinburgh Napier University) e Estônia (Tallinn University). Doutorando em Estudos de Cultura na Universidade Católica Portuguesa, pesquisa representações cibernéticas de assassinatos no Brasil dos anos 2010, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia. E-mail: oeduardoprado@gmail.com

Resumo: Interessada nas representações da identidade portuguesa a partir dos filmes do cineasta João Canijo, a obra *Uma dramaturgia da violência* oferece uma revisão da literatura no campo dos estudos identitários nacionais, com destaque para conceitos dos filósofos Eduardo Lourenço e José Gil. A partir disso e de análises narrativas e estéticas de oito longas-metragens de ficção e um documentário de Canijo, é teorizada uma “dramaturgia da violência” como reflexo de um Portugal contemporâneo.

Palavras-chave: cinema português; violência; melodrama; realismo; estudos culturais.

Abstract: Focused on representations of Portugal in the films directed by João Canijo, the reviewed book offers a literature review on the field of Portuguese identity studies, focusing on contributions by philosophers Eduardo Lourenço and José Gil. Subsequently, the author analyzes the narrative and aesthetic of Canijo’s body of work (including eight fiction feature films and one documentary) to theorize a “dramaturgy of violence” that would reflect contemporary Portugal.

Keywords: Portuguese cinema; violence; melodrama; realism; cultural studies.

Os complexos movimentos de consolidação ou ruptura das democracias ocidentais notadamente estabeleceram diálogos de várias ordens com as produções cinematográficas de seu tempo. Da mesma maneira, a academia tem mobilizado diferentes conceitos, teorias e até áreas do conhecimento para analisar esses objetos artísticos contemporâneos, num processo que, em última análise, observa as próprias ditas democracias representando a si mesmas. O caso de Portugal parece particularmente interessante, dado o vigor com que realizadores como Pedro Costa, Susana de Sousa Dias, Teresa Villaverde e Miguel Gomes iluminaram retratos de um país de contrastes e ilusões, repleto de cicatrizes advindas da experiência autoritária e com dúvidas permanentes sobre a própria identidade, em meio a um futuro incerto com a União Europeia. A eles, soma-se João Canijo, cujas obras ganham agora estímulo para discussão teórica com *Uma dramaturgia da violência: os filmes de João Canijo*, livro publicado pela Imprensa de História Contemporânea em junho de 2019.

Ao entender que João Canijo construiu, nos últimos trinta anos, um corpo cinematográfico sólido, de coerência interna observável, que suscita questões identitárias portuguesas, o investigador Daniel Ribas propõe uma obra que equipa o leitor com conceitos-chave dos estudos culturais de Portugal, para então debruçar-se sobre os filmes em questão. A proposta se mostra acertada, uma vez que o passeio pela história da identidade e democracia lusitanas através de pensadores como Eduardo Lourenço, José Gil e Boaventura de Sousa Santos alicerça a rica dissecação dos filmes de Canijo nos campos narrativo e estético, de modo a situar tanto a produção do cineasta quanto a de seu teórico em um debate necessário para os dias atuais, em que desigualdades, angústias e conflitos correntes demandam, acima de tudo, proposições originais no campo da cultura – em Portugal e além-mar.

Dividido em duas partes, o livro tem início com acessível investigação sobre a questão da identidade nacional na cultura portuguesa. Para tanto, valendo-se do teórico cultural Stuart Hall, Ribas introduz o conceito de identidade individual como construção e, portanto, instável por natureza. Marcada por mudanças tanto de percepção quanto de representação ao longo dos tempos, a *identidade* ganha novos contornos na pós-modernidade, espelhando, de modo especial, a fragmentação do sujeito. Além disso, dá-se através da diferença, ou seja, quando o indivíduo articula em nível consciente ou não as diversas projeções de identidade que o interpelam, e se associa a uma ou outra construção social e histórica, gerando, por conseguinte, o *processo* notado como identidade. Uma vez que dar sentido a tais identidades é um fenômeno que ocorre graças às manifestações culturais ou ligadas à memória, além das narrativas históricas, tem-se o conceito de identidade *cultural* como essencial para

compreender as identidades nacionais. Como visto em *Comunidades imaginadas*, do cientista político Benedict Anderson, o surgimento do Estado-nação no final do século XVIII apresenta noções de limite e soberania que passaram a ocupar o imaginário de populações que compartilhavam, através de mitos, línguas comuns e comunicação de massa, um amplo ideário que moldou as tais identidades nacionais europeias. Já antevendo o panorama atual globalizado e por vezes paradoxal com o qual os filmes de João Canijo conversam, Daniel Ribas realça a faceta híbrida e transnacional do mundo contemporâneo, destacando que a importância de compreender os conceitos de nação propostos por Anderson servem de base para alcançar elementos tradicionais construídos através do tempo e que impactaram sobremaneira o sujeito moderno, mas não são definitivos para dar conta das tensões atuais.

A identidade nacional portuguesa então é ilustrada a partir de contribuições de Eduardo Lourenço e José Mattoso, que reuniram imagens e discursos estruturantes ao longo do tempo, com destaque para o legado dos romances e jornais. No século XIX, intelectuais como Garrett e Herculano repensam valores ditos portugueses e fundam características culturais que agora circulam e sensibilizam enormemente o pensamento identitário nacional. A Geração de 70, cujo sentimento de decadência transborda nas obras de Eça e Quental, pintou com crítica e tintas modernas o caráter português. É Lourenço que cunha a “esquizofrenia” própria do amálgama identitário nacional: um polo laudatório resgata o passado de feitos (as navegações e *Os lusíadas* logo vêm à mente), enquanto o outro mira o progresso aparentemente só encontrado no exterior. Igualmente relevante para a discussão em pauta é a detecção de certo discurso ideológico bastante preocupado com o conceito de identidade portuguesa, forjado durante o Estado Novo de António de Oliveira Salazar. Ao mitificar a figura do povo através de ferramentas nacionalistas e autoritárias, o governo (que moldou a experiência lusa de grande porção do século XX) tomou para si a função de desenhar o ideário de nação para o futuro. Justificando as diretrizes de Estado com uma cartilha de valores conservadores e católicos, a ditadura salazarista privilegiou a figura do homem rural, primitivo e subserviente, e celebrou a unidade familiar arquitetada pelo patriarcado como maneira de manter o controle, corporativista, em todas as instâncias da sociedade. O lema “Deus, Pátria, Autoridade, Família e Trabalho” e sua afirmação a partir de práticas sociais e culturais diárias inaugurou uma “comunidade imaginada” portuguesa inexoravelmente ligada à ideologia vigente, com consequências que se estendem até hoje. Talvez tão sentida quanto o prolongado período autoritário tenha sido a “ausência de trauma” quando da democratização, sem rupturas que renovassem à força o imaginário nacional. A identidade remanescente que os

pensadores contemporâneos se esforçaram em debater deparou-se com os desafios de um Portugal periférico e às voltas com a globalização sem retorno de finais dos anos 1980. O paradigma colonial dá lugar, na contemporaneidade, à concepção europeia, não sem marcas de uma violência subjacente. À ansiedade inerente dos complexos modelos interconectados de finanças e redes, soma-se o medo característico de sociedades silentes e passivas.

Dos conceitos descritos pelos intelectuais portugueses do pós-25 de Abril, alguns são emprestados por Daniel Ribas com mais interesse, dadas as conexões possíveis com temas propostos por João Canijo. Eduardo Lourenço sinaliza que há, mesmo na euforia do Portugal contemporâneo, democrático e europeu, um desencaixe entre a identidade irreal e projetada e a imagologia do país calcada na sua história. Tal efeito geraria um certo recalçamento – sendo o “regresso do recalçado” um fenômeno presente nos discursos identitários portugueses ao longo das gerações. José Gil, por sua vez, elabora a “não-inscrição”. Pautada na observação do senso comum e das práticas sociais e políticas herdadas pelo salazarismo, mas não somente, a expressão indica o delegar absoluto da própria subjetividade e da vida ativa em sociedade, sem tomar partido e optando por certa brandura que perpassaria os mais variados planos, inclusive o artístico. Tal pendor ameno, não obstante, oculta certa violência subterrânea que se revela particularmente nos seios familiares. Para os filmes de João Canijo, sobretudo, há que se observar como a célula da família portuguesa é idealizada e geradora dos conflitos representados em seus filmes. Os termos de Lourenço e Gil cabem na observação do microcosmo presente nos lares, em que a hierarquia imposta mistificou o debate pelo diferente e apostou no bom senso, evitando assim mudanças bruscas. A figura da boa dona de casa, que serve o chefe de família, é parte integral da perpetuação dos ideais nacionais tidos como ancestrais, próprios dos aldeões constitutivos de um país simples, mas de convicções morais definidas. As tensões e fissuras que emanam de um modelo rígido como esse serão discutidos tanto por Canijo como Ribas.

A segunda parte do livro se dedica à análise da identidade nacional nos filmes de João Canijo, principalmente a partir de suas dimensões narrativas e estéticas. Ao perceber que o cinema de Canijo, no campo da ficção, discute a violência resultante de problemas identitários cujos enredos e concepções audiovisuais revelam passados traumáticos e a ausência de futuros possíveis em famílias diversas, Ribas opta por introduzir a obra do português por seu documentário *Fantasia lusitana* (2010). Isso pois a ligação entre o primeiro segmento de *Uma dramaturgia da violência*, nomeadamente quando se discutem as características da identidade portuguesa salazarista, e o capítulo

atual, é explícita. O filme reúne imagens de arquivo do período da Segunda Guerra Mundial, especialmente através da série de atualidades *Jornal Português*, e contrapõe um Portugal pacífico, neutro e de discurso grandiloquente com relatos mais sóbrios de estrangeiros notáveis que por Lisboa estiveram no período (a saber: Antoine de Saint-Exupéry, Alfred Döblin e Erika Mann). A tensão entre os dois discursos é objetivo primordial do cineasta e permeia as mínimas escolhas da montagem, como Ribas observa ao citar um plano que exhibe a capa de uma revista da época. O quadro comporta aparentemente apenas uma moça em trajes de banho, mas o canto inferior direito revela a notícia de menor destaque: um bombardeio em Londres. Os inúmeros registros que o jornal fez da Exposição do Mundo Português (cujos signos nacionalistas marcaram época em 1940), justapostos com cenas de refugiados de guerra ou o Carnaval português editado em oposição à visão de imigrantes desolados não são a única estratégia de Canijo para realçar a ilusão de refúgio e nação que dá título à sua produção. Em várias sequências, a montagem prioriza o *found footage*, como foi originalmente concebido – deixando que a propaganda ganhe até um caráter irônico, deslocada de seu tempo e percebida por uma ótica presumidamente crítica do espectador atual. Também são escolhidos momentos de grandiosidade nacionalista por meio de desfiles e discursos de Salazar, principalmente quando a guerra finda e a celebração confunde-se com o culto ao líder, ele mesmo a providência encarnada para manter a paz em solo português. Os símbolos tidos como típicos de sua terra são manejados pelo jornal com cenas rurais, jogos de futebol, peregrinações e festas populares. *Fantasia lusitana*, como sublinha Daniel Ribas, trabalha na chave de expor as contradições da versão oficial da representação salazarista sobre o país. Deixar transparecer a hipocrisia de certas representações identitárias portuguesas ou o confronto subjacente a elas é operação que João Canijo executa com cuidado, porém com mais sutileza em suas obras ficcionais.

Os sete longas-metragens investigados na sequência apresentam temas, estruturas, iconografias, equipes ou, mais precisamente, uma dramaturgia da violência em comum. São eles: *Três menos eu* (1987), que trata da impossibilidade aguda da jovem adulta Rita em construir relações; *Filha da mãe* (1990), sobre um conflito de mãe e filha em meio à volta do pai da jovem; *Sapatos pretos* (1998), em que a protagonista trama com seu amante o assassinato do marido abusivo; *Ganhar a vida* (2000), focado em imigrante que desafia a própria comunidade portuguesa em Paris para desvendar o assassinato de seu filho; *Noite escura* (2003), drama familiar ambientado no local de trabalho do casal Nelson e Celeste, um bordel; *Mal nascida* (2007), em que Lúcia espera pelo retorno do irmão para vingar a morte do pai e acabar com o casal que a atormenta, formado por sua mãe e seu padrasto;

e *Sangue do meu sangue* (2011), focado em família periférica de Lisboa que no curso de uma semana tensiona ao máximo cada uma de suas relações. O autor faz uma diferenciação no grupo, considerando que os dois primeiros apresentam, para além da cronologia, um afastamento temático claro dos demais filmes: tanto *Três menos eu* quanto *Filha da mãe* abordam identidades em transição. Lideradas por protagonistas femininas jovens (interpretadas pela mesma Rita Blanco) e cujos conflitos indicam a transição da vida jovem para a adulta, as primeiras películas de João Canijo focam um estrato social abonado de Portugal, através de mulheres a encarar certo limbo identitário. Rita e Maria buscam em figuras estrangeiras que adentram suas vidas a referência para se afirmarem enquanto mulheres independentes, no entanto os triângulos reconfigurados com a presença dessas personagens são de tal ordem que as protagonistas não encontram a tal saída subjetiva para o conflito precípua de identidade. Ribas salienta o cerne disfuncional das famílias retratadas (observável já nos títulos das duas produções) e o momento histórico da realização das fitas, evidentemente propício à discussão alegórica da identidade de um Portugal às voltas com a adesão à União Europeia, na segunda metade da década de oitenta. Não por acaso, outros realizadores, como Villaverde e Costa, percebem à época a oportunidade de retratar uma geração portuguesa urbana angustiada, até certo ponto desamparada. Em seus longas-metragens posteriores, Canijo toma a decisão de reforçar a crítica à desestruturação familiar e fazer disso o combustível dramático e estético de sua obra.

De *Sapatos pretos* a *Sangue do meu sangue*, o que se observa narrativamente é um desejo de levar o espectador a adentrar famílias que enfrentam realidades financeiras hostis e cujos enfrentamentos internos ocorrem após revelações do passado. Tal procedimento refletiria a dificuldade das famílias portuguesas encenadas em lidar com o peso patriarcal de séculos em meio a um presente bastante incerto de seus bairros, suas comunidades, sua nação. A família harmoniosa e correspondente ao ideário salazarista passa a se provar eivada e causadora dos males mais terríveis, principalmente entre as mentes femininas. A princípio hierarquicamente viáveis e normais, as famílias de Canijo sustentam-se em um passado violento. Via de regra, as protagonistas mulheres desafiam a norma e acabam violentadas ou mortas, para o testemunho do público de que o sistema permanecerá inalterado. *Sapatos pretos* estimula a comparação à doença no seio da família ao narrar a possibilidade de que Dalila tenha um câncer de mama, que, mesmo se provando falso, contamina sua relação com o marido Marcolino. Ao propor o rompimento da ordem machista que a rodeia (não sem motivos, já que fora estuprada duas vezes, e teme enfrentar a rejeição da própria mãe ao optar pelo divórcio), Dalila aparentemente oblitera sua opressão através do assassinato que encomenda.

Porém, o final do filme sugere que o policial a cuidar da investigação demanda favores sexuais de Dalila, em um ciclo pernicioso de violência.

A Cidália que conclama os outros emigrantes de *Ganhar a vida* a assinarem petições para que seja feita justiça ao filho morto encontra oposição em figuras masculinas. Dotados de um sentimento que os coloca como não-inscritos em relação à realidade espúria, os portugueses preferem o conformismo. Resta à protagonista um final ambíguo, em que o suicídio fica subentendido. No centro da família de *Noite escura*, o patriarca Nelson negocia a venda da própria filha, Sónia. A irmã da garota, Carla, enfrenta o pai e a gangue que deseja Sónia, mas morre na fútil tentativa. Celeste executa Nelson e o prostíbulo continua funcionando normalmente mesmo após a tragédia familiar. Mais uma vez, o status quo permaneceria aparentemente intacto, não fossem as revelações feitas ao longo do filme. A destruição que se passa na família de *Mal nascida* vem de muito antes, quando foi rompida a integridade do pai que Lúcia quer vingar e de sua mãe Adelaide. Sofrendo abusos que destroem sua feminilidade e a subjagam constantemente, a protagonista de fato consegue lograr a execução de mãe e padrasto, mas Canijo esmeradamente desenha os destinos das mulheres ligados exasperadamente aos dos homens. *Sangue do meu sangue* contempla maquinações de uma família cujos membros com mais ou menos chances tentam escapar à realidade difícil que se lhes apresenta. Tanto o aborto de Cláudia, para quem o romance com um médico casado potencializaria futuros diferentes, quanto o estupro de Ivete, causado, entre outros fatores, pela decisão do sobrinho Joca de trair o chefe de sua gangue, são amostras do alto preço pago por aquelas que desafiam explorar as faces ocultas de suas famílias ou espreitar possibilidades para fora delas. Os filmes citados comportam, como visto, debates sobre conflitos geracionais e de gênero e sobre a identidade de um país que se mostra frágil em suas composições, tidas como brandas e harmoniosas. Ao expor a brutalidade real de certas personalidades em tais famílias, Ribas retoma o regresso do recalcado proposto por Eduardo Lourenço. Da mesma maneira, o fracasso das mulheres de Canijo no ensaio de quebrar as normas patriarcais exalta uma noção de não-inscrição, como elaborada por José Gil ao descrever a impossibilidade do português de exercer sua plena subjetividade.

A dramaturgia da violência de João Canijo traz indagações artísticas concretas acerca de um medo ubíquo na sociedade, e os anseios agressivos por ruptura que suas personagens oferecem em cena refletem uma viciosa dinâmica que se espalha a partir dos núcleos familiares. A luta acontece essencialmente entre um poder autoritário que tenta manter a ordem e novos paradigmas identitários do país.

O plano narrativo das obras estudadas merece ser destrinchado em dois planos: o da tragédia e o do melodrama. Alguns dos trabalhos de Canijo são adaptações livres dos clássicos gregos, designadamente *Filha da mãe* (*Electra*), *Ganhar a vida* (*Antígona*), *Noite escura* (*Ifigênia em Áulis*) e *Mal nascida* (*Electra*). Nos dois últimos, observa-se o esforço consciente de remeter a personagens ou peripécias específicas das tragédias de Eurípides e Sófocles, no entanto, mesmo que *Sapatos pretos* e *Sangue do meu sangue* fujam à regra das referências trágicas, vale um olhar sobre o interesse do cineasta pelo teatro grego. Se a arena cênica da Antiguidade pautava a violência familiar e de toda a comunidade (como elaborou René Girard em *A violência e o sagrado*), não é de se espantar que o cinema canijiano opte por instaurar o conflito no seio familiar para abordar questões identitárias portuguesas. Como o texto grego, que estabelece uma balança de violência – e não justiça (novamente Girard), a referência à tragédia merece ser observada através do prisma de sua função representativa, especialmente da sociedade que se vê atada a ciclos intermináveis de violência e justicamento.

O gênero literário do melodrama é colocado, com o auxílio do especialista Peter Brooks (1995), em uma linha do tempo referencial, como fenômeno, entre outros fatores, de resposta a um mundo moderno, que reflete a mudança do *eu* criador em relação à visão trágica clássica. Ainda assim, o olhar sobre o cotidiano de uma burguesia recém-formada também se forja a partir dos conflitos familiares, e como Thomas Elsaesser escreve em *Tales of sound and fury: observations on the family melodrama*, a expressão melodramática hollywoodiana estabeleceu suas convenções através de signos bastante marcados. A tensão exercida pelos espaços interiores de sugestão claustrofóbica em personagens de energia (muitas vezes sexual) reprimida leva a movimentos de explosão dramática. Tais climaxes colocam em evidência o ridículo intelectual e de espírito de personagens que não decifram a própria ideologia opressora em que estão inscritos. Tal procedimento é primordial para a análise da dramaturgia de João Canijo.

O Portugal de Canijo é fundado no patriarcado e na violência que domina as relações familiares, e as referências à tragédia e ao melodrama auxiliam o entendimento dos recursos narrativos. A partir da insubordinação de suas protagonistas, o ciclo de violência se estabelece, e ao final o status quo impera, denotando o regresso do recalcado e a fragilidade do indivíduo de se colocar como identidade singular. O retrato canijiano de classe sociais mais desprivilegiadas sufoca suas protagonistas mediante conflitos que evidenciam repressões sexuais enraizadas, questões do passado. O método de usar a crítica melodramática do aparato ideológico (refreando o anseio por uma identidade pequeno-burguesa possível) não chega a concretizar o que seria o modelo

trágico por excelência, já que o ciclo de violência não estabelece novas normas de justiça na comunidade. Pelo contrário: os finais brutais das personagens de seus filmes apontam para um contraste com a sociedade dos “brandos costumes”, no entanto suas histórias refletem a repetição ao longo de décadas da não-inscrição portuguesa. Como Daniel Ribas elucida, o modelo proposto em *Fantasia lusitana* pode ser observado na ficção de Canijo, quando a idealização da família portuguesa é confrontada com a realidade violenta, sombria, incerta. Eventos como o incesto (particularmente entre pai e filha) são sinais ao longo da filmografia de Canijo de denúncia artística de determinada patologia no seio familiar, da impossibilidade de olhar para fora e constituir uma realidade plena para além da violência.

A fim de pensar a estética ensejada no corpo cinematográfico oferecido, é possível inserir tais obras em um “novo realismo”, cujas fontes remontam ainda ao clássico de Bazin (2018) (nota-se a primazia do plano-sequência numa busca por signos do “real”), mas também nota-se inspiração no movimento dos anos 1990, Dogma, cujo manifesto lançou bases para um novo realismo (como ilumina Lúcia Nagib em *World cinema and the ethics of realism*), aproveitando-se das novas câmeras digitais. A busca por um cotidiano banal e as questões sociais enquadram Canijo em um movimento mais amplo, em regime de “apresentação” em detrimento da “representação” (Nagib, 2011). O discurso de tal cinema, acima de tudo físico e imprevisível, caracteriza-se por uma inserção do diretor em uma realidade ambivalente. Para firmar essa teoria, Daniel Ribas perscruta a ambientação dos filmes, e, mais que isso, a metodologia, que vai além da escolha das locações. O que se percebe, claramente, é que o processo documental de aproximação da realidade elaborado por João Canijo – partindo de comunidades preexistentes, cenários autênticos, não-atores – visa adentrar a realidade de grupos primordialmente periféricos (com exceção de suas duas primeiras obras) e que seriam portadores de uma identidade portuguesa popular cuja mentalidade remeteria às “aldeias”, como construído no imaginário salazarista. Algumas dessas locações eleitas são Sines (pequena cidade industrial); uma comunidade portuguesa em um subúrbio de Paris; uma aldeia isolada em Trás-os-Montes. Essas comunidades, geradoras de conflitos também em função de serem híbridas e, assim sendo, portadoras de conflitos inerentes à transformação dos entornos, são terreno fértil para os dramas de Canijo.

No que seria um esforço de “contágio” dos atores pelo real que tentam (re) criar, o cineasta orienta seu elenco a executar um trabalho de campo convivendo com personagens reais na locação escolhida. *Sangue do meu sangue*, como auge criativo na obra do cineasta no que se refere ao processo atoral, envolveu não somente

vivências prolongadas no bairro Padre Cruz como participação efetiva dos atores no roteiro e dramaturgia do filme, tudo com vistas a uma maior naturalidade dos diálogos e composição dos tipos encenados. O interesse pelo registro de certa “banalidade” é exemplificado em vários momentos, com a inclusão de cenas de bailes, missas e observações documentais dos espaços circunscritos aos filmes.

A mise-en-scène de Canijo na década de oitenta é marcada, por um lado, por uma aproximação ao kitsch, de cores e gestos exagerados, com referências pop e a observação pós-moderna de um Portugal em franca transformação. *Filha da mãe*, mais explicitamente, lança mão de recursos de farsa e paródia, com referências ao teatro encenado diegeticamente, à linguagem marcada da telenovela presente em certas sequências e mesmo a um olhar das personagens para um espaço que rompe com o realismo proposto. A partir de *Sapatos pretos*, contudo, o cromatismo de Canijo assimila a intenção geral do cineasta em investigar um Portugal periférico com matizes claramente sombrios. O clima da noite predomina, os ruídos da subexposição sugerem a degradação humana e social e as figuras silhuetadas retomam uma busca por identidade, como foi observado nas narrativas descritas. Em *Ganhar a vida*, por exemplo, a comunidade portuguesa que vive à margem trabalha no turno da noite, o que favorece a discussão de sua invisibilidade. A montagem em muitos momentos coaduna planos de movimentação nervosa através de *jump cuts* que aproximam o cinema de Canijo da linguagem documental. Ribas ainda relaciona referências da mesma década de noventa (Lars Von Trier, Wong Kar-Wai) pela aproximação da câmera e o esquema de cores de peso melodramático. Em *Mal nascida e Sangue do meu sangue*, predomina um minimalismo na montagem, que se faz sentir em planos longos e de apreciação mais realista das interações entre as personagens. Aqui cabe menção aos planos de longa aproximação corpórea durante os casos de violação e agressão. Elegendo o corpo feminino como o potencial transgressor do patriarcado, é junto dele que a realidade brutal se estabelece, de maneira gráfica e até performativa.

Vale notar que as casas de família como espaço cênico em Canijo apresentam espaços claustrofóbicos, em que enquadramentos forcem a convivência e metaforizam a ausência de liberdade. Em alguns casos, duas narrativas autônomas ganham destaque na tela, em criativa estratégia de externar visualmente a desarmonia latente naquele universo. A iluminação sugere certo incômodo sensorial no espectador – *Filha da mãe* joga com o ambiente opressivo do lar a todo tempo, enquanto *Sangue do meu sangue* evidencia questões de moradia longe do centro de Lisboa. Dois elementos de composição da mise-en-scène de boa parte dos filmes observados merecem destaque. A onipresença da televisão nos lares, cuja estridência de luzes e sons se faz sentir e

constrói elo com a tal fantasia lusitana, e chega ao ápice em cena de *Sapatos pretos*: momentos antes de Marcolino estuprar violentamente Dalila, a câmera captura a televisão transmitindo um programa fútil de celebridades, em total dissonância com o mundo real. *Sangue do meu sangue*, em significativa sequência, justapõe o estupro de Ivete a um jogo paradigmático de Portugal e Espanha na Copa do Mundo de 2010 que corre na TV diegética. A eliminação da seleção faz vacilar a noção de identidade nacional quando o evento brutal que o cineasta pinça do cotidiano se legitima como observação de fora do simulacro. Além disso, objetos e atos religiosos mostram-se chaves interessantes para revelar o Portugal canijiano. Quadros da Santa Ceia, crucifixos e imagens de santos povoam os cenários, assim como rezas que destoam do tom muitas vezes violento da cena, como se explicita na cena final de *Noite escura*, em que um Pai Nosso precede o assassinato cometido por Celeste.

O autor arremata a discussão da obra de João Canijo inscrevendo-o em uma trajetória do cinema português que é devedora do Novo Cinema, em que demonstrações melancólicas e decadentistas de António Reis, Margarida Cordeiro, João Botelho e muitos outros já procuravam lidar com o passado traumático. Contudo, a discussão pós-anos noventa de Canijo, ainda que se afilie ao discurso de um país derrotado e frustrado com os encadeamentos democráticos percebidos especialmente nas classes menos abastadas, vale-se de um tecido dramático que, ao invés de se criar no “não-acontecimento”, como proposto por muitos de seus antecessores, expressa-se no excesso do melodrama, a partir essencialmente da violência – subjacente ou explícita. Narrativa e esteticamente, o cineasta adentra um excitante terreno de discussão da experiência portuguesa contemporânea.

A abordagem do cinema de João Canijo proposta em *Uma dramaturgia da violência* é exemplar ao localizar a experiência fílmica no processo de formação ou de crítica identitária de Portugal. O substrato dos estudos culturais que delinea a pesquisa de Daniel Ribas energiza a própria análise estética proposta, uma vez que se coloca em consonância com sólida produção sobre tradições representativas da cultura lusitana. A natureza complexa da análise da contemporaneidade requer doses ambiciosas de mediação do real, e é salutar que o cinema português ganhe mais um original capítulo em sua história acadêmica.

Referências

ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BAZIN, A. *O que é o cinema?* São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BROOKS, P. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. London: Yale University Press, 1995.

ELSAESSER, T. “Tales of sound and fury: observations on the family melodrama”. In: LANDY, M. (org.). *Imitations of life: a reader on film and television melodrama*. Detroit: Wayne State University Press, 1991. p. 68-91.

GIRARD, R. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

LOURENÇO, E. *O labirinto da saudade: psicanálise do destino português*. Lisboa: Dom Quixote, 1992.

NAGIB, L. *World cinema and the ethics of realism*. London: Continuum, 2011.

RIBAS, D. *Uma dramaturgia da violência: os filmes de João Canijo*. Lisboa: Imprensa de História Contemporânea, 2019.

Submetido em: 27 jul. 2019 | Aprovado em: 3 out. 2019



O audiovisual angolano em suas memórias televisivas

Angolan audiovisual aspects in their television memories



Alexsandro de Sousa e Silva¹

¹ Mestre em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Atualmente, faz doutorado pelo mesmo programa de pós-graduação, com pesquisa sobre as relações cinematográficas entre Cuba e alguns países africanos, dentre os quais está Angola. E-mail: alexsandro.dses@gmail.com

Resumo: O livro *TPA e outras histórias* foi elaborado por Augusto Manuel dos Santos, conhecido como Nguxi dos Santos, que há mais de 30 anos transita entre a Televisão Pública de Angola (TPA) e as Forças Armadas Populares de Libertação de Angola (Fapla). Marcadamente memorialística e voltada para o grande público, a obra traz depoimentos de diversos protagonistas que trabalharam na TPA e compõe um mosaico que homenageia a instituição e o trabalho de Nguxi dos Santos em Angola. Nesta resenha, propomos alguns eixos de leitura da obra, como sua estruturação, suas principais contribuições e tensões que escapam ao intuito celebrativo do livro.

Palavras-chave: televisão; cinema; Angola; memória.

Abstract: The book *TPA e outras histórias* was written by Augusto Manuel dos Santos, known as Nguxi dos Santos, who has more than 30 years of career in Televisão Pública de Angola (TPA) and in Forças Armadas Populares de Libertação de Angola (FAPLA). Notoriously memorialistic and targetting the general public, the book includes testimonies from various protagonists who worked at the TPA and constitutes a mosaic that honors the institution and the work of Nguxi dos Santos in Angola. This review proposes some means for interpreting the work, such as its general structure, its main features and certain tensions that go beyond the celebratory purpose of the book.

Keywords: television; cinema; Angola; memory.

Em pleno período de consolidação da emancipação política de Portugal e durante um conflito armado de grandes dimensões, a televisão em Angola foi um dos principais protagonistas na construção da memória política e cultural do país africano². Vitorioso nas frentes de batalha, o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) conduziu o processo de construção nacional após a Independência em novembro de 1975, e seus quadros administraram a antiga Radiotelevisão Portuguesa de Angola (RTPA, 1973-1975), renomeada posteriormente Radiotelevisão Popular de Angola (RTPA, 1975-1976), Televisão Popular de Angola (TPA, 1976-1997) e, atualmente, Televisão Pública de Angola (TPA, 1997). Os confrontos militares filmados pelos primeiros técnicos da TPA em meados dos anos 1970 fizeram parte do repertório memorialístico do país africano, que se consolidou ao longo das décadas.

Como técnico de som da TPA, Augusto Manuel dos Santos, conhecido como Nguxi dos Santos, fez parte dos primeiros grupos que registraram as batalhas. Após alguns anos na televisão (1979-1983), realizou filmagens em película e vídeo no Departamento de Cinema das Forças Populares de Libertação de Angola (Fapla) entre 1983 e 1989 para um programa quinzenal da TPA, *Opção*, para enfim dirigir e produzir documentários e reportagens no mesmo canal. Sua trajetória, bem como de muitos técnicos e artistas, é lembrada em uma série de depoimentos publicada por Nguxi, o próprio impulsionador do projeto, no livro *TPA e outras histórias*. Atualmente, além de fotógrafo, ele é produtor independente e um dos principais divulgadores do audiovisual angolano.

O livro é voltado para o grande público, com muitas ilustrações em preto e branco e a cores, no geral descontextualizadas, e reúne cerca de cinquenta depoimentos de antigos e atuais funcionários e funcionárias da instituição, além de documentos e textos panorâmicos. Podemos compreender o livro como dividido em quatro grandes blocos. Antes do primeiro, há alguns escritos iniciais com os agradecimentos de Nguxi dos Santos, o prefácio de José Luís Mendonça e um texto sintético sobre a trajetória do autor do livro na televisão.

O primeiro bloco do livro inclui um documento, um texto sobre a TPA e uma série de quinze entrevistas: quatro em forma de depoimento e as demais no formato perguntas e respostas. O documento é um excerto de discurso do primeiro presidente de Angola, o poeta nacionalista Agostinho Neto, para os funcionários da TPA, datado no livro em 18 de outubro de 1975. Adiante, voltaremos a ele. Por sua vez, o artigo sobre a TPA não é assinado e, pelo seu aspecto oficial, deduzimos

² Para uma história desses conflitos, ver Heimer (1980).

ser institucional. Por fim, ex-diretores, oficiais administrativos e responsáveis pela publicidade e propaganda no canal dão seus testemunhos a Nguxi dos Santos e Marisol Kadiegi, que realizaram as entrevistas. Os entrevistados têm, no geral, mais de 30 anos de trabalho na televisão.

O bloco seguinte inicia-se com uma breve homenagem ao poeta, escritor, antropólogo e cineasta angolano Ruy Duarte de Carvalho, que trabalhou na TPA desde 1975 e classificou como “teimosos” os fundadores da emissora, que trabalharam por décadas no canal. O texto foi escrito pelo jornalista José dos Santos, que também assina o último artigo do livro. Logo após, aparecem dez entrevistas, oito no formato pergunta e resposta e duas em depoimentos, com funcionários, diretores, cinegrafistas, um arquivista e o cineasta português Rui Simões, que menciona seu trabalho com Francisco Henrique, um dos pioneiros do cinema em Angola. Dentre os “teimosos” que lutaram pela televisão em Angola, é perceptível a ausência do escritor Luandino Vieira, cujo papel no âmbito audiovisual (cinema e, sobretudo, televisão) ainda está por ser compreendido na academia. O mesmo argumento podemos estender a Ruy Duarte de Carvalho.

O terceiro conjunto textual abre com um “Dossiê 1992”, que engloba o artigo sobre a destruição de uma torre de transmissão,³ um trecho do discurso do ex-presidente José Eduardo dos Santos na inauguração do novo centro transmissor e a fala de um ex-diretor da TPA no mesmo evento, ocorrido no aniversário da Independência em 1992. A seguir, catorze entrevistas são apresentadas, com ingressantes da TPA em meados dos anos 1980 e na década seguinte: apresentadoras(es), redatores(as), um arquivista, a escritora Amélia Dalomba e o ex-diretor do Instituto Angolano de Cinema, Pedro Ramalhão, que dividiu seu tempo com a televisão. Entram em cena neste bloco as mulheres, como a editora do programa *Diário Esportivo*, Zurema Rodrigues, e as locutoras Mariana Ribeiro e Maria do Céu.

Por fim, dois textos sobre Nguxi dos Santos antecedem os seis depoimentos de jornalistas e oficiais das Fapla que o conheceram quando era cinegrafista e militar nos anos 1980, sobretudo em Cahama e no Malanje, e que ressaltam seus valores pessoais e técnicos. O último bloco é uma continuidade dos textos introdutórios, dando um aspecto de “última capa” ao livro.

³ Ação militar da União pela Independência Total de Angola (Unita), grupo que combateu pela independência desde o final dos anos 1960, e entre 1975 e 1989 manteve atitudes hostis contra civis e militares em Angola, sobretudo ao sul do país, apoiado pela África do Sul. Entrou novamente em guerra civil contra o MPLA entre 1992 e 2002.

As entrevistas passam por três temas gerais. O primeiro envolve a biografia profissional das pessoas na TPA, cujas histórias individuais se confundem com a da própria televisão. O segundo tema é o balanço dos quarenta anos de história da TPA (1975-2015), que se iniciou pouco antes da Independência nacional: o resultado é sempre positivo, mesmo com os novos desafios impostos pelo avanço tecnológico. Por fim, um dos maiores interesses do livro confunde-se com os temas acima: a questão dos jovens ingressantes na TPA e dos “mais novos”, que não querem seguir a “cartilha” da ascensão profissional, pois buscam “queimar” etapas e, assim, “atropelar” todo um processo.

A maioria dos(as) entrevistados(as) fazem exortações à juventude tendo como base suas respectivas experiências, como nos excertos a seguir: “E é este espírito que não deve faltar à juventude angolana, que precisa dar continuidade ao trabalho iniciado, fazendo-se discípulos de precursores como Nguxi dos Santos” (Víctor Henriques, na TPA desde 1975, p. 65); “Hoje vejo, por exemplo, que o jovem repórter sai à rua, faz uma peça, regressa e permanece a olhar para o relógio, porque quer ir embora para a casa, mesmo sem ter ainda editado a sua matéria. Isto é errado para a Televisão...” (Graça Mendes, 35 anos na TPA, p. 87); “as pessoas chegam, pegam numa câmara e, três meses depois, já se intitulam como operadores de câmara [...] Há algum desvio nas exigências profissionais que, penso, ser preciso resgatar o mais rápido possível, de forma a tornar a TPA uma emissora séria” (José Maria Fernandes, desde 1976 na TPA, p. 115). Os textos de apresentação dos(as) entrevistados(as), ao ressaltar suas trajetórias profissionais, também reforçam o coro:

E [Sandra Mainsel] começou do princípio: apresentadora de continuidade, responsável pela apresentação resumida da programação ao longo do dia e o resumo do que vai acontecer no dia seguinte [...]. *Grão a grão foi enchendo o papo*: da Continuidade passou aos noticiários e actualmente empresta voz e rostos noutras frentes televisivas... (SANTOS, 2018, p. 166, grifo nosso)

As pessoas que dão seus testemunhos têm entre 15 e 40 anos de experiência na TPA, e é perceptível a ênfase, tanto nos textos iniciais quanto nas entrevistas, nos diferentes níveis de ascensão profissional. No entanto, há um caso excepcional que aparece logo após um “exemplar”. A entrevista do apresentador Ernesto Bartolomeu (SANTOS, 2018, p. 148-153), desde 1983 na TPA, é mostrada como ideal para a progressão na TPA, pois ele veio do musseque (periferia de Luanda) para passar em um disputado concurso entre 1.200 candidatos e seguir mais de 30 anos de carreira.

Por outro lado, António Frazão chegou à empresa por “milagre”, uma vez que, mesmo tendo sido reprovado num teste, substituiu um apresentador e daí não deixou de trabalhar na televisão e rádio, sem passar pelos “ritos” profissionais zelados pela maioria dos(as) entrevistados(as) (SANTOS, 2018, p. 154-157). Depreende-se daí uma das tensões a que a publicação não dá ênfase, porém é perceptível aos olhos do(a) leitor(a).

Outros momentos escapam, ainda que brevemente, do tom celebrativo da publicação. É o caso da entrevista de Maria do Céu (apud SANTOS, 2018, p. 174), que recorda os momentos difíceis das relações de gênero e poder na TPA:

O Nguxi dos Santos, o Dias Júnior e o Tomás Pereira foram pessoas que fizeram parte de mim nesta Televisão. Eram realizadores e gritavam comigo. Se a maior parte das jovens que entraram agora ouvissem metade daquilo que ouvi do Nguxi, do Dias e do Tomás Ferreira fugiriam da Televisão, porque eles gritavam tanto comigo e, às vezes, saíam-me lágrimas. [...] mas eles foram meus professores, ensinaram-me aquilo que hoje sei. Foram realmente impecáveis.

Orlando Rodrigues, por sua vez, traz um dos poucos relatos com menções a disputas políticas em Angola (SANTOS, 2018, p. 50-55). Rodrigues foi diretor de Informações da RTPA entre 1975 e 1978. No contexto das perseguições políticas em maio de 1977⁴, relembra que foi chamado para dirigir a TPA, cargo que aceitou com a condição de que “se fosse para fazer uma caça às bruxas que não contassem comigo” (RODRIGUES apud SANTOS, 2018, p. 52). Recorda também as censuras ao programa *Tribuna Popular* e *Sítio do Pica-Pau Amarelo*: o primeiro por exposição de opiniões populares “desagradáveis ao Poder” e o segundo por racismo, denúncia que o entrevistado não compreendeu, pelo fato de Monteiro Lobato ter sido membro do Partido Comunista do Brasil (RODRIGUES apud SANTOS, 2018, p. 52-53). Por fim, o projecionista “privado” de Agostinho Neto, Henrique Bernardo (apud SANTOS, 2018, p. 128) recorda ter exibido para o então presidente o filme *Ngola Ritmos*, na verdade *O ritmo de Ngola Ritmos* (António Ole, 1978), pois segundo o depoente “havia um problema” com a película e “havia a necessidade de mostrar o filme ao Presidente”. Trata-se de um caso de censura que ocorreu no período, segundo memórias de testemunhos de época, uma vez que o músico nacionalista Liceu Vieira Dias, fundador do célebre conjunto musical Ngola Ritmos fora colocado

⁴ Em 27 de maio de 1977, um grupo de militantes do MPLA, liderado por Nito Alves, tentou dar um golpe de Estado – ou organizar um firme protesto, segundo outras memórias – contra o governo de Agostinho Neto, que respondeu de maneira brutal, gerando uma cadeia de repressões, prisões arbitrárias, mortes e desaparecimentos. Para mais informações, cf. Makebo-Tali (2018).

em ostracismo por ter sido apoiante da chamada Revolta Activa, uma ala do MPLA que caiu em desgraça no final dos anos 1960 (SANTOS, 2019).

Há desencontros de datas em alguns relatos. Carlos Oliveira menciona que as películas deixaram de ser utilizadas como suportes fílmicos em 1973 (SANTOS, 2018, p. 124), quando passou-se a utilizar o vídeo; como pontuado em outras vozes, tal mudança ocorreu em 1983, época de grande reestruturação na TPA. Emídio Canha afirma que Agostinho Neto faleceu em 1977, fato ocorrido dois anos depois. É possível que os casos mencionados sejam derivados de pontuais falhas técnicas, como na reprodução da fala de Ernesto Bartolomeu sobre sua aprovação no concurso na parte consagrada a Chico Campos. No entanto, há duas situações, entrelaçadas, que demandam uma breve reflexão.

A data da primeira exibição televisiva da RTPA (*Popular*) ora é destacada como tendo ocorrido em 1974, ora em 1975, ano atribuído ao discurso de Agostinho Neto aos(às) funcionários(as) da TPA. Uma passagem pelas páginas dos periódicos angolanos ajuda-nos a documentar que em 19 de maio de 1974 houve uma experiência de transmissão em Luanda, quando a RTPA (“Portuguesa”) era dirigida por Asdrúbal Ferreira⁵; em 18 de outubro de 1975 foi oficialmente iniciada a transmissão da RTPA (*Popular*) sob o controle do MPLA⁶. O discurso do presidente foi publicado em 8 de setembro de 1978, Dia do Jornalista⁷.

A principal contribuição do livro é o conjunto das memórias dos(as) funcionários(as) da TPA, personagens dos bastidores responsáveis pela continuidade da emissora ao longo de décadas, mas que poucas vezes têm seu trabalho reconhecido. São relatos sobre filmagens em meio ao campo de batalha, como no caso do próprio Nguxi; sobre as tensões que ocorrem no calor do momento de trabalho, como destacamos acima; e sobre programas televisivos como o militar *Opção* e os musicais *Sunga* e *Revista Musical*, todos com participação do autor do livro no corpo técnico. Dentre os(as) trabalhadores(as) da TPA, destacamos as entrevistas aos arquivistas audiovisuais Isaac Canga,

⁵ Cf. Televisão... (1974). Não se trata da primeira transmissão ocorrida em Angola. Houve algumas experiências de transmissão via cabos em Benguela em 1964 e na Baía de Luanda em 1970. Segundo Sebastião Coelho (1999, p. 146), a RTPA iniciou as transmissões via sinais em 1973: “As emissões tinham três horas de duração e foram interrompidas depois do 25 de Abril de 1974”. No entanto, não localizamos nos periódicos, entre janeiro e abril de 1974, qualquer programação ou matéria sobre exibições na televisão angolana.

⁶ Cf. TV... (1975). Em meio aos conflitos com a União pela Independência Total de Angola (Unita) e com a Frente de Libertação Nacional de Angola (FNLA), a FNLA havia se apropriado das instalações meses antes, até ser expulsa pelo MPLA.

⁷ Cf. O Camarada... (1978). O texto tem alguns parágrafos a mais do que no livro de Nguxi dos Santos, mas não há menção sobre a data do discurso de Agostinho Neto. Nos arquivos da TPA, em Luanda, uma nota atribui a data de 14 de outubro de 1977 ao discurso proferido pelo presidente nas dependências da emissora.

que faz uma síntese da história dos suportes de filmagem na TPA, e Francisco Ferreira Campo, o Chico Campo, que menciona a transferência de uma parte dos arquivos fílmicos para a sede do MPLA em 1992 devido às ameaças de guerra em Luanda.

Enfim, o livro oferece a quem se interessa pela história da televisão angolana uma série de informações e imagens que possibilitam conhecer uma parte da história sobre o rico, variado e moderno patrimônio africano.

Referências

COELHO, Sebastião. *Angola: história e estórias da informação*. Luanda: Executive Center, 1999.

HEIMER, F.-W. *O processo de descolonização em Angola, 1974-1976*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.

MABEKO-TALI, J.-M. *Guerrilhas e lutas sociais: o MPLA perante si próprio (1960-1977)*. Lisboa: Mercado de Letras, 2018.

O CAMARADA Presidente disse: A informação deve reflectir as preocupações do Partido. *Jornal de Angola*, Luanda, 8 set. 1978.

SANTOS, A. Cem anos de Liceu Vieira Dias: uma das figuras da história de Angola. *Jornal de Angola*, Luanda, 12 mai. 2019. Cultura. Disponível em: <https://bit.ly/2Mtm70m>. Acesso em: 29 jun. 2019.

SANTOS, N. *TPA e outras histórias*. Luanda: Televisão Pública de Angola, 2018.

TELEVISÃO hoje em Luanda. *A Província de Angola*, Luanda, p. 3, 19 mai. 1974.

TV em Luanda. *Jornal de Angola*, Luanda, 19 out. 1975.

Submetido em: 20 ago. 2019 | Aprovado em: 15 out. 2019