

CINEMA

E INTERDISCIPLINARIDADE

Convergências, gêneros e discursos

VOLUME 4

Adriana Dantas Nogueira
Carlos Eduardo Japiassu
Claudiene Santos
ORGANIZADORES



Criação Editora



CONSELHO EDITORIAL

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



CONSELHO CIENTÍFICO

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



Adriana Dantas Nogueira
Carlos Eduardo Japiassu
Claudiene Santos
ORGANIZADORES

CINEMA

E INTERDISCIPLINARIDADE

Convergências, gêneros e discursos

VOLUME 4



Criação Editora
Aracaju | 2021

Título: Cinema e Interdisciplinaridade: Convergências, gêneros e discursos. Volume 4

Organizadores:

Adriana Dantas Nogueira

Carlos Eduardo Japiassu

Claudiene Santos

Data: janeiro de 2021

Projeto gráfico: Adriana Nogueira | Adilma Menezes

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

Este livro foi publicado com apoio da CAPES Coordenação de Aperfeiçoamento e Pesquisa do Ensino Superior.

Ficha catalográfica elaborada pelo bibliotecário Pedro Anizio Gomes CRB-8 8846

N778c Nogueira, Adriana Dantas (org.).

Cinema e Interdisciplinaridade: convergências, gêneros e discursos - Volume 4 / Organizadores: Adriana Dantas Nogueira, Carlos Eduardo Japiassu e Claudiene Santos. -- 1. ed. -- Aracaju, SE : Criação Editora, 2021.

216 p., 21 cm.

ISBN (impresso): 978-65-88593-36-3

ISBN (online): 978-65-88593-35-6

1. Artes. 2. Cinema. 3. PPGCINE/UFS. 4. Universidade Federal de Sergipe.

I. Título II. Adriana Dantas Nogueira. III. Carlos Eduardo Japiassu. IV. Claudiene Santos. V. Assunto

CDD 778

CDU 791.43

ÍNDICE PARA CATÁLOGO SISTEMÁTICO

1. Cinema: crítica, produção e técnicas.

2. Cinema.

Cada autor é responsável pela revisão ortográfica de seu artigo.



Prefácio

“O ato de olhar não se limita a olhar para fora, não se limita a olhar o visível, mas também o invisível, de certa forma é o que chamamos de imaginação.” (Oliver Sacks)

Ao apresentarmos este volume 4 da obra *Cinema e Interdisciplinaridade: convergências, gêneros e discursos*, do PPGCINE/UFS, nos propomos a mostrar os potentes diálogos com inúmeras áreas do saber, borrando suas fronteiras, interligando-as e compartilhando seus saberes, sendo o cinema - imagem em ação/imaginação, o fio condutor.

As narrativas inter/transdisciplinares contidas nestes dois volumes, nos expõem a inúmeras questões, suscitadas por cada texto, levando-nos a deslocar os sentidos para experienciar novas sensações, novas experiências.

Para Nicolescu¹ (1999, p.50), “a transdisciplinaridade, como o prefixo ‘trans’ indica, diz respeito àquilo que está ao mesmo tempo entre as disciplinas, através das diferentes disciplinas e além de qualquer disciplina [...]”. Esta concepção trazida por Souza e Pinho² (2017), ultrapassa a interdisciplinaridade, ao destacar o caráter multidimensional, que visa à complexidade dos saberes, e um “olhar que congrega e integra, vislumbrando a formação de sujeitos aptos a tomarem a realidade contextual, das instituições, da sua área de convivência e atuação, dos espaços nos quais se encontra inserido, de forma interconectada” (SOUZA; PINHO, 2017, p.99).

Entre narrativas que mesclam Cinema e: Arquitetura (Adriana Dantas Nogueira e Eder Donizeti da Silva), Psiquiatria (André Filipe dos Santos Leite e Claudiene Santos), Literatura (Ariani dos Santos Fonte; José Airton Pereira dos Santos e Fernando de Mendonça, João Paulo Santos Silva), Natureza e paisagem (Cesar de Siqueira Castanha), Corpo e Cultura (Julia Fernandes Marques), História (Maria Viviane de Melo Silva e Claudefranklin Monteiro Santos), Narratividade (Paloma da Silva Santos e Carlos Eduardo Japiassu de Queiroz), Memória (Raphael Ricardo da Silva Rio e Clarissa Santos Silva), somos incitadas/os a experiências.

Para Bondia³ (2002, p.19), a experiência é singular, “irrepetível, sempre há algo como a primeira vez. (...). A experiência tem sempre uma dimensão de incerteza que não pode ser reduzida. Além disso, posto que não se pode antecipar o resultado, a experiência não é o caminho até um objetivo previsto, até uma meta que se

1 NICOLESCU, Basarab. **O Manifesto da transdisciplinaridade**. Tradução de Lucia Pereira de Souza. São Paulo: TRIOM, 1999.

2 SOUSA, Juliana Gomes de; PINHO, Maria José de. **Interdisciplinaridade e transdisciplinaridade como fundamentos na ação pedagógica: aproximações teórico-conceituais**. Signos, Lajeado, ano 38, n. 2, p. 93-110, 2017.

3 BONDIA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Rev. Bras. Educ. [online]. 2002, n.19, pp.20-28.

conhece de antemão, mas é uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar nem *pré-ver* nem *pré-dizer*".

E como diria Bergala⁴ (2008, p.98), "Não é a arte que deve ser exposta sem riscos aos jovens espectadores, eles que devem ser expostos à arte e podem ser abalados por ela".

Assim, convidamos você, a experienciar (e degustar) não apenas o volume 4 mas também o volume 5, lançado no mesmo período!

As organizadoras e o organizador

4 BERGALA, Alain. **A Hipótese-Cinema**: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola. Rio de Janeiro: Booklink, CINEAD-LISE-FE/UFRJ, 2008.

SUMÁRIO

	Prefácio	5
	<i>Ensaaios Investigativos Sobre Arquitetura Fílmica:</i> <i>Meia-Noite em Paris</i>	11
	<i>Research Writings About Filmic Architecture: Midnight In Paris</i> Adriana Dantas Nogueira Eder Donizeti da Silva	
	<i>“Frances”</i> : Ensaaios Para uma “Estética da Existência” <i>“Frances”</i> : Essays For An “Aesthetics Of Existence”	29
	André Filipe dos Santos Leite Claudiene Santos	
	<i>Indenização em Dobro e Pacto de Sangue: das Páginas para</i> <i>as Telas</i>	57
	<i>Indenização em Dobro and Pacto de Sangue: From Pages To Screens</i> Ariani dos Santos Fontes	
	<i>Os Agenciamentos Fílmicos da natureza em Movimentos</i> <i>Noturnos</i>	79
	<i>The Filmic Assemblages of Nature in Night Moves</i> Cesar de Siqueira Castanha	
	<i>A Hora e a Vez do Cinestória</i>	97
	<i>The Time and Turn of the Cine Story</i> João Paulo Santos Silva	
	<i>Cinema e literatura: a Mediação do Roteiro entre Dois</i> <i>Campos Artísticos</i>	113
	<i>Cinema and Literature: the Script as Mediation Between Two</i> <i>Artistic Fields</i> José Airton Pereira dos Santos Fernando de Mendonça	

- Corpo e Obra: Análise Fílmica de Cinemas Periféricos no Contemporâneo* **135**
Body And Piece: Film Analysis Of Peripheral Cinemas in the Contemporary
Julia Fernandes Marques
- Uma “Sessão” da História: O Cinema como Prática Cultural/ Social* **155**
A History “Session”: The Cinema A Cultural/ Social Practice
Maria Viviane de Melo Silva
Claudefranklin Monteiro Santos
- “Superantropofagia” e “Nãonarração” de Hélio Oiticica* **173**
“Superantropofagia” and “Nonnarration” by Hélio Oiticica
Paloma da Silva Santos
Carlos Eduardo Japiassu de Queiroz
- Audiovisual, Cultura e Comunidade: na Memória dos Meus Avós - Umas e Outras Histórias* **193**
Audiovisual, Culture And Community: In The Memory of My Grandparents - One and Other Stories
Raphael Ricardo da Silva Rio
Clarissa Santos Silva



Ensaio Investigativo Sobre Arquitetura Fílmica: *Meia-Noite em Paris*

Research Writings About Filmic
Architecture: *Midnight in Paris*

ADRIANA DANTAS NOGUEIRA
adnogueira@gmail.com

EDER DONIZETI DA SILVA
eder@infonet.com.br

Resumo

Este artigo tem como objetivo principal tecer reflexões sobre o papel da arquitetura criada nas produções fílmicas, desde o entendimento de que ela pode servir apenas como espaço cenográfico até ser um fator interveniente na narrativa. A metodologia envolve leituras e reflexões sobre algumas teorias de análises fílmicas para criar um contexto que possa amparar possibilidades para a compreensão da relação entre a Arquitetura e o Cinema. A partir do estudo de caso do filme “Meia-noite em Paris”, do cineasta Wood Allen, pode-se verificar elementos específicos definidores de enquadramento, planos e sequência e compará-los com o “modo de ver Arquitetura”. Como resultado, espera-se contribuir com a análise fílmica sob o ponto de vista do espaço cenográfico e de determinados aspectos plásticos levando em consideração parâmetros definidores da sua legibilidade visual.

Palavras-chave: arquitetura fílmica, metodologia, cidade

Abstract

The main objective of this paper is to reflect on the role of architecture created in film productions, from the understanding that it can only serve as a scenic space or even it can be an intervening factor in the narrative. Methodology involves reading and reflecting on some theories of film analysis to create a context that can support possibilities for understanding the relationship between Architecture and Cinema. From the case study of “Midnight in Paris, a fantasy comedy-drama film written and directed by Wood Allen, it is possible to verify specific elements that define framing, plans and sequence and compare them with the “way of seeing Architecture”. As a result, it is expected to contribute to the film analysis from the point of view of the scenographic space and esthetic composition aspects, considering parameters that define its visual legibility.

Keyword: filmic architecture, methodology, city.



1. Introdução

Existem basicamente duas maneiras para se pensar a relação entre Arquitetura e Cinema. A primeira em que a arquitetura é entendida apenas enquanto “pano de fundo” da narrativa, ou seja, um “espaço decorativo” em que não apresenta qualquer interferência, inclusive, a narrativa poderia ser facilmente recordada desse espaço e inserida em outro sem que houvesse nenhum grande prejuízo à trama original.

E a segunda, ao contrário da primeira, o espaço fílmico¹ é entendido como fator atuante na narrativa, em que as alterações do espaço arquitetônico ou urbano podem interferir, direcionando ou contribuindo com a continuidade da história.

De acordo com Allon (2016. p.11), arquitetos como Jean Nouvel e cineastas como Wim Wenders sempre mencionam a forte ligação existente entre as duas artes. Para eles, a interferência existe de ambos os lados, devendo “cada uma saber se valer de questões tanto físicas quanto conceituais levantadas pela outra”. Para o autor, é a arquitetura “uma das principais responsáveis pelo convencimento do público da veracidade da situação representada” (p.20), o que traz a impressão de realidade.

O cinema pode ser considerado, junto com a arquitetura, uma das artes onde o sentido espacial é mais forte, já que ambos são artes espaciais e temporais, que se desvendam via trajetórias e ângulos de visão” (ALLON, 2016.p.9)

1 “Espaço fílmico” é a denominação que se dá ao lugar em que se pode utilizar a arquitetura, os atores, jogos de luz, sombra, cor, som, etc., para “sublinhar a realidade” (ALLON, 2016, p.21)

A construção cinematográfica com o movimento dos personagens, a câmera no espaço, o enquadramento da imagem, a escolha da luz, a forma como narrativa, os planos combinados na montagem... “são eminentemente arquitetônicos, ou seja, pensados como uma concepção arquitetônica”. Para Urbano (2016, p.42-53):

a **percepção da arquitetura** resulta no movimento através do espaço a medida que muda o nosso ponto de observação. Mas a relação entre a arquitetura e o cinema não se limita ao movimento dos personagens e da câmera através dos edifícios ou à escolha dos locais de filmagem; refere-se essencialmente à compreensão do espaço através da montagem” (p.44).

Sob este ponto de vista, a Arquitetura e o Cinema já estão bem próximos, pois ambos se utilizam de uma terminologia própria que é comum, como **planos** e **sequências**, bem como as relações visuais são de extrema importância para a compreensão do espaço e do próprio usuário desse espaço.

A problemática reside na forma que se analisa a cenografia, em especial, o tipo de arquitetura utilizada em filmes. Acredita-se aqui que um caminho dirigido a pesquisa sobre teorias e metodologias de análise de filmes possa contribuir para uma análise mais específica da arquitetura fílmica.

Dessa forma, uma das reflexões propostas nesta pesquisa é a da relação entre a maneira que cineastas utilizam certos parâmetros/elementos plásticos composicionais para a realização de filmes e a forma de se projetar caminhos (físicos e visuais) através da arquitetura e da paisagem. Ou seja, possibilidades seriam as análises topológicas e semânticas da Arquitetura e de propriedades urbanas, sequências visuais, possuem grande similaridade com os movimentos de câmera, como a definição de enquadra-

mentos e zoom (in/out) dos objetos filmados também considerados planos numa sequência.

Dessa maneira o maior foco dessa análise reside no conceito de “**Sequências visuais**”, as quais serão demonstradas através da Arquitetura fílmica presente no filme *Meia-noite em Paris*, do diretor Wood Allen, o qual estabelece elementos plásticos composicionais muito similares à legibilidade que se cria no espaço físico proporcionado por uma arquitetura edificada ou paisagem real.

2 A Relação entre Arquitetura e Cinema

Considerando que é bastante escasso o material bibliográfico produzido sobre a relação entre arquitetura e o cinema, e ainda maior sobre métodos críticos de análise estética dessa relação, esta investigação buscou colaborar com reflexões sobre esta temática. Não há pretensão de se apresentar uma definição hermética, mas de propor caminhos diferentes de observação, por isso o título “ensaios investigativos”.

Na análise fílmica, segundo Aumont (2013, p.12-14), existem diferenças entre o discurso crítico e o discurso cinéfilo, o primeiro recorre a pesquisa analítica e o segundo é eminentemente emotivo. Ainda segundo o autor, não existe uma “teoria do cinema”, mas sim um conjunto de discursos sobre o cinema. A análise do filme tenta explicar os fenômenos observados nos filmes, levando a uma reflexão mais ampla, através de “métodos” de análise, os quais surgem a partir de diversas áreas e se mantêm relativamente independentes uns dos outros. Assim, este ensaio investigativo baseia-se no discurso crítico, oferecendo reflexões e interpretações.

Ao longo da história, vários analistas apresentaram suas abordagens como Lev Kulechov (cineasta soviético, professor de cinema

na Escola de Moscow em 1919) que publicou o livro “A Arte do Cinema” que trata dos principais problemas da arte do cinema (montagem, enquadramento, operador de câmera, argumento, interpretação dos atores...); Sergei Eisenstein, cineasta (filme “*O Encouraçado Potemkin*”, 1925) e professor, que aborda a análise através de fotogramas, essencialmente mencionando a estética, como movimentos, enquadramento, composição de planos, o lado plástico da sucessão de quadros, etc...; a Revista “*Cahiers du Cinéma*”, publicada na década 1950, marca uma forma particular de análise de filmes, a partir do olhar do cineasta, como Eric Rohmer que publica seu ponto de vista em que o cineasta pode deixar seu “ponto de vista”, ou seja, sua “marca” e exemplifica com Alfred Hitchcock e seu ritmo de narrativa. (AUMONT, 2013)

Os instrumentos de análise podem ser de descrição (de planos, de sequências, de montagem, das imagens do filme), podem ser instrumentos citacionais (como o fotograma, suprimindo a dimensão sonora e o movimento, ou também os esboços do filme), instrumentos documentais (exteriores ao filme, como a inscrição do filme numa análise histórica mais ampla, ou seja, elementos anteriores ao filme como argumento, orçamento, diário de filmagem, reportagens, entrevistas, etc., ou elementos posteriores, como a promoção e divulgação do filme, receita, cópias distribuídas, críticas da imprensa, etc.).

Bordwell e Thompson (2009), teóricos do cinema, buscam em suas análises uma abordagem neoformalista, próxima da análise iconológica de Panofski (2014). A análise de um filme pode ser realizada a partir do seu Texto, ou da narrativa, ou do ponto de vista dos personagens e do narrador, também a partir da imagem e do som. Embora a análise a partir da imagem sozinha não deva ser realizada, deve-se relacioná-la a questão da narratividade. Mesmo que não exista um método universal de análise, a atitude do analista implica que se conheça os “parâmetros visuais do

filme e suas variações na história” e, a partir daí, escolher uma linha mais adequada para analisar (AUMONT, 2013).

Considerando a questão da arquitetura e espaço cenográfico, sugere-se partir de uma reflexão baseada na linha estética e visual, como apresentou o teórico Rudolf Arnheim (1989), com questões de percepção visual, composição e equilíbrio plástico, e também Irwin Panofski (2014), que considera o contexto histórico das obras (o filme como uma obra plástica) e a análise formal composicional. Aumont (2013, p.160) apresenta um importante exemplo mencionando Eric Rohmer, que pode servir de referência para a escolha do tipo de análise para esta investigação proposta:

Rohmer começa assim por definir três tipos de espaço que coexistem no filme e que Le e chama espaço pictórico (igual a imagem cinematográfica como representação de um mundo), espaço arquitetural (partes do mundo, naturais ou fabricadas, providas de uma existência objetiva) e espaço fílmico (um espaço virtual reconstituído no espírito, com a ajuda de elementos fragmentários que o filme lhe fornece).

Rohmer inicia sua análise fílmica da obra “Fausto” (1926) de Murnau, a partir de esquemas de linhas composicionais extraídas da tela e mostra como cenas do filme se basearam na “composição de imagens” e no “movimento dos personagens”.

Isto significa que há uma análise da imagem fílmica a partir dos estudos de teorias centradas nos parâmetros visuais, como o enquadramento, ponto de vista, montagem, campo/contra-campo, planos (evolução, continuidade, raccords, etc.). Da mesma forma, pode-se verificar a arquitetura e o espaço da cidade através da percepção que se tem pelo **movimento** através do espaço à medida que o corpo se movimenta, pode-se ser surpreendido

com uma espécie de visualização de “quadros” que se conformam para a apreensão desse percurso. Urbano (2016, p.44) resume:

... a percepção da arquitetura resulta do movimento através do espaço à medida que muda nosso ponto de observação. Mas a relação entre arquitetura e o cinema não se limita ao movimento dos personagens e da câmera através dos edifícios ou à escolha dos locais de filmagem, refere-se essencialmente à compreensão do espaço através da montagem.

O espaço ou arquitetura podem ser relacionados com o plano no filme, ambos possuem a mesma “leitura” perceptiva, ou seja, a ideia de “sequência” e “montagem” ocorre para a conformação da percepção visual e espacial.

No cinema a sucessão de planos fornece uma **sequência**, no espaço da cidade e em nível da edificação, também existe a chamada “**Técnica de Análise Sequencial**”, que procura apresentar a passagem progressiva do visto e do percebido, como uma sucessão de registros selecionados da composição morfológica de determinado lugar” (KOHLSDORF, 1996, p. 78). Esta relação entre Arquitetura e Cinema não pode deixar de ser verificada e exaltada e é exatamente nesse contexto que se pode criar certas reflexões com base nessa sequência visual”.

Autores como Kohlsdorf (1996), Lynch (1980) e Cullen (1971) abordam a percepção espacial através de características topológicas, semânticas, e de definições de propriedades urbanas, e a partir delas pode-se compreender e apreender o espaço urbano ou arquitetônico e entendê-los com conteúdo intervencionista, não apenas na circulação e movimento de pessoas, mas quanto a sensação que se tem em estar dentro ou fora de determinado espaço, ou como se pode interagir com o espaço, ou ainda, como o

espaço pode guiar o movimento ou influenciar a nossa percepção do ambiente.

Teóricos do urbanismo e da arquitetura, como Camillo Sitte (1992) e Kevin Lynch (1980) chamaram de **legibilidade** a capacidade dos lugares serem decodificados, em termos de identificação e localização por seus usuários, a informação visual da arquitetura é a base da própria noção de espaço.

Segundo Kohlsdorf (1996, p.61-p.84), o primeiro estágio da percepção das relações topológicas, ou seja, relações de localização do corpo no espaço, deriva do movimento (proximidade e distanciamento) dos elementos contidos no espaço visual (Figura 1). Os campos visuais são percebidos à medida em que alguém se desloca no espaço. Isso pode ser relacionado a uma tela de cinema, quando comparados os campos visuais em que o cineasta apresenta apenas o que quer que o espectador perceba. Uma das diferenças é que na cidade, o espectador escolhe o ponto de vista, mas no cinema, o cineasta os apresenta ao espectador.

Fig. 1- Campos visuais urbanos compreendidos como Sequências (KOHLSDORF, 1996, p.61)



A percepção se apoia em campos visuais de acordo com o movimento da cabeça, dos olhos e do corpo, surgindo o espaço em 3 níveis: a) espaço primário: lugar bem definido e identificado como o lugar do observador, como o automóvel para o motorista; b) espaço secundário: campo visual do deslocamento, as superfícies do percurso, como fachadas, muros; c) espaço terciário: ligado a paisagem ao redor, definido por elementos como silhuetas, bosques, montanhas.

Gordon Cullen (1971) foi um dos primeiros teóricos da arquitetura e urbanismo a definir “propriedades urbanas” que formam uma espécie de “quadros ou planos” (termos que são reproduzidos no Cinema) enquanto percepção espacial e, dependendo da configuração desse espaço, podem ser denominadas de: Apropriação do espaço, Apropriação por movimento, Privilégio, Enclaves, Recintos, Ponto focal, Edifícios barreira, barreiras, espaço intangível, delimitação do espaço, trucagem, focalização, silhueta, perspectiva grandiosa, estreitamentos, delimitação, etc...

A arquitetura fílmica perpassa pela análise estética da imagem, assim, no estudo de caso a ser abordado, o filme “*Meia noite em Paris*”, direção Woody Allen, essa relação Arquitetura e Cinema pode ser melhor compreendida, pois serão destacados elos possíveis entre a percepção espacial e visual do espaço edificado real e a percepção dessa arquitetura fílmica.

3. Elementos Plásticos Composicionais e Sequências Visuais na Arquitetura Fílmica de *Meia-Noite Em Paris*

Muitas locações externas em *Meia -Noite em Paris* apresentam essas propriedades urbanas, a partir da análise de fotogramas, pode-se dizer que o filme as evidências, garantindo maior interação entre o espectador e a arquitetura fílmica, pois a percepção das características desses espaços é maior por possuírem maior **legibilidade**.

O automóvel antigo que surge na via e pode-se perceber alguns pilares de proteção entre o protagonista e a rua, o que ocorre pode ser descrito na propriedade urbana “**Truncagem**” (CULLEN, 1971), quando há um plano intermédio sem interesse (rua e os pilares de contenção de trânsito na calçada) como uma separação entre o protagonista e determinada estrutura de interesse (carro). Os pilares de trânsito acabam

estabelecendo a conexão e separação necessárias ao tempo do sec. XX dos anos 20 e o sec. XXI; como se, ao atravessá-las, o tempo e o espaço não fossem mais os mesmos do lado de cá e do lado de lá. As locações em que o protagonista aparece comprando um livro dos *boquinistas*, vendedores de livros, revistas e posters antigos às margens do rio Sena, os quais se apropriam desse espaço para realizar sua atividade comercial, refere-se à propriedade urbana de “**Apropriação do espaço**”, termo definido pelo teórico da Arquitetura Gordon Cullen (1971), que tem definido e reforçado sua identidade espacial ao longo dos anos (Figura 2).

Fig. 2- Fotograma (à esquerda) de rua de Paris, focando pilares de trânsito (Propriedade urbana de Truncagem) e Fotograma (à direita) dos boquinistas às margens do rio Sena (Propriedade urbana de Apropriação do espaço), filme Meia-Noite em Paris (Dir. Wood Allen).



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=yBC0Z2l-M6M&t=483s> acesso em 01-12-2016.

A propriedade urbana denominada de “**Privilégio**” pode ser encontradas em várias cenas do filme, a exemplo, quando o protagonista Gil caminha sem pressa às margens do rio Sena, verifica-se que há linhas privilegiadas suscetíveis à ocupação (de movimento ou estático), parece ser um “*local eleito e de qualidade imediata da vista que proporciona sobre a paisagem*” (CULLEN, 1971, p.26). Na mesma caminhada, Gil se vê ao lado de uma ponte, essa condição serve para interligar o espaço próximo do espaço longínquo (além da ponte), propriedade denominada “**Entrelaçamento**”, ou seja, nesse contexto a ideia de se ver a cidade a partir dos arcos da ponte acaba integrando o que está próximo ao que está longe.

No encontro com Adrien e Gil novamente prestes a fazerem outra “viagem no tempo” dos anos 20 para o final do século XIX, a Belle Époque, novamente se percebe os pilares nas calçadas, a “trucagem” que podem ser relacionadas com a metáfora do presente e o passado, mas também uma outra propriedade em que se percebe a rua “infinita” se relaciona com a propriedade urbana do “**Aqui e além**”, ou seja, existe um aqui conhecido e um além desconhecido, o que está ao final da rua se equivale a dúvida e mistério que a mudança de tempo presente-passado pode revelar.

Uma outra propriedade urbana que se pode destacar bastante em Paris é o chamado “**Ponto focal**”, isso está relacionado ao Arco do Triunfo, ao monumento da Place de La Concorde, e especialmente, a Torre Eiffel, como se pode verificar na cena em que Gil passeia sobre a Ponte Alexandre III e se pode percebê-la ao fundo (Figura 3).

Figura 3- Propriedades urbanas de Privilégio (à esquerda acima), Entrelaçamento (à direita acima), Aqui e além (à esquerda abaixo), Ponto focal (à direita abaixo) em cenas do filme *Meia-noite em Paris*.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=yBC0Z2l-M6M&t=483s> acesso em 01-12-2016.

Uma propriedade urbana bastante evidenciada no filme se trata da “**Perspectiva grandiosa**” que também pode-se relacionar com o “Aqui e Além” num segundo momento, Versalhes está como modelo máximo desse tipo de propriedade. Segundo Cullen (1971, p.43), “*A ligação do primeiro plano com a paisagem longínqua induz uma sensação de domínio e de onipresença*”. Em pintura, diz-se que há um “equilíbrio de massas”, em que para um peso (elemento) existe um contrapeso (outro elemento) que permite um equilíbrio da estrutura da composição. Como ocorre em diversos planos do filme de Woody Allen (campo/contracampo) (Figura 4).

Figura 4- Propriedade urbana de Perspectiva grandiosa em cena do filme *Meia-noite em Paris*.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=yBC0Z2l-M6M&t=483s> acesso em 01-12-2016.

Todas as propriedades urbanas do espaço real edificado descritas anteriormente, as quais são percebidas com grande legibilidade pelo cidadão, também possuem peso significativo no espaço cenográfico fílmico e tem muita expressividade na narrativa.

Pensando agora, em relação à Sequências visuais, Segundo Julier e Marie (2012, p.44):

Graças a um hábito profundamente arraigado, o espectador de cinema tende a ligar dois planos que se seguem. Esse vínculo é susceptível de assumir diferentes formas, e as conexões que sustentam um plano A e um plano B

consecutivos estabelecem facilmente vários níveis de interpretação.

Quanto aos espaços arquitetônicos internos, poderiam dizer ter sido filmados em estúdio, mas “Meia-noite em Paris” é o único filme de Woody Allen totalmente filmado em Paris. Daí a importância da **Sequência visual**, dos pontos de vista nos planos. Muitas cenas são realizadas sob o ponto de vista do personagem, especialmente nas cenas de “outra época”, quando se apresenta um *close* em um ator e em seguida *close* na atriz, sempre em ambientação noturna que se utiliza de jogos de luz artificial e sombreamento.

Isso faz com que se crie o mistério necessário à “outra época” e faz com que as luzes se sobressaiam, desfocando a atenção do todo ou de uma arquitetura que possa ser vista a noite, e direcionando-a para objetos específicos e propositalmente inseridos na cenografia, como abajures, peças do figurino, objetos de decoração dos anos 1920, como na cena em que Gertrud Stein aparece em sua casa, objetos como telas de pintura dos famosos artistas Picasso, Matisse, ..., abajures, mesinhas, poltronas, figurino, abajures...

Na montagem, quando a **elipse**² é realizada a partir da mudança de um espaço, o corte é fácil, mas quando não há essa diferenciação, fica parecendo que falta uma parte do filme. É preciso que o espectador sinta uma fluidez na continuidade do “plano A” com o “plano B”. Isso pode ser conseguido através de um elemento ou objeto de ligação entre os planos (uma coisa, uma pessoa).

2 Elipse é o termo que se dá quando ocorre a condensação temporal no filme; pode-se suprimir elementos narrativos ou descritivos na passagem do plano A para o Plano B (por exemplo, o ator é mostrado levantando de sua cama e no plano B já está almoçando, assim o espectador assume a ideia de que se passaram algumas horas). (in: www.univ-ab.pt/~bidarra/hyperscapes/vídeo-grafias-139.htm acesso 04-12-2016).

Por exemplo, isso ocorre na passagem do *Maxim's* para o *Moulin Rouge*, passando de um cenário para outro, o cabaret *Moulin Rouge*, já aparecendo os atores sentados à mesa observando as dançarinas de “can-can”, em que a atenção é direcionada ao movimento e a vista do plano é centralizada, fazendo com que o espectador se sinta presente no espaço interno também (Figura 5). Aqui o diálogo da atriz (“-vou te levar a um lugar”) foi essencial para que houvesse a continuidade no tempo e espaço para que o espectador fizesse, ele mesmo, a ligação.

Figura 5- Arquitetura interior em cenas do filme *Meia-noite em Paris*.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=yBC0Z2l-M6M&t=483s> acesso em 01-12-2016

Em nível de percepção espacial, isso não ocorre no espaço real da arquitetura ou da cidade. Por isso, o cinema pode transpor o tempo e espaço de modo que o lapso tempo-espacial não seja tão

exaltado e que a “montagem de planos” necessária a percepção real seja equivalente a uma sequência de planos “naturalmente” concebida ou apreendida. Esta pode ser considerada uma das grandes armas de um cineasta-artista, que não apenas reproduz a realidade.

Assim como Eisenstein acreditava que o filme não podia ser apenas a reprodução da realidade, o cineasta deve ser capaz de construir uma direção criativa mesmo derivada de “pedaços da realidade”. Ele defendia que o cineasta deveria criar uma sucessão de imagens que levassem a em direção a um “completo evento narrativo” (ANDREW, 2002, p.53). É dessa forma que se verifica que, no filme *Meia-Noite em Paris*, os planos são construídos de uma maneira em que a arquitetura seja um elemento que traz legibilidade, complementando e contribuindo com a narrativa. As sequências visuais se apresentam como um percorrer do espaço edificado através do movimento em imagens.

O propósito deste ensaio é trazer à luz novos caminhos de investigação para a arquitetura fílmica, dessa forma, está longe de criar conclusões ou definições sobre a temática, ao contrário, é necessário aprofundar a pesquisa para que possamos compreender diferentes pontos de vista para conformação de uma possível análise crítica da arquitetura fílmica.

Considerações

A partir deste ensaio, algumas reflexões podem ser consideradas numa análise comparativa entre dois saberes, Arquitetura e Cinema, que possuem muitas referências que os conectam conceitualmente e cognitivamente, no que tange essencialmente na relação existente entre o modo de fazer Arquitetura, de conceber espaços e planos visuais em sequências lógicas que criam legibilidade, e o modo de fazer Cinema, com suas sequências

visuais narrativas que direcionam o espectador a caminhos pré-concebidos.

Diferenças entre o espaço-tempo fílmico e o espaço-tempo urbano podem ser percebidas a partir de elementos cinematográficos como a elipse, embora a Sequência de planos nesse caso crie uma composição plástica semelhante ao movimento do cidadão num espaço urbano edificado (real).

Compreender as propriedades urbanas e entender como elas são importantes quando bem definidas e legíveis no espaço da tela cinematográfica é um dos parâmetros que aproxima esses saberes, estando a Arquitetura fílmica muito disponível à contribuição da narrativa através dos elementos plásticos composicionais.

Enfim, muitas hipóteses e muitos questionamentos podem ser extraídos desse ensaio... entendendo que este pode ser um ponto para continuidade de outras pesquisas envolvendo essa temática, considerando que seja este um dos propósitos de uma investigação científica.

Referências Bibliográficas e Filmografia

- ALLON, Fábio. *Arquiteturas Fílmicas*. Curitiba: Encrenca, 2016
- ANDREW, James Dudley. *As principais teorias do Cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2002.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual uma Psicologia da visão criadora*. São Paulo. Livraria Pioneira 1989.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A Análise fílmica*. 3ed. Lisboa: Texto&grafia, 2013
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Film Art: an introduction*. London: McGraw-Hill, 2009.
- CULLEN, Gordon. *Paisagem urbana*. São Paulo: Martins fontes, 1971.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as Imagens do Cinema*. São Paulo: Senac, 2012 (trad. Magda Lopes).

KOHLSDORF, Maria Elaine. *Apreensão da forma da cidade*. Brasília: Editora UnB, 1996.

LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

PANOFSKI, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2014 (Coleção Debates)

SITTE, Camillo. *A construção das Cidades segundo seus princípios artísticos*. São Paulo: Editora Attica, 1992.

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

Filmografia

Meia-noite em Paris. Direção Woody Allen. 2011. Cor. 100min



“Frances”: Ensaios
Para uma “Estética da
Existência”

“Frances”: Essays For An
“Aesthetics Of Existence”

ANDRÉ FILIPE DOS SANTOS LEITE
andrefleite@yahoo.com.br

CLAUDIENE SANTOS
claudienesan@gmail.com

Resumo

Edificar a própria vida, a partir de técnicas que ensinam um cuidado de si mesmo e configurações estratégicas de resistência e combate às maquinarias de poder, que a todo custo tentam docilizar corpos e capturar individualidades, é o que nos propõe a filosofia ética foucaultiana através da insígnia de “estética da existência”. Tomando como material analítico o filme “Frances”, dirigido por Graeme Clifford (1982), este artigo propõe caracterizar, na trama, justamente esse exercício que toma a vida como elemento primaz de uma estética política, que é direcionada por um princípio que visa à construção de subjetividades não mais assujeitadas aos padrões normativos vigentes, mas signatárias de novas experimentações e modos de ser.

Palavras-chave: Frances; Foucault; “Estética da existência”.

Abstract

Build one's own life, based on techniques that provide self-care, strategic configurations of resistance and combat to power machinery, which at all costs try to docilize bodies and capture individualities, is what Foucault's ethical philosophy proposes to us through the insignia of “aesthetics of existence”. Taking as analytical material the film “Frances”, directed by Graeme Clifford (1982), this paper proposes characterize in the plot, precisely the exercise that takes life as a primate element of a political aesthetic, which is directed by a principle that aims at the construction of subjectivities no longer subject to current normative standards, but signatory of new experimentations and ways of being.

Keywords: Frances; Foucault; “Aesthetics of existence”.



1. Notas introdutórias e possíveis conexões

Reportemo-nos aos idos 1930. A famosa bolsa de valores de Nova York havia, no ano anterior, passado pelo maior processo de desvalorização de sua história de mais de cem anos. *Wall Street* estava quebrada e o sentimento de tristeza e desolação percorria de tal maneira o solo norte-americano, que toda essa década ficou conhecida como o período da Grande Depressão. Recessão econômica, desemprego em níveis recordes, descrédito do sistema financeiro foram os efeitos que perdurariam até 1939, com o início da Segunda Guerra Mundial. Foi nesse período conturbado que uma estudante secundarista de 16 anos, chamada Frances, causou grande furor em Seattle, ao apresentar, em um concurso escolar, uma redação sua, em que – bastante influenciada pela literatura de Nietzsche –, questionava a existência de Deus. E é justamente com essa Frances, ainda jovem, sendo visualizada em planos panorâmicos, recitando mentalmente trechos de sua controversa redação, numa paleta de cores tom pastel, que o diretor Graeme Clifford inicia o filme biográfico, que tem por título o nome da própria protagonista.

O filme *Frances*, produzido em 1982, conta a história da atriz estadunidense Frances Farmer, nascida em 1913, que enfrentou uma série de internamentos psiquiátricos compulsórios, nos quais foi submetida a uma gama de abusos e violências. Detentora de uma beleza incontestada, mas também possuidora de um espírito livre e questionador, Frances – que é interpretada por Jessica Lange – repudiava a forma como os diretores hollywoodianos a tratavam, como um mero objeto bonito a ser exposto em seus filmes, sem se importar de fato com o que a atriz tinha a oferecer enquanto técnica de atuação e desempenho artístico. Por isso mesmo, por seu comportamento considerado extremamente transgressor e inadequado para a época – uso excessivo de bebidas alcoólicas, exercício de uma sexualidade sem reprimen-

das, forte retórica argumentativa quando não concordava com o roteiro de seus papéis – é que Frances sofreu reiteradas intervenções psiquiátricas, como se esse aparato pudesse corrigir seu padrão de comportamento, assinalado como incômodo.

Pretendemos, neste texto argumentar o quanto a personagem Frances, em seus exercícios de resistência – a toda sorte de violências que a atravessavam –, ensaiava uma série de premissas e elencava um conjunto de elementos que apontam para um movimento político muito próximo daquilo que o filósofo francês Michel Foucault (2010, 2014, 2016, 2018, 2017a, 2017b, 2017d) chamou de “estética da existência”, ou seja, uma estratégia discursiva de enfrentamento aos regimes regulatórios, que pretendem enquadrar a vida em constantes invariáveis e padrões herméticos. Buscaremos garimpar e evidenciar, na história de vida de Frances Farmer – a partir de sua retratação no filme dirigido por Graeme Clifford –, o exercício de uma política que surge no bojo de um processo cotidiano de resistência, em que se rejeita a obediência aos códigos constrangedores que regulam a vida dos sujeitos em todos os seus detalhes, impondo certezas universais e totalitárias.

2. Prolegômenos e fluxos de resistência aos dispositivos de poder

O conceito de “estética da existência” não tem em Foucault, sua gênese, longe disso, remonta à antiga filosofia greco-romana. Apesar da temporalidade, é tema recorrente do final da produção teórica desse autor, sobretudo no ponto que os estudiosos de sua obra chamam de “eixo ético”, ou seja, um momento da filosofia foucaultiana voltado para a problematização do sujeito ético (SOUZA, 2000). Para Foucault ([1983] 2017d, p. 204), a ética nada mais é que o conjunto de relações “que o indivíduo estabelece consigo mesmo”, ou, mais precisamente, um modo possível

de o indivíduo relacionar-se consigo mesmo. A ética refere-se à maneira pela qual cada um constitui a si mesmo como um sujeito moral, e por moral Foucault ([1983] 2017b, p. 205) entende tanto o “conjunto de valores e de regras de conduta que são propostas aos indivíduos e aos grupos por meio de diversos aparelhos prescritivos”, quanto “o comportamento real dos indivíduos em relação às regras e valores que lhe são propostos”. Assim, a toda ética corresponde à determinação de uma “substância ética”, isto é, a maneira pela qual um indivíduo faz de si mesmo a matéria principal de sua conduta moral, o que implica necessariamente um “modo de sujeição”, ou seja, a maneira particular pela qual cada indivíduo se relaciona com o sistema de regramentos morais prescritos, experimentando, em relação a esses, compromissos e evasões (FOUCAULT, [1984b] 2017b; [1988a] 2017b).

Esse “último Foucault”, como o chamam outros de seus comentaristas, ao buscar compreender como emerge e se constitui a subjetividade moral dos indivíduos modernos, percebe o quanto a antiguidade clássica greco-romana foi fundamental nesse processo. Se, em *O uso dos prazeres* ([1984] 2014), Foucault tenta compreender por que questões relacionadas ao sexo passaram a ser objeto de preocupação moral, em *O cuidado de si* ([1984] 2018), a partir da retomada dos textos platônicos e socráticos, o autor resgata a ideia de um conjunto de experiências e técnicas elaboradas por e direcionadas ao próprio sujeito, no intuito de transformar-se a si mesmo. Posteriormente, em 1988, num seminário intitulado *As técnicas de si*, Foucault ([1988] 2017d) descreve a evolução das técnicas de “cuidado de si”, como procedimentos “prescritos aos indivíduos para fixar sua identidade, mantê-la ou transformá-la em função de determinados fins, isso graças a relações de domínio de si sobre si ou de conhecimento de si por si” (FOUCAULT, [1988] 2017d, p. 266). Tais práticas representam a execução de determinado grupo de ações, cujo objetivo final é o próprio sujeito: meditação, exames de consciên-

cia, escrita de si, correspondência aos amigos, procedimentos de provação e interpretação dos sonhos, são alguns dos exemplos trazidos pelo autor no seminário.

Daí que o “cuidado de si” é entendido por Foucault como um exercício por meio do qual os sujeitos não apenas determinam para si mesmos regras de sua conduta, mas buscam, principalmente, modificar-se para alcançar sua singularidade (GROS, 2008). Por conseguinte, é a prática dessas técnicas de si que resulta em uma reflexão sobre os modos de vida aos quais estamos enredados, ensejando assim, uma “estética da existência”. A “estética da existência”, portanto, é um princípio que orienta práticas, técnicas e fazeres que visam à fabricação de subjetividades não mais assujeitadas aos “dispositivos de poder”, esses definidos como uma série de mecanismos e estratégias que visam a controlar as atitudes dos sujeitos e governar suas ações (FOUCAULT, [1977b] 2017a; [1978] 2017a). Assim, ao derivar de um processo de trabalho sobre si, estabelecido pelo sujeito, uma estética da existência permite o surgimento de focos de resistência aos mecanismos de poder e dominação, que têm como objetivo normalizar e padronizar os modos de vida dos sujeitos.

A partir dessas primeiras pistas fornecidas por Foucault, podemos encontrar indícios, já nos minutos iniciais do filme, de um exercício de contestação e insatisfação por parte de Frances, quando é chamada para um teste na *Paramount Pictures*, que consistia basicamente em usar um belo vestido, ficar sentada, sorrir e olhar para a câmera (Figura 01).

Eis, que a atriz, decepcionada, questiona: “Que tem isto a ver com representar?” (FRANCES, 1982). Ora, se o ordenamento vigente exige de Frances uma performance que considere apenas o enaltecimento de sua beleza física, a atriz, timidamente, reage e questiona essa retórica, preconizando e verbalizando aquilo que deseja efetivamente para si: atuar.

Figura 1. Frances realiza teste da Paramount.



(FRANCES, 1982)

O que parece ser apenas uma pequena insatisfação tende a crescer intensamente no decorrer da trama. Frances começa, pouco a pouco, a incomodar a alta cúpula dos diretores de Hollywood, principalmente quando opina na produção dos filmes, recusa roteiros e se nega a gravar determinadas cenas que dão maior ênfase ao seu corpo em detrimento de sua atuação. Frances detestava os papéis de mulher ingênua que lhe eram constantemente oferecidos, manifestando sua oposição a um sistema generificado e opressor, que tentava a todo custo normatizá-la. Assim, parece-nos que uma das primeiras técnicas de assujeitamento que atravessaram a vida de Frances foi justamente a difusão e a naturalização de um discurso de gênero que se propunha a circunscrever não só o ambiente profissional da atriz, mas a própria vida de Frances, a determinados espaços e locais, como única forma possível de existência inteligível para uma mulher daquela época (BUTLER, 2010). Em outros termos, observamos o funcionamento daquilo que a filósofa italiana Teresa Lauretis (1994) – também adepta da perspectiva foucaultiana –, chamou de “tecnologias de gênero”, ou seja, mecanismos e instrumentos que operam através de discursos e relações de poder, acionando técnicas, procedimentos e práticas na produção de sujeitos engendrados. De tal modo, essas “tecnologias de

gênero”, que pretendiam enquadrar Frances a um único modelo legítimo de experiência da vida, funcionam como um conjunto de normas que regulam a produção dos corpos como possíveis e habitáveis (LAURETIS, 1994).

Daí que, cedendo à pressão de seus chefes e de sua mãe, que via no estrelato da filha uma forma de realização pessoal – vide relato da própria Lillian (Kim Stanley): “O meu orgulho não é segredo. Gosto de pensar que herdou de mim. Também tive aspirações teatrais” (FRANCES, 1982) –, Frances chega ao extremo de se casar com outro ator em ascensão, com o objetivo de reforçar ainda mais seu papel de estrela emergente. Infeliz, Frances, em pouco tempo de relacionamento, decide se separar e resolve dedicar-se mais ao teatro. Nisso, conhece o diretor da Broadway, Clifford Odets (Jeffrey DeMunn), e inicia com ele um romance. Decidida a desistir de sua carreira no cinema, Frances tenta negociar a quebra do contrato com a Paramount, que, em retaliação, começa uma campanha difamatória contra Frances. É traída pelo grupo de teatro ao qual vinha se dedicando, que, subornado pela Paramount, substitui a atriz em um papel que outrora ela faria; Frances, então, se vê obrigada a voltar para Hollywood. Depois dessa desilusão, Frances acentua seu vício em bebidas alcoólicas, o que faz com que seja presa, inúmeras vezes, por dirigir embriagada. Sua situação nos bastidores da Paramount vai ficando, gradativamente, insustentável, dadas as constantes brigas e humilhações. Frances vai cada vez mais se afastando de si mesma, afogando-se nos padrões morais e normativos, que lhe são impostos como modos unicamente viáveis e prováveis de se viver a vida. Mas, tudo se complica mais severamente quando, em um acesso de raiva, durante a gravação de um filme, Frances sai transtornada do estúdio, depois de agredir alguns presentes e danificar todo o cenário.

No dia seguinte, vemos Frances ser detida pela polícia, acusada de agressão física. Ela é julgada e condenada a 180 dias

de prisão, mas sua mãe consegue a substituição de sua pena por uma internação em uma clínica de repouso local. O hospital, nesse contexto, transmuta-se em espaço substitutivo ao sistema penal, ou seja, a internação de Frances é colocada como uma alternativa à prisão convencional, conectando, habilmente, instituições que, para Foucault ([1974] 2017c), são-lhe caras: prisão e instituição psiquiátrica. O que precisamente leva à internação de Frances é diretamente a necessidade de correção de seu comportamento, supostamente errático e desviante, ou seja, socialmente inadequado. Já nas dependências da instituição, em um escritório elegantemente decorado, Frances conhece o Dr. Symington (Lane Smith), um dos psiquiatras do local (Figura 02).

Figura 2. Frances em sessão com o psiquiatra Dr. Symington.



(FRANCES, 1982).

Em um diálogo tenso, enquanto o médico tenta justificar o comportamento agressivo e arredo de Frances: “Entre as pessoas criativas sob estresse, o comportamento errático é comum. E não é nada de que tenha de se envergonhar” (FRANCES, 1982), ela se altera: “Doutor, não espere que eu acredite que me conhece melhor do que eu. Pode falar de mim com quem quiser. Exceto

comigo. Não estou interessada. Posso resolver os meus problemas sem recorrer a um veterinário” (FRANCES, 1982).

Indignado, o médico pigarreja, enquanto Frances continua: “Além disso, não quero ser aquilo que quer fazer de mim: chata, mediana, normal” (FRANCES, 1982). Dr. Symington pede para que Frances se acalme, mas esta permanece exaltada e vocifera: “Não vou ficar aqui sentada enquanto disseca minha personalidade” (FRANCES, 1982). Frances confronta as maquinarias de poder, que forçam a dissolução de sua individualidade em diagramas normativos e distende o próprio aparato psiquiátrico; assim, ela escancara a debilidade de tais mecanismos diagnósticos, expondo, tacitamente, que saber regulatório algum poderia nos ensinar mais e melhor sobre nós mesmos. Dr. Symington pede então que a enfermeira retire Frances de seu consultório e lhe aplique algum tipo de sedativo, de modo a aplacar os ânimos exasperados da paciente (Figura 03).

Figura 3. Enfermeira aplica injeção de insulina em Frances.



(FRANCES, 1982).

Se as tensões entre Frances e a mãe já podiam ser observadas muito antes em determinados momentos da trama, agora, com Frances

internada é que elas se acentuam. Em dado momento, por exemplo, assistimos a Lillian e Frances conversando no pátio do hospital. Lillian vai mostrando as cartas de apoio que Frances tem recebido de seus fãs, contudo, todas estavam abertas e foram respondidas pela própria Lillian, o que deixa Frances extremamente irritada (Figura 04).

Figura 4. Lillian mostra a Frances as cartas de seus fãs.



(FRANCES, 1982)

Inclusive, é essa beligerância de Frances, para com a mãe controladora, que serve de argumento para que o Dr. Symington, postergue cada vez mais o internamento da paciente na instituição, até que Frances recebe a visita de Harry (Sam Shepard), um jornalista, antigo namorado de Frances, o qual ainda endereça intensos e verdadeiros sentimentos à atriz. Frances lhe confessa: “Eles estão me fazendo coisas, Harry. Me dão coisas e tentam meter pensamentos na minha cabeça. Estão tentando modificar a minha cabeça. Estão tentando... me deixar louca” (FRANCES, 1982).

Decidido a ajudá-la, Harry ataca dois enfermeiros e, em seguida, foge do lugar, junto com Frances. Adentrando em um bosque, que fica dentro da propriedade do hospital, eles saltam o muro

e um carro os espera. Audaciosamente, então, seguem para uma noite de descontração, em uma discoteca, onde cantam e dançam (Figura 05).

Figura 5. Frances e Harry dançam e se divertem em discoteca.



(FRANCES, 1982).

Mas, quando Harry propõe a Frances algo mais efetivo: “Casa comigo?” (FRANCES, 1982), Frances capitula e retorna para a casa da mãe. Ao chegar lá, é surpreendida pela advogada Alma Styles (Sarah Cunningham), que a informa sobre um requerimento judicial emitido pelo hospital, cujo objeto era a reinternação da atriz, para fim de concluir o tratamento. Contudo, a advogada conseguiu que Frances ficasse em casa, desde que abdicasse de seus direitos, em favor de sua mãe, que passaria a ser sua tutora e responsável legal: “A sua mãe me pediu que eu interviesse para que pudesse ficar aqui. Aos olhos da lei, sua mãe é agora sua tutora. Você já não tem mais direitos. Vai ter que ficar de boca fechada e ser seletiva quanto às pessoas com quem andas” (FRANCES, 1982). O mercado cinematográfico hollywoodiano,

que valoriza apenas a superfície estética de Frances; a mãe controladora, que busca a todo custo realizar-se na carreira da filha; a psiquiatria, que endereça toda sorte de terapêuticas ineficazes, com o suposto objetivo de melhoria das emoções de Frances, agem todas como tecnologias de poder, cujo intuito primordial é regular, padronizar e normalizar a vida de Frances, dentro de uma constante estável.

3. “Cuidado de si” e tentativas de um exercício da liberdade

Para Foucault, a liberdade é uma condição essencial para o exercício de uma “estética da existência”. Em entrevista cedida em 1984, o autor afirma que “a liberdade é a condição ontológica da ética. Mas a ética é a forma refletida assumida pela liberdade” (FOUCAULT, [1984a] 2017b, p. 261), ou seja, ele entende a ética como o âmbito no qual, por intermédio de práticas de liberdade, o sujeito constitui a si mesmo. Assim, o aspecto mais importante dessa prática de si para consigo mesmo é a própria liberdade, uma vez que, sem liberdade, não é possível constituir a si mesmo, formam-se, no máximo, sujeitos constituídos a partir de práticas assujeitadoras. E, nesse ponto, conectamo-nos novamente a Frances, pois que a liberdade, tão prezada pela atriz, vai lhe sendo a todo momento vetada, seja pela conduta persecutória da Paramount, seja pelo comportamento controlador de Lillian, seja até pelo gesto de Harry, que, mesmo amoroso, constituía uma redoma. A liberdade almejada por Frances requer um direcionamento que aponta para uma operação de criação constante, invenção contínua e experimentações permanentes que não se permitem paralisadas em projetos de futuro fixos, quaisquer que sejam. Assim, a “estética da existência” que Frances demanda tem por princípio a organização de estratégias, técnicas e práticas que colocam a própria singularidade e especificidade da vida como projeto único de si mesmo.

Agora, estrita e legalmente sob a tutela da mãe, o que vislumbramos na sequência é cada vez mais o acirramento das tensões entre Frances e Lillian. Ao escutar Frances anunciar que não pretende mais retornar para Hollywood, pois prefere se afastar e ir morar no campo, criar cães e cultivar um jardim, Lillian revela o ápice de sua obsessão por realizar-se pessoalmente na carreira da filha. Lillian tem um acesso de fúria, não aceitando qualquer destino outro para Frances, se não aquele traçado em seus próprios desejos: uma carreira glamourosa no cinema. Voltando-se para si mesma, reflexivamente, Frances tenta alcançar sua tão estimada liberdade, buscando um “cuidado de si”, um conjunto de regras de existência distintas dos padrões e das normas ditadas pelas relações sociais. Ao desejar a tranquilidade do campo, ao invés do glamour do cinema, Frances tenta esculpir sua própria vida, enquanto elemento de arte, não a arte vendida pela Paramount, que destaca apenas sua boa pele e seu sorriso perfeito, mas uma arte que tem a própria vida e a singularidade como seu objetivo último. Não à toa, o próprio Foucault, quando garimpa no estoicismo elementos para um “cuidado de si”, atenta para a importância que os estoicos davam à vida bucólica e campesina: “se o retiro no campo é importante [...], é porque a natureza ajuda o indivíduo a redescobrir o contato consigo mesmo” (FOUCAULT, [1988] 2017d, p. 276).

Mas Lillian, direcionada por uma ótica que compreende a vida apenas sob o viés mercadológico, e não como objeto de si mesmo, informa que o agente de Frances, havia entrado em contato e que ela mesma havia aceitado a proposta em nome de Frances, marcando com ele uma reunião para o dia seguinte. Ainda sob os protestos de Frances, que não quer mais voltar a trabalhar com cinema, Lillian vai ficando cada vez mais consternada: “Eu disse a ele que podia vir e que você ia provar a todos que estava curada”. (FRANCES, 1982). Frances também se exalta: “Eu não estou curada! Eu nunca estive doente!” (FRANCES, 1982). Lillian re-

bate aos berros: “Você teve tudo. Beleza, uma carreira brilhante, um marido maravilhoso. Você é uma estrela de cinema. Quer botar tudo a perder? E se tornar uma desconhecida? Faz ideia o que é ser uma desconhecida?” (FRANCES, 1982).

Os ânimos se intensificam cada vez mais, especialmente, quando Frances percebe que Lillian está disposta a tudo para realizar seus anseios pessoais a partir da vida da filha, inclusive ao ponto de interná-la novamente. Temendo isso, Frances vai se dirigindo à porta na intenção de fugir; Lillian tenta impedi-la, puxando-a aos gritos e desferindo-lhe um tapa no rosto, momento em que as duas começam uma breve luta corporal (Figura 06), que termina com Lillian jogada na escada após um empurrão, e Frances com as mãos no pescoço da mãe, ameaçando matá-la, caso essa viesse a lhe perseguir (Figura 07).

Figura 6. Frances e Lillian discutem.



(FRANCES, 1982).

Figura 7. Frances reage aos abusos da mãe.



(FRANCES, 1982).

Mergulhada em ódio e rancor, Lillian procura a promotora, e, como sua tutora legal, declara-se incapaz de controlá-la, solicitando novamente o internamento compulsório da filha.

Em um corte brusco, vemos Frances chegar ao hospital extremamente agitada, amarrada em uma camisa de força, arrastada pelos corredores do local (Figura 08) e, por fim, sendo jogada em uma cela. Logo após essa cena, a câmera capta o plano em que Frances será submetida à eletroconvulsoterapia, com o intuito de conter seu comportamento agitado e agressivo. Em poucos segundos, vemos a atriz convulsionando, após a aplicação do choque (Figura 09).

No dia seguinte, Frances é levada a uma junta médica, encarregada de decidir sobre sua saída ou permanência no hospital. Na cena, vemos Frances sentada diante do olhar inquisidor de quatro médicos, que a interpelam sobre seu estado mental (Figura 10).

Figura 8. Frances é arrastada em uma camisa de força pelos corredores do hospital.



(FRANCES, 1982).

Figura 9. Frances convulsiona após a aplicação do pulso elétrico.



(FRANCES, 1982).

Figura 10. Junta médica avalia Frances.



(FRANCES, 1982).

Em uma simulação primorosa, Frances (Figura 11) relata justamente o que os médicos queriam ouvir:

Figura 11. Frances responde as perguntas da junta médica.



(FRANCES, 1982).

Compreendo que estava muito doente. Que não me relacionava com as pessoas de maneira normal. Não assumia a responsabilidade dos meus atos. Mas graças ao seu tratamento aqui, me sinto pronta para me enfrentar e pronta para retornar a carreira que, sozinha, destruí. Só espero que consiga enchê-los de orgulho de mim. Muito obrigada (FRANCES, 1982).

Convencida, repleta de vaidade e deleitosa com o que acabara de escutar, a junta médica anuncia:

Este caso demonstra como o comportamento antissocial pode ser alterado. Ainda há pouco tempo, a Srt^a. Farmer não respondia ao tratamento. Mas, hoje vamos mandá-la para casa completamente curada. Acredito que esta é uma vitória significativa do programa de higiene mental do Estado de Washington (FRANCES, 1982).

O ordenamento psiquiátrico, eivado de institutos normativos e prescrições de conduta, que buscam produzir sujeitos amantes da obediência e docilizados ao extremo, procura incutir em Frances uma vida regulada e asséptica, sufocada e crivada por mecanismos de controle. O filme é sagaz na crítica a esses domínios do saber e dispositivos de poder que buscam condicionar nossa experiência a modelos imutáveis e padronizados (FOUCAULT, [1977a] 2017a).

Sem ter para onde ir, Frances se vê obrigada a retornar para a casa da mãe, e, mal chegando em casa, vê Lillian reunida com diversos repórteres na sala de estar à sua espera. Obcecada, Lillian responde a todas as perguntas dos repórteres, insistindo em traçar, aos seus moldes, o destino da filha (Figura 12). Em contrapartida, Harry tenta, pela última vez, ajudar a amada, insistindo que fuja com ele para algum lugar distante dali, deixando todo

aquele pesadelo para trás e recomeçando a vida juntos. Entretanto, Frances, mais uma vez, o dispensa (Figura 13), e, diante de toda essa situação, decide fugir sozinha.

Figura 12. Frances constrangida, enquanto Lillian responde aos repórteres.



(FRANCES, 1982).

Uma “estética da existência” consiste, para Foucault ([1981;1982] 2010), no direcionamento da própria subjetividade, de maneira reflexiva, visando a encontrar formas de se reinventar, de se elaborar a própria vida, partindo da noção de um “cuidado de si”. Esse movimento alberga, em última instância, um compromisso com a própria liberdade, o que a todo momento Frances tenta empreender. Não se trata, pois, de um patamar de vida plena e transcendental. A liberdade, como bem, nos ensina Frances, em seus movimentos e embates cotidianos, implica um processo constante de análise e ponderação sobre os diversos tipos e modalidades de assujeitamento que nos atravessam. “Cuidar de si” é, portanto, conseguir alcançar pontos de liberdade que possibili-

tem o delineamento de estados de ação, de modo que se possa dar a si mesmo regras de existência distintas daquelas socialmente ditadas (MACHADO, 2006), esculpindo, assim, sua vida e subjetividade, como uma obra de arte, conforme argumentaremos mais adiante. É buscar e encenar atitudes, escolhas e atos que subjetivam o sujeito de forma diversa daquela predeterminada pelo projeto normativo que tende a direcionar os indivíduos a um modelo universal normalizante (FOUCAULT, [1980;1981] 2016).

Figura 13. Frances, mais uma vez, dispensa Harry.



(FRANCES, 1982).

Mas, pouco tempo depois da fuga, Frances é novamente apreendida pela polícia e levada para sua terceira internação compulsória, não sem antes confrontar a mãe, em mais uma discussão: “Você está tentando levar meu espírito. Está tentando me transformar em você, Lillian. Mas eu não sou você e nunca serei. E dou graças a Deus por isso. [pausa da personagem] Vou te dizer, Lillian, um dia, antes de morrer, vai perceber o que me fez. E

vai esconder a cabeça de vergonha” (FRANCES, 1982). A relação extremamente tóxica com a mãe vai ruindo cada vez mais a sanidade de Frances, deteriorando suas tentativas de “cuidado de si”. Lillian, totalmente cega e fanática, acredita apenas estar fazendo o que considera melhor para a filha: “Quando melhorar, vai me agradecer” (FRANCES, 1982).

De volta ao hospital, Frances escancara o completo fracasso das terapêuticas utilizadas até então, para reprimir seu suposto comportamento antissocial. Frances evidencia as falhas dessa estrutura moldada por estratégias de subjugamento, afirmando-se como ponto de resistência aos fluxos de poder assujeitadores que a atravessam. Há uma luta, uma tensão constante entre essas forças: de um lado, Frances quer dar vazão à sua “estética de existência”, vivendo sua vida à sua maneira; do outro, uma série de dispositivos que tentam controlar seus desejos, direcionar sua subjetividade e docilizar seu corpo.

Novamente internada, Frances vai sofrendo, reiteradamente, diversas violências na instituição, como, por exemplo, é constantemente estuprada pelos enfermeiros, até que, próximo ao fim da trama, é submetida ao que, na época, se mostrava como tratamento definitivo para os comportamentos transgressores dos sujeitos considerados incontroláveis: a lobotomia. Somos levados a uma sala de operação repleta de médicos, em que o mais experiente deles explana como realizar adequadamente o procedimento (Figura 14).

Em dado momento, vemos Frances entrando na sala em uma maca. Os auxiliares do médico posicionam Frances à frente dele; um pequeno pulso elétrico é aplicado na paciente, para que adormeça, e então, num agudo ângulo *plongée*, a câmera capta o médico posicionando o bisturi (Figura 15). Ele, então, sentencia:

Figura 14. Médico experiente explica aos seus pares como se realizar uma lobotomia.



(FRANCES, 1982).

Figura 15. Médico posiciona bisturi.



(FRANCES, 1982).

Eu corto os nervos que transmitem energia emocional às ideias. A cura traz uma perda de afeto, um vazio emocional, com diminuição de criatividade e imaginação. Afinal, são as suas imaginações e emoções que estão afetadas. Esta paciente deixará o hospital em breve. A lobotomia os manda para casa (FRANCES, 1982).

Por fim, após as últimas explicações, o médico finalmente realiza o procedimento (Figura 16).

Figura 16. Médico realiza a lobotomia.



(FRANCES, 1982).

Se a Frances da vida real foi realmente submetida a uma lobotomia, ainda é motivo de especulação, mas fato é que, no filme inspirado em sua vida, ela passa pelo procedimento. Logo depois, somos levados a uma cena em que Frances é entrevistada, no que parece ser um programa televisivo, após sua última internação; na ocasião, é visível a mudança do padrão de comportamento da atriz. A efusiva e visceral Frances de outrora agora discursa contida e pausadamente. Todo seu brilho e emoção parecem ter se esvaído. Mas, sua perspicácia ainda parece preservada, especialmente quando, durante a entrevista, ela ainda questiona a real necessidade de seus internamentos, argumentando que nunca esteve doente: “Eu não achava na época e continuo não achando ainda hoje, que estava doente. Mas, se nos tratarem como um doente, temos tendência a agir como tal” (FRANCES, 1982).

4. Epílogo e a vida como obra de arte

Em 1988, quando perguntado sobre que tipo de ética podemos e devemos construir, Foucault ([1988b] 2017b, p. 301) respondeu que “teríamos de criar a nós mesmos como obra de arte”. Foucault tentou nos mostrar que estamos constantemente nos transformando em alguma coisa, a qual não sabemos ao certo o que será, até porque nunca saberemos antecipadamente, sob o risco de nunca a sermos. Assim, para compreendermos e empregar uma “estética da existência”, devemos ter coragem, como a protagonista analisada neste texto, deslocando-nos constantemente, na busca de nunca permanecermos os mesmos. Como apontado por Foucault ([1981-1982] 2010), em seu curso ao *Collège de France*, ao se remeter a Sócrates, o “cuidado de si” deve ser “cravado” na existência de todos os indivíduos, a fim de instaurar o processo de agitação, de movimento, de inquietude diante dos padrões assujeitadores, os quais são capazes de conduzir ao sentimento de inadequação social, à medicalização, até mesmo à renúncia da própria existência e desistência da vida.

Ao longo das linhas que aqui deságuam, aprendemos com Frances que, a partir de uma luta cotidiana pela liberdade, os sujeitos passam a construir e a elaborar outros modelos de existência que se pretendem singulares na medida em que esses sujeitos vão se apoderando de si mesmos, empoderando-se e, com efeito, modificando suas próprias vidas. Ao acompanharmos as intensas e corriqueiras batalhas de Frances contra uma política do assujeitamento, antevemos e vislumbramos a possibilidade de concebemos nossa própria existência como uma espécie de artefato contínuo, desde sempre e para sempre inacabado, mas que se realiza no rito cotidiano e nos movimentos prementes da vida.

Frances nos incita a tentar tomar o direcionamento de nossa própria realidade, esculpindo, assim, possibilidades de subjetivi-

dade na medida em que vamos produzindo nosso próprio estilo de vida. É para a possibilidade de modos de vida diferentes que somos direcionados, e não para a vida previamente formatada. Assim, a “estética da existência” encenada por Frances é, antes de tudo, o início de uma problematização, que põe em dúvida, inclusive, aquilo mesmo que nós somos hoje, e mais, o que gostaríamos de ser amanhã.

Referências

- BUTLER, J. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- FOUCAULT, M. [1980-1981]. *Subjetividade e verdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- FOUCAULT, M. [1981-1982]. *A Hermenêutica do Sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FOUCAULT, M. [1984]. *História da Sexualidade 2: o uso dos prazeres*. São Paulo: Paz & Terra, 2014.
- FOUCAULT, M. [1984]. *História da Sexualidade 3: o cuidado de si*. São Paulo: Paz & Terra, 2018.
- FOUCAULT, M. [1977a]. “Poder e Saber”. In: MOTTA, M. (org.). *Ditos & Escritos IV*. Rio de Janeiro: Forense Universitária: 2017a.
- FOUCAULT, M. [1977b]. “Poderes e Estratégias”. In: MOTTA, M. (org.). *Ditos & Escritos IV*. Rio de Janeiro: Forense Universitária: 2017a.
- FOUCAULT, M. [1978]. “Diálogo sobre o Poder”. In: MOTTA, M. (org.). *Ditos & Escritos IV*. Rio de Janeiro: Forense Universitária: 2017a.
- FOUCAULT, M. [1983]. “O Uso dos Prazeres e as Técnicas de Si”. In: MOTTA, M. (org.). *Ditos & Escritos V*. Rio de Janeiro: Forense Universitária: 2017b.
- FOUCAULT, M. [1984a]. “A Ética do Cuidado de Si como Prática da Liberdade”. [1984a]. In: MOTTA, M. (org.). *Ditos & Escritos V*. Rio de Janeiro: Forense Universitária: 2017b.
- FOUCAULT, M. [1984b]. “Uma Estética da Existência”. In: MOTTA, M. (org.). *Ditos & Escritos V*. Rio de Janeiro: Forense Universitária: 2017b.

- FOUCAULT, M. [1988a]. “Verdade, Poder e Si mesmo”. In: MOTTA, M. (org.). *Ditos & Escritos V*. Rio de Janeiro: Forense Universitária: 2017b.
- FOUCAULT, M. [1988b]. “A Tecnologia Política dos Indivíduos”. In: MOTTA, M. (org.). *Ditos & Escritos V*. Rio de Janeiro: Forense Universitária: 2017b.
- FOUCAULT, M. [1974]. “Loucura, uma questão de Poder”. In: MOTTA, M. (org.). *Ditos & Escritos VIII*. Rio de Janeiro: Forense Universitária: 2017c.
- FOUCAULT, M. [1983]. “Uma entrevista de Michel Foucault por Stephen Riggins”. In: MOTTA, M. (org.). *Ditos & Escritos IX*. Rio de Janeiro: Forense Universitária: 2017d.
- FOUCAULT, M. [1988]. “As Técnicas de Si”. In: MOTTA, M. (org.). *Ditos & Escritos IX*. Rio de Janeiro: Forense Universitária: 2017d.
- FRANCES. Direção: Graeme Clifford. Roteiro: Eric Bergren, Christopher De Vore, Nicholas Kazan. EUA: EMI films/Brooksfilms, 1982. 140 min.
- GROS, F. “O Cuidado de Si em Michel Foucault”. In: RAGO, M.; VEIGA-NETO, A. (orgs.). *Figuras de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- LAURETIS, T. “A tecnologia do gênero”. In: HOLLANDA, H. (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- MACHADO, R. *Foucault, a ciência e o saber*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- SOUZA, S. *A ética de Michel Foucault: a verdade, o sujeito, a experiência*. Belém: Cejup, 2000.





Indenização em Dobro e Pacto de Sangue: das Páginas para as Telas

Indenização em Dobro and
Pacto de Sangue: From Pages To
Screens

ARIANI DOS SANTOS FONTES
ariani_fontes@hotmail.com

Resumo:

O presente artigo presta-se a, num primeiro momento, caracterizar o romance negro ou *roman-noir*, enquanto uma nova categoria da ficção policial, desde a sua origem entre as décadas de 1920 e 1930 em revistas de emoção até sua transformação em estética cinematográfica com a chegada do *film noir*. Posteriormente, com o intuito de observar as possíveis correlações entre o *âmbito* literário e o cinematográfico, analisaremos o romance *Indenização em Dobro*, de James M. Cain e a adaptação *Pacto de Sangue* (1944) dirigido por Billy Wilder, a partir dos estudos intersemióticos (PLAZA, 1987) e da teoria da adaptação (HUTCHEON, 2006).

Palavras-chave: cinema e literatura; ficção policial; tradução intersemiótica; teoria da adaptação.

Abstract:

This article intends to, at first, characterize the *roman-noir* as a new category of crime fiction, from its origin between the 1920s and 1930s in pulp fiction until its transformation into film esthetic with arrival of *film noir*. Later, in order to analyze possible correlations between literary and cinematographic aspects, we will analyze *Indenização em Dobro* by James M. Cain and *Pacto de Sangue* by Billy Wilder (1944), based on intersemiotic studies (PLAZA, 1987) and the theory of adaptation (HUTCHEON, 2006).

Keywords: film and literature; crime fiction; intersemiotic translation; adaptation theory.



1 Introdução

O trabalho objetiva apontar os fatos da conjuntura histórica durante a formação do romance negro (roman-noir) na esfera da ficção policial, posteriormente, este viria a servir de base literária para o surgimento de um novo movimento cinematográfico conhecido por uma fotografia obscura, personagens fatalistas e paisagem urbana, denominado pela crítica francesa de film noir. Além disso, se propõe a realizar uma análise comparativa entre o romance *Indenização em Dobro* do jornalista James M. Cain e o filme *Pacto de Sangue* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944), esquadrinhando elementos que podem ter sido preservados ou perdidos durante a transposição de um signo para o outro.

Indenização em Dobro é narrado em primeira pessoa, marca intrínseca do romance negro, conta a história de um corretor de seguros, Walter Huff, que se envolve com a esposa de um de seus clientes, Phyllis Nirdlinger. O desenvolvimento desta relação desencadeará uma rede de mentiras e tragédias: juntos planejam assassinar o marido dela e dar um golpe na companhia de seguros para qual ele presta. O perfil sarcástico do protagonista já aparece nas primeiras linhas do texto, quando nos prenuncia que algo ruim teria acontecido na casa dos Nirdlinger, em um futuro não muito longínquo daquela que seria a sua primeira visita, sendo a visita o objeto catalizador do desfortúnio que irá acompanhá-lo até o final da narrativa. A amizade com o seu chefe Barton Keyes e o relacionamento com Phyllis geram uma dualidade no caráter de Walter, inclusive, com repercussões importantes para o enredo e o promovem a uma tradição influenciada pela temática da duplicidade das personagens, aspecto este que será mantido na adaptação.

Deste modo, a partir da análise da diegese das referidas obras, a indagação norteadora do artigo é a de que forma o filme trans-

põe elementos marcantes do romance negro, isto é, tomando a adaptação como um processo intersemiótico, buscaremos, portanto, investigar se a essência dessa transposição se atém mais em questões estruturais ou temáticas, e, também, explorar a concepção que o diretor fez desse tipo de literatura, quais vestígios podem ter sido conservados no decorrer do procedimento de transposição para a tela. Ademais, a caracterização do contexto histórico e social do roman-noir relacionando-o com a gênese da ficção policial – os romances de enigma – demonstrou-se necessária para uma compreensão mais assertiva dos arquétipos e da iconografia visual, dando ênfase aos signos imagéticos, “o espelho e a fotografia”, que revelam ambiguidades e conotações da iluminação e das sombras do film noir (ORTEGOSA, 2010).

2 Nascimento do romance negro ou *roman-noir*

É evidente a influência que os principais acontecimentos do século XX exerceram nas produções artísticas daquele momento. Contudo, é importante ressaltar o absurdo que permeou todo o século, como a eclosão da Primeira Guerra Mundial (1914-18) e a Grande Depressão (1929), um dos piores e mais longos períodos de recessão econômica que afetou diversos países ao redor do mundo, incluindo os Estados Unidos, de modo que, para alguns historiadores a situação econômica norte-americana só teria sido resolvida com a produção em larga escala da indústria bélica impulsionada pela Segunda Guerra Mundial (1939-45). Atrelado a esses acontecimentos, focando nossa perspectiva na sociedade norte-americana, estava o avanço da urbanização, o qual trazia consigo o crescimento da marginalidade; o dito submundo do crime nada mais era do que o outro lado da moeda do poder econômico dos EUA, o lado obscuro do American Way of Life.

É nesse cenário que a literatura de ficção policial assume uma nova faceta, o que alguns críticos rotulam de romance noir ou

hard-boiled. Entretanto, Joaquim Rubens Fontes, em seu livro *O Universo da Ficção Policial* (Ed. Galo Branco, 2012), faz uma clara distinção entre as categorias.

Após o Golden Age o movimento hard-boiled, dos anos 20 e 30, o mercado editorial foi inundado por diversos tipos de narrativa, quase todas mostrando o outro lado do crime e reivindicando a classificação como ficção policial. Surgiram o romance noir americano, o romance polar e, alguns anos depois, o romance neopolar na França, além de outros tipos, que os criadores nem se preocuparam de rotular. (FONTES, 2012, p.76)

A ficção policial é, antes de tudo, um fenômeno da urbanização, portanto, na evolução do gênero desde os seus primórdios com os contos de Edgar Allan Poe no século XIX, nos quais ele descreve crimes enigmáticos em um período em que a multidão ocupava as ruas e a violência começava a despontar nas páginas dos jornais. As narrativas policiais sempre estiveram atreladas ao desenvolvimento das grandes metrópoles, fato este que está intrinsecamente relacionado com a Primeira Revolução Industrial (1760-1820/1840), pois esta impulsionou o aumento demográfico dos centros urbanos provocado pelo êxodo rural, tendo como consequências a eclosão da ruína das relações sociais, a solidão dos indivíduos e “a cidade industrial, com seu cortejo de míseros, de desenraizados, prontos a tornarem-se capangas” (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 14). Devido ao cenário de caos gerado pela Grande Depressão ter sido marcado por altos índices de desemprego, crescimento da desigualdade social, escassez de alimentos e diminuição da produção industrial, o sentimento de insatisfação e descrença tomou conta da sociedade civil norte-americana, e isto ficará visível nos enredos de produções artísticas da época, posto que os gêneros do discurso “evidenciam os aspectos constitutivos da sociedade a que pertencem” (TODOROV, 1980, p.50).

É entre as décadas de 1920 e 1930 que o romance negro surge e ganha popularidade em solo norte-americano, as histórias começam a ser publicadas em “revistas de emoção”, conhecidas como pulp fiction. Apresenta-se como um contraponto às histórias detetivescas de até então, nas quais o detetive tinha a capacidade de solucionar crimes sem comprometer a sua integridade física, se antes o cerne não era a violência generalizada, ainda que esta estivesse presente, agora não existe espaço para a ausência dela, na medida em que a violência se torna uma constante, todos são possíveis vítimas, não há segurança, “a violência é um elemento constitutivo do romance policial” (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 19).

O clima de tensão é contínuo, a caçada ao assassino e/ou os motivos que o levaram a praticar tal ou tais atos tornam-se o fio condutor da história. O detetive, que antes era, em geral, um aristocrata excêntrico, orgulhoso de sua posição de prestígio, doravante pode se personificar em qualquer uma das personagens, muitas vezes sem nem precisar receber essa alcunha. E, se antes o detetive era o protagonista, agora é o criminoso que se torna o personagem central da trama, trabalhador comum, assalariado, de humor cáustico e moral duvidosa, frequentemente agindo às margens da lei.

Não era fatal que o assassino fosse uma réplica do detetive, uma espécie de detetive do avesso. Bem pelo contrário, podia-se também facilmente fazer do detetive uma réplica do assassino, uma espécie de criminoso pelo avesso. (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p.57)

Diante da representação descrita por Boileau-Narcejac (1991), podemos compreender que a diegese se desenvolve com um protagonista que se apropria de habilidades e apresenta atitudes que anteriormente pertenciam somente à figura do detetive. Os assassinos descritos nesse universo costumam ser

sedutores e acabam por despertar um sentimento de identificação entre os leitores, em função de possuírem um caráter demasiadamente humano, porém, ao simbolizarem a maldade humana, estão fadados ao fracasso.

O herói da literatura de massa, pouco importa se agindo dentro, à margem ou fora do sistema policial, representa o símbolo do desejo de salvaguardar os valores sociais, lutando contra os elementos perturbadores da ordem, inimigos do estado e dos cidadãos integrados na sociedade. Por isso, o detetive, como o mocinho do filme de faroeste, não pode ser derrotado: sua vitória é um imperativo ideológico. De antemão, o consumidor de literatura de massa sabe que o mocinho, apesar de apanhar na primeira parte do filme, no final vencerá o vilão [...] a justiça triunfará sobre a iniquidade, o amor sobre o egoísmo, a liberdade sobre a opressão, enfim, o bem sobre o mal. A maldade é colocada na literatura de massa apenas para ser aniquilada. (D'ONOFRIO, 1999, p.178)

Descontrói-se o paradigma do personagem protagonista – o herói épico – de caráter estereotipado, sem defeitos e constitui-se a figura do anti-herói, aquele que irá enredar-se na trama ao lado de uma figura feminina, rotulada de *femme fatale* (mulher fatal, em francês). Essa mulher de virtudes questionáveis é constantemente descrita como dona de um charme arrebatador e dissimulada, desempenha o papel de amante, parceira de crime, além de ser apontada como quem instiga o anti-herói a enveredar-se pelo caminho do banditismo. Juntos vivenciarão perseguições, ameaças e traições, também serão testados por suas escolhas problemáticas, posto que “é em torno dessas constantes que se constitui o romance negro: a violência, o crime geralmente sórdido, a amoralidade das personagens” (TODOROV, 2004, p. 100). A violência fascina e amedronta, mas ao mesmo tempo dialoga

com a nossa passionalidade, o modo como nos encaixamos no espaço urbano, onde o inesperado pode se materializar a cada esquina dobrada, uma vez que “as fachadas, as multidões humanas, os labirintos de ruas serão, quase sempre, personagens mudos constantes nas narrativas policiais” (REIMÃO, 1983, p.10).

Qualquer lógica ou fundamento que tenhamos como pré-determinado será descaracterizado, dramas do cotidiano, particularmente, a profundidade emocional, os conflitos pessoais e a complexidade das relações entre as personagens assumem o espaço que outrora no romance de enigma pertencera ao mistério, este ainda existe, mas em segundo plano. Os textos são escritos de modo direto, fazendo uso de uma linguagem informal, o sarcasmo perpassa todos os diálogos, a trama possui ritmo acelerado e a cada página virada podem surgir acontecimentos que levarão as personagens para o destino ao qual parecem estar fadadas.

3 A estética do *film noir*

Há controvérsias sobre o que seria o *film noir*, se este seria um movimento, ciclo ou tendência cinematográfica, quanto ao seu tempo de vigência, a crítica também não é unânime, havendo estudiosos que o identificam exclusivamente com a década de 1940, outros com as de 1940 e 1950, e, ainda, há aqueles que classificam como neo-noir as produções das décadas seguintes, como *Chinatown* (1974), de Roman Polanski, *Blade Runner – O Caçador de Androids* (1982), de Ridley Scott e *Los Angeles - Cidade Proibida* (1997), de Curtis Hanson.

Durante aquele que seria seu período clássico, determinado por muitos especialistas como sendo de 1941 a 1958, os filmes não eram bem quistos pela crítica cinematográfica norte-americana, que os rechaçava por seu clima sombrio e pessimista, além de suas personagens fatalistas. Com temática criminal, ambienta-

ção urbana e anti-heróis, eram produzidos pelas unidades B dos grandes estúdios de Hollywood, com a pretensão de serem exibidos na segunda parte em sessões duplas. De acordo com A. C. Gomes de Mattos,

Film noir foi a expressão inventada pelos críticos franceses do período imediatamente posterior à Segunda Guerra Mundial para designar um grupo de filmes criminais americanos, produzidos a partir dos anos 40, com certas particularidades temáticas e visuais que os distinguiam daqueles feitos antes da guerra. (MATTOS, 2001, p.11)

Devido à ocupação nazista ter privado a entrada de filmes norte-americanos em território francês durante a Segunda Guerra Mundial, os franceses ficaram impossibilitados de acompanhar na íntegra, com o fim do embate, “quando o país foi libertado, a produção acumulada dos últimos quatro anos inundou o mercado cinematográfico” (MATTOS, 2001, p.12). O termo ainda não havia sido empregado às produções, o primeiro a atribuí-lo foi o crítico francês Nino Frank, em 1946, inspirado na capa preta da *Série Noire*, inclusive, diretores e atores afirmaram, posteriormente, que não havia uma consciência coletiva de que estavam fazendo parte da criação de um novo movimento estético, muitos desses diretores eram europeus que haviam sido forçados a emigrar de seus países de origem que estavam sob o jugo nazista, encontrando terreno fértil nos Estados Unidos para produzir obras com as técnicas que haviam levado na bagagem, como a iluminação *chiaroscuro* e o ponto de vista subjetivo e psicológico.

Na iconografia visual, as produções possuíam uma estética influenciada pelo Expressionismo Alemão, a câmera em movimento, ângulos distorcidos, filmados em preto e branco, caracterizados pelo alto contraste e a técnica do claro/escuro, característica de pintores barrocos, tais como Rembrandt e Caravaggio, apoian-

do-se em uma iluminação conhecida como a de três pontos, em que existe uma fonte de luz para estabelecer as sombras (escuro), outra para o contraste com o preto (claro) e outra para criar a “atmosfera” da cena (gradiente cinza). Marcia Ortegosa descreve de maneira precisa essa fotografia,

O cinema noir é marcado por uma estética de artifícios, a começar pela sua fotografia em preto e branco que foge ao naturalismo do mundo real que é policromático; aos cenários barrocos (essencialmente em Welles) ou teatrais; à iluminação dura, contrastada, sem meios tons; aos planos que oscilam entre close-up a profundidade de campo sem mediações, enfim, tudo nos remete à noção de estar num universo não-natural, de imagens dissimuladas, de cenários construídos. (ORTEGOSA, 2010, p.39)

Apesar da não-naturalidade desse universo nos dar a sensação, em um primeiro momento, de estarmos diante de algo caricato, logo em seguida, essa percepção é colocada em dúvida, quando começamos a nos identificar com a duplicidade das personagens, o anti-herói de índole questionável, que pode ou não ser um detetive e a manipuladora femme fatale, ambos figuras preservadas do romance negro. Procurando evidenciar essa dualidade, os cineastas faziam uso de espelhos e sombras, produzindo cópias para expor a falsidade dos indivíduos. Ortegosa explica a utilização desses elementos em cena,

A reiteração do espelho – como processo discursivo, nos filmes noir – está relacionada com elementos geradores de cópias que implicam em alteridade: imagens que se duplicam, sombras, reflexos, réplicas. Essas imagens estão pautadas pela mesma chave, ou seja, a questão da ilusão, do engano, do falso e da perda da identidade, que se organizam através de um processo espetacular. (ORTEGOSA, 2010, p.47)

Similar aos romances, os diálogos costumam ser rápidos, com frases precisas e incisivas, dando espaço para passagens poéticas ou dramáticas, marcados por um jogo de inteligência e ironia, no qual não sabemos quem sairá vencedor ou se alguém conseguirá sobreviver para tal feito, já as personagens carregam uma visão de mundo cínica e antipática, influência do Realismo Poético Francês, com seus temas de desigualdade social, heróis corrompidos e fatalismo Fernando Mascarello apresenta uma ligação entre os elementos em cena e os títulos das produções,

[...] a série de motivos iconográficos como espelhos, janelas (o quadro dentro do quadro), escadas, relógios, etc. – além, é claro, da ambientação na cidade à noite (noite americana, em geral), em ruas escuras e desertas. Num levantamento estatístico, possivelmente mais da metade dos noirs traria no título original menção a essa iconografia – night, city, street, dark, lonely, mirror, window – ou aos motivos temáticos – killing, kiss, death, panic, fear, cry etc. (MASCARELLO, 2006, p.182)

4 Teoria da Adaptação e Tradução Intersemiótica

O conceito de tradução intersemiótica, termo cunhado por Roman Jakobson, se refere a um processo de conversão de signos, isto é, a transposição de um sistema signifiante para outro, ação também conhecida por adaptação. Como dito por Jakobson (2000, p.72), intersemiose é quando se traduz “[...] de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”. É importante compreendê-la como um procedimento independente e complexo, e não apenas como uma imitação do código original, pois,

Em resumo, a adaptação pode ser descrita do seguinte modo: uma transposição declarada de uma ou mais obras

reconhecíveis; um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada. Assim, a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é a sua própria coisa palimpséstica. (HUTCHEON, 2006, p.30)

Adaptação seria a recriação de algo pelo olhar daquele que está recriando, “os adaptadores são primeiramente intérpretes, depois criadores” (HUTCHEON, 2006, p.43), algumas características do original podem ou não ser preservadas, depende da interpretação ou reinterpretação de quem está adaptando, e do que será propriamente adaptado, em razão de cada signo possuir elementos próprios, pertinentes à sua linguagem, que nem sempre podem ser reproduzidos de maneira fiel quando se transpõe de um sistema de linguagem para outro, a exemplo do literário para o cinematográfico, da pintura para a televisão etc. Para Linda Hutcheon,

[...] por envolver diferentes mídias, as adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemiótica de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo). Isso é tradução, mas num sentido bem específico: como transmutação ou transcodificação, ou seja, como necessariamente uma recodificação num novo conjunto de convenções e signos. (HUTCHEON, 2006, p.40)

Segundo Julio Plaza, o processo de tradução intersemiótica cria algo inédito sobre o primitivo, gerando uma ponte entre passado-presente-futuro. Tendo em vista a tradução como uma retextualização que fornece um novo original, ele recusa de maneira implícita o paradigma da fidelidade para a avaliação das traduções, posto que a tradução intersemiótica é uma transação criati-

va entre as diferentes linguagens ou sistemas de signos (PLAZA, 2013). Indo em consonância com as ideias de Plaza, Hutcheon compreende a adaptação,

Como transposição criativa e interpretativa de uma ou mais obras reconhecíveis, a adaptação é um tipo de palimpsesto extensivo, e com frequência, ao mesmo tempo, uma transcodificação para um diferente conjunto de convenções. Em alguns momentos, mas nem sempre, essa transcodificação implica uma mudança de mídia. (HUTCHEON, 2006, p.61)

Sobre essa troca de mídia, Gaudreault (1998, p.270, apud HUTCHEON, 2006, p.62) declara que “as adaptações que obviamente estão menos envolvidas em debates são aquelas em que não há mudança de mídia ou modo de engajamento”, os maiores exemplos desse tipo seriam as refilmagens, os covers musicais e as versões de quadrinhos, pois não costumam incitar muitas discussões sobre seus atributos. Todavia, as transposições que envolvem maior comoção popular, graças ao grande apelo midiático que possuem, é do âmbito literário para o fílmico. À vista disso, os cineastas ao imprimir suas próprias interpretações, procuram transpor para a imagem aquilo que foi absorvido do objeto primário, em virtude dessa assimilação se apresentar como uma releitura, e dos signos possuírem códigos distintos, características do objeto original podem ser perdidas nessa (re)significação de códigos.

Grande parte do discurso sobre a adaptação para o cinema, contudo, se dá em termos negativos de perda. Em alguns casos, isso que chamam de perda é simplesmente uma redução no escopo: modifica-se a extensão, eliminando detalhes e alguns comentários. (PEARY; SHATZKIN, 1977, p.2-8, apud HUTCHEON, 2006, p.66).

4.1 Indenização em Dobro e Pacto de Sangue

Lançado em 1943, *Indenização em Dobro* é tida como a obra que consagrou o escritor James M. Cain ao patamar de grande mestre da ficção noir. Baseado em um crime real que chocou a população da cidade de New York, quando uma mulher casada do Queens, Ruth Snyder planejou com o seu amante Judd Gray o assassinato do marido Albert Snyder, após ter adquirido em nome dele uma apólice de seguro de vida com uma cláusula de indenização dobrada para o caso de morte acidental.

Devido à recepção calorosa por parte da crítica especializada e o sucesso com o público, a adaptação *Pacto de Sangue* (*Double Indemnity*, 1944), dirigida por Billy Wilder, cujo roteiro é de sua autoria em parceria com outro grande nome da ficção policial, Raymond Chandler, chegou a ser indicada em setes categorias do Oscars 1945, não venceu em nenhuma, porém, as indicações já foram uma realização até então inédita para este tipo de produção. Estrelado por Fred MacMurray, o anti-herói, Barbara Stanwyck, a femme fatale, e Edward G. Robinson, espécie de investigador, chefe do Departamento de Pagamento dos Seguros da Pacific All-Risk.

Logo de cara somos apresentados a Walter Huff/Neff, dedicado corretor de seguros, livre de qualquer suspeita, sujeito comum que em uma visita de negócios conhece e se apaixona pela atraente esposa de um de seus clientes, Phyllis Nirdlinger/Dietrichson. Juntos darão início a uma série de acontecimentos trágicos, tramam o “crime perfeito”: fazer o marido dela assinar uma apólice de seguro de vida, que inclui uma cláusula de indenização em dobro caso a morte aconteça em um acidente de trem. O combinado era assassiná-lo para que pudessem dividir o valor da apólice entre os dois, o agente de seguros se assegura de que não poderiam deixar nenhuma ponta solta, sua longa experiência como agente

de seguros que servirá como aparato no planejamento do crime. À luz dos estudos que norteiam a tradução intersemiótica e as definições da teoria da adaptação, partiremos para a análise da transposição do romance de Cain para o signo fílmico por Wilder. Seguindo os níveis da percepção objetiva, com ênfase em um estudo estrutural, foram escolhidas algumas cenas do filme para compararmos com o texto original, procurando alterações na diegética do enredo primário. Ao redigir um texto o escritor costuma deixar pistas para que o leitor idealize todo o cenário e o desenrolar da narrativa, isto é, o signo textual é repleto de preciosos detalhes que buscam encaminhar o leitor em sua interpretação, como pode ser observado no fragmento a seguir:

[...] Logo depois da casa deles, numa curva, há uma árvore. E nenhuma outra casa à vista. Escondi-me atrás do tronco e fiquei esperando. Tive de aguardar exatamente dois minutos, mas me pareceram uma hora. E então vi o brilho da luz dos faróis, e o carro deles fez a curva. Quem estava ao volante era ela, com ele ao lado, as muletas debaixo do braço do lado da porta. Quando o carro chegou perto da árvore, parou. Exatamente de acordo com o planejado. (CAIN, 2007, p.52)

O casal de amantes havia combinado de se encontrar em uma esquina próxima à casa dos Nirdlinger, o plano consistia em fazer o marido dela descer do carro para buscar uma bolsa que supostamente havia sido esquecida por ela dentro de casa, enquanto isso, Walter entraria escondido no carro para que mais à frente em um local isolado, pudesse dar cabo da vida do marido traído, sem levantar suspeitas. Depois, seria o próprio Walter quem seguiria com Phyllis para a estação de trem, e embarcaria se passando pelo morto, em seguida, no ponto planejado encenaria a cena do acidente. Ao transpor essa cena para a tela (Figura 1), Wilder se utiliza das categorias objetivas de Hutcheon (2006) so-

bre a teoria da adaptação, ao apresentar símbolos imagéticos que procuraram manter o sentido original.

Figura 1 - Cena do filme “Pacto de Sangue” (1944)



Walter está indo em direção à garagem da casa dos Nirdlinger, cujo portão havia sido deixado aberto como acertado previamente, lá dentro ele se esconde no banco de trás do carro, depois o casal aparece na garagem, entram no carro e seguem para estação de trem, a esposa ao volante e o marido no banco do carona. O amante fica aguardando o sinal para agir, três buzinas em um ponto específico, aqui, o senhor Nirdlinger não retorna à casa para buscar a tal bolsa, como no texto original, o que se mostra até mais verossímil, uma vez que ele está com uma das pernas fraturada, andando de muletas, voltar à casa depois de ter entrado no carro não pareceria uma opção para alguém nestas condições. Uma alteração simples, não houve uma mudança brusca de sentido da cena, já que o amante também irá assassiná-lo dentro do carro.

Mudanças mais significativas ocorreram durante a tradução, uma delas é o início da narrativa, que no livro começa com o anti-herói narrando sobre aquela que seria a sua primeira visita à casa do

casal, porém, a adaptação inicia com um homem de muletas aparentemente com uma das pernas engessada, caminhando por um cenário enevoado, aproximando-se cada vez mais da tela, como se fosse atravessá-la. Compreendemos essa figura como a do próprio Walter caminhando para aquilo que seria seu destino final, posto que ele usa um gesso falso na perna quando se passa pelo senhor Nirdlinger/Dietrichson na viagem de trem. Em seguida, o plano muda para uma paisagem urbana, com um carro passando em alta velocidade por uma avenida, ao estacionar, a câmera dá um close na fachada do prédio da companhia que, agora, se chama Pacific All-Risk ao invés de General Fidelity como no livro, desce do carro um homem ofegante, trata-se de Walter. Contudo, ainda que, a adaptação tenha alterado o início da trama, ela preserva “o começar pelo fim”, pois o anti-herói sobe ao escritório de seu chefe (Figura 2), disposto a confessar seus crimes, começa então a narrar em um gravador todos os acontecimentos que o levaram àquele presente de puro desespero.

Figura 2 - Cena do filme “Pacto de Sangue” (1944)



Fui de carro a Glendale para incluir três novos motoristas de caminhão na apólice de uma cervejaria, e então me lembrei de uma renovação de seguro em Hollywoodland.

Resolvi ir até lá. E foi assim que cheguei à Casa da Morte, que andou sendo tão falada nos jornais. Mas não tinha muito de Casa da Morte quando cheguei lá pela primeira vez. (CAIN, 2007, p.7)

Outro elemento preservado durante a tradução foram os motivos que levaram Walter a confessar seu crime (Figura 3): o seu amor pela filha do morto, a senhorita Lola Nirdlinger, e o remorso por ter assassinado uma pessoa inocente. Na narrativa primária, ele será alvejado com um tiro no ombro pela amante e será internado em um hospital, Keyes ao visitá-lo informa-o da prisão de Lola e Sachetti (ex-namorado de Lola e atual amante de Phyllis), ao ouvir a notícia se desespera e resolve contar ao chefe que, na verdade, foi ele quem matou o senhor Nirdlinger com a ajuda da esposa do mesmo. Nesta altura, Phyllis foge rumo ao desconhecido, sendo capturada um pouco mais à frente, porém, na adaptação, o confronto com a amante termina com ela morta na sala de estar de sua mansão.

Figura 3 - Cena do filme "Pacto de Sangue" (1944)



“Keyes?”

“Hein?”

“Eu sei de uma coisa. Agora que você tocou no assunto.”

“Estou ouvindo, rapaz.”

“Eu matei Nirdilinger.” (CAIN, 2007, p.120)

Quanto ao aspecto visual, o filme possui todas as especificidades estéticas que pertencem ao movimento deste tipo de produção, tais como ambientação urbana, espelhos, sombras, ângulos distorcidos, temas como o passado sombrio, pesadelo fatalista, chegando a ser considerado o film noir ideal. O sarcasmo dos diálogos foi preservado da obra original, porém de uma maneira mais aguçada, as falas respingam ironia e intensificam o suspense, como quando Walter diz no início de sua confissão “Como eu poderia saber que assassinato às vezes podia cheirar a madressilva?”; ou, neste outro, quando Phyllis diz “Nós somos podres.”, e ele responde “Apenas você é um pouquinho mais podre.”

Desse modo, apesar de terem sido realizadas mudanças relevantes em boa parte da narrativa, dando um novo sentido à história, é importante salientar que certas situações da trama não sofreram modificações tão severas, preservando, ainda que pouco, a natureza do texto original. A fim de exemplificar, tomamos a cena final do filme (Figura 4) na qual Keyes encontra Walter ofegante, prestes a padecer devido ao tiro que levou, o encontro funciona como uma espécie de despedida entre os dois amigos, as sirenes dos carros de polícia começam a soar ao fundo.

A última cena do livro se passa em um cruzeiro, Phyllis e Walter embarcam supostamente sem saberem da presença um do outro, porém, logo se encontram, e, mais uma vez juntos, decidem ceifar as próprias vidas, o que funciona como um ato de redenção diante dos crimes que cometeram. A seguir, o trecho em que ele descreve a aparência de Phyllis ao se preparar para atirar-se ao mar.

“Estou escrevendo na minha cabine. São quase nove e meia da noite. Ela está na cabine dela, se preparando. Seu rosto está pintado de branco como cal, com círculos negros ao redor dos olhos, carmim nos lábios e nas faces. E vesti aquela coisa vermelha. É horrenda. [...] Lembra a aparição que assoma a bordo do barco para disputar nos dados as almas dos marujos no poema de Coleridge, “A balada do velho marinheiro”. (CAIN, 2007, p.135)

Figura 4 - Cena do filme “Pacto de Sangue” (1944)



5 Conclusões

Conforme delimitamos até aqui, a adaptação é um mecanismo de reinterpretação que viabiliza a transposição criativa entre diferentes meios de linguagens ou sistemas de signos, desde o linguístico até o extralinguístico. Embasando-se na tradução intersemiótica e na teoria da adaptação com ênfase nos estudos de Plaza, Jakobson e Hutcheon, pode-se concluir que Billy Wilder, ao adaptar o livro de James Cain para o cinema, utilizou recursos pertinentes para a recriação do enredo em uma mídia diferente da original. Embora, tenha preservado o caráter principal do enredo, optou por inserir acontecimentos que não estavam presentes na

narrativa primária, mas que oportunizaram uma melhor condução das situações apresentadas. De acordo com Ismail Xavier,

Livro e filme estão distanciados no tempo: escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar, que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro. (XAVIER, 2003, p. 62)

Com base nisso, concluímos que os diferentes meios de representação exigem interpretações distintas de uma mesma história, posto que a reprodução completa dos códigos referentes ao texto original não se mostra possível, ainda que existam recursos que facilitem a preservação do sentido original do objeto traduzido.

Referências

- BOILEAU-NARCEJAC. *O romance policial*. São Paulo: Ática, 1991.
- CAIN, James M. *Indenização em dobro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- D'ONOFRIO, S. *Teoria do texto: prolegômenos e teoria narrativa*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1999. v.1.
- FONTES, J. R. *O universo da ficção policial*. Rio de Janeiro: Editora Galo Branco, 2012.
- GOMES DE MATTOS, A. C. *O outro lado da noite: Filme Noir*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Editora UFSC, 2006.
- JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: *Linguística e comunicação*. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1971, p.63-72.
- MASCARELLO, Fernando. “Film Noir”. MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2006, p. 177 – 188.

ORTEGOSA, Márcia. *Cinema Noir: espelho e vida*. São Paulo: Annablume, 2010.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

REIMÃO, Sandra L. *O que é romance Policial?* São Paulo: Brasiliense, 1983.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

URSINI, J. & SILVER, A. *Film Noir*. Lisboa: Taschen, 2012.

XAVIER, Ismail. “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema”. In: PELLEGRINI, Tania. et al. *Literatura, cinema, televisão*. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2003, p.27.

Filmografia

PACTO de sangue. Direção: Billy Wilder. Roteiro: Billy Wilder e Raymond Chandler. Música: Miklós Rózsa. Estados Unidos, 1944, 107min. DVD, New York: Versatil Home Video, black and white, widescreen.



Os agenciamentos
Fílmicos da Natureza em
Movimentos Noturnos

The filmic assemblages of nature
in *Night Moves*

CESAR DE SIQUEIRA CASTANHA
cesars.castanha@gmail.com

Resumo

Este artigo analisa os agenciamentos da natureza no filme *Movimentos Noturnos*, procurando compreender que ideia e forma visual da natureza e do espaço natural o filme coloca em cena. Para isso, as recorrências paisagísticas da filmografia de Kelly Reichardt, diretora do filme, são levadas em consideração, tendo em vista algumas considerações teóricas sobre o aparecimento da natureza como uma prática discursiva e o agenciamento desse discurso, e apropriação da natureza, pelas artes visuais. Assim, conclui-se que, mesmo em um cinema tido como realista, a natureza é agenciada como uma forma visual, ou seja, portanto, por meio do artifício – o que nos leva a compreender esse agenciamento filmico da natureza como a aparição da paisagem.

Palavras-chave: cinema; natureza; Kelly Reichardt; paisagem.

Abstract

This article analyzes the assemblages of nature in the film *Night Moves*, directed by Kelly Reichardt, trying to understand what idea and visual form of nature and natural space the film puts on screen. For this, the recurrences of the landscape in Kelly Reichardt's filmography are taken into consideration, in view of some theoretical considerations about the appearance of nature as a discursive practice and the agency of this discourse, and appropriation of nature, by the visual arts. Thus, it is concluded that, even in a cinema considered as realistic, nature is managed as a visual form, that is, therefore, through artifice - which leads us to understand this filmic assemblage of nature as the appearance of the landscape.

Keywords: cinema; nature; Kelly Reichardt; landscape.



1. Introdução

Kelly Reichardt é uma cineasta estadunidense que atua no cinema independente a partir dos anos 1990. Seu cinema é recorrentemente ambientado nos interiores dos Estados Unidos, colocando em cena o reconhecimento de um conjunto de personagens e espaços naturais e humanos como personagens e espaços propriamente estadunidenses. Nos anos 2000, a partir do filme *Antiga alegria* (2006), o cinema de Reichardt passa a ser mais facilmente reconhecido como um cinema realista, no que o realismo é entendido como uma forma fílmica mais próxima da experiência vivida, alcançada “pela inclusão de elementos marginais e não dramáticos”, que se dá por um “aspecto acidental e contingente das imagens fílmicas” (MARGUILES, 2002, p. 3)¹. Também pela escolha formal por uma temporalidade mais dilatada (ou lenti-dão), por um interesse taciturno pelas geografias estadunidenses e pela redução da trama a poucos eventos, seus filmes – *Antiga alegria* (2006), *Wendy e Lucy* (2008), *O atalho* (2010), *Movimentos noturnos* (2013) e *Certas mulheres* (2016) – passaram então a serem identificados como filmes realistas. Neste artigo, questiono como essa expectativa pelo realismo se relaciona ao agenciamento da natureza no filme *Movimentos noturnos*, que apresenta como seus principais personagens ativistas ambientais.

As imagens da represa que abrem o filme *Movimentos noturnos* (2013) trazem uma consideração ambígua sobre a natureza em disputa do filme, o trabalho de Reichardt mais fortemente vinculado a um discurso (ou, ao menos, ao reconhecimento de um discurso) ecocrítico. Apresentando o espaço do filme, a sua ambiência, a partir desses movimentos da represa em ação,

¹ Essa leitura é apresentada por Ivone Marguiles no livro *Rites of realism: essays on corporeal cinema*. A autora aqui resgata o conceito cinematográfico de realismo a partir de André Bazin e Siegfried Kracauer.

Reichardt nos coloca diante de uma natureza problemática – uma natureza que se materializa não no espaço natural, mas no espaço humano. Em sua natureza apresentada como artifício, Reichardt recorre, no seu discurso ecocrítico (ou na apresentação desse discurso), à constatação de uma outra materialidade para a natureza, uma materialidade humana e, também, uma materialidade fílmica. É essa constatação que aqui me mobiliza.

Este artigo busca considerar as materialidades audiovisuais a partir das quais o cinema de Reichardt se apresenta e como essas materialidades estabelecem uma tensão com a expectativa realista com a qual seu cinema passa a ser recebido a partir de Antiga alegria. Para isso, consideramos o longa-metragem *Movimentos noturnos* e a imagem que este filme apresenta da natureza. Partimos aqui de um reconhecimento do audiovisual como um agenciamento da natureza em uma materialidade midiática. Com *Movimentos noturnos* e sua natureza materializada no artifício, é preciso reconhecer, no filme, algo fundamental para a compreensão deste artigo: a formação de uma paisagem.

2. Natureza como paisagem

Veronica della Dora (2015), no texto “Beyond the screen: Luigi Ghirri, landscape, and paradox”, discute o trabalho do artista visual e fotógrafo italiano Luigi Ghirri, pensando, especialmente, a operação das suas paisagens como limiar e superfície. A autora (2015, p. 345) estabelece uma genealogia da paisagem, para percebê-la “embutida em quadros e telas”, das telas de teatro do período helenístico às paredes das vilas romanas, onde se “produzia a ilusão da continuação de vistas reais (emolduradas)”. Após o Renascimento, a paisagem “abria vislumbres enquadrados de um mundo para além do interior escuro do quarto; desta vez, no entanto, não mais o mundo dos arredores imediatos” (2015, p. 345). A obra visual de Luigi Ghirri, para

della Dora (2015, p. 347), acentuaria, nesse sentido, “a dupla natureza da paisagem pela ironia e pelo paradoxo”. Paisagem, assim, aparece para della Dora como um conceito paradoxal, e sua análise do trabalho de Luigi Ghirri contempla esse paradoxo. A paisagem é desse modo reivindicada como “superfície”, “tela” e “pele”; estando sempre além do que ela mostra em sua representação porque é reconhecida como um objeto em si mesmo, um objeto midiático (2015, p. 346).

O conceito de natureza, no entanto, surge de modo consideravelmente mais problemático que o de paisagem. Ao discutir o fenômeno do Antropoceno, entendido como o atual período geológico, marcado pela ação humana nas diversas materialidades do planeta, o autor Jedediah Purdy (2015) reconhece uma vinculação do espaço natural ao artifício, uma vinculação associada à produção de materialidades “não naturais”, à presença dessas materialidades nos diversos ecossistemas do planeta e à consequente mistura que se apresenta entre as paisagens naturais e humanas. No livro *After Nature* Purdy (2015) problematiza uma tradição filosófica e literária que percebe na natureza a manutenção de uma verdade moral e política disposta a interpretações. Essa é a tradição de Wordsworth, Rousseau e Locke, e também, antes deles, a tradição absolutista, de John Evelyn e John Ray, que justificava a divisão hierárquica da sociedade a partir da natureza.

Pensando no discurso ecocrítico de Reichardt materializado em imagem cinematográfica, perguntamos: o que a natureza propõe ao cinema? Como esse espaço extramidiático deve ser considerado em uma leitura da imagem fílmica? E, de volta, o que a imagem propõe à natureza? Há, por um lado, o entendimento bazaniano (PICK e NARRAWAY, 2013, p. 2) que supõe, na fidelidade de uma representação do mundo, uma relação positiva, no sentido moral e ético, com o espaço “filmado” (e aqui destaco o

“filmado” porque André Bazin, o autor em que esse entendimento se ancora, refere-se bem especificamente ao cinema). Desse modo, o padrão estético que acabou por ser referido como realismo cumpriria uma função ética diante do espaço extramidiático nele representado.

Essa é uma perspectiva, no entanto, que segue o entendimento da natureza como verdade, em que o espaço real do mundo carrega algo particular a ele mesmo, permitindo o acesso a uma realidade pré-cinemática e extramidiática, que pode ser representada a partir do dispositivo realista (para Bazin, o cinema). Sigo aqui, no lugar disso, o entendimento de Pick e Narraway (2013, p. 4) que, na coletânea *Screening nature*, reconhecem “cada filme como o registro de um relacionamento com a materialidade do mundo e como formação de um espaço cinematográfico”. Desse modo, a natureza aparece “não como uma entidade cinematográfica autônoma e reificada, mas como abertura para diversas problemáticas políticas e formais”. O que se demanda aqui, enfim, é o reconhecimento de uma natureza presente no espaço cinematográfico.

Um outro ponto do texto de Pick e Narraway, um que se encontra com o de outros autores, é o entendimento de cada filme como produzindo uma espacialidade própria. Adrian Ivakhiv (2013, p. 3-6) vai se referir a esse processo como um processo cosmomórfico, em que o filme aparece como um mundo produzido, derivando essa leitura de um entendimento de que as materialidades do artifício estão o tempo todo produzindo espaços geográficos e políticos – usando, como exemplo, a relação entre o desenvolvimento da perspectiva linear na representação e a conseqüente sofisticação das tecnologias de cartografia que produziria, por exemplo, os espaços coloniais. O mundo fílmico construído, também desenvolvido em artifício, midiaticamente, seria estruturado a partir de uma série de dimensões e parâmetros de significado e afeto (IVAKHIV, 2013, p. 3-4).

O reconhecimento desses produtos midiáticos como cosmomórficos, que produzem mundos e espaços políticos, ajuda-nos a montar oposição a uma perspectiva moralista da relação de fidelidade que se deveria estabelecer entre o cinema (ou a literatura, a filosofia e toda uma ética da representação humana, de modo geral) e a natureza/mundo. Mesmo em objetos que convidam a uma expectativa realista, como é o caso do cinema de Reichardt, o reconhecimento de uma produção cosmomórfica nos permite visualizar o mundo fílmico como uma superfície midiática que independe (ainda que apenas até certo ponto) do espaço extramidiático a que se refere. Ao entendermos a produção de uma espacialidade fílmica como um processo cosmomórfico, algumas considerações devem ser feitas.

Uma primeira consideração, mais simples, sugerida por Pick e Narraway (2013) consiste em se entender a materialidade fílmica (do dispositivo, da película ou do digital) também como uma materialidade ecológica. Isso já está sugerido, por exemplo, no reconhecimento das diversas mudanças tecnológicas pelas quais o cinema passou e continua passando. Podemos considerar, nesse sentido, que o realismo de Bazin, e sua expectativa de fidelidade a um espaço extramidiático, estava parcialmente sustentado numa capacidade de índice do filme analógico, constituído a partir de uma sequência de imagens estáticas materializadas na película, que não se passou adiante para o filme digital (SHAVIRO, 2015). O aspecto ecológico da materialidade fílmica, considerada a partir da sua variação tecnológica, é até reivindicado pelos anúncios, queixas e lamentos de uma “morte do cinema” – no que Paul Grant (2015) estabelece essa relação entre uma tecnologia que se transforma e o discurso de um cinema que morre. Juntando essas leituras, nos colocamos diante de uma natureza identificada como paisagem – acessada, portanto, a partir de uma relação midiática de distanciamento e de sensibilidade háptica e lida a partir de uma operação afetiva e discursiva.

3. Encenando a natureza e um discurso sobre ela

Diante dessa natureza midiaticizada por processos discursivos, materiais e afetivos, Pick e Narraway (2013) estabelecem um interesse voltado aos discursos políticos, éticos e formais de uma relação do cinema com a natureza e o não humano, considerando, assim, os diferentes modos de reconhecimento e representação da natureza. Dando continuidade ao interesse das duas autoras, busca-se aqui reconhecer, em *Movimentos noturnos* e na materialidade do cinema de Reichardt, a manutenção de uma operação discursiva, afetiva e perceptiva no aparecimento midiático de espaços extramidiáticos. Que tipo de natureza aparece no filme e como essa natureza apresentada se relaciona com aquela evocada no discurso dos personagens?

Considerando o cinema de Reichardt a partir de *Antiga alegria*, *Movimentos noturnos* é não apenas o filme em que o discurso ecocrítico e uma imagem da natureza se faz mais presente, mas é também o filme em que a encenação (da narrativa, dos personagens, do movimento deles por esses espaços) está mais evidente. Quando nos colocamos diante do espaço em cena, estamos diante, necessariamente, das ferramentas filmicas e de encenação a partir das quais esses espaços aparecem no filme – enquadramentos e relações estabelecidas pelos personagens com o espaço dentro do quadro (de recusa, estranhamento, habitação ou travessia). Muitas dessas encenações, inclusive, eventualmente provocam tensões dentro da expectativa realista com que os outros filmes de Reichardt costumam ser lidos.

Somos cuidadosamente introduzidos aos personagens de *Movimentos noturnos*, à relação que estabelecem entre eles e ao seu envolvimento com o ativismo ecológico; somos, então, apresentados ao plano deles de implantar uma bomba em uma represa; acompanhamos as tentativas dos personagens de se fazer cum-

prir o plano, a seus fracassos e, enfim, a execução do plano; o filme, ao fim, coloca-nos diante das consequências de todo o enredo na vida dos personagens. O título da crítica de Donald Clarke (2014) para o filme no *The Irish Times* é “Hitchcock meets the eco-terrorists” (“Hitchcock encontra os eco-terroristas”) – não se pode encontrar uma comparação que estabeleça melhor a proximidade do filme a uma estrutura narrativa devidamente ajustada.

Pergunto, inicialmente, como o cinema de Kelly Reichardt, principalmente ao apresentar um espaço que é repetidamente contextualizado pela narrativa, como em *Movimentos noturnos*, coloca a natureza em cena. Observaremos aqui que a forma visual da natureza, em *Movimentos noturnos*, acaba produzindo imagens que estão além do discurso ecológico dos personagens no filme – a imagem de um fim de mundo que se anuncia, da vulnerabilidade de corpos humanos e não humanos. A sofisticação narrativa do filme, no entanto, impede que essa imagem apareça deslocada de um contexto de suporte narrativo ou do arco de desenvolvimento dos personagens. O fim de mundo, em *Movimentos noturnos*, é apresentado a partir de uma operação discursiva e pedagógica, que coloca em evidência, de maneira bem direta, algumas questões sobre a crise ecológica (e a questão principal do filme, que é: qual é nossa responsabilidade diante dessa crise?).

Quando o filme nos apresenta, de maneira mais literal, as imagens de um fim do mundo, ao enquadrar seus personagens assistindo um documentário de viés ecocrítico, o texto logo se adianta em questionar a natureza daquelas imagens, tomando reconhecimento de uma materialidade midiática. Isso ocorre quando, no debate após a exibição do documentário, alguém questiona se esse modo de apresentação do fim do mundo não acarreta em uma impressão de que nada mais pode ser feito. A imagem é então evocada por sua função pedagógica. Nesse sentido, Katherine Fusco e Nicole Seymour (2017, p. 75), em sua análise do

cinema de Reichardt, entendem que há também contraste entre a lição sobre uma natureza que está aos poucos sendo degradada e o plano apressado dos personagens – o que levaria a temporalidade de Reichardt a funcionar como um argumento em favor de uma natureza que está além dos discursos dos personagens. Ainda que de modos distintos, o que tanto *O atalho* quanto *Movimentos noturnos* propõem é uma encenação do espaço natural (na forma da temporalidade e no que os filmes escolhem colocar como espaço natural), em que a natureza é reivindicada a partir de uma materialidade midiática – e o real se mostra à distância, problemático e potencialmente inacessível.

O aparecimento midiático da natureza, ainda mais quando agenciado por um discurso ecocrítico, pode reivindicar ou desestabilizar uma expectativa pelo real. De certo modo, a ideia de natureza e a noção de um real que pode ser representado midiaticamente contém uma a outra. Reichardt está constantemente lidando com esse discurso sobre a natureza o reconhecendo como um discurso e o reconhecendo como problemático. Em *Antiga alegria*, os personagens viajam em direção às fontes termais para aproveitar um fim de semana mais “próximos” da natureza, o que é apresentado como um refúgio, ou uma falsa fuga da sociedade, pois as diferenciações produzidas na vida em sociedade (como as de gênero e classe) estão o tempo todo presentes – um dos personagens é desabitado, enquanto outro goza das estabilidades da vida de classe média, por exemplo. A frase que justifica o título do filme, quando um personagem afirma que “Tristeza não é nada além de alegria desgastada”, dirige-se também às idealizações que perdem seu sentido – e a paisagem natural, central ao filme, aparece ali como uma dessas idealizações. Há uma proximidade de Reichardt à concepção de Henri David Thoreau, o ideólogo estadunidense para quem a fuga em direção à natureza não rompe o vínculo de responsabilidade com a sociedade. Aqui, parece que um reconhecimento do Antropoceno é ademais desenvolvido, no

entendimento de que “se a natureza fosse um lugar, não poderíamos encontrá-la. Se a natureza fosse um estado mental, não poderíamos alcançá-lo” (PURDY, 2015).

A recusa, por Reichardt, de uma natureza reificada como uma entidade singular que deve ser protegida se encontra, assim, com uma problematização de seu próprio realismo. Como a aparição da natureza em seus filmes, o real, em Reichardt, é uma categoria problemática. Com a natureza em cena (principalmente quando ela é posta em cena a partir de um discurso ecocrítico), minha reivindicação para ler o espaço no cinema de Reichardt como paisagem, reafirmando esses espaços como representações midiáticas, justifica-se de forma mais enfática.

Uma vez reconhecida como uma produção midiática, desconfiamos não só da realidade da natureza posta em cena (questionando se esse espaço que vemos aparecer é realmente natural), como desconfiamos do discurso ecocrítico dos personagens, da sua dedicação à causa ambiental com que se envolvem tão apaixonada e violentamente. Essa materialização hesitante da natureza reitera, assim, o caráter irônico com que Reichardt trata seus personagens e uma posição ambígua em que a diretora nos coloca em relação ao discurso deles (de identificação e estranhamento: é, de certo modo, o nosso discurso, mas podemos confiar nele?).

Movimentos noturnos apresenta o final mais conclusivo de Reichardt: como consequência da ação ecoterrorista (a culpa pela morte, não planejada, de um dos trabalhadores da represa e o medo de ser descoberto), um dos personagens mata sua companheira de militância, levando-o a um ciclo de culpa e paranoia. Da aparição, em imagem, de uma natureza que deve ser preservada às contradições de um discurso ecocrítico que não está preparado para tomar responsabilidade por suas próprias ações, Reichardt estabelece uma oposição discursiva entre o arco de

seus personagens, o discurso que eles levam adiante e a natureza que nos é apresentada a partir da materialidade de seu cinema. Se a natureza que vemos é a mesma que seus personagens reivindicam no discurso, então essa natureza cairá nas mesmas contradições desse discurso, não podendo ser confiada – se ela não é a mesma natureza que aparece no discurso deles, então de que natureza eles estão falando e qual é essa natureza que estamos vendo? A natureza como uma entidade única é, assim, uma impossibilidade, e nós somos deixados portanto com diversos e distintos agenciamentos dessa natureza.

Isso não significa, no entanto, que a natureza, em *Movimentos noturnos*, apareça apenas a partir desse jogo discursivo. Em determinada cena do filme, enquanto os personagens dirigem na estrada, deparam-se com o corpo de uma corça caído à beira do asfalto. Eles param o carro e se mobilizam para afastar o animal da estrada quando sentem que o corpo ainda está quente: a corça está grávida, e seu filhote está vivo dentro do ventre. Reichardt então filma o personagem afastando o corpo lentamente, como se estivesse confuso em relação ao seu papel naquele contexto. O que realmente pode fazer ele para preservar uma natureza muito mais complexa, diversa e incompreensível do que a ideia que formou em suas estratégias de militância? Reichardt não desestabiliza o discurso dos personagens para recusar a necessidade de uma postura ecocrítica, mas para repensar o que essa postura implica e quais responsabilidades ela convoca adiante.

A cena descrita acima apresenta uma das mais interessantes composições do filme. No quadro, vemos dois corpos de animais, um humano, Josh (interpretado por Jesse Eisenberg), militante da causa ecológica; e um não humano, a corça, grávida. A cena tem também dois focos de luz, um do carro de Josh, que está adiante, iluminando o canto esquerdo do quadro; e a lanterna, que ilumina, especificamente, o toque de Josh ao outro animal.

O corpo da corça se estende de dentro da estrada para fora (e a faixa de sinalização no asfalto indica, no quadro, a frágil fronteira entre esses dois espaços), e o que Josh deve fazer (para evitar acidentes na estrada, principalmente) é afastar o corpo de volta para fora da estrada.

Enquanto Josh empurra o corpo, e o ouvimos cair para um espaço fora do quadro, as distinções com que o personagem conta para justificar suas ações pelo resto do filme vão se desfazendo diante dos nossos olhos (de uma responsabilidade com a natureza que independe de nossa responsabilidade com o outro ou de reconhecimentos também das relações de gênero e classe). Para que os personagens e espectadores permaneçam ignorantes disso, é preciso que a natureza continue a aparecer, como acontece no início do filme, como esse espaço autoevidente, um campo visual verde e amplo, facilmente associado à possibilidade de fartura. Josh dirá, alguns minutos depois dessa cena, no filme, que o ato de ativismo deles irá fazer as pessoas pensarem sobre todos os salmões que morrem para que elas possam usar um iPhone. A esta fala, o corpo estendido da corça projeta uma sombra, a lembrança de uma natureza cuja vulnerabilidade o discurso de Josh não consegue alcançar. Reichardt problematiza o discurso ao problematizar, também, a forma visual da natureza que esse discurso sugere e apresenta.

A natureza se torna, ela mesma, uma ideia desafiada pela materialidade do cinema de Reichardt. O espaço natural, nos seus filmes, é afinal apresentado a partir dos mesmos sintomas de austeridade e precariedade que os espaços humanos, como a cidade de Wendy e Lucy e a zona industrial em Antiga alegria. Isso acontece, em parte, porque a diretora não distingue a responsabilidade (ausente na contemporaneidade estadunidense, segundo seus filmes) com a espacialidade comum de uma responsabilidade com o outro (humano ou não humano).

É preciso reivindicar, no entanto, que essa visualização da precariedade e de uma responsabilidade ausente, no cinema de Reichardt – em *Movimentos noturnos* e todos seus outros filmes –, é um procedimento não apenas discursivo, mas formal. E isso se apresenta de maneira mais clara quando consideramos a sua representação da natureza. Para Ivakhiv (2013, p. 10), dizer que o cinema é cosmomórfico, que ele apresenta um mundo fílmico, não significa dizer simplesmente que o cinema apresenta representações diversas, e completamente independentes entre si, da natureza. O autor distingue, na materialidade fílmica, um momento geomórfico (em que o mundo se apresenta como dado) de um momento antropomórfico (em que o mundo se apresenta como aberto para ação e mudança). O mundo fílmico de Ivakhiv (2013, p. 10), portanto, apresenta ao mesmo tempo um “objeto-mundo”, aquele que tomamos como “objetivamente presente, capaz de ser transformado ou de sofrer uma ação, mas incapaz de agir intencionalmente por ele mesmo”, e um “sujeito-mundo”, que é sobre “a experiência de agência e a negociada distribuição dessa experiência dentro do mundo”. Segundo Ivakhiv (2013, p. 10), “o espaço dentro do qual o contínuo sujeito-objeto se abre é, finalmente, um que toma lugar em cada imagem, em cada momento da produção cinemática de mundos”.

No trabalho fotográfico de Luigi Ghirri, ao qual nos referimos no início deste artigo, essa coexistência entre um mundo dado e um mundo mobilizado a partir de uma agência subjetiva está muito evidente. É essa coexistência que, nas fotografias de Ghirri, constitui a materialidade midiática da paisagem. Suas fotografias só existem a partir dessa coexistência, esta é, inclusive, diretamente mobilizada, exposta, colocada em evidência – há uma expectativa de leitura na fotografia de Ghirri que conta com esse reconhecimento.

O cinema de Reichardt, diferentemente, por sua forma narrativa minimizada e por sua proximidade pragmática à temporalidade

como vivida por esses personagens geralmente comuns e contemporâneos, tende a ser lido como um cinema realista – um cinema, portanto, em que a coexistência entre um mundo dado e um mundo mobilizado por agências subjetivas não é tão tensiva quanto é, por exemplo, na fotografia de Ghirri. Em *Movimentos noturnos*, essa leitura é transtornada a partir do momento em que a forma visual de Reichardt parece ter dificuldade de encontrar esse mundo dado, a materialidade desse mundo sobre o qual tantos discursos no filme se afirmam. A construção de cena de Reichardt vaga hesitante: dos movimentos da represa até o campo contemplado, do cotidiano de corpos humanos, habitando espaços humanos, aos corpos não humanos, em risco, prejudicados pela ação humana. Aquilo que está dado de um objeto-mundo, como um domínio distinto do sujeito-mundo, é aqui, como em Ghirri, inapreensível por si só. Para o vislumbrar, é preciso se colocar diante de um continuum hesitante e de sua ambígua materialidade.

4. Considerações finais

Night moves, o título original do filme, refere-se ao barco que os personagens compram para colocar em execução os seus planos. Ao trazer o barco, a personagem Dena (interpretada por Dakota Fanning) afirma que havia outras opções onde ele foi comprado, com outros nomes, como *Gone Fishin'*, *Wet Dream*, *Makin' Waves*, *Reel Wild*, *Jamaican Me Crazy* e *Gone with the Wind*. Dena zomba desses nomes e, simultaneamente, de uma cultura de domínio sobre a natureza que está implicada na nomeação desses objetos. O *Night Moves* em si, no entanto, é o mais próximo que podemos ver da materialidade do que os personagens estão planejando. Enquanto a extensão das consequências que seus planos terão para o funcionamento da represa nunca fica clara – e é até bem menos perceptível os benefícios que eles estão trazendo contra a crise ecológica –, entendemos que faz parte do plano que aquele barco exploda nas proximidades da represa. Ao

lidar com a natureza defendida por seus personagens como um objeto de ontologia pouco confiável, Reichardt recorre ao mundo dado como esse de corpos em movimento (ou em um movimento interrompido) com que nos deparamos no decorrer do filme: o barco, a corça, os próprios atores-personagens.

Esse é um dos caminhos pelo qual podemos pensar a operação desse continuum no cinema de Reichardt como um todo. O objeto-mundo com que ela lida não é tanto a imagem representativa dos EUA hoje (como uma exposição realista da precariedade contemporânea na comunidade estadunidense) quanto os corpos que habitam essa imagem. Discutindo Wendy e Lucy, Elena Gorfinkel (2012) refere-se à experiência de fadiga que é incorporada pelos corpos do cinema contemporâneo: corpos que esperam, que caminham sem rumo e que encenam uma determinada relação com o espaço, uma relação (no caso do cinema de Reichardt) de precariedade.

Essas considerações não nos servem para recusar a materialidade da natureza e dos espaços estadunidenses que aparecem no cinema de Reichardt, mas para pensá-los também como encenação – para pensar a operação realista de seu cinema como uma encenação do trajeto de corpos sobre esse espaço. É a isso que sempre voltamos quando reivindicamos os espaços do cinema de Reichardt como paisagem: não se trata do aparecimento cinematográfico de lugares reais, mas do agenciamento encenado e subjetivo desses lugares, que compartilha de um domínio ficcional comum a outras representações, constituindo, assim, parte do arquivo de uma cultura visual acerca dos espaços estadunidenses e da natureza, em diálogo e tensão com as outras paisagens que constituem esse arquivo.

Em outro sentido, este mais próximo à ideia de Ivakhiv (2013, p. 11), a paisagem e o cinema, ambos funcionando como objetos

midiáticos, produzem um mundo “que vemos e escutamos; que estabelece uma série de relações de ver e ser visto, escutar e ser escutado; sentir e ser sentido. No processo, nos contando o que ver, escutar e sentir são”. Considerando, ainda a partir de Ivakhiv (2013, p. 11), a materialidade da paisagem para o cinema, temos o entendimento não de uma realidade capturada pelo filme (ou vazada a ele), mas de uma distribuição formal de espaços e objetos que monta “um ‘pano de fundo geográfico’ de relações entre os lugares que mostra e os movimentos e distâncias entre eles”.

Ivakhiv (2013, p. 12) nos provoca a aproximar a ontologia do cinema da ontologia do mundo. Assim encontramos, na correlação proposta por Ivakhiv, também outro modo de pensar a materialidade cinematográfica como uma agenciada por processos relacionais, encontros e eventos – ou seja, uma materialidade afetiva. Afeto é conceituado aqui a partir de Giuliana Bruno (2014), para quem ele aparece em uma dimensão de espacialidade. Segundo Bruno (2014, p. 18), o movimento que se desdobra a partir do desenho do espaço “dirige nossos modos sensíveis de habitar o mundo material”. A paisagem, para Bruno (2014, p. 18-19), estaria inscrita nesse movimento tanto no reconhecimento de uma tomada de lugar do afeto quanto no desdobramento do lugar como afeto. É justamente nesse desdobramento do lugar como afeto que será produzida a paisagem. Em outras palavras, “lugares e afetos são produzidos em conjunto, no movimento de uma projeção superficial entre interior e exterior, ou de uma paisagem” (BRUNO, 2014, p. 19). E é nesse agenciamento da natureza, um agenciamento filmico e midiático e, portanto, um agenciamento de produção afetiva, que se dá a paisagem e que se colocam em cena os discursos sobre ela. E é dessa natureza como paisagem que somos espectadores – e, como espectadores, habitamos.

Referências

BRUNO, Giuliana. *Surface: matters of aesthetics, materiality, and media*. Chicago: University of Chicago Press, 2014. 292 p.

CLARKE, Donald. Night Moves review: Hitchcock meets the eco-terrorists. *The Irish Times*. Disponível em: < <https://www.irishtimes.com/culture/film/night-moves-review-hitchcock-meets-the-eco-terrorists-1.1909845> >. Data de acesso: 17 de dezembro de 2018.

DORA, Veronica della. Beyond the screen: Luigi Ghirri, landscape and paradox. *GeoHumanities*, vol. 1, n. 2, p. 345-362, 2015.

FUSCO, Katherine; SEYMOUR, Nicole. *Kelly Reichardt*. Urbana: University of Illinois Press, 2017. 139 p.

GRANT, Paul. Cinema becoming regional, unbecoming cinema. *La furia umana*, n. 23. Disponível em: < <http://www.lafuriaumana.it/index.php/56-archive/lfu-23/345-paul-grant-cinema-becoming-regional-unbecoming-cinema> >. Data de acesso: 10 de janeiro de 2019.

IVAKHIV, Adrian J. *Ecologies of the moving image: cinema, affect, nature*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2013.

MARGUILES, Ivone (Ed.). *Rites of realism: essays on corporeal cinema*. Londres: Duke University Press, 2002. 348 p.

PICK, Anat; NARRAWAY, Guinevere. *Screening nature: cinema beyond the human*. Nova York: Bergham Books, 2013.

PURDY, Jedediah. *After nature: a politics for the Anthropocene*. [E-book]. Cambridge: Harvard University Press, 2015.

SHAVIRO, Steven. The new audiovisual image. *La furia umana*, n. 23. Disponível em: < <http://www.lafuriaumana.it/index.php/56-archive/lfu-23/346-steven-shaviro-the-new-audiovisual-image> >. Data de acesso: 10 de janeiro de 2019.



A hora e a Vez do Cinestória

The Time and Turn of
the Cine Story

JOÃO PAULO SANTOS SILVA
joo.pauloxxi@hotmail.com

Resumo

Este trabalho pretende analisar o longa-metragem *A hora e vez de Augusto Matraga* (1965), de Roberto Santos (1928-1987), inspirado no conto homônimo de Guimarães Rosa (1908-1967), a fim de se compreender a representação da religiosidade e da violência como meios precípuos de contextualização histórica da narrativa rosiana. Embasaremos a discussão teórica nas reflexões sobre Guimarães Rosa e sobre o cinema feitas por Adriano (2001), Autran (2014), Candido (1977, 2019), Galvão (2019), Lima (2008), Penafria (2009), Xavier (2007) e Oliveira & Pereira (2013). Assim, emergiram aspectos que permitem situar historicamente o enredo do filme de Roberto Santos. *Palavras-chave*: cinema; história; sertão; *Sagarana*; Guimarães Rosa.

Abstract

This work intends to analyze the feature film *A hora e vez de Augusto Matraga* (1965), by Roberto Santos (1928-1987), inspired by the homonymous tale by Guimarães Rosa (1908-1967), in order to understand the representation religiosity and violence as the primary means of historical contextualization of the Rosian narrative. We will base the theoretical discussion on the reflections on Guimarães Rosa and on the cinema made by Adriano (2001), Autran (2014), Candido (1977, 2019), Galvão (2019), Lima (2008), Penafria (2009), Xavier (2007) and Oliveira & Pereira (2013). Thus, aspects emerged that allow to situate the plot of Roberto Santos' film historically.

Key-words: cinema; history; backwoods; *Sagarana*; Guimarães Rosa.



1. Introdução

O universo literário criado por Guimarães Rosa é notório, entre outros, pelo meticuloso trabalho com a linguagem. Com efeito, com a publicação de *Sagarana* (1946) o autor estreia no panorama literário nacional, prolongando a prosa regionalista e aduzindo a esta um tónus metafísico. Dentre os contos que fazem parte de *Sagarana*, destaca-se aquele que seria considerado por Antonio Candido (2019, p. 333) como “um dos dez ou doze mais perfeitos da língua”, a saber, “A hora e vez de Augusto Matraga”. Seu enredo consiste na tentativa de mudança de vida do jagunço Augusto Esteves, o Augusto Matraga, após sofrer desventuras – a esposa foge com a filha, os companheiros de jagunçagem o abandonam – resultantes do seu comportamento errático. Depois de ser quase morto numa emboscada orquestrada pelo seu inimigo Major Consilva, é cuidado por um casal que o encontra e, a partir de então, Matraga decide dedicar-se a uma vida de penitência. Nesse ínterim, conhece o afamado jagunço Joãozinho Bem-Bem, que, embora tenha se simpatizado com Matraga, torna-se rival deste quando Augusto decide enfrentá-lo a fim de salvar um homem que pede clemência para sua família a Joãozinho Bem-Bem, que nega.

Em torno da trama gravitam temas caros ao universo rosiano, tais como a religiosidade, o jaguncismo e, em suma, um sertão visto sob sistema arcaico de poder, que conformam a mentalidade do homem sertanejo e não o impedem de estabelecer preocupações de corte transcendental. Ademais, a poesia atravessa as entrelinhas do conto, o que confere à narrativa maior vivacidade às personagens. Assim, ao verter Guimarães Rosa para o cinema, além dos desafios que se esperam, corre-se o risco de se perder a estrutura sobre a qual o autor monta habilmente sua narrativa, isto é, a célebre recriação da linguagem.

Com efeito, Carlos Adriano no ensaio “A angústia das inaptações”, em que discute os desafios das adaptações das narrativas rosianas para o cinema, adverte: “A travessia da obra literária de Guimarães Rosa para o universo imagético do cinema configura um processo criativo de risco devido à irredutibilidade essencial de sua linguagem, encravada num solo de oralidade regionalista e de erudição universal” (ADRIANO, 2001, p. 61). Por outro lado, Oliveira & Pereira (2013), por sua vez, assinalam o deslumbramento dos cineastas ante a ficção rosiana:

Graças ao alto nível de experimentalismo da linguagem por meio da qual o autor tece sua obra ficcional – associada a uma complexidade metafísica cujas possibilidades de interpretação parecem inesgotáveis e surpreendentes a cada nova leitura – a produção literária rosiana sempre constituiu objeto de encantamento para cineastas de várias gerações (OLIVEIRA; PEREIRA, 2013, p. 145).

Dessa forma, o longa-metragem de Roberto Santos parece ser um exemplo de uma adaptação magistral, mesmo para os padrões rosianos. A esse respeito Walnice Nogueira Galvão (2019, p.15), em prefácio à nova edição de Sagarana pela Global Editora, observa a multiplicidade polissêmica do conto de Augusto Matraga: “Atestam-no as numerosas adaptações para o teatro e para cinema, tendo até resultado em dois filmes, um de Roberto Santos (1965), até hoje a mais perfeita transposição do difícil autor para o cinema, outro de Vinícius Coimbra (2015).”

Ora, o cineasta Roberto Santos é um dos precursores do Cinema Novo, movimento que buscou repensar a produção cinematográfica brasileira, sobretudo numa perspectiva mais engajada politicamente. Nesse sentido, é pertinente a reflexão de Glauber Rocha em “Uma estética da fome”:

O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que antes escrito pela literatura de 30, foi fotografado pelo cinema de 60; e, antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político (ROCHA, 1965, p. 2).

Todavia, é preciso salientar que a adaptação do conto de Guimarães Rosa procurou recriar o universo rosiano no qual despontam as questões de caráter metafísico em detrimento de uma narrativa mais engajada, o que o afasta, pelo menos em tese, do Cinema Novo. No que concerne a esse aspecto, a dissertação de mestrado Dois sertões: o universo roseano no filme “A hora e a vez de Augusto Matraga”, de Roberto Santos (USP, 2008) pontua que “o filme de Roberto Santos não mostrava interesse aberto em desdobramentos histórico-políticos, apenas usava o sertão para mostrar o drama interno de um homem” (LIMA, 2008, p. 13). Mesmo assim, a nosso ver, a película de 1965, capta não só as nuances regionalistas com suas idiosincrasias, mas também comporta uma recepção que põe em relevo as discussões políticas – vivia-se em plena ditadura militar – por que passavam o país. Ao flagrar o papel da religiosidade na construção do caráter do indivíduo – Matraga inicia alheio ao comportamento cristão, a seguir, busca santificar-se e, por fim, intervém violentamente sob o julgo religioso –, Rosa identifica os processos pelos quais a sociedade brasileira consolidou sua formação sociocultural. “Matraga é um místico jagunço e Bem-Bem é um jagunço místico” (ADRIANO, 2001, p. 62) Guimarães Rosa dissera a Roberto Santos acerca do conto de Sagarana quando da produção do filme. Uma simples inversão entre substantivo e adjetivo aponta para o gigantismo que a narrativa instaura à medida que denota a dimensão metafísica da existência, mesmo num contexto de extrema marginalidade socioeconômica tal qual o sertão brasileiro.

O sertão, enquanto lugar marginalizado pela cultura letrada, emerge, pois, como imagem representativa de um país autêntico, mas esquecido pelas instituições oficiais, com exceção do catolicismo. Por conseguinte, verificam-se relações de poder arcaicas simbolizadas pelo jaguncismo, que coopta os indivíduos e lhes confere poder quase que paraestatal. O conjunto estético resultante dessa cosmovisão extrapola a condição meramente geográfica, atingindo patamares de alcance metafísico, ou seja, a mudança de vida da personagem pela redenção com amparo religioso. Reiteramos: Augusto Matraga é, nas palavras do próprio Guimarães Rosa, um “jagunço místico”, o que aponta para o caráter metafísico da narrativa. Ao transpor isso para a linguagem cinematográfica, dentro do espírito cinemanovista para o qual a violência é peça fundamental da apreensão do real, isto é, “uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária” (ROCHA, 1965, p. 2), Roberto Santos traça uma releitura – numa produção que se caracteriza por sua fidedignidade ao conto rosiano, salvo mudanças e inserções pontuais – que se insere no contexto histórico oligárquico por que passava o país, a saber, da arregimentação das forças de poder em torno dos fazendeiros e seus jagunços.

Por conseguinte, a estética do sertão suscitada pelo longa-metragem se constrói com base em recursos fílmicos que tendem a valorizar o movimento e a imagem que deflagram a recriação do universo regionalista rosiano. Ismail Xavier, quando analisa Deus e o diabo na terra do sol, assinala que “o sertão se organiza como cosmos: é o seu próprio movimento que deve abrigar as forças essenciais que engendram o futuro” (XAVIER, 2007, p. 137). Com base nessa acepção de sertão, pretendemos entender as tessituras que o filme de Roberto Santos engendra para transmigrar os recursos – ou pelo menos parte deles – da linguagem rosiana para a linguagem cinematográfica.

Do ponto de vista metodológico, nosso estudo se centrará na análise de conteúdo por meio dos dois aspectos que, para Penafria (2009, p. 1), compreendem a análise fílmica, a saber, a decomposição e a interpretação do filme. A decomposição, postula a ensaísta, significa descrever; a interpretação, estabelecer relações entre os elementos constitutivos do filme. Assim, faremos um estudo que se deterá no plano-sequência do desfecho do longa-metragem quando Augusto Matraga decide intervir mediante a violência a fim de se manter coerente com a crença na intervenção divina, acabando num duelo fatal entre ele e Joãozinho Bem-Bem. Ademais, procuraremos relacionar a cena-síntese com os acontecimentos históricos a que se vinculam o Brasil nas primeiras décadas do século XX sob os prismas da violência dos jagunços e do exercício da religiosidade.

2. A ficção rosiana e a História do Brasil

Não obstante a ficção rosiana perfazer um regionalismo dito metafísico, suas narrativas não estão indiferentes ao contexto histórico e social as quais estão inseridas. Assim, a História pode ser vislumbrada repensada sob os efeitos estéticos da obra de Guimarães Rosa. De Sagarana (1946) a Tutameia (1967) os enredos põem em cena urdiduras que revelam tipos marginalizados (o sertanejo, o jagunço, a criança, o louco, etc.), mas, sobretudo, um país que passava por drásticas mudanças sociais, mormente até meados do século XX.

De modo geral, é possível localizar a prosa rosiana historicamente tendo em conta as importantes mudanças de um Brasil arcaico para a modernidade. Com efeito, verifica-se uma dimensão social através de personagens e/ou situações que nos permitem entrever os percursos históricos por que passava o país. São patentes nas entrelinhas não apenas a época de publicação, mas também a de produção mesma a partir da década de 1930 (Magma – con-

junto de poemas de G. Rosa – foi laureado com premiação da Academia Brasileira de Letras em 1936), tendo Sagarana sido gestado nesse período.

Para além da estreia estrondosa, é na década de 1950 que Guimarães Rosa se afirma no cânone literário quando traz a lume *Corpo de baile e Grande Sertão: Veredas*. Neste último são vistos tipos que evocam a situação política e social do Brasil. A transição de um país rural para um país urbano, grande traço resultante do fim da República Velha (1889-1930) e o advento da Revolução de 1930, que pôs Getúlio Vargas no poder, pode ser entrevista nas narrativas. Sob a liderança do político gaúcho, o Brasil lançaria as bases da sua modernização. Esse processo não se daria de forma pacífica, sendo sentido de forma truculenta no interior mais do que no litoral, mais afeito às mudanças. O sertão, última fronteira, torna-se, portanto, palco de conflito. As formas arcaizantes que davam base à Primeira República – o fenômeno do jaguncismo, por exemplo – eram agora postas em xeque pelo novo panorama político-social. A transposição da História, primeiro, para a literatura e, depois, para as telas do cinema, desvelaria as rupturas verificadas nas estruturas de poder que governavam a nação brasileira.

Para além dos desafios que suscitam, a adaptação da obra de Guimarães Rosa para o cinema denota a proposição de uma leitura possível – ainda que não seja totalmente fiel ao texto – para suas narrativas. Ao construir – ou pelo menos tentar – uma obra cinematográfica inspirada no universo rosiano, Roberto Santos acaba por evocar as riquezas de possibilidades que os recursos audiovisuais representam enquanto recursos estéticos. Assim, do figurino, passando pelas locações, até a interpretação dos atores, tudo é concebido sob o princípio de um sertão que é lugar, porque espaço geográfico, político e social, mas também é um não-lugar, porque à margem da sociedade dita letrada e, sobretudo, porque metafísico. Autran (2014) no ensaio “Augusto Matra-

ga no cinema de Roberto Santos” assinala a representação desse espaço místico e geográfico no longa-metragem:

Em termos visuais, a composição geral do filme tende a destacar uma paisagem em que a natureza e elementos cenográficos arcaicos avultam, além das árvores, da vegetação e de cavalos, temos casebres, casas senhoriais algo decadentes, igrejas e cruzeiros; no filme inexistem objetos que tipicamente são ligados à modernidade, tais como carros, motores ou eletrodomésticos. [...] No caso do movimento cinematográfico, trata-se de uma representação do sertão como região extremamente atrasada, ainda ‘feudal’ – como pretendia a análise de parte da esquerda da época – e não integrada ao capitalismo, cara aos filmes mencionados de Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos e que possuía claro viés político-ideológico (AUTRAN, 2014, p. 67-68).

Os elementos cinematográficos aí destacados podem corroborar a vinculação do filme de Roberto Santos ao caráter de denúncia dos marginalizados típico do cinemanovismo. Do mesmo modo, a dimensão transcendental pode ser entendida à luz do exercício da religiosidade, traço marcante daquela localidade e elemento fulcral para a dinâmica do percurso de Augusto Matraga, que se constrói enquanto personagem que transita de um comportamento errático à busca de redenção pela via mística. O desfecho do filme encerra o destino fatídico do protagonista, que intervém nos acontecimentos com o uso da violência porque se julga alinhado à conduta divina. O aparente paradoxo – violência divina – suscita a apreensão do sertão enquanto locus problemático, isto é, a intervenção divina para ser efetiva aí precisa ser violenta. Tal compreensão da dimensão metafísica é corroborada pela vivência de Augusto Matraga, que é habilmente interpretada por Leonardo Villar.

À ação das personagens correlaciona-se uma leitura do filme com a dimensão histórica. Esta é perceptível quando se evidencia tanto o fenômeno do jaguncismo quanto da religião como formas de contextualização histórica da narrativa na medida em que permitem vinculá-la às primeiras décadas do Brasil do século XX. Esse marco temporal corresponde ao Brasil arcaico da Primeira República (1889-1930) rumo às modernizações impostas a partir da Revolução de 1930 por Getúlio Vargas. O jaguncismo – assim como o cangaço no Nordeste – é o elemento anacrônico que faz as vezes de estado, arregimentando poder e prestígio em torno dos fazendeiros.

Nessa esteira, o filme de Roberto Santos pode ser visto sob o prisma da História não porque apenas está nela, mas, sobretudo, porque a reflete, pondo-a em evidência enquanto produto audiovisual. O resultado é um objeto cinematográfico atravessado de historicidade, ainda que parta do sertão metafísico rosiano. As lentes do cinemanovismo flagram, pois, os meandros da escrita rosiana à medida que se deixa influenciar por ela.

3. A História na estória: o “cinestória” de Roberto Santos

É sabido que a ficção rosiana não se caracteriza por aquilo que chamaríamos de engajada socialmente. Em vez disso, desponta pela sua dimensão metafísica, aduzindo uma sobrevida ao praticamente exaurido regionalismo brasileiro em fins da década de 1940. Entretanto, quando vista mais de perto pode-se apreender que, se a preocupação do autor de Sagarana é com a linguagem que humaniza o ser humano, é coerente acreditar que os sentidos aos quais o homem está imerso reverberam o primado da razão em detrimento da intuição. É contra isto que a prosa rosiana se insurge.

Embora no âmbito da História, enquanto ciência, não exista mais distinção entre história e estória, para Guimarães Rosa

isso é fulcral, tendo intitulado algumas de suas obras, tais como *Primeiras estórias* (1962), *Tutameia: terceiras estórias* (1967) e *Estas estórias* (1969). “Cinestória”, por sua vez, é um neologismo resultante da junção de cinema e estória que, a nosso ver, se refere, no mesmo espírito de criação lúdica do léxico rosiano, à adaptação do universo rosiano para a linguagem cinematográfica. Com efeito, o escritor mineiro assinala em um dos prefácios a *Tutameia* (“Aletria e Hermenêutica”): “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História” (ROSA, 2017, p. 483). Esse princípio – que parece nortear a produção rosiana – pode apontar para um certo distanciamento da História. Ocorre que mesmo assim se percebem elementos históricos nas entrelinhas do autor de *Grande Sertão: Veredas*. Quando se parte das relações de poder arcaicas que dão a tônica na ausência do estado, percebe-se uma estória que reflete também a História. Isto transposto para a linguagem cinematográfica apresenta-se como instigante instrumental estético e social.

Dadas as peculiares circunstâncias artísticas, verter a cosmovisão de Guimarães Rosa para o cinema pressupõe um conjunto de desafios que uma adaptação dessa monta representa. Em “A angústia das inadaptações”, como já vimos, Carlos Adriano (2001) aponta alguns problemas enfrentados pelos cineastas que se aventuraram em produções inspiradas na ficção rosiana. No entanto, “A hora e vez de Augusto Matraga” (1965), de Roberto Santos, desponta, conforme visto, em termos de qualidade, sendo também bastante fidedigno à concepção metafísica do conto rosiano. O cineasta soube imprimir na película sua experiência com o Cinema Novo, captando as nuances que atravessam o sertão místico rosiano. A recriação da narrativa rosiana no cinema busca pôr em evidência o rico experimentalismo da sua linguagem. No que concerne à estética cinematográfica, Adriano (2001) assinala:

Recursos cinematográficos já foram explorados à exaustão como método comparativo na crítica literária. E não seria diferente no caso do autor de *Ave, palavra*. Os flash-backs, os travellings e a montagem correspondem, respectivamente, às idas e vindas no tempo e espaço do relato, ao ato de percorrer a memória e a paisagem num fraseado contínuo, à decupagem e à composição de palavras em novas relações de sentido (ADRIANO, 2001, p. 61).

Os elementos da linguagem cinematográfica procuram dar forma às idiosincrasias daquilo que Guimarães Rosa fez com os experimentalismos linguísticos. O corte religioso, por sua vez, é a tônica do enredo e é o eixo sobre o qual se constituem os acontecimentos. Ora, a presença do catolicismo – vide a figura do padre e da igreja mesmo enquanto cenário – enceta a atmosfera de redenção de Augusto Matraga pós-quase morte. Ademais, é sob as rezas do casal negro que se dá a recuperação do protagonista, de modo que isto ilustra o sincretismo religioso que perfaz a mentalidade do sertanejo e, por extensão, do povo brasileiro.

Por fim, o desfecho do filme é o ponto culminante da intervenção mística: Matraga já sob o comando de Joãozinho Bem-Bem discorda deste ao sucumbir aos apelos religiosos de um pai que teria sua família sob o julgo da vingança do grupo de jagunços. A cena se passa numa igreja (no conto é numa casa) e representa, a nosso ver, uma síntese dos elementos que materializam, de um lado, a metafísica rosiana – o papel da religiosidade no processo de mutação do ser – e, de outro, o jaguncismo, como sustentáculo de um sistema arcaico de poder, o que vincularia a narrativa a um contexto histórico específico, o Brasil oligárquico. Sobre as diferenças do final entre o conto e o filme, Autran (2014) salienta que

É ainda de se assinalar que o final da película destoa do final do conto, pois, além de na obra de Guimarães Rosa

ele não transcorrer numa igreja, a morte de ‘nhô’ Augusto possui um tom de reconciliação do protagonista consigo próprio, pois ele reconhece João Lomba, identifica-se e pede-se a este que mande notícias suas para a ex-mulher e a filha. Já no filme há em certa medida outro tom, expresso pela extrema agonia e dor do protagonista na hora da morte (AUTRAN, 2014, p. 72-73).

Augusto, pois, intervém no sertão fazendo as vezes do “Deus armado” –referência ao trecho de Grande Sertão: Veredas: “O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado!” (ROSA, 1994, p. 19) –, pondo em jogo as variantes que compõem o sistema primitivo sertanejo. “Pro céu eu vou, nem que seja a porrete!”, repete Matraga. A assertiva denota o amálgama entre a violência e a religiosidade desenvolvido ao longo do filme, refletindo a dinâmica do conto. O desfecho do filme, ocorrido numa igreja, em que Matraga duela com Joãozinho Bem-Bem para livrar uma família de uma ação vingativa constrói a tessitura fundamental das preocupações metafísicas do protagonista: a práxis do homem no mundo como corolária da crença no divino, isto é, é pela ação que Matraga se mantém coeso com sua crença no divino e, por extensão, na remissão dos seus pecados de outrora.

Ademais, o cenário da igreja evoca, segundo Lima (2008, p. 75), o sacrifício de Jesus, uma vez que há elementos, tais como a presença de folhas de palmeira (Domingo de Ramos) e as estátuas de santos descobertas (Domingo de Páscoa), que denotam que a batalha se dava justamente no domingo da Ressurreição, portanto no contexto da Semana Santa. Matraga estaria, pois, numa representação do sacrifício cristão em prol de outrem.

Sob o ponto de vista da exterioridade, por outro lado, o anacronismo social vislumbrado aí – entendido como percepção de uma

perspectiva letrada e urbana – transforma-se em farto material; primeiro, para a literatura e, a seguir, para o cinema, que, por sua vez, revigora a ficção rosiana, atualizando-a ao tempo em que tece outras leituras.

Com efeito, a figura de Matraga enquanto jagunço aponta para a possibilidade de contextualização histórica sob os dois elementos – o jagunço e o fazendeiro – que dão sustentação à estrutura oligárquica. A articulação entre ambos personagens históricos explica a ética das relações socioeconômicas até então vigentes e destaca um “saldo positivo” para os jagunços, porque, conforme assinala Candido (1977) no ensaio “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”

parece frequentemente que o risco e a disciplina dão ao jagunço uma espécie de dignidade não encontrada em fazendeiros ‘estadonhos’, solertes aproveitadores da situação, que o empregam para os seus fins ou o exploram para maior luzimento da máquina econômica (CANDIDO, 1977, p. 148).

Conforme se infere, o caráter ontológico do jagunço é algo fulcral para a apreensão da dimensão da personagem Nhô Esteves: a violência perfaz um modo de ser – o outro é a via mística – no sertão.

4. À guisa de uma conclusão

Não obstante tanto o filme de Roberto Santos quanto o conto de Guimarães Rosa trazerem a lume uma narrativa que prima pelo caráter metafísico do protagonista, procuramos defender neste trabalho que a representação da religiosidade e da violência em “A hora e vez de Augusto Matraga” nos permite inferir determinados aspectos sociais vinculados à História do

Brasil. Assim, o sertão de Rosa, ainda que construído à sua maneira, qual seja, evocando dramas internos às personagens, traz o jaguncismo e a religião como meio precípuos de modos de ser no sertão, que antes de ser metafísico é também espaço social e geográfico.

Dito de outro modo, o viés da historicidade, que não é o objetivo estético do universo rosiano, tampouco o de Roberto Santos, pode ser percebido na urdidura da linguagem experimental que recria o sertão e de igual maneira na linguagem cinematográfica do cineasta. O resultado estético está, pois, cravado na História, como produto e agente dela.

Para além do sincretismo religioso marcante do sertanejo – elemento constitutivo da narrativa –, vê-se a representação do invisível, o conflito interno de Matraga, no espaço que é visível, isto é, o sertão. Este, assim concebido, se coaduna com o Cinema Novo, porque a visão do sertão e do sertanejo aí instaura um ponto de inflexão nas concepções preconceituosas atribuídas pelo “homem da cidade” àquele lugar e àquele povo. Ao fazê-lo, as lentes de Roberto Santos projetam a História na estória rosiana. Eis o “cinestória”.

Referências

A HORA e vez de Augusto Matraga. Direção de Roberto Santos. Elenco: Leonardo Villar, Jofre Soares, Maurício do Valle, Maria Ribeiro e outros. Rio de Janeiro: Difilm, 1966. 106 min. 35 mm.

ADRIANO, C. A angústia das inaptações. In: *Revista Cult – Revista Brasileira de Literatura*. n. 43. São Paulo: Lemos Editorial, 2001.

AUTRAN, A. Augusto Matraga no cinema de Roberto Santos. In: VICENTE, A. L.; JUNQUEIRA, R. S. (org.) *Teatro, cinema e literatura: confluências*. 1. ed. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014, p. 57-74.

CANDIDO, A. Sagarana. In: *Sagarana*. 1. ed. São Paulo: Global, 2019.

_____. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

GALVÃO, W. N. Os causos do sertão. In: *Sagarana*. 1. ed. São Paulo: Global, 2019.

LIMA, C. S. L. *Dois sertões*: o universo roseano no filme “A hora e a vez de Augusto Matraga”, de Roberto Santos. 2008. Dissertação (Mestrado em Estudo dos Meios e da Produção Mediática) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. doi:10.11606/D.27.2008.tde-05072009-225041. Acesso em: 2020-07-18.

OLIVEIRA, M. P.; PEREIRA, M. M. S. Veredas de um diálogo: literatura, cinema e contexto sociocultural. In: OLIVEIRA, M. P.; RAMOS, E. (Org.). *Desleitura cinematográfica*: literatura, cinema e cultura. Salvador: EDUFBA, 2013. p. 143-159.

PENAFRIA, M. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). In: VI Congresso SOPCOM: Sociedade dos media: Comunicação, Política e Tecnologia, 2009, Portugal. *Anais Eletrônicos*, Portugal: ULHT, 2009. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>> Acesso em: 2020-08-05.

ROCHA, G. *Uma estética da fome*. Gênova: s.n., jan. 1965. mimeo.

ROSA, J. G. *Sagarana*. 1. ed. São Paulo: Global, 2019.

_____. Aletria e hermenêutica. In: *João Guimarães Rosa: ficção completa*, volume 2. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

_____. *Grande Sertão*: Veredas. São Paulo: Nova Aguilar, 1994.

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



Cinema e literatura: a Mediação do Roteiro entre Dois Campos Artísticos

Cinema and Literature: the
Script as Mediation Between
Two Artistic Fields

JOSÉ AIRTON PEREIRA DOS SANTOS
airtonairtonairton91@gmail.com

FERNANDO DE MENDONÇA
nandodijesus@gmail.com

Resumo

Este trabalho objetiva uma apresentação historiográfica do roteiro cinematográfico, a partir de três momentos-chave: a passagem do cinema mudo ao falado, o cinema moderno e o cinema contemporâneo. Para isso, comparamos roteiros dessas épocas, tendo como base teórica um recorte de pensadores que refletem o que é a literatura (SARTRE, 2004; COMPAGNON, 1999; JOUVE, 2012), assim como de autores que atualizem o desenvolvimento dos roteiros na aproximação com a escrita literária (McKEE, 2006; ZANJANI, 2006; BOON, 2008). Discute-se por que um roteiro não é identificado como literatura, mesmo apresentando características de obras teatrais, historicamente reconhecidas como literárias.

Palavras-chave: Cinema e Literatura; Roteiro Cinematográfico; Historiografia; Literariedade.

Abstract

This work aims at a historiographic presentation of the cinematographic script, starting from three key moments: the transition from silent to sound cinema, modern cinema and contemporary cinema. For this, we compare scripts from those times, based on a theoretical base of thinkers who reflect what is literature (SARTRE, 2004; COMPAGNON, 1999; JOUVE, 2012), as well as authors who update the development of the scripts in the approximation with literary writing (McKEE, 2006; ZANJANI, 2006; BOON, 2008). It is discussed why a script is not identified as literature, even though it presents characteristics of theatrical works, historically recognized as literary.

Key words: Cinema and Literature; Cinematographic Script; Historiography; Literariness.



1. Introdução

Muito tem se discutido a respeito da valorização do profissional roteirista, e não podemos negar que tanto ele, quanto seu objeto de trabalho, o roteiro, são deixados de lado pela indústria cinematográfica, pela academia e pelos literatos.

Não poderia começar de outra forma este trabalho senão destacando essa problemática importante dentro do meio audiovisual. É o primeiro passo para navegar nas questões por virem, uma discussão que vem desde os primórdios do cinema. Kevin Alexander Boon, autor de *Script Culture and the American Screenplay* (2008), nos apresenta um panorama geral dessa discussão no qual relata que Jeanie Macpherson, atriz, escritora e diretora americana, renunciou, em 1917, que os atualmente chamados roteiristas se tornariam bastante conhecidos, tão distintos quanto os dramaturgos, e a esses escritores seria dado o seu merecido lugar, lembrados pelas suas contribuições a essa nova arte.

E é notando esse limbo em que vivem os roteiros que decidimos seguir pelo caminho da historiografia, para observarmos como o texto cinematográfico e conseqüentemente seu criador são vistos durante o passar dos anos, pois existem poucos trabalhos que seguem essa linha. Sabe-se que havia um interesse na publicação dos argumentos e dos roteiros no formato de livro já nos anos 1920, então, neste trabalho é avaliado se tais publicações eram somente lidas como base para uma realização fílmica, ou este ato de “reprodução” validava seu valor literário? Mas antes disso, existia uma questão ainda maior e que há muito tempo vem gerando discussões; autores como Jean-Paul Sartre e Antoine Compagnon trouxeram reflexões em suas respectivas obras, *O que é Literatura?* (1947) e *O demônio da teoria* (1998) sobre o que seria de fato a Literatura.

Falar do texto cinematográfico é falar também, em paralelo, da história do cinema, e é por isso que serão apresentados os primeiros passos da sétima arte, associados à criação do roteiro, com breves pinceladas também a respeito da história da literatura. Continuaremos a explicar o roteiro durante o período denominado Cinema Moderno, diferindo este do cinema clássico e como as inovações da época influenciaram no desenvolvimento do texto cinematográfico.

Encerramos tratando sobre o roteiro no cinema contemporâneo, e em como os blockbusters ajudam a refletir acerca dos textos cinematográficos dentro da taxonomia dos gêneros literários, visto que, graças a eles, pelo seu grande apelo comercial, o público de obras de sucesso no cinema acaba se interessando pelo roteiro dos filmes como uma narrativa pertencente ao universo das películas.

Por isso nos aprofundamos no conceito de literatura e algumas de suas ramificações, como o papel do escritor e do leitor, agentes fundamentais na criação e completude de uma obra literária, segundo Sartre e Compagnon. É por conta desses fatores que se encontram em contínua renovação, junto com a sociedade, e o deslizamento das narrativas de um suporte para o outro, que as hierarquias textuais tradicionais se rompem, causando mudanças no que se entende por escrita e leitura. Delimitar os caminhos históricos do roteiro no cinema permite-nos ter a noção de como essas mudanças contribuem significativamente para os dois campos artísticos – o cinema e a literatura.

2. O roteiro na passagem do cinema mudo ao falado

Para entendermos a interseção do cinema e da literatura atualmente, temos que voltar no tempo e ver como desde os primórdios ‘ambas andavam lado a lado’. Desde o período pré-histórico o homem tinha certa fascinação em narrativas, mas não pode-

mos chamar esse “narrar” de literatura ou cinema, trava-se de uma predisposição desses homens a querer mostrar algo. Uma representação do seu imaginário. Apesar das controvérsias e incertezas, o que vemos nos livros de História é que algumas dessas pinturas ilustram cenas do cotidiano daqueles povos, como a caça, as relações entre si etc.

Essas imagens remetem a algo que está distante ou que por algum motivo deixou de existir. A intensidade dos traços, a firmeza e o diâmetro de algumas imagens demonstram o quanto o homem pré-histórico tinha a necessidade de recriar o que desejava, de aproximar de si algo que ansiava e que estava distante (GONDIM, 2012, p.03 e 04)

Essa necessidade de recriar o que desejava ou até mesmo o que via a sua volta, seria uma maneira de o homem pré-histórico imitar a realidade, não sendo necessariamente preciso fazer parte do mundo real, mas podendo ser também uma representação do mundo imaginário; o que tempos depois, na Grécia, Aristóteles trataria como um impulso da mimesis, em sua Arte Poética, mas aqui direcionado ao fundamento das artes. “Nossos antepassados selvagens pensaram e falaram as ideias fundamentais da nossa literatura muito antes de desenvolver-se a arte da escrita.” (MACY, 1967, p.15)

Em seu livro, História da Literatura Mundial (1967), John Macy discorre sobre o sentido mais amplo do termo literatura, que diariamente todos nós vivemos fazendo-a, muitas vezes sem perceber, como por exemplo, contando sobre a briga dos vizinhos e coisas parecidas, algo como as artes rupestres dos homens pré-históricos, nas quais eles contavam fragmentos do seu cotidiano. Esse sentido amplo para a arte literária é também retratado por Antônio Cândido em seu brilhante ensaio

Direito à literatura, no qual ele considera como âmbito literário “todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, [...], até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações” (CÂNDIDO, 2011, p.174)

A humanidade foi evoluindo e novas maneiras de contar histórias foram sendo criadas; os desenhos rupestres no período primitivo, seguidos pelo Teatro de Sombras surgido nos países orientais, assim como a Lanterna Mágica no século XVII, antecessora dos aparelhos de projeção modernos, entre outros.

Em seu livro, *História do Cinema Mundial* (2006), Fernando Mascarello apresenta logo no primeiro capítulo um panorama histórico do intitulado “Primeiro Cinema”, escrito por Flávia Costa. A autora divide este período inicial em duas fases, a primeira data de 1894 a 1906/1907, chamado de “Cinema de atrações”, e a segunda fase, “Cinema de transição”, vai de 1907 a 1913-1915.

Quanto ao roteiro, nessa época ele era conhecido como ‘scenario’ termo que até hoje vigora em língua francesa. O termo roteiro só passou a ser usado a partir de 1940, e assim como o cinema foi se desenvolvendo, o conceito, a forma e o uso do texto cinematográfico foram sendo modificado também. Os primeiros cenários eram praticamente frases, como podemos ver, a seguir, num trecho do catálogo do Edison Studios com o scenario do filme *Pillow Fight* de 1897, apresentado como sinopse para venda aos exibidores.

Four young ladies, in their nightgowns, are having a romp.
One of the pillows gets torn, and the feathers fly all over
the room.

Essas primeiras estórias eram escritas majoritariamente por jornalistas, que viam uma maneira de ter uma renda extra escrevendo-as para os estúdios. “As narrativas escritas por eles eram curtas e simples, de apelo superficial, porém, imediato” (CRUZ, 2014, p. 36).

Esses primeiros roteiros serviam para delimitar a narrativa em uma cena e um dos primeiros filmes que teve uma grande preparação antes de sua produção foi *Viagem à Lua* (1902) de Méliès, no qual este organizou seu texto cinematográfico em tópicos com breves descrições do que ocorria em cada cena, como apresentado por Boon (2008).

1. The scientific congress at the Astronomic Club.
2. Planning the trip. Appointing the explorers and servants. Farewell.
3. The workshops. Constructing the projectile.
4. The foundries. The chimney-stacks. The casting of the monster gun.
5. The astronomers enter the shell.

Algo parecido ocorreu meses antes, em dois filmes de William K. L. Dickson, *Fumeurs d’Opium* e *Querelle dans une Blanchisserie Chinoise*, “os quais têm todos os característicos da realização primitiva, cujas leis Méliès estabeleceu [...]: cenografia, atores, costumes, maquilagem e argumento, este último muito rudimentar” (SADOUL, 1963, p.19).

Se observarmos o roteiro de *The Great Train Robbery* (1903), a partir do que foi exposto por Boon (2008), podemos ver que esses escritos já possuíam descrições dos personagens, do ambiente, com indicações de câmeras; o texto foi começando a ter os contornos da forma do roteiro, o qual nós conhecemos hoje, e “em 1907, a maioria dos filmes já procurava contar histórias” (COSTA, 2006, p. 41).

Scene 2: Railroad water tower.

The bandits are hiding behind the tank as the train, under the false order, stops to take water. Just before she pulls out they stealthily board the train between the express car and the tender.

Mas as mudanças não pararam por aqui, com a chegada do som ao cinema, os roteiros passaram a ter diálogos. Kevin Alexander Boon (2008) relata que após o advento do som, os roteiros passam a ter uma certa semelhança com a forma das peças teatrais, porém, com diálogos mais concisos do que os muitas vezes opulentos diálogos dramáticos.

Nessa época, usava-se o formato Continuity Script, o qual possuía algumas informações técnicas sobre o filme; mas isso acabava limitando os diretores a filmar precisamente da forma que estava descrita no roteiro, como é o caso do texto cinematográfico de *The Wizard of Oz*, escrito por Noel Langley, Florence Ryerson e Edgar Allen Woolf. A rápida evolução dos roteiros foi levando à forma hoje conhecida como Master Scene (Cena Mestre), descrita por Robert McKee como “o formato do roteiro contemporâneo, que inclui apenas aqueles ângulos absolutamente necessários para contar a história e nada mais” (MCKEE, 2006, p. 370).

Por isso, não podemos ver esses primeiros textos cinematográficos como obras literárias; eles estavam em desenvolvimento, em um processo de encontro consigo mesmo, mas podemos lançar um olhar para os argumentos publicados depois de 1920, como Georges Sadoul retrata em *História do cinema mundial – Vol I* (1983), no qual ressalta que “naquela época, alguns argumentos eram editados como livros pelos seus escritores, sob a forma original ou sob forma literária” (SADOU, 1983, p. 13).

A partir dessa perspectiva podemos perceber que desde muito cedo, os textos-base para produções cinematográficas eram, de uma forma ou de outra, levados para o meio literário, por isso não podemos negar o seu potencial como forma narrativa que medeia dois campos artísticos que se entrecruzam, onde o princípio de ambos é a palavra.

3. O roteiro no cinema moderno

Em seu *Manual do Roteiro*, Syd Field nos mostra o poder do texto cinematográfico enquanto experiência estética de leitura e também o cuidado que se deve ter com a tessitura da obra para que esta cause o efeito de estupefação relatado pelo autor.

[...] Chinatown [...] Da primeira vez que vi o filme, fiquei entediado, cansado e cochilei durante a projeção. Pareceu-me um filme muito frio e distante. Eu o revi e senti que era um bom filme, mas nada espetacular. Então, numa aula em Sherwood Oaks, eu li o roteiro. Fiquei estupefato. As caracterizações, o estilo do texto, o movimento, a fluência da história são impecáveis. (FIELD, p.61, 2001).

Não é porque o texto possui uma linguagem objetiva que ele estará isento de um prazer catártico para os leitores externos a uma produção audiovisual. Mas o que seria isso? A partir destes pensamentos, que reflexões poderíamos formular sobre o lugar do texto cinematográfico nos estudos literários?

Para Vincent Jouve (2012), determinados conceitos são fluidos, modificam-se com o tempo, por razões criadoras ou de necessidade daquele período histórico, uma adaptação à sociedade em que se encontra, então, determinado texto pode não ser considerado romance em X época, mas em Y época, de acordo com as mudanças nos conceitos, ele é visto como romance.

E é entendendo a literatura em sua complexidade e vendo-a como uma arte da linguagem que Jouve decide examinar as reflexões de Genette sobre a identidade literária.

[...] são consideradas [...] literárias duas categorias de textos: aqueles que pertencem à literatura por obediência a convenções; aqueles que são tidos como belos. Convém, portanto, distinguir dois regimes de literariedade: o constitutivo (um texto é literário por respeitar as regras de determinado gênero); o condicional (um texto é literário por apreensão estética subjetiva). Um soneto, um relato ficcional, uma peça de teatro são, portanto, constitutivamente literários. Em contrapartida, textos que não pertencem a gêneros literários estabelecidos, mas que podem seduzir por causa de suas qualidades de escrita são condicionalmente literários. É o que se passa com os Sermões de Bossuet, a História da França de Michelet, e os Pensamentos de Pascal [...]. (JOUVE, 2012, p.32).

Isso não quer dizer que a partir da literariedade condicional podemos escolher textos a nosso bel-prazer para considerá-los literatura. Se ele nos apresentar alguma disposição estética poderemos lançar outro olhar para o escrito, e fazer as reflexões literárias pertinentes e cabíveis. Não podemos dizer que os roteiros, a partir do cinema moderno, não apresentam uma intenção estética, visto que, sua evolução de acordo com os anos, a liberdade criativa dessa época e a criação de manuais que apresentam estruturas dramáticas como esqueletos para a elaboração do roteiro, trazem consigo possibilidades interpretativas de análise.

Somente no cinema moderno poderemos observar o roteiro através de outro ângulo, o de uma possível obra literária. Vamos ver o porquê. Primeiramente, é importante entendermos o que con-

figura esse período denominado cinema moderno e o que o diferencia da fase clássica.

Para Zani (2009), o cinema clássico está pautado em um modelo padrão de roteiro, que por meio de sua estrutura narrativa visa fisgar o espectador através de suas emoções, fazendo-o acreditar que aquilo que está sendo contado é “real”. É um modelo conservador, com início, meio e fim, narrado em ordem cronológica, destacando os personagens e seus antagonistas na trama.

Já o cinema moderno é completamente oposto a essas características. Ele surgiu no período entre guerras, na Europa, e as narrativas dos filmes modernos buscavam uma nova maneira de estruturar suas histórias de uma forma contestadora, questionadora e cheias de indagações. Rocha (2006) pode nos ajudar a sintetizar o que seria o Cinema Moderno:

[...], poderíamos caracterizar o cinema moderno, como aquele momento onde alguns cineastas pertencentes a movimentos como Nouvelle Vague francesa e Neo-realismo italiano estabelecem uma diferente relação com o cinema de mercado. [...] Para Inácio Araújo, a era moderna se caracteriza principalmente por algumas características, como a saída dos estúdios; a maior preocupação com a realidade; o aumento da liberdade narrativa (que torna-se não linear); a adoção dos tempos mortos e, por fim, o uso de temáticas do cotidiano. [...] O moderno consiste, em grande parte, em atualizar o antigo – assim como fez De Sica (em *Ladrões de bicicleta*) [...] As diferenças entre o clássico e o moderno não devem ser tomadas de maneira obsessiva. (ROCHA, 2006, p.5)

Os cineastas e/ou roteiristas que desconstróem as estruturas e criam seus modelos pessoais de escrita, de certa forma facilitam o

deslocamento do roteiro para um possível texto literário, por conta da disposição estética presente nos escritos, como é o caso de “Morangos Silvestres” (1957), de Ingmar Bergman; Glauber Rocha e a primeira versão de “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964) que então se chamava “A ira de Deus”; e também, como veremos mais adiante, François Truffaut em “Atire no pianista” (1960).

Segundo Zanjani (2006), em sua tese de doutorado, as mudanças suscitadas durante o cinema moderno enriqueceram a linguagem do cinema e, conseqüentemente, o roteiro também foi afetado por essas transformações positivas.

Além da evolução das descrições no roteiro em relação aos exemplos já citados até aqui, decorrentes do desenvolvimento da linguagem cinematográfica; em *Atire no pianista* (1960) de François Truffaut e Marcel Moussy, notamos elementos que nos podem fazer refletir sobre o lugar do roteiro moderno na taxonomia dos gêneros literários. O tema, a estrutura e a forma de contar sua estória trazem dilemas do cotidiano, além de apresentar características relativas ao drama, visto que aparenta certa estrutura do texto teatral, e do romance, segundo os excertos apresentados por Zanjani (2006). Tendo a liberdade de não fazerem uso de cabeçalhos, e as indicações de lugares estarem presentes no espaço eventualmente chamado ação:

Music:

The piano music stops.

PIC.

Interior café by day. Plyne is mending a table. Charlie is sweeping the floor.

No início do roteiro vemos uma lista de personagens e suas funções dentro da narrativa, algo que geralmente aparece no início dos textos teatrais:

ficariam de fora se fosse a forma de roteiro Master Scene (Cena Mestra), como conhecemos hoje em dia. Aqui há uma indicação de quando a música do piano começa, anunciando que se trata de uma composição clássica:

Full face of Charlie, left profile, seated at piano. He looks down at keyboard, serious, then begins to play.

Music:

(Classical piano music begins.)

(Music mixes to Charlie's Café tune.)

No roteiro não há nenhuma descrição de personagem e a única situação que podemos tomar como uma descrição física, acontece no seguinte excerto:

Francois the buss player.

Voice:

And his brother François the buss player with his long hairy hands.

Francois hands on the buss.

Como podemos observar, os dois cineastas optam por tecer o roteiro de uma forma distinta da qual estamos acostumados a ver. Possivelmente, outros roteiros de Truffaut tenham sido escritos de maneiras diversas. Poderíamos citar aqui para efeito de maiores considerações, os casos de Bergman em *Morangos Silvestres* (1957), em que ele escreve o roteiro inteiramente em primeira pessoa, e em *Sorrisos de uma noite de amor* (1955), em que ele discorre sobre a experiência olfativa de seu personagem, provocada pelo aroma de um vinho, além das experiências sonoras.

Isso nos mostra como o roteiro também está em constante mudança. Cada nova geração de roteiristas redefine, cria e expande essa 'arte poética' que é a criação de um roteiro. O que contribui significativamente no momento da leitura, pois, esses textos,

bem mais desenvolvidos a partir do cinema moderno, apresentam alguma disposição estética e “a maneira como você apresenta suas cenas na página, afinal, afetam o roteiro inteiro. O roteiro é uma experiência de leitura” (FIELD, 2001, p.112).

Por conta da complexidade e multiplicidade de estilos, formas e estruturas de roteiros aos quais podemos debruçar-nos, acreditamos que negar um caráter literário, negar a literariedade condicional desses textos, é fechar os olhos para as possibilidades de expandir os estudos sobre literatura e cinema.

4. O roteiro no Cinema Contemporâneo

A partir do Cinema Contemporâneo as indicações técnicas se tornaram mais escassas ou implícitas no texto, a não ser naqueles roteiros escritos pelos próprios diretores, os quais já fazem essas indicações específicas de seu trabalho para a produção fílmica.

Nesta pesquisa foi considerado como roteiro contemporâneo aqueles textos que se situam a partir do século XXI. Inclusive, o interesse do público em geral em relação ao roteiro começou a aumentar nas últimas décadas graças aos blockbusters, e o acesso à internet possibilitou contato com diversos roteiros que não foram publicados no formato de livro, mas vazados na rede.

A série de filmes escrita por J. K. Rowling, intitulada *Animais Fantásticos e Onde Habitam*, teve seus roteiros publicados no formato de livro e amplamente vendidos no mercado literário. Os textos alcançaram um público maior graças ao sucesso comercial das obras fílmicas, havendo um interesse por parte dos fãs em lerem novos projetos que pertencessem ao universo narrativo, no que implica uma maneira de o roteiro ser inserido a um público mais amplo. Vemos exemplo semelhante na história da literatura (e do romance), que antes voltada para a burguesia

do século XVIII, passa a fazer parte das outras classes sociais com o passar dos séculos. Da mesma forma, os roteiros que antes faziam parte de uma pequena bolha de profissionais do cinema, hoje se estendem para o público interessado no universo cinematográfico.

Identificando esse interesse por parte do público, é válido questionarmos se a reprodução de tais textos podem de alguma forma validar o seu valor literário. Mas para isso, precisamos primeiro refletir sobre o processo de recepção de obras literárias e como o texto cinematográfico pode ser analisado sob essa perspectiva que envolve o leitor.

4.1 O papel do leitor no deslizamento das narrativas

Sartre fala em *O que é literatura?* sobre o papel do leitor como um agente importante no que diz respeito ao processo de criação de uma obra literária. Se um escritor tece uma narrativa é esperado que haja alguém para lê-la, pois a criação só se efetiva no momento da leitura. O escritor precisa do leitor, pois é por meio da leitura deste, que a obra encontra sua completude; e o leitor precisa do escritor, pois é através de seu texto que ele encontra a representação que tanto busca, como se o autor fosse um porta-voz de seus sentimentos. “É o esforço conjugado do autor com o leitor que fará surgir esse objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. Só existe arte por e para outrem” (SARTRE, 2004, p. 37).

Mesmo que, em um primeiro momento, um roteirista não se debruce sobre as palavras para produzir uma obra literária que se encaixe nas convenções clássicas dos gêneros, o interesse do público pela leitura do roteiro contribui para o que Figueiredo (2010) chama de deslizamento das narrativas, pois acaba havendo alterações na hierarquia dos textos que são:

provocadas pela intersecção desses movimentos de intercâmbio, tanto no que diz respeito à literatura cujo prestígio esteve sempre estreitamente relacionado à aura do suporte livro, quanto ao que se refere ao cinema, em decorrência de expansão das narrativas audiovisuais transmidiáticas, cujo conteúdo se desdobra na sala de cinema, em videogames, histórias em quadrinhos, seriados televisivos (FIGUEIREDO, 2010, p.11 e 12)

Ainda segundo a autora, que cita Roger Chartier, essas mudanças estariam revolucionando a área da leitura, que vem se modificando desde o surgimento do códex até a atualidade, quando esse deslizamento das narrativas provocaria uma renovação nos suportes, afetando a leitura, a escrita, por conta da recepção de tais textos “e toda uma tradição da prática da leitura cede lugar a outros modos de ler” (FIGUEIREDO, 2010, p.15).

Procurando entender essas mudanças, é importante também observar o papel do escritor ao longo da história. Sartre nos diz que “por volta do século XII: o clérigo letrado escreve exclusivamente para outros clérigos” (SARTRE, p.67, 2004), já no século XVII o escritor não faz nenhuma crítica à ideologia da elite da época, compactuando com eles; os autores “não têm de decidir, a cada obra, qual o sentido e o valor da literatura [...] dando forma apenas a lugares-comuns adotados pela elite [...]” (SARTRE, p.72 e 73, 2004). A partir do século XVIII, as coisas tomam novos rumos e a literatura passa a ganhar outros contornos, tomando consciência de sua liberdade, deixando de refletir “os lugares-comuns da coletividade, pois agora se identifica com o Espírito, ou seja, com o poder permanente de formar e criticar ideias” (SARTRE, p.81, 2004).

Como podemos ver, o sistema literário sempre andou em constante movimento e se ressignificando, enquanto a sociedade

também mudava, por isso é bastante complicado pensar num conceito único e fechado de literatura. Ela é mutável, complexa, multifacetada e labiríntica, pois, para entender de fato o que é a literatura, precisamos percorrer algumas bifurcações que nos levam ao escritor, ao leitor, ao mundo, ao estilo, à obra, dentre outros aspectos importantes que compõem a literatura.

[...] Às vésperas do século XXI, a literatura é novamente quase tão liberal quanto as belas-letas antes da profissionalização da sociedade. O termo literatura tem, pois, uma extensão mais ou menos vasta segundo os autores, dos clássicos escolares à história em quadrinhos, e é difícil justificar sua ampliação contemporânea. O critério de valor que inclui tal texto não é, em si mesmo, literário nem teórico, mas ético, social e ideológico, de qualquer forma extraliterário [...] (COMPAGNON, 1999, p.34).

Após refletirmos sobre o que seria a literatura, voltemos ao nosso questionamento inicial: Ao identificar o interesse por parte do público nos roteiros cinematográficos, é válido questionarmos se a reprodução de tais textos podem de alguma forma validar o seu valor literário? Pelo que pudemos ver até aqui não há nada que impeça tal situação, mas também como vivemos esse momento de deslizamento das narrativas é complexo afirmar sem sombra de dúvida, essa interrogativa. Tentamos mostrar aqui elementos que nos ajudem a pensar sobre esse intercâmbio e em como os roteiros se encontram dentro dessas discussões, pois só vamos conseguir delimitar caminhos para o texto cinematográfico como gênero literário se observarmos as mudanças que nos levaram a tal debate.

Benjamin diz ser preciso repensar as formas levando em consideração os fatos técnicos de nossa situação atual, se quisermos alcançar as formas de expressão adequadas às

energias literárias de nosso tempo [...] me parece claro que ele (o roteiro) responde a chamada de Benjamin por novas formas de expressão que possam responder às necessidades de nosso tempo. Esse tempo que é do cinema e, conseqüentemente, do roteiro (CRUZ, p.71, 2014)

Atualmente, com o sucesso da saga Harry Potter, escrita por J. K. Rowling, os filmes do jovem bruxo ganharam uma série com cinco prequels roteirizados pela autora, com dois filmes já lançados e seus textos publicados no formato de livro pela Editora Rocco, no Brasil, sendo amplamente lidos e resenhados na internet pelos booktubers, influencers literários que ajudam a movimentar o mercado editorial no país por meio da divulgação de suas leituras em plataformas como YouTube, e também Instagram e Twitter, interagindo com leitores brasileiros e estrangeiros.

Se observarmos a reprodução do sumário do livro *Animais Fantásticos e Onde Habitam: O roteiro Original* (2017), podemos ver a preocupação do projeto editorial em familiarizar o público comum com as expressões da linguagem cinematográfica, para facilitar o momento da leitura e contextualizar a estrutura do texto.

Close: A câmera filma uma pessoa ou objeto de perto.

Ext.: Interior, uma locação fechada.

Int.: Interior, uma locação fechada.

O.S. (Off Screen): Ação que acontece fora da tela ou diálogo que é falado sem que o personagem seja mostrado na tela.

Textos introdutórios, glossários e prefácios explicativos, tornaram-se paratextos importantes e fundamentais em obras do tipo, para auxiliar os leitores no momento da leitura, muitas vezes apresentando os motivos que levaram os roteiros a serem publicados no formato de livro; como é o caso de *Durval Discos* (2002), da roteirista brasileira Ana Muylaert.

5. Conclusão

O roteiro cinematográfico é relegado a um plano menor pelos estudos literários, e tido apenas como base para uma produção fílmica pelos estudos de cinema, não tendo utilidade alguma aos olhos de determinados cineastas e pesquisadores, ao fim de uma pós-produção. Mas, se observarmos os aspectos históricos, estruturais, narrativos e estéticos desses textos, poderemos ver o roteiro como uma mediação entre esses dois campos artísticos, tendo autonomia suficiente para habitar as duas áreas e ser considerado tanto base fílmica, como obra literária.

O conceito, o uso, a estrutura e a função do roteiro evoluíram desde o início do cinema. O que o impede de extrapolar as fronteiras que sempre o mantiveram separado dos estudos literários? Por que enclausurá-lo apenas nas questões de escrita criativa e manuais de roteiro?

Conhecer a história do cinema, em sua relação com a literatura, nos ajuda a entender tanto o conceito de literatura, que foi se modificando com os séculos, englobando muitos outros textos que aos poucos foram ganhando espaço dentro dos estudos literários, como também a história do roteiro dentro do cinema, quem foram seus primeiros escritores e como esses textos foram escritos, já que a maneira como um texto cinematográfico é escrito acaba produzindo um efeito catártico em quem está lendo-o, pois como diz Field, o roteiro é uma experiência de leitura.

Havendo disposição estética, o roteiro pode possuir uma identidade literária condicionada, como refletido por Genette, e lembrado por Jouve, em “Por que estudar literatura?” (2012). Por conta da maior liberdade artística dos roteiristas no Cinema Moderno, alguns textos são escritos destoando da estrutura clássica,

como Glauber Rocha fez com seus roteiros, o que facilita o seu enquadramento nos gêneros literários canônicos.

Graças aos blockbusters, uma parcela do grande público passa a se interessar pela leitura dos roteiros desses filmes. Se o leitor é um agente significativo para a completude de uma obra literária, então os roteiros podem ser condicionados à literatura? Não vemos motivos para não levarmos esse aspecto em consideração, visto que esse fato acaba desencadeando uma mudança nos suportes, no que entendemos por leitura e por escrita, por conta do deslizamento das narrativas de um meio para o outro.

Referências

BOON, Kevin Alexander. *Script Culture and the American Screenplay*. Series Contemporary Approaches to Film and Media Series. Detroit: Wayne State University Press, 2008.

CÂNDIDO, Antônio. *Direito à literatura*. In: *Vários Ensaios*. 5ª edição. Rio de Janeiro, RJ: Ouro Sobre Azul, 2011, p. 169-191.

CAÚ, Maria Castanho. *O roteirista como escritor, o roteiro cinematográfico como literatura*. *Rebeca*, v. 1, n. 6, p. 1-16, 2017. Disponível em: < <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/372/254>>. Acesso em 17/07/2019.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 1999.

COSTA, Flávia Cesarino. *Primeiro Cinema*. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papyrus, 2006, p. 17-52.

CRUZ, Rafaela Rogério. *O Roteiro Cinematográfico como gênero literário: Glauber Rocha no Terceiro Mundo*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

FIELD, SYD. *Manual do Roteiro*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: PUC-Rio/ 7Letras, 2010.

GONDIM, Caline Galvão. *Pinturas rupestres: a representação da imaginação do homem primitivo*. *Revista Temática*, v. 8, n. 04, abril de 2012. Disponível em: < <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/tematica/article/view/23751/13038>>. Acesso em 10/01/2018.

JOUVE, Vincent. *Por que estudar literatura?* Tradução: Marcos Bagno e Marcos Marcionilo. 1º edição. São Paulo: Parábola, 2012.

MACY, John. *História da literatura mundial*. 5º edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

MCKEE, Robert. *Story: substância, estrutura, estilo, e os princípios da escrita de roteiro*. Curitiba: Arte & Letra Editora, 2006.

ROCHA, Adriano. *Construindo o Cinema Moderno*. *UNirevista*, v. 1, nº, 3 julho 2006. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/58552569/Construindo-o-Cinema-Moderno>>. Acesso em 04/09/2019.

ROWLING, J. K. *Animais Fantásticos e Onde Habitam: o roteiro Original*. Tradução: Anna Vigentini. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2017.

SADOUL, Georges. *História do cinema Mundial*, vol. I. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.

SARTRE, Jean-Paul. *O que é literatura?* Tradução: Carlos Felipe Moisés. 3ª edição. São Paulo, SP: Editora Ática, 2004.

SOUZA, Jaqueline M. *Breve história do roteiro*. <https://www.tertulia-narrativa.com/breve-historia-do-roteiro>. Acessado em 31/12/2018.

ZANI, Ricardo. *Cinema e narrativas: uma incursão em suas características clássicas e modernas*. *Conexão – Comunicação e Cultura*, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, p.132-149, jan./jun. 2009. Disponível em: < <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/118>>. Acesso em 04/09/2019.

ZANJANI, Ali Saeed. *Screenplay: movie script or literature?* Thesis (Doctorate of philosophy in studies and practices of the arts) - Université Du Québec à Montréal, Quebec, 2006.





**Corpo e Obra: Análise
Fílmica de Cinemas
Periféricos no
Contemporâneo**

Body And Piece: Film Analysis
Of Peripheral Cinemas in the
Contemporary

JULIA FERNANDES MARQUES
julia.marqs@gmail.com

Resumo

O presente artigo se propõe a refletir sobre a questão do olhar no que se refere à análise de filmes de origem periférica. A partir do diálogo com autores como Judith Butler, Merleau-Ponty, Roy Wagner e Stuart Hall, propõe que se faz necessário olharmos essas obras sob perspectivas que se distanciem do cânone da linguagem cinematográfica como base. Os cinemas periféricos elaboram-se a partir de corpos que têm um relevante apagamento epistêmico pelos regimes de poder etnocêntrico e paternalista estabelecidos. Sendo assim, propõe-se uma crítica a metodologias em análise fílmica que utilizam de um referencial ocidental, branco, heteronormativo para a análise de obras de origem periférica.

Palavras-chave: cinemas periféricos; cinema contemporâneo; análise fílmica.

Abstract

This article consists to reflect on the issue of inspecting at the analysis of films of peripheral origin. Based on the dialogue with authors such as Judith Butler, Merleau-Ponty, Roy Wagner and Stuart Hall, he proposes that it is necessary to analyze these works from perspectives that distance themselves from the canon of cinematographic language as a basis. Peripheral cinemas are constructed from bodies that have a relevant epistemic erasure by the established regimes of ethnocentric and paternalistic power. Therefore, a criticism is proposed to methodologies in film analysis that use a western, white, heteronormative framework for the analysis of works of peripheral origin.

Key words: peripheral cinemas; contemporary cinema; film analysis.



1. Introdução

Ao submeter uma obra cinematográfica de origem periférica a um determinado olhar, enclausurante — partindo de códigos da linguagem audiovisual canônica, ou mesmo, de decomposições estéticas, entre forma e conteúdo —, será que de algum modo obrigo essa obra a se submeter ao meu olhar? Seriam meus repertórios teóricos auxiliares para a compreensão da obra, ou seriam uma forma de torná-la inteligível aos meus? Fazer uso de critérios técnicos de análise e objetos cinematográficos clássicos como referência para criação de paralelos de análise não nos permite um olhar que, nos termos de Ismail Xavier, elabora uma análise de fato imanente: “(o que podem dizer as imagens?)” (XAVIER, 2002, p. 129). Embora o autor compreenda a necessidade de contextualizações para a leitura da obra, inclusive da correlação com outras teorias, ele entende o compromisso teórico em “demonstrar o valor estético do cinema moderno brasileiro” (XAVIER, 2002, p. 128) e atesta, assim como suas obras, seu compromisso político. Ele diria: “é na forma que procuro encontrar os nexos entre cinema e sociedade, estética e política” (XAVIER, 2002, p. 128 -129). Os contextos histórico-sociais da atualidade parecem propor à análise fílmica novos, e cada vez mais profundos, desafios intelectuais.

O colonialismo violentou de diversas formas, algumas ainda estabelecidas, diversos corpos, culturas e epistemologias, e o exercício de autocrítica em análise fílmica nos faz lembrar que os pilares de nossa ciência, mesmo nos campos artísticos e comunicacionais, estabeleceram-se tendo por base os pilares da cultura branca patriarcal heteronormativa europeia. Trinh T. Minh-ha (2016) diria que formas hegemônicas de linguagem cinematográfica deveriam ser desconstruídas, pois reiterariam culturas hegemônicas em seus estados de poder, como mecanismo de estabilização social. Em contrapartida, reelaborá-las possibilitaria

trazer ao expectador cinematográfico uma forma ativa de recepção, localizando-o como sujeito ativo no mundo e não mais passivo, como as formas de montagem invisível, com seus “raccords” (AUMONT, 1995, p. 54) perfeitos e sua montagem acelerada, nos colocam, por exemplo. Essa reflexão origina-se na perspectiva de uma cineasta e teórica pós-colonial de origem vietnamita. Mas o que dizer sobre cinemas indígenas? Povos que têm toda uma cultura elaborada à revelia da cultura ocidental e que atualmente produzem conteúdo audiovisual, muitas vezes, sem o agenciamento de profissionais ou teóricos do cinema.

No cinema, de maneira geral, percebemos a apreciação do olhar em perspectiva dualista. Ou seja, algo se encontra em relação a outro algo preexistente: haveria, desse modo, o cinema clássico e o cinema de desconstrução. Mesmo quando analisamos filmes com estéticas cinematográficas desconstruídas, temos como repertório o clássico para compreendermos o que nos chega, a partir da lógica dual, como sua desconstrução. A desconstrução seria a periferia do clássico, do cânone, que diversos mecanismos sociais reiteram como o correto frente ao foguetório de tentativas de levá-lo a outro lugar. O clássico é o inteligível, que passa por transformações internas por razão de processos históricos, sendo uns mais lineares que outros. Mesmo quando analisamos uma obra cinematográfica que se recusa em utilizar a linguagem clássica narrativa em sua estruturação e a localizamos em relação ao clássico, em vez de investigarmos sua constituição interna e específica, retornamos ao referencial primário, reiterando-o como base de constituição para o que se define como Cinema.

Quando pensamos na constituição histórica da experiência estética, tomamos consciência de um fato que pode ser um interessante ilustrativo. O termo estética origina-se da palavra grega *aisthesis*, que primordialmente está relacionada com a ideia de percepção por meio dos sentidos, das sensações. Para que esse

campo de conhecimento pudesse receber credibilidade científica, fez-se necessária a sistematização, a partir de determinados parâmetros, do que exatamente poderia ser definido como estética, que fosse mais palpável, objetivo e materialmente mensurável. Fez-se necessário isolar a noção de estética daquilo que seria indissociável de seu conceito inicial: o corpo. O corpo, tão incontornável, subjetivo e mundano, dificultaria definições conceituais. Desse modo, a ciência encontra parâmetros como simetria, proporção, composição, para formatar o que vem a se definir como o belo, e passa a relacionar estética mais especificamente com a forma ou a aparência de um objeto, que detém certo grau de beleza (DAMIÃO; BRANDÃO, 2019) — decerto que, um grau de beleza sob determinada perspectiva epistêmica e cultural.

Quando se fala em crítica artística ou análise erudita de um objeto de valor estético, parte-se muito das premissas conceituais previamente elaboradas e estabelecidas através da formação dos sujeitos ativos da análise. Desse modo, incorre o movimento que deveria ser inverso. Ao invés de o cientista ou intelectual ter como objetivo fazer imanar da forma mais definitiva aquilo que a obra propõe, ele acaba por utilizar-se da obra para defender os seus próprios pensamentos e ideais estruturantes. Além de uma apropriação do discurso e da violência sobre a obra, trata-se de uma violência contra esses corpos, experiências e retóricas, uma grave violência epistêmica. Se em tempos anteriores essa violência se dava de forma mais explícita, esses modos sutis fazem com que os mesmos atos se perpetuem.

Por outro lado, essa hegemonia discursiva etnocêntrica tem progressivamente sido desestabilizada a partir dos processos de tomada de consciência de certas camadas da sociedade, e nesse sentido faz-se incontornável promover novas possibilidades metodológicas em análise fílmica que contemplem expressões e existências periféricas e promovam uma específica reparação

histórica da colonização de saberes e da aplicabilidade desses mesmos saberes na elaboração de linguagem cinematográfica.

O cinema, prática artística e comunicacional, filha da Revolução Industrial e considerada uma das artes mais caras de se produzir, tem sua história marcada pelo capitalismo e os demais conceitos e preconceitos que o acompanham. Linguagem elaborada empiricamente, o cinema esteve a maior parte do tempo em posse de homens brancos de origem econômica abastada. Ainda hoje, pensar no acesso à produção audiovisual em regiões periféricas do Brasil nos faz perceber a fragilidade de sua acessibilidade. Nesse caso, não apenas aos meios de produção, que se encontram em um processo de democratização de consumo, mas certamente de formas expressivas e representativas autorizadas, além dos modos de divulgação e promoção desses produtos audiovisuais periféricos. Consumimos massivamente produtos audiovisuais elaborados com base em estereótipos e discurso ideológico que não contemplam a diversidade de que dispomos em nosso bojo social.

É importante ressaltar que muitas dessas obras, que escapam aos discursos de verdades autorizadas, sentidos comuns e práticas hegemônicas, têm por objetivo a reeducação do olhar e a compensação histórica colonial e de subalternidade, sexuada ou não. Para que se realize uma análise fílmica responsável, consciente e reparadora, faz-se necessária a descolonização do conhecimento e do olhar. Existe um mundo conceitual que precisa ser reparado e este se localiza às margens de um núcleo obsoleto e cristalizado, o qual não necessita de mais reiteraões. A apropriação desses corpos criativos pela ciência hegemônica pode ser definida como uma forma de colonização contemporânea do pensamento e da performance, mais uma estratégia de sobrevivência dos discursos constituídos do patriarcado.

2. Teorias para perspectivas metodológicas renovadas

Em *Corpos que importam*: os limites discursivos do “sexo”, Judith Butler (2019) explica que uma de suas motivações para a constituição dessa obra foi a necessidade de aprimorar sua reflexão quanto à “materialidade do corpo” (p. 9). Ela conta ter sentido dificuldade nessa missão possivelmente porque a filosofia foi estabelecida de modo a se distanciar de questões como a corporeidade. Judith conta que os formados em filosofia, em geral, “escrevem contra o corpo” (p. 9). O que poderia ser aplicado à ciência de maneira mais abrangente, tendo em vista que a filosofia direciona seu olhar para a natureza da existência humana utilizando-se da razão, sendo esta última uma das bases primordiais para constituição da lógica científica. A partir do segmento de suas reflexões, Butler (2019) irá perceber que as restrições normativas, aquelas que regulam os corpos, produzem não só o domínio de corpos inteligíveis, como também “o domínio de corpos impen-sáveis, abjetos, inabitáveis [...]” (p. 12). Ela diria que esses corpos abjetos seriam “o próprio limite da inteligibilidade, seu exterior constitutivo” (p. 12), seriam o espectro da impossibilidade de um domínio totalmente inteligível. A autora, ainda no título da obra, destaca a palavra de origem inglesa *matter*, que, ao passo que significa “matéria”, pode ser lida como o verbo “importar”. Qual seria então o corpo/matéria que interessa quando a circunscrição da inteligibilidade cultural resulta em postura repetida e, muitas vezes, violenta em relação a epistemologias não hegemônicas? Stuart Hall, que em sua trajetória como pesquisador buscou apresentar o cinema mais como uma prática enunciativa do que apenas uma linguagem organizada a partir de códigos, investigou no sentido de compreender como se dão as representações de etnias vistas como discursivamente minoritárias e propõe:

O primeiro ponto é – os estereótipos reduzem, essencializam, naturalizam e fixam a “diferença”. Em segundo

lugar, os estereótipos implantam uma estratégia de “divisão”. Eles dividem o que é normal e aceitável daquilo que é anormal e inaceitável. Em seguida, eles excluem ou expõem tudo o que não se encaixa. [...] Então, outra característica dos estereótipos é a sua prática de “fechamento” e exclusão. [...] Os estereótipos, em outras palavras, formam parte da manutenção de uma ordem social e simbólica. [...] O terceiro ponto é que os estereótipos tendem a ocorrer onde há grandes desigualdades de poder (HALL, 1997, p. 258).

Por meio de sua crítica, Stuart Hall apresenta-se como um precursor para aqueles que não se satisfazem com as técnicas e métodos tradicionais em análise fílmica. Não apenas pelo interesse em contextualizar as obras em seus processos de realização fílmica, histórica e de pesquisas teóricas em perspectiva interdisciplinar como proposto por Manuela Penafria, quando defende a Teoria dos Cineastas como método de análise fílmica. O método da Teoria dos Cineastas engloba as seguintes abordagens:

“1) a interpretação da obra através do conhecimento possível sobre as condições materiais nas quais se produziu a obra (sobre alguns filmes há mais informação do que sobre outros); 2) a interpretação da obra através da intenção ou do pensamento expressos de quem a fez (o que muitas vezes nos dá um insight sobre as questões da primeira abordagem); 3) a interpretação da obra através da atribuição de significado que o espectador lhe dá, através de mecanismos de produção de significância de ordem vária” (PENAFRIA, 2020, p. 68-69).

Stuart Hall em sua crítica, percebe a necessidade de questionar os modos de representação e de poder discursivo, e restituir às expressões cinematográficas periféricas suas próprias formas de

realização cinematográfica. Hall percebe no cinema a extensão das relações humanas e sociais. Sobre os estereótipos, ele inclusive defenderia o conceito de “transcodificação”: “tomar um significado existente e reapropriar-se dele para criar novos significados” (HALL, 1997, p. 270). Judith Butler (2019) diria algo semelhante quando refletiu sobre o local “inabitável” destinado a certos corpos socialmente marginalizados: “o domínio do sujeito circunscreverá sua própria reivindicação por autonomia e vida” (p. 18).

Diante do historicismo eurocêntrico, os diretores do Terceiro Mundo e das minorias reescreveram suas próprias histórias, tomando o controle das próprias imagens e falando com suas próprias vozes. Não que tais filmes substituam as ‘mentiras’ europeias com uma verdade pura e inquestionável, mas propõem ‘contraverdades’ e ‘contranarrativas’ informadas por uma perspectiva anticolonialista, recuperando e reforçando os eventos do passado em um amplo projeto de remapeamento e renomeação (SHOHAT; STAM, 2006, p. 358).

Outro autor que corrobora com essas posições é o historiador indiano Chakrabarty (2000), que argumenta que a perspectiva acadêmica da história nas universidades europeias localiza o olhar europeu como a história central, em vias de localizar as demais histórias (indiana, chinesas, quenianas etc.) como periféricas. Desse modo, ele apresenta a demanda de execução do caminho contrário: provincializar a Europa e problematizar o apagamento da relevância de muitas culturas como decorrência da prática que ele denuncia. Ele acredita que esse tipo de postura enriquecerá o debate e informará sobre as ambivalências da modernidade, permitindo uma tomada de consciência social em grande parte do globo. Stuart Hall complementa e defende a “transcodificação”:

Assim, em lugar de evitar o corpo negro, porque este estaria completamente entranhado nas complexidades do poder e da subordinação no contexto da representação, esta estratégia assume categoricamente o corpo como o principal local de suas estratégias de representação, na tentativa de fazer os estereótipos trabalharem contra si mesmos. (HALL, 1997, p. 274).

A demarcação dos corpos a partir de uma prática regulatória, assim como proposto por Michel Foucault (2008), produz os corpos que governa. Por outro lado, essa materialização necessita de uma reiteração forçosa, um sinal de que “os corpos nunca cumprem completamente as normas pelas quais se impõe sua materialidade” (BUTLER, 2019, p. 16). Desse modo, a materialidade tem que ser compreendida como o efeito da norma no corpo e não confundida com o próprio corpo. Para Homi Bhabha (1997, p. 14-15), essa situação pode ser lida da seguinte forma:

[n]ão é simplesmente apropriação ou adaptação; é um processo através do qual se demanda das culturas uma revisão de seus próprios sistemas de referência, normas e valores. [...] Ambivalência e antagonismo acompanham cada ato de tradução cultural, pois negociar com a “diferença do outro” revela uma insuficiência radical de nossos próprios sistemas de significado e significação.

Roy Wagner (2010), por sua vez, refletirá sobre a “Cultura do empreendimento coletivo” como um mecanismo que reprime a dialética para se tornar a própria dialética. Racionalizar e teorizar a dialética social para sê-la, e aquilo que escapa ao seu domínio terá ainda mais entraves para conseguir permear a membrana da inteligibilidade. Paulo Emílio Sales Gomes narra sobre a representação no cinema brasileiro e propõe uma análise que dialoga com a compreensão de Wagner:

Somos um prolongamento do Ocidente, não há entre ele e nós a barreira natural de uma personalidade hindu ou árabe que precise ser constantemente sufocada, contornada e violada. Nunca fomos propriamente ocupados. Quando o ocupante chegou o ocupado existente não lhe pareceu adequado e foi necessário criar outro [...] A peculiaridade do processo, o fato de o ocupante ter criado o ocupado aproximadamente à sua imagem e semelhança fez deste último, até certo ponto, o seu semelhante. Psicologicamente ocupado e ocupante não se sentem como tais: de fato, o segundo também é nosso e seria sociologicamente absurdo imaginar a sua expulsão como os franceses foram expulsos da Argélia. Nossos acontecimentos históricos [...] são querelas de ocupantes nas quais o ocupado não tem vez (GOMES, 1986, p. 87- 88).

Seguindo na mesma direção, Wagner (2010, p. 16) irá propor que “o modo de simbolização diferenciante provê o único regime ideológico capaz de lidar com a mudança”. No caso, o modo de simbolização diferenciante é o que escapa ao convencionalismo ocidental e pode ser representado pelos processos de simbolização mais amplamente utilizados pelos povos “tradicionais” — compreendendo sociedades “tribais” —, ou mesmo às ideologias oriundas de certos estratos sociais na sociedade civil ocidental.

O que chama de diferenciação simbólica — ou simbolização diferenciante —, ele apresenta em contrapartida à simbolização convencional. A primeira assimila e engloba as coisas que simboliza, sempre operando no sentido de negar a distinção entre os símbolos e as coisas que eles simbolizam, e cria o efeito de “obviação” que abarca as possibilidades de um modo proporcionar a derivação do outro (WAGNER, 2010, p. 17-18). Já a simbolização convencional produz um contraste entre os símbolos e as coisas que eles simbolizam e gera um “contraste contextual”, por

localizar cada modo a partir dos supostos pesos ideológicos que carregam. Ele diria:

[...] a moderna sociedade ocidental, que Louis Dumont acusa de ‘estratificação envergonhada’, é criticamente desequilibrada: sofre (ou celebra) a diferenciação como sua ‘história’ e contrabalança o coletivismo intensivo de seus empreendimentos públicos com estratégias competitivos semiformais e envergonhados em todos os tons de cinza e com a bufonaria desesperada da propaganda e do entretenimento. (WAGNER, 2010, p. 16).

Wagner (2010) propõe que, para a manutenção da sociedade civil ocidental em sua forma atual, necessitamos de elementos que reitem as formas estabelecidas da materialidade cultural. Símbolos ideológicos que podem ser propagados pelos meios de comunicação mais diversos, como o cinema, e de forma tão política quanto o bastante para trazer a sensação de inclusão e representação social para camadas — também historicamente — paternalisticamente representadas. A regulação dos corpos para torná-los de algum modo inteligíveis ou afirmar a inviabilidade deles.

No cinema, lidamos com diversos elementos que podem ser trazidos como ilustrações para tal pensamento. Podemos usar a elaboração de roteiros cinematográficos, sejam eles de ficção ou de documentário, e perceberemos como os ideais sociais propostos estão amplamente impregnados de ideais etnocêntricos e colonialistas, e não só: sexistas e patriarcais também. O cinema como linguagem pode acabar por tornar a vida linear e estabilizar muito de nossas críticas e contestações sociais. Por exemplo: a estrutura dos mitos, a saga do herói, os plot twists, a estrutura documental muito bem delimitada, com a apresentação de uma defesa discursiva linear ou uma estrutura de conflito muito bem definida a partir de sua dualidade.

Como contraponto, e como ilustração do conceito de simbolização diferenciante de Wagner (2010), podemos pensar nas comunidades ameríndias. Nelas, a produção de artefatos costuma dialogar com o que pode ser reconhecido como cosmos, e diferentemente do que se propõe quando pensamos em estética nos parâmetros da ciência ocidental, a simetria que a estética indígena teria por referência são seus arquétipos primevos e elementos da natureza (VELTHEM, 2019). O corpo seria, então, a membrana porosa que conecta o mundo material ao mundo imaterial, e ele expressaria a cosmologia de seu povo através da criação de adornos, danças, desenhos, pinturas, cantos, narrativas ou até mesmo em outras práticas criativas não tradicionais, como a fotografia e o cinema, posto que se tratariam apenas de adaptações desse olhar e modo de experiência a novas técnicas (DAMIÃO; BRANDÃO, 2019).

Ainda na mesma obra, Wagner (2010) irá chamar de “tonal” aquilo que pode ser nomeado, ou seja, a própria convenção. Para ele, “[...] ‘os significados produzidos sob a ordem do tonal’ não deixam de exercer efeitos contaminadores sobre o estilo de prosa de um autor, bem como sobre o seu modelo” (WAGNER, 2010, p. 22). Por outro lado, o simbolismo negativo, que produz metáfora sobre algo que escapa da lógica da convenção, poderá “[...] subverter a coisa mais poderosa que existe para o alento de uma civilização orgulhosa de seu conhecimento” (WAGNER, 2010, p. 21). “Invenção que devora convenção” (WAGNER, 2010, p. 21), o que possivelmente é um conceito que pode nos auxiliar na visualização da obra cinematográfica de forma mais autóctone com relação ao referencial canônico do cinema, impregnado por valores ideológicos hegemônicos e epistemologicamente violentos. Para tal, importa compreender esses anseios, “não como contestações permanentes das normas sociais condenadas ao pathos do fracasso, mas como um recurso crítico na luta para rearticular os próprios termos de legitimidade e inteligibilidade simbólicas” (BUTLER, 2019, p. 19).

As metáforas convencionais, ou mesmo coletivas, costumam fechar-se em si mesmas, identificam-se com aquilo que é moral e ético na cultura e colocam-se em relação ao modo factual de maneira dialética. As metáforas diferenciadoras, ou individuantes, possivelmente proporcionam uma forma mais fluida em permitir mudanças de perspectiva, por derivar “significado cultural de atos criativos de entendimento inovador” (WAGNER, 2010, p. 17). “Tais desidentificações coletivas podem facilitar a reconceitualização de quais corpos importam [matter] e que corpos ainda estão por emergir como matéria crítica de interesse” (BUTLER, 2019, p. 19).

Nesse sentido, é importante reconhecer que, assim como proposto por Paulo Marcondes Soares (2009) ao tratar do Terceiro Cinema — compreendendo o mesmo como os cinemas novos latino-americanos das décadas de 60 e 70 —, o cinema periférico contemporâneo mapeado em seu subdesenvolvimento local terá características de produção bem distintas das grandes produções comerciais, não apenas por, muitas vezes, não ter o orçamento necessário para uma produção audiovisual de impacto social, mas por investir no sentido de elaborar “[...] a tessitura de um novo imaginário de homem e de cultura. [...] uma identidade que quer ser construída de dentro e não de fora” (SOARES, 2009). À análise fílmica responsável e reparadora, utilizando dos conceitos de Franz Fanon (1961), ficaria o encargo de dar o suporte para efetivação dessa “descolonização das mentes”.

Merleau-Ponty propõe que, embora o mundo seja o que vemos, precisamos aprender a vê-lo. Que é mister tomarmos conta dessa visão, “dizer o que é nós e dizer o que é ver, fazer, pois, como se nada soubéssemos, como se a esse respeito tivéssemos que aprender tudo” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 18). Merleau-Ponty investiga como o indivíduo, em suas composições naturais e históricas, coloca-se em relação ao mundo. Um misto de

elementos que influenciam a sua específica existência, ao mesmo tempo individual e coletiva. Dessa maneira, Merleau-Ponty perceberá a necessidade da criação de referenciais para a organização do pensamento, nos termos convencionais e coletivos: “[...] nem saberíamos nós o que é falso, se algumas vezes não o tivéssemos distinguido do verdadeiro” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 19).

Por outro lado, as questões relativas à verdade sobre os eventos, enfaticamente culturais e sociais, seguem reafirmando o movimento circular e muitas vezes retroativo da ciência em seus méritos e na “[...] persistência de fósseis teóricos (uma persistência que é o recurso básico da tradição acadêmica)” (WAGNER, 2010, p. 13). Nesse ponto, podemos refletir o quanto se faz de toda sorte tendenciosa qualquer forma de enunciação. A tentativa de observar certa enunciação negligenciando o próprio ato de enunciar produz uma lógica objetivista da coisa em si. Como na linguagem invisível do cinema clássico narrativo, uma sensação de objetividade e clareza é transmitida para quem apreende o objeto fílmico. A vida como ela é, ou exatamente o contrário disso. Merleau-Ponty reflete sobre a observação das coisas que o cercam como uma metonímia do que viria a ser a experiência humana do mundo e discorre sobre o seu ato de olhar. Ato composto pelo cortinamento e descortinamento do piscar de olhos, assim como a limitação do olhar sempre restrito a determinado campo de visão e que, de certo modo, cobre aquilo que vê, com a sua presença física, de uma observação externa que parta de outro olhar. Ele diria: “Expressaria muito mal o que se passa dizendo que ‘um componente subjetivo’ ou uma ‘contribuição corporal’ passa a recobrir as próprias coisas; não se trata de outra camada ou de um véu que viria colocar-se entre mim e elas” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 21).

As coisas não são o que são em detrimento da visão; pelo contrário, elas são o que são por motivo daquilo que define o pró-

prio olhar. Seja na criação cinematográfica ou na análise fílmica. Quando compreendo a problemática da exclusão social, do racismo estrutural, do feminicídio, da lgbtfobia, por exemplo, e me localizo como cientista isenta em busca dos critérios científicos mais rigorosos, que me deem mais seguridade quanto às minhas colocações, adequadas, sólidas, ainda assim sinto receio de me apropriar de um discurso hegemônico sobre as coisas, pois mais do que verdades estabelecidas, tratam-se apenas de verdades transitórias. De certo modo, as coisas só existem quando alguém está presente para experienciá-las, e qual olhar você gostaria de ser no mundo? Um olhar excludente ou inclusivo, como proposto por Paulo Freire (1997), quando nos alerta sobre nossa permanente perspectiva ideológica do mundo?

Merleau-Ponty (2014, p. 22) problematiza e observa o “homem ‘natural’”, capaz de segurar com as duas mãos a noção de que sua percepção permeia as coisas e que, ao mesmo tempo, isso se dá a quem de sua experiência corporal. É como se, embora a percepção não possa existir sem a participação do corpo, a partir do momento em que essa percepção se realiza, a presença do corpo se apaga como se não houvesse o corpo no princípio. Finalmente, o autor coloca o ‘eu’ e o ‘outro’ frente a frente e propõe, no ato de observação do outro, o acesso ao mesmo a partir do nosso corpo em específico, corpo invadido pelo outro em seu ato de observação, e o corpo que acaba por se concretizar é todo feito da substância daquele que o apreende no ato de observação: “[...] como os conceberia eu senão a partir das cores que vejo, das dores que tive, do mundo em que vivo?” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 24). Ele continua e afirma:

Toda a tentativa para reconstituir a ilusão da ‘coisa mesma’ é, na realidade, uma tentativa de regressar ao meu imperialismo e ao valor de MINHA coisa [...] A ciência vai apenas prolongar essa atitude: ontologia objetivista que se

mina a si própria e se desmorona na análise” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 24).

3. Considerações finais

Como delineado por Angela Prysthon (2009, p. 80), no mesmo texto em que propõe “a emergência de um foco periférico e subalterno no cinema contemporâneo”, esteticamente, o Terceiro Cinema carregava bastante influência de cinemas europeus como o neorealismo italiano ou a *nouvelle vague* francesa. No Brasil, o cinema — tido como de arte — seguia sua carreira de arte de elite e tinha a erudição e a cinefilia como pré-requisitos para a validação das obras cinematográficas produzidas aqui. Por outro lado, o Terceiro Cinema investia-se no sentido de superar esse percurso e emergir como um cinema de identidade própria: terceiro-mundista, latino-americano, brasileiro. Ensejo demonstrar que, nesse momento histórico supracitado, a visão eurocêntrica e primeiro-mundista, mesmo que em perspectivas vanguardistas, direcionava o modo de olhar, de realizar e consumir cinema no Brasil, como o núcleo duro e suas decorrências periféricas.

De certo modo, a estética terceiro-mundista, que recebeu o interesse e a atenção muitas vezes fetichista do olhar europeu, teve sua ênfase reduzida na medida em que as questões geopolíticas mundiais foram se transmutando. Como de maneira geral, atitudes inovadoras necessitam de validação a partir dos lugares de poder e, infelizmente, a lógica colonial segue a impregnar a cultura brasileira. Por outro lado, embora tenhamos vivido na década de 1980 um período de produção de cinema precarizado, por questões relativas a mercado e financiamento, temos a década de 90 como um período de retomada de investidas políticas e identitárias no cinema brasileiro. Prysthon (2009, p. 85) diria: “[...] o impacto da gama de processos que redimensiona o papel da periferia, das margens e do terceiro mundo na história e na teoria vai

ser igualmente indiscutível no estabelecimento e consolidação de estéticas cinematográficas alternativas”.

Prysthon (2009) perceberá nesse processo uma cadeia de descentramentos: teóricos, estéticos e materiais. O que podemos definir como “cinemas periféricos” se expressaria nas “interpenetrações de discursos”, na “heterogeneidade cultural”, no “diálogo entre mundos” (PRYSTHON, 2009, p. 85). Recorrentemente, considera-se um desafio produzir definições quando o objeto sob análise encontra-se no contemporâneo. Porém, é certo que esses “[...] complexos processos de ‘realinhamento de fronteiras’ [...] afetam profundamente não apenas a produção cultural contemporânea, mas a forma de pensá-la, analisá-la e catalogá-la” (p. 86).

Por fim, é necessário reconhecer que o caráter autônomo desse cinema periférico contemporâneo dependerá de uma “[...] efetiva liberdade, econômica e política, para que o cineasta possa melhor se lançar à aventura experimental. A referência aos novos modos de dizer o não dito, de assumir o lugar da fala pós-colonial, depende disso” (SOARES, 2009), e esse desafio não é apenas dos realizadores cinematográficos que necessitam transpor entraves como o do dirigismo empresarial e estatal, mas dos intelectuais que têm como missão ofertar o suporte conceitual para consolidação do mesmo, a partir dos processos de análise fílmica e defesa teórica desse momento artístico-comunicacional, como também histórico-social.

REFERÊNCIAS

AUMONT, J. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.

BHABHA, H. The Voice of the Dom: Retrieving the Experience of the Once-Colonized. *Times Literary Supplement*, n. 4923, 1997.

BUTLER, J. *Corpos que importam: os limites discursivos do ‘sexo’*. São Paulo: n-1 edições e crocodilo edições, 2019.

CHAKRABARTY, D. *Provincializing Europe: postcolonial thought and historical difference*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

COSTA, C. L. A urgência do pós-colonial e os desafios dos feminismos latino-americanos. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, n. 20, p. 70-85, jan./jul. 2009.

DAMIÃO, C. M.; BRANDÃO, C. Apresentação. In: DAMIÃO, C. M.; BRANDÃO, C. (Org.). *Estéticas indígenas: III Colóquio de Estética da FAFIL/UFG*. Goiânia: Gráfica UFG, 2019. p. 8-13.

FANON, F. *Os condenados da terra*. Minas Gerais: UFJF, 2006.

FOUCAULT, M. *Nascimento da biopolítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GOMES, P. E. S. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

GRAÇA, A. R.; BAGGIO E.; PENAFRIA, M. Teoria dos cineastas: uma abordagem para o estudo do cinema. *Aniki*, v. 7, n. 2, p. 67-71, 2020.

HALL, S. The spectacle of the “Other”. In: HALL, S.; EVANS, J.; NIXON, S. (Org.). *Representation: cultural representations and signifying practices*. Londres: Sage, 1997. p. 225-279.

KANGUSSU, I. A dimensão estética na cultura indígena. In: DAMIÃO, C. M.; BRANDÃO, C. (Org.). *Estéticas indígenas: III Colóquio de Estética da FAFIL/UFG*. Goiânia: Gráfica UFG, 2019. p. 42-56.

MINH-HA, T. T. Questões de imagem e política. In: BRASIL. *O cinema de Trinh T. Minh-ha*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural - RJ, 2015. p. 51-57. Disponível em: https://mostratmh.files.wordpress.com/2015/10/catc3a1logo_trinh_online.pdf. Acesso em: 26 jul. 2020.

MINH-HA, T. T. Olho mecânico, ouvido eletrônico, e a atração da autenticidade. In: CAIUBY NOVAES, S. et al. *A experiência da Imagem na Etnografia*. São Paulo: Terceiro Nome, 2016.

FREIRE, P. *Educação e mudança*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

PRYSTHON, A. Do Terceiro Cinema ao cinema periférico: estéticas contemporâneas e cultura mundial. *Revista Periferia*, v. 1, n. 1, jan./jun. p. 79-89, 2009.

SHOHAT, E.; STAM, R. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SOARES, P. M. F. Um cinema à margem. *Estudos de Sociologia*, v. 15, n. 2. p. 207-227, 2009.

VELTHEM, L. H. van. “Evocar outras realidades”: considerações sobre as estéticas indígenas. In: DAMIÃO, C. M.; BRANDÃO, C. (Org.). *Estéticas indígenas: III Colóquio de Estética da FAFIL/UFMG*. Goiânia: Gráfica UFG, 2019. p. 15-42.

VIDAL, L.; SILVA, A. L. da. Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas. In: VIDAL, L. (Org.). *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. 2. ed. São Paulo: Studio Nobel; FAPESP; EDUSP, 2000.

VIDAL, L. Iconografia e grafismos indígenas: uma introdução. In: VIDAL, L. (Org.). *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. 2. ed. São Paulo: Studio Nobel; FAPESP; EDUSP, 2000.

XAVIER, I. Ismail Xavier: o cinema e os filmes ou doze temas em torno da imagem. [Entrevista cedida a] Pedro Plaza Pinto, Mariana Bailar Freire, Fernando Morais e Lécio Augusto Ramos. *Contracampo*, n. 8, p. 125-152, 2003.

WAGNER, R. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.



Uma “Sessão” da História: O Cinema como Prática Cultural/ Social

A History “Session”: The
Cinema A Cultural/ Social
Practice

MARIA VIVIANE DE MELO SILVA
viviane.melo@hotmail.com

CLAUDEFRANKLIN MONTEIRO SANTOS
franklinmonteiro74@gmail.com

Resumo

O presente artigo é resultado de reflexões decorrentes das disciplinas cursadas no Mestrado em História da Universidade Federal de Sergipe, durante 2016-2018. Em meio às leituras e debates realizados, especialmente pelo viés da História Cultural, este trabalho busca analisar o cinema enquanto um meio de prática cultural/social que se configurou de maneira mais latente entre 1930-1980. A partir das discussões de Graemer Turner, Prost, Marc Ferro, entre outros, buscamos estabelecer um diálogo entre história e cinema, abrangendo também como algumas músicas retratam a prática cultural atrelada ao ato de ir ao cinema, refletindo sobre um dos papéis desempenhados pelos cines na esfera social.

Palavras-chave: história cultural; cinema; prática cultural/social.

Abstract

This paper is the result of reflections that arises from the subjects taken in the Master in History at the Federal University of Sergipe, during 2016-2018. Amid the readings and debates carried out, especially from the perspective of Cultural History, this work aims to analyze cinema as a means of cultural / social practice that was configured more latently between 1930-1980. From the discussions of Graemer Turner, Prost, Marc Ferro, among others, we look for establishing a dialogue between history and cinema, also covering how some songs pictures the cultural practice linked to the act of going to the cinema, reflecting on one of the roles played by the seventh art at the heart of society.

Keywords: cultural history; movie theater; cultural / social practice.



1. Introdução

O cinema é capaz de pôr o espectador em êxtase melhor do que qualquer outra expressão humana.... É o melhor instrumento para exprimir o mundo dos sonhos, das emoções, do instinto. Em todos os filmes, bons ou maus, além e apesar das intenções dos realizadores, a poesia cinematográfica luta para vir à tona e se manifestar. (Luis Buñuel, *A poesia do cinema*, 1955).

O cinema é um “estar só estando junto” (ALMEIDA,1999, p. 1), que nos leva a vários cenários sem sairmos do lugar. Num campo em que o filme, por si só, carrega elementos, traços notórios que são incutidos nele num caráter único, sem o espectador, sem a sua plateia qual seria o seu sentido? É uma relação que se conecta e que se molda a partir de elementos que julgam fazer parte da vida de ambos: o filme narra a vida por meios das imagens em movimento e nós paramos para ver um filme e nos encontrar por meio dele.

No século XXI, o espaço para exibição de filmes (salas de cinema) é representado ou associado aos *shoppings centers*. Diante das mudanças e inovações que tivemos no contexto tecnológico, a ideia de “cinema de rua” ficou cada vez mais rara nos lugares e as novas *performances* foram ganhando cada vez mais espaço na sociedade. Entretanto, neste artigo, nosso alvo não serão as modernas salas de cinema, apesar de essas estarem inseridas, indiscutivelmente, em nossa temática. Iremos nos reportar às décadas de 1930 – 1950, quando o cinema ocupava um posto um tanto diferente do cenário atual e era uma das principais atividades de diversão e entretenimento.

Neste texto, abordaremos, num primeiro momento, de maneira sucinta, algumas possibilidades dentro do campo da história

cultural, no que diz respeito aos saberes e fazeres para que possamos perceber como o historiador pode trabalhar dentro dessa área, ampliando conceitos e partindo de pressupostos que fazem enxergar novos horizontes e problemáticas que o inquiete para a pesquisa. Direcionaremos para uma temática mais específica, envolvendo as práticas culturais e sociais. Buscamos analisar os elementos que se interligam entre ambas e como as mesmas se fazem presentes no aparato cultural, denotando algumas questões relevantes para a compreensão do tema.

Adentrando em uma esfera de cunho mais peculiar, posteriormente, nosso trabalho versará sobre o cinema, enxergando o ato de ir ao cinema como uma prática cultural/social, para que possamos exemplificar, por meio deste, algumas das mais variadas performances que envolvem o meio cultural dentro das práticas. Além disso, também apontaremos algumas observações no que concernem à representação do cinema através da música, trazendo análises pertinentes, que contribuirão para as questões levantadas.

No decorrer destas páginas, possíveis questionamentos poderão vir à tona, e estes também são propósitos para que se abra um novo caminho de trabalho ou de reflexões que condicionem novos rumos, tendo em vista as singularidades e temas distintos, que caminham lado a lado com a história, mais especificamente com a história cultural.

2. Cultural e Social: questões indissociáveis

Dentro do campo cultural, vários são os caminhos pelos quais podemos percorrer em virtude de nossa ligação, interesse ou aproximação com determinadas problemáticas. Não podemos dizer que a História Cultural visa investigar os objetos em sua totalidade, de maneira a pensar que tudo poderá ser desvenda-

do a partir dela, mas podemos sim pensar nos caminhos que ela aponta, vendo a cultura como um elemento de compreensão das transformações sociais em suas variadas esferas (FERREIRA, 2013). Desse modo, podemos identificar na História Cultural as práticas culturais e a partir delas analisar questões que também se fazem presentes no cunho social, estabelecendo um cruzamento entre estas.

A partir do que nos aponta Girard (1998), ao se investigar as práticas culturais numa dada sociedade podemos compreender vários outros aspectos que estão interligados, sejam eles políticos, econômicos ou sociais. Em outras palavras, as práticas culturais em diversos locais existem, mas elas se firmam e se difundem de maneiras diferentes, tendo em vista que a sociedade não é uniforme, nem tampouco singular, e que um ambiente que agrada a um e faz parte do seu cotidiano nem sempre fará parte da vida do outro.

Nesse sentido, Prost (1998) nos remete a uma indagação no tocante ao papel do historiador cultural frente aos desafios e meios adotados para a superação deste, em consonância com as propostas que o mesmo tem. “O historiador que pretende reconstituir as representações constitutivas de um grupo social é levado a privilegiar certos objectos de estudos que requerem métodos de análise específicos.” (PROST, 1998, p.129).

Elencando esses pontos sobre possíveis vertentes em que o historiador cultural pode adentrar, remetemos às práticas como um dos mecanismos que se introduzem nesse campo do saber e fazer cultural. Dentro dessa ótica, alguns conceitos estão interligados e, por vezes, conectados nessa esfera merecem nossa atenção e olhar, de forma que se perceba não apenas a existência dessas práticas, mas como elas se manifestam, como são divulgadas no meio social. Porém, o que seriam práticas? Seriam sociais, cultu-

rais ou os dois, inevitavelmente? A indagação feita leva-nos a refletir sobre possíveis problemáticas que concorrem a elas e sobre a mesma, José D'Assunção Barros afirma que:

Antes de tudo, convém ter em vista que esta noção deve ser pensada não apenas em relação às instâncias oficiais de produção cultural, às instituições várias, às técnicas e às realizações – por exemplo os objetos culturais produzidos por uma sociedade –, mas também em relação aos usos e costumes que caracterizam a sociedade examinada pelo historiador. (BARROS, 2011, p.46).

A definição apresentada nos infere amplos traços não apenas sobre as práticas culturais, mas como elas podem ser caracterizadas e se apresentam na sociedade, em virtude dos organismos que são produzidos por ela. Lidar com certa análise da sociedade pode perpassar por diversas temáticas e, inevitavelmente, estas, notoriamente, estão inseridas no universo das práticas.

Por isso, recorreremos a Prost (1998, p. 134) quando declara que “Toda a cultura é a cultura de um grupo. A história cultural é indissociavelmente social, dado que está ligada ao que diferencia um grupo de outro.” Ainda que falar de cultura nos direcione a um significado polissêmico e que se manifesta de diferentes modos muitas vezes, refletir sobre o conjunto que abarca e seus sentidos múltiplos faz-nos perceber que se a cultura pertence a um determinado grupo e este, mesmo diferente de outro, é social; logo, as práticas culturais que se estabelecem nele, inexoravelmente, também são sociais.

Nesse contexto, e trazendo o olhar para nosso objeto em questão, entendemos que no cinema, mais especificamente nas salas de cinema, pode-se configurar um lugar gerador de práticas sociais

e pode estar atrelado também a outros espaços, pois, de acordo com Turner (1997, p.121): “São prazeres oferecidos também por outras práticas sociais dentro da cultura popular, e, portanto, revelam como a prática social do cinema está embutida em outras práticas, em outros sistemas de significados.” Assim, entendemos que as práticas sociais do cinema estão atreladas a outras, corroborando com Girard e Prost (1998) a respeito das práticas culturais/sociais.

3. O cinema como lugar de práticas culturais/sociais

Dentro da história cultural, o cinema nos propõe um conjunto múltiplo de percepções que podem ser averiguadas pelo historiador, à medida que este se dispõe a analisar as variantes que fazem parte daquele. Prost (1998, p.136) elucida que “A história cultural deve transitar constantemente da experiência ao discurso sobre a experiência.”. De tal maneira, o historiador não pode decifrar a cultura sem analisar a experiência vivida, observando não apenas a experiência em si, mas aquilo que é discutido e formulado a partir dela.

A formulação da vivência a partir das experiências do indivíduo, seu cotidiano e tudo aquilo que articula sua vida constituem instrumentos que geram discursos e corroboram para a compreensão dos elementos que estão inseridos dentro das práticas culturais e sociais. Se tomarmos que “A cultura também é a mediação entre o indivíduo e sua experiência.” (PROST, 1998, p. 135), entenderemos que é relevante perceber a demanda que interliga a construção do indivíduo enquanto sujeito de uma dada sociedade. “Conseqüentemente, a fim de melhor compreender como o cinema pode fazer parte dos sistemas culturais em análise, tornou-se necessário investigar mais de perto o próprio cinema como um meio específico de produzir e reproduzir significação cultural.” (TURNER, 1997, p.49).

Pensar no cinema como uma dessas práticas e seu significado nos ajuda a constatar alguns pontos que podem ser observados a partir deste. Conjecturar o sentido dessas práticas é o que nos norteia, pois elas não possuem o mesmo significado para todos, de forma que em um exemplo simples possamos denotar isso. Muitas pessoas podem nunca terem ido ao cinema ou a um determinado lugar e isso ser algo deveras natural para ela, pois tais lugares ou situações não estão inseridos dentro das práticas sociais que permeiam sua vivência.

Nem todos se encaixam no mesmo público, pois as particularidades que os definem nem sempre passam por todos os horizontes. Nem todos se interessam ou gostam das mesmas coisas e, por esse motivo, dentre tantos outros, suas práticas são posicionadas de formas diferentes. Por isso, dentro da perspectiva de Lagny (2009), é válido ressaltar o papel desempenhado pelo cinema e como podemos perceber por meio dele alguns elementos da vida e do comportamento social.

Eu adoro essa parte. A luz vai se apagando devagarzinho, o mundo lá fora vai se apagando devagarzinho. Os olhos da gente vão se abrindo, daqui a pouco a gente não vai mais nem lembrar que está aqui. (...) A gente vai conhecer um monte de pessoas novas, um monte de problemas que a gente não pode resolver e que só eles podem. Vamos ver como e quando. Está começando. (*Lisbela e o prisioneiro* (2003), de Guel Arraes).

O trecho do início do filme *Lisbela e o Prisioneiro* (2003) leva-nos a adentrar no mundo do cinema como espectadores que se encantam com as cenas exibidas na tela. O filme inicia-se numa sala de cinema. Lisbela, moça sonhadora que adora os artistas de cinema, está junto ao seu namorado e ela escolhe atentamente o local em que vai sentar, a fim de ter uma visão privilegiada da

exibição. A fala da personagem, destacada acima, remete-nos ao momento em que ela senta na poltrona e o filme começa. A sensação que Lisbela descreve é da típica pessoa que, como ela, encantava-se com tudo aquilo que o cinema poderia auferir: a aventura, o romantismo, o conhecimento de outro universo que ora estava presente ora estava distante de sua realidade, mas que causava uma expectativa por parte do público que ia assistir às sessões.

As condições próprias da sala de projeção, o isolamento no escuro, a atenção concentrada no espaço luminoso e a imobilidade do espectador reduzido a um observador passivo de pessoas encarregadas de agir na tela, tudo isto faz de um filme uma espécie de sonho acordado (AVELLAR, 1982, p. 20).

É importante destacar essas sensações que o cinema poderia causar em virtude da demanda do público. O cinema pode ser visto como meio de encontro com a realidade ou mesmo como aporte para se fugir dela. Quantos olhares se montam e desmontam com as cenas exibidas e com as performances apresentadas nos mais variados estilos de filmes, que buscam atender a inúmeras demandas de um público variado, misto e por vezes exigente, mas que comunga de um ideal peculiar: o gosto pela sétima arte.

O que faz alguém fixar seu olhar durante algumas horas para assistir a um filme? Observar os efeitos, montagens e todas as partes técnicas? Admirar o cenário ou a forma como os atores representam aspectos da vida cotidiana ou uma ficção que nos transporta para um universo um tanto quanto diferente?

O espectador do cinema, no meio de uma multidão que com ele partilha os seus próprios sentimentos (e que, de fato, muitas vezes, frui da situação de sociabilidade em que se acha - lembremos o efeito confortante da risada

coletiva, e a sensação de mal-estar que se experimenta ao assistir sozinho um filme cômico, numa sala quase vazia), encontra-se, igualmente, num estado de intimidade passiva e sofre a hipnose da tela de tal maneira que a própria sociabilidade da situação, difundindo um sentido de anônima cumplicidade, conforta-o em seu isolamento psicológico. (ECO, 2015, p.342)

Ao assistir a um filme, nossa atenção volta-se para todos os fenômenos exibidos nele. É em função disso que fazê-lo no cinema é diferente de na TV, por exemplo. Na TV, estamos sujeitos a uma série de fatores que podem desviar nossa atenção. Nosso olhar no cinema e nosso imaginário diferem-se como se estivéssemos, de fato, sonhando, mas um sonhar junto, onde os personagens do filme envolvem a trama da realidade que, por vezes, não temos e desejamos possuí-la. Os filmes nos causam sensações, provocam emoções e tendo reações peculiares, cada ser humano reage de uma forma que também é sua, mas que está condicionada, mormente, à visão de quem elaborou a película.

Marc Ferro (2004) diz que “Ir ao cinema é uma escolha.” Tal escolha é incutida de variadas representações, onde o indivíduo faz-se protagonista ao passo que é espectador dessa escolha, pois assistir a um filme em casa é diferente de ver no cinema. Não apenas pela estrutura física ou qualquer outro fator de aparato tecnológico que envolve, mas pelos enlaces que configuram, visto que, em casa, as distrações ou possíveis pausas podem ocorrer durante a sessão, o que dificilmente aconteceria numa sala de cinema, e isso já torna o sentido fílmico completamente diferente, incluindo as sensações existentes em decorrência deste.

Estabelecer determinados significados e sentidos ao cinema não é uma tarefa tão simples, pois pode perpassar por diferentes óticas, a depender da maneira como este é abordado. Neste

momento, trataremos do cinema especialmente enquanto lugar social, indicando algumas das muitas alternativas que podemos conceber sobre ele por meio dos usos de seu espaço. Dentro dessa perspectiva, é válido mencionar o que Alexandre Valim afirma, ao dizer que:

O cinema não é apenas uma prática social, mas um gerador de práticas sociais, ou seja, o cinema, além de ser um testemunho das formas de agir, pensar e sentir de uma sociedade, é também um agente que suscita certas transformações, veicula representações ou propõe modelos. (VALIM, 2012 p. 285).

Ao nos depararmos com temáticas que envolvam a sétima arte, muitas ligações podem ser feitas em razão do vasto campo de análise, que vai desde o filme até o próprio ambiente onde o mesmo é visto, no caso, as salas de cinema. No entanto, as práticas que existem em função do cinema, das transformações e mudanças provocadas por ele também devem ser pensadas, uma vez que elas podem ser veículos de transmissão para que se compreendam as relações sociais estabelecidas em torno dele num dado momento da sociedade.

O papel assumido pelo cinema em torno dos hábitos e costumes que elencavam as práticas de uma dada época reflete em todos os avanços que se desdobravam. Remontando aos escritos de Ivánilda Junqueira, observamos que:

Quando nos reportamos há algumas décadas atrás, notamos que o homem possuía hábitos diferentes. Tomando como referência a cidade de Prata, interior de Minas Gerais, e numa retrospectiva das últimas décadas, é possível também acompanhar as transformações no cotidiano dos seus habitantes, levando em consideração a influência que

os avanços tecnológicos exerceram no decorrer do tempo. (JUNQUEIRA, 2010, p.118).

O tempo provoca mudanças e estas, ao passo que moldam o cenário, também são moldadas e influenciadas por aquele numa relação de via dupla. O homem vai se configurando nesse cenário e é importante analisar sua relação, tendo em vista as práticas geradas e assumidas por eles. Dentre elas, “nas décadas de 1940 e 1950, as salas de cinema passam a ocupar um lugar de destaque no cotidiano dos brasileiros e, em Prata, tais salas foram eleitas como núcleos de encontro e sociabilidade.” (JUNQUEIRA, 2010, p.120).

Tendo ocupado um lugar de destaque durante um dado período, que se estende até os anos 80 em muitos lugares (Junqueira, 2010), o cinema foi alvo de um público que encontrava nele um dos principais meios de encontro, lazer, diversão, enfim, um ambiente que se fazia frequentado de forma eficaz onde se desenvolviam práticas. Podemos citar ainda o caso de Aracaju-SE que, nas décadas de 1930 e 1940, tinha no cinema uma de suas principais práticas. Como afirma Andreza Maynard (2015, p.33), “Sair de casa para assistir a um filme propiciava interações sociais na medida em que as pessoas se encontravam, fofocavam, e paqueravam nos cines.” Muito mais do que uma simples diversão, os elementos que se inteiravam aos cinemas iam desde o quesito financeiro (ambiente de trabalho) até a paquera, fazendo dele um local que abrigava variadas acepções.

Inimá Simões (1990, p.21) também reflete sobre isso, ao estudar sobre cinemas de São Paulo e diz que “o espetáculo começava na calçada, muito antes da plateia ser escurecida.” Ou seja, muito antes de adentrar na própria sala de exibição fílmica, as pessoas já ocupavam espaços ao redor, como calçadas, estabelecendo ali práticas sociais. A respeito do disso, Souza (2003,

p.68) menciona que “O cinema dos primórdios emergido dos textos continha uma grande carga simbólica como espaço de convivência social, onde principalmente se namorava e, com sorte, iniciavam-se futuros casamentos.” Partindo dessa reflexão, enxergamos o cinema como local de sociabilidade e práticas sociais que iam além de assistir ao filme, mas perpassavam pelo namoro, encontro com outras pessoas e diversão, seja sozinho ou acompanhado.

3.1 Reflexos das práticas do cinema na música

Buscando compreender as práticas que envolvem o cinema, no que diz respeito ao seu espaço, ao lugar, decidimos adentrar em um quesito que nos traz menções sobre ele: a música. Não é difícil encontrar historiadores que trabalhem com a música em seus variados contextos e significados, mas, desta feita, procuramos olhar por meio desse objeto como o cinema se manifesta em um contexto social e como ele é representado por meio da música, observando assim, suas *performances* na mesma.

Entender os objetos musicais como objetos de representações sociais e também como desempenhando funções similares a elas nos permite analisar as criações musicais (...) Essa concepção nos remete ao aspecto social da música, sem que a reduzamos a um mero reflexo mecânico das condições socioculturais nas quais indivíduos e grupos estão inseridos. (DUARTE, 2002, p.132)

Assim como um filme, a música tem uma intenção, uma problemática e contexto que está envolto nela. Não nos aprofundaremos em campos específicos, que fazem parte das interpretações musicais como um todo, mas faremos este papel, à medida que se possa entender como algumas músicas retratam o ato de ir ao cinema.

Nesse contexto, a música pode ser um instrumento representativo de determinadas situações, inclusive das idas ao cinema, de forma que “A música é uma das manifestações culturais mais presentes em nossas vidas, ela compõe nosso repertório psíquico, social e emocional, além de se manifestar no cotidiano das diversas sociedades, em suas várias formas.” (OLIVEIRA, 2012, p. 61). Uma das músicas a que faremos menção é *Sessão das dez* (1982), composição de Raul Seixas que retrata, dentre outras coisas, uma relação amorosa estabelecida a partir de uma sessão de cinema. Segue o trecho musical para que se perceba a conjuntura com mais propriedade:

Ao chegar do interior inocente, puro e besta, fui morar em Ipanema ver teatro e ver cinema era a minha distração. Foi numa sessão das dez que você me apareceu, me ofereceu pipoca, eu aceitei e logo em troca, eu contigo me casei. (...) Curtiu com meu corpo por mais de dez anos e foi tamanho o desengano que o cinema incendiou.

O cinema representa na música não apenas o ambiente onde uma relação amorosa surgiu, mas uma distração, um meio da diversão que fez parte da vida de alguém, onde, ao passo em que se divertia, também se envolvia namoro, paquera. O cinema é associado não somente com esse lugar de encontro, mas intrinsecamente ao fim de um relacionamento e, por isso, aquele lugar, que foi o início de um belo romance, passa a ser visto como algo que relembra um desastre amoroso, visto que o casamento deu não certo.

Pretendemos mostrar que a abordagem sobre o cinema na música transmite-nos sensações e momentos que, de fato, consolidam-se na vida real e que essa, assim como outras canções, pode nos fazer entender algumas práticas sociais/culturais que se davam nas salas de cinema. Nesse viés, a música *Flagra* (1982),

de Rita Lee, também contribui para nosso debate: “No escurinho do cinema chupando drops de anis, longe de qualquer problema, perto de um final feliz (...) Mas de repente o filme pifou e a turma toda logo vaiou. Acenderam as luzes, cruze! Que flagra! Que flagra! Que flagra!”

A revelação e a presença de diversos elementos englobam o cenário do cinema na música de Rita Lee. É bastante perceptível que um tema é tratado de forma veemente: o namoro no cinema. Uma prática muito comum que se faz presente e se manifesta de diferentes formas dentro das salas de cinema. O cantor Belchior, na música *Todo sujo de batom* (1974), também fala um pouco sobre isso quando diz “Quero a sessão de cinema das cinco pra beijar a menina e levar a saudade na camisa toda suja de batom”. Quantos casais já iniciaram um romance no cinema? Bem, não podemos afirmar ao certo a quantidade, mas sabemos que isso já ocorreu nos tempos áureos do cinema, e ainda ocorre.

A temática envolvendo o cinema também está presente na música de Elis Regina denominada *Cinema Olympia* (1971), composição de Caetano Veloso que retrata o cine como ambiente de diversão e de encontro: “Não quero mais essas tardes mornais, normais. Não quero mais *videotapes*, mormaço, março, abril. Eu quero pulgas mil na geral, eu quero a geral. Eu quero ouvir gargalhada geral, quero a geral. Quero um lugar para mim pra mim, pra você... Na matiné do cinema Olympia, do cinema Olympia.”. De acordo com Maynard (2013), a “geral” mencionada na música era o local que ficava na parte superior dos cinemas e que tinha ingresso mais barato, diferenciada das cadeiras que ficavam na parte de baixo, mais próximas à tela.

Ao analisar, ainda que de maneira breve, algumas músicas, verificamos como elas podem dizer e nos transmitir informações sobre um dado contexto, elencando nestes as práticas sociais e suas

representações no âmbito social. É uma leitura da sociedade por meio da música, que permite percepções variadas sobre um mesmo assunto, neste caso particular, o cinema, que, enquanto local de diversas práticas, pode nos oferecer um grande arcabouço de informações sobre uma época, o próprio lugar e seus espectadores, aqueles que dão vida e fazem o mesmo ter sentido.

4. Conclusão

Dentro da História Cultural, muitas discussões ainda podem ser suscitadas. Entretanto, é preciso que se tenha uma convicção, enquanto historiador, do papel ocupado e das inúmeras contribuições que a mesma pode nos ofertar, em consonância com os desafios e novas perspectivas surgidas no horizonte do saber historiográfico.

Ao se refletir sobre as práticas culturais, e afirmarmos que elas são indissociáveis das sociais, foi possível adentrar em um dos muitos campos que a história cultural pode nos permitir analisar. Tendo investigado determinados processos de como essas se perpetuam e se revelam, o cinema foi nosso alvo: uma porta por meio da qual o pesquisador pode se apropriar bem de como criar ideias, vínculos e possibilidades que não se encerram com a análise das práticas, mas que perpassam por vários outros quesitos envolventes no viés cultural, como a análise do filme enquanto fonte, recepção cinematográfica, ensino de história e cinema, entre outros.

Compreendemos como o cinema pode se configurar como uma prática cultural/social e que vínculos afetivos e sociais eram produzidos naquele dado espaço, sendo retratados, muitas vezes, em canções como as que mostramos neste trabalho.

Desse modo, além de elencarmos o cinema, a associação deste com sua representação na música é feita como pessoas que são

retratadas em uma fotografia, demonstrando que variados caminhos podem ser seguidos na leva da história cultural, firmando posicionamentos e itens diversos, que, mesmo diante de suas peculiaridades, transitam no plano cultural e nos proporcionam um espaço vasto para que nos debruçemos sobre ele.

Referências

ALMEIDA, Milton José. *Cinema: arte da memória*. Campinas: Autores Associados, 1999.

BARROS, José D' Assunção. *A Nova História Cultural – considerações sobre o seu universo conceitual e seus diálogos com outros campos históricos*. Cadernos de história, Minas Gerais, v. 12, n. 16, 2011.

BELCHIOR, Antônio Carlos. *Todo sujo de batom*. Álbum: Coração Selvagem. WEA: 1977. Faixa 3.

DUARTE, Mônica de Almeida. Objetos musicais como objetos de como objetos de representação social: produtos e processos da construção do significado de música. *Em Pauta*, Rio Grande do Sul, v. 13, n. 20, 2002.

FERREIRA, Marieta de Moraes. FRANCO, Renata. *Aprendendo história: reflexão e ensino*. 2 ed. Rio de Janeiro: FGV, 2013.

FERRO, Marc. *O conhecimento histórico, os filmes, as mídias*. *O Olho da História*, Bahia, n.6, 2004.

GIRARD, Augustin. As investigações sobre as práticas culturais. In: RIOUX, Jean-Pierre e SIRINELLI, Jean-François. *Para uma História Cultural*. Rio de Janeiro: Editorial Estampa, 1998.

JUNQUEIRA, Ivanilda Aparecida Andrade. Tempo de lazer: cinema e cultura popular no cotidiano pratense na segunda metade do século XX. In: DÂNGELO, Newton (Org.). *História e cultura popular: saberes e linguagens*. Uberlândia: EDUFU, 2010.

LAGNY, Michele. O cinema como fonte de História. In: NOVOA, Jorge. FRESSATO, Solene. FEIGELSON, Kristian *Cinematógrafo*. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

LEE, Rita. *Flagra*. Álbum: “Rita Lee e Roberto de Carvalho” Som Livre:1982. Faixa 1. Cd.

LISBELA E O PRISIONEIRO. Direção: Guel Arraes, Brasil, Globo filmes, 2003.

MAYNARD, Andreza Santos Cruz. *De Hollywood a Aracaju: a Segunda Guerra Mundial por intermédio dos cinemas (1939-1945)*. Tese (Doutorado)- Universidade Estadual Paulista, Assis, 2013.

_____. Os cinemas Aracajuanos sob a vigilância do DIP. In: MAYNARD, Dilton Cândido Santos (Org.). *Getempo: Memórias de uma coluna de internet*. Macapá: EdUNIFAP, 2015.

OLIVEIRA, Regina Soares de. ALMEIDA, Vanusia Lopes de. FONSECA, Vitória Azevedo da. História e música. In: CANO, Márcio Rogério (coord.) *Coleção: a reflexão e prática no ensino*. História. São Paulo: Blucher, 2012.

PROST, Antonie. Social e Cultural Indissociavelmente. In: RIOUX, Jean-Pierre e SIRINELLI, Jean-François. *Para uma História Cultural*. Rio de Janeiro: Editorial Estampa, 1998.

REGINA, Elis. *Cinema Olympia*. Álbum: Ela. Philips Records: 1971. Faixa 4.

SEIXAS, Raul. *Sessão das dez*. Álbum: Gita. Philips Records: 1974. Faixa 6.

SIMÕES, Inimá Ferreira. *Salas de cinema de São Paulo*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930): o cinema dos engenheiros*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2016.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

VALIM, Alexandre Busko. História e Cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion. VAINFAS, Ronaldo (Org.). *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.



“Superantropofagia” e “Nãonarração” de Hélio Oiticica

“Superantropofagia” and
“Nonnarration” by Hélio
Oiticica

PALOMA DA SILVA SANTOS
palomasantos@hotmail.com

CARLOS EDUARDO JAPIASSU DE QUEIROZ
cjejapiassu4@gmail.com

Resumo

Este trabalho busca compreender o conceito de “nãonarração”, elaborado e utilizado por Hélio Oiticica durante a década de 1970, dentro da retomada da proposta antropofágica oswaldiana, que se fez presente para o artista carioca especialmente a partir da segunda metade da década de 1960. Dessa forma, este texto abordará brevemente o projeto proposto por Oswald de Andrade, e a retomada do pensamento oswaldiano realizada por Oiticica principalmente no texto “Esquema Geral da Nova Objetividade”, para, num segundo momento, conceber como a proposta antropofágica se mostra chave válida na montagem do quebra-cabeça “nãonarração”. Para tanto, foram realizadas pesquisas documental e bibliográfica.

Palavras-chave: Hélio Oiticica; “nãonarração”; antropofagia; cinema.

Abstract

This work aims to understand the concept of “non-narration”, elaborated by Hélio Oiticica during the 1970s, from the the resumption of the oswaldian anthropophagic proposal, which was present for HO especially from the second half of the 1960s. Therefore, this article will briefly address the project developed by Oswald de Andrade, and the resumption of the Oswaldian thinking carried out by Oiticica mainly in the text “Esquema Geral da Nova Objetividade”, to, in a second moment, conceive how the anthropophagic proposal proves to be valid to understand the “nonnarration”. For this, documental and bibliographic researches were developed.

Key words: Hélio Oiticica; “nonnarration”; anthropophagy; cinema.



1. Introdução

Este artigo busca compreender o conceito de “nãonarração”, concebido por Hélio Oiticica, doravante identificado também pela sigla HO, dentro da retomada da proposta antropofágica de Oswald de Andrade feita por HO durante a segunda metade da década de 1960. Alguns anos após reivindicar uma superantropofagia capaz de afastar-nos do colonialismo cultural, Oiticica deslocou seu interesse para a linguagem cinematográfica e, acreditamos, sem deixar de travar intenso diálogo implícito com as questões postas pela Antropofagia, por razões que serão apresentadas ao longo deste texto.

Para desenvolver essa hipótese, foram realizadas pesquisas bibliográfica e documental, a fim de possibilitar a análise, por lentes antropofágicas, do filme inacabado *Agripina é Roma-Manhattan*, mantendo em vista a poética de Oiticica. A pesquisa documental parcialmente exposta no presente trabalho desenvolveu-se a partir da busca por <nãonarração>, e termos relacionados, em dois acervos: um disponível no site do Programa Hélio Oiticica, e o segundo acervo documental digitalizado e disponibilizado pelo Projeto Hélio Oiticica para pesquisadores. As consultas foram sinalizadas ao longo do texto pela sigla PHO ou AHO, conforme sejam do primeiro ou segundo acervo, respectivamente, seguido do número de tomo, procedimento já realizado por outros pesquisadores de Hélio Oiticica, como Paula Braga (2013, p. 13) e Beatriz Morgado de Queiroz (2012, p. 12). Assim, foi possível revisitar o significado de “nãonarração”, que se espria pela produção de HO naquele período, para verificar como esse conceito de Oiticica continua o diálogo com a proposta antropofágica, através da concepção superantropofágica.

A estrutura do artigo divide-se em, primeiramente, abordar aspectos gerais da proposta antropofágica elaborada por Oswald

de Andrade. Em seguida, discutir a retomada realizada por Oiticica, especialmente no texto “*Esquema Geral da Nova Objetividade*” (1966). Por fim, abordar a “nãonarração” em “*Agripina É Roma-Manhattan*” como síntese resultante de um processo de digestão de múltiplas influências e interlocuções de HO com artistas, movimentos e pensadores, num diálogo vigoroso com John Cage, Cinema *Underground*, Neorrealismo italiano, Ciclo Marginal, Marshall McLuhan, a ideia de concreção, Sousândrade e outros, que, entretanto, não ocorre alheia à aspectos históricos e geopolíticos e à condição do artista e da produção da arte perante as limitações postas pelo subdesenvolvimento.

2. Desenvolvimento

O modernismo brasileiro se insere em um período de intensos debates entre os grupos literários em atividade no país. Para ilustrar a efervescência daquele momento, Raul Bopp (1966), em seu livro *Movimentos Modernistas no Brasil*, retoma a observação feita por Afrânio Coutinho acerca das diversas correntes literárias que resultaram do Movimento de 1922, listando cada grupo: os dinamistas; os primitivistas, de São Paulo, do qual fazia parte Oswald de Andrade; os nacionalistas; os espiritualistas; os desvairistas; os penumbristas; e, por fim, o grupo se formou em torno de Mário de Andrade, após sua ruptura com Oswald.

Dentro desse contexto, em 18 de março de 1924, com a publicação do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, observa-se que Oswald de Andrade já sondava questão crucial à época, qual seja, a identidade nacional. Rechaçando a cultura erudita, o poeta, no que não diferia de outros grupos modernistas, mostrava-se interessado em encontrar o característico da cultura brasileira. Nesse sentido, nota-se que Oswald iniciava a construção de uma solução para a relação da arte e cultura brasileira frente as influências estrangeiras. A esse respeito pondera Ricupero:

Seu primeiro manifesto, porém, ainda desejava viabilizar uma ‘poesia de exportação’ que, para realizar esse propósito, precisava destacar o que era próprio da cultura brasileira e do país e assim garantir lugar para a literatura brasileira numa espécie de divisão internacional do trabalho intelectual. Em outras palavras, seria preciso encontrar as ‘vantagens comparativas’ brasileiras não só na economia, mas também na cultura (Andrade, 1972b: 5). (RICUPERO, 2018, p. 876).

Nesse sentido, Benedito Nunes (1990, p. 11) sugere que o que está proposto no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* corresponderia a uma educação da sensibilidade, com a suspensão das interdições das elites intelectuais. Seriam esses bloqueios da formação intelectualizada, e europeia, que tornariam o poeta nacional inapto a “ver com olhos livres” a realidade cultural nacional. Contra a poesia de importação, seja ela estrangeira ou nacional subjugada ao modelo importado elitizado, Oswald reclamava uma outra postura frente ao país e seu cotidiano e a produção de uma poesia de exportação (ANDRADE, 1990, p. 42) conectada à originalidade popular e nativa, sintetizada no projeto presente no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*.

Apesar da preocupação estética predominar nessa fase preliminar, o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* e o *Manifesto Antropófago* apresentam laços de continuidade. Isto porque, observa-se o desenvolvimento e a radicalização posterior de elementos já presentes na Poesia Pau-Brasil, e em seu manifesto, pela proposta antropofágica, conforme argumenta Ricupero (2018, p. 880), a saber: “Em termos amplos, não é difícil perceber que a defesa de se ‘ver com olhos livres’ (Andrade, 1972b: 9), como faria uma criança, é continuada e aprofundada pela valorização do homem natural.”. Da mesma forma, já estavam presentes no primeiro projeto de Oswald o convite à inovação, o rechaço à cópia, o re-

curso à citação irreverente, à síntese, à integração híbrida entre cultura nativa e cultura intelectual descondicionada. Já as divergências entre as duas propostas são constatadas a partir do abandono do projeto de poesia de exportação em troca de uma arte e cultura antropofágicas, a adoção da figura indigenista antropófaga que absorve as qualidades do devorado em suas múltiplas acepções mito-poética e histórica e a inversão da relação metrôpole-colônia, aspectos ausentes no primeiro manifesto.

O nascimento do grupo antropofágico se confunde com o surgimento da Revista de Antropofagia e a divulgação do manifesto em 1928. Nesse sentido, Ricupero (2018) aduz que esta publicação passou por dois momentos que se confundem com as duas fases do movimento: o primeiro correspondente aos 10 primeiros números da publicação, cuja tiragem era baixa e a circulação restrita; e o segundo, a partir de março de 1929, no qual alcançou um público maior ao ocupar uma página semanal do Diário de São Paulo. O autor aponta ainda que o grupo forjou-se a partir dos conflitos com outras correntes, em especial com os verde-amarelos, que chegaram a contribuir em sua primeira fase com publicações para a Revista de Antropofagia, e lembra que essa proximidade não se devia somente em virtude das contribuições trocadas entre os dois grupos, posto que ambos compartilhavam também algumas semelhanças, tais como a afinidade de objetivos, já que ambos buscavam encontrar a particularidade da cultura brasileira, e, retomando o argumento de Eduardo Jardim, a ideia de que o método adequado para a consecução desse projeto seria a intuição, ainda que este fosse um ponto de dissenso com Mário de Andrade.

Uma grande diferença instala-se, entretanto, ao equacionar a relação entre o nacional e a influência estrangeira, com cada uma das correntes apresentando soluções diversas. Para o presente artigo, interessa-nos especialmente o arco tomado pelo pensa-

mento oswaldiano, que em um primeiro momento vai apostar no diferencial brasileiro, já implicitamente ligado à miscigenação em sentido amplo, como caminho para uma poesia de exportação, e, num segundo momento, se aprofunda e amplia as questões para além do aspecto estético, conforme observa Ricupero (2018, p. 890):

Já antes, no n. 2, Japy-Mirim (1929: 6), provavelmente Oswald, proclamara: ‘a descida antropofágica não é uma revolução literária. Nem social. Nem política. Nem religiosa. Ela é tudo isso ao mesmo tempo’.

A partir disso, passa também a propor uma inversão da subordinação MetrÓpole-Colônia e a deglutição da cultura estrangeira sem recorrer ao exotismo cultural. Nesse sentido, argumenta Salles:

a incorporação do dado estrangeiro pressupunha uma reinvenção, por meio da adaptação às condições do meio nacional. Postura, portanto, que não compreendia um rechaço irrestrito ao cosmopolitismo, mas se corporificava na absorção inventiva e crítica do acervo cultural europeu. No âmbito do projeto da antropofagia, a definição do nacional não procedia da mera exaltação da paisagem tropical ou da idealização de traços da cultura. (SALLES, 2018, p. 273)

Assim, a partir da evocação do índio antropófago, a assimilação do dado estrangeiro não resulta no aniquilamento pacífico do índio, do negro ou do popular, como na leitura dos Verde-Amarelos. A inversão da subordinação metrÓpole-colônia funciona como um antídoto contra a servidão cultural, e requer uma renovada perspectiva na qual a MetrÓpole, em seus avanços civilizatórios, conforme assevera Ricupero(2018), é lida como devedora da Colônia e não o contrário.

Diante da impossibilidade da construção de uma cultura purista, capaz de evitar as influências externas, Oswald elegeu a síntese, a paródia, a colagem, a expansão da preocupação política-ideológica a atravessar as questões estéticas, a troca da cultura ocidental adestradora pela sua assimilação criativa e uma inversão que possibilitava rever nessa tradição uma devedora da Colônia, como formas de desenvolvimento de uma cultura e pensamento nacionais, resgatando a ideia do índio antropófago.

Como recorda Jezzini (2010), Haroldo e Augusto de Campos, amigos e interlocutores de Hélio Oiticica, retomaram a proposta de Oswald de Andrade em diversos textos, como em “Plano-piloto para a poesia concreta”, feito com Décio Pignatari e publicado em 1956 e 1958, e em “A poesia concreta e a realidade nacional”, de 1962.

Oiticica fará o mesmo ao sondar o diferencial de certos movimentos inovadores nacionais ou, em suas próprias palavras “instituir e caracterizar um estado de arte brasileira de vanguarda” (AHO, nº 0128/68), no texto “*Esquema Geral da Nova Objetividade*”, escrito em 1966 (AHO, nº 0110/66, 17 de dezembro de 1966) e divulgado no catálogo da exposição “Nova Objetividade Brasileira” no MAM/RJ no período de 6 a 30 de maio em 1967, data que consta no catálogo da exposição (AHO, nº 1874/67), mas que difere do registrado por HO em texto intitulado “Tropicália” (AHO, documento tombado sob nº 0128/68, datado de 4 de março de 1968), no qual o artista refere-se ao período da mostra como abril de 1967. No Item I do supracitado artigo, Oiticica reflete e retoma expressamente a proposta antropofágica, deixando clara a ligação entre essa retomada e a caracterização de uma vontade construtiva geral como um estado, e não como um movimento, que pode, portanto, ser identificado ao longo da história do Brasil. No decorrer desse artigo, Oiticica propõe uma superantropofagia, apresentando-a como “redução imediata de todas as influências

externas a modelos nacionais”(OITICICA, 1986, p. 85) capaz de produzir a superação do colonialismo cultural.

A referência expressa à Oswald aparece em cartas (AHO, 1210.72, p. 1; 1247.72, p. 3; 1220.72, p. 2; 1339.74, p. 6; 1329.72, p. 1) e texto datado de 4 de março de 1968, no qual pode-se considerar que HO reivindica a deglutição das influências europeia e americana e repudia uma arte intelectualizada ao extremo e “vazia de significado próprio”(OITICICA, 1986, p. 108), elegendo um projeto incompatível com qualquer tipo de conformismo e cópia de modelos externos, que lembra o repúdio oswaldiano ao bacharelismo, gabinetismo e academicismo, seu convite a uma assimilação criativa e antropofágica do estrangeiro e a ampliação de sua proposta para além das questões estéticas. Outras alusões às questões da Antropofagia e do Manifesto da Poesia Pau-Brasil são encontradas nos textos “Experimentar o Experimental” e “Brasil Diarreia”. Neste último, HO apontava o refluxo criativo-crítico da arte brasileira justamente “quando são propostas posições radicais” (OITICICA, 1973, p. 148). Assim, aduz Oiticica(1973, p. 150):

Nossos movimentos positivos parecem definir-se como, para que se construam, uma cultura de exportação: anular a condição colonialista é assumir e deglutir os valores positivos dados por essa condição, e não evitá-los [...] assumir e deglutir a superficialidade e a mobilidade dessa ‘cultura’, é dar um passo bem grande – construir; ao contrário de uma posição conformista, que se baseie sempre em valores gerais absolutos; essa posição construtiva surge de uma ambivalência crítica

Apesar do tom mais pessimista frente ao cenário brasileiro, Oiticica, como nos textos anteriores, destaca a assimilação crítica de culturas dominantes como necessária para o desenvolvimento de

uma cultura revolucionária, construtiva. Para isso, entretanto, a condição de subdesenvolvimento, implícita no projeto estético-cultural-político oswaldiano e escancarada no conceito de subterrânea de Oiticica, precisaria ser enfrentada.

Na primeira metade da década de 1970, é possível identificar que questões como poder, relação colônia-metrópole, imperialismo, paródia rondam os escritos, leituras e a produção de Oiticica, e podem ser identificados também em seu filme inacabado *Agripina é Roma-Manhattan* (1972), cuja proposta era apresentar Manhattan como uma Roma mumificada e que deixa transparecer um tom de deboche na apresentação da metrópole, das figuras poderosas e de um corpus fílmico que se dedica a temas históricos em tom presunçoso. Ademais, o cinema começaria a fazer parte das reflexões de HO, ganhando espaço em suas proposições, bem como com o desenvolvimento da noção de “nãonarração”. Concebida por Oiticica no auge de seu envolvimento com a linguagem cinematográfica, parece possível encaixá-la nessa retomada oswaldiana.

Apesar de presente em suas correspondências e reflexões desde os primeiros anos da década de 1970, somente em 1973, com os escritos sobre sua obra *Neyrótika* (PHO, nº de tomo 0076.73, página 1; PHO, nº de tomo 480.73. AHO, nº de tomo 0210.71, p. 18, 19; AHO, nº de tomo 480.73), Oiticica abordou mais direta e publicamente o termo “nãonarração”. A palavra foi inicialmente entendida como denominação para uma espécie de proposição envolvendo slides com marcação de tempo e trilha sonora, em relação de descontinuidade, tal como *Neyrótika*, sentido no qual o termo é empregado na introdução do catálogo da *EXPOR-PROJEÇÃO 73* (PHO, nº de tomo 0438.73, p. 4).

Entretanto, observa-se que, na apresentação de *Neyrótika*, HO se preocupou em apontar sua discordância com um cinema que

estaria erroneamente atrelado à ficção narrativo-literária tradicional. A amplitude semântica do termo decorre ainda do fato de HO referir-se a outras produções feitas de imagem em movimento como “nãonarração”, tais como *Mangue Banguê* (1971), de Neville d’Almeida (AHO, nº de tomo 0477.73, p. 2), *Nosferatu no Brasil*(1971), de Ivan Cardoso, como filme “sem drama anarrativo” (AHO, nº de tomo 0379.72, p. 1), e sobre o qual Oiticica ressalta certa oposição do filme à narração em diversos trechos de seu texto, traçando um paralelo da obra fílmica com a poesia: “Nosferato não se procura ajustar a relato-drama : está mais próximo da linguagem poética : instâncias atemporais do presente” (AHO, nº 0379.72, p. 3.), ou quando afirma que “drama não é cinema linguagem-cinema” (AHO, nº de tomo 0379.72, p. 2). Sobre sua obra inacabada em imagem em movimento, *Agripina é Roma-Manhattan*, HO se referiu em 1972 como “filmagem experimental da AVENTURA SOUSÂNDRADINA ‘não narração’ do HÉLIO OITICICA: AGRIPINA É ROMA-MANHATTAN” (AHO, nº de tomo 0472.72), sendo possível perceber mais uma vez o outro viés do conceito de “nãonarração”, já que o artista associa-o também a uma negação à produção de obras narrativas “acabadas” para o espectador, fornecedoras de encadeamentos óbvios, termos com os quais aborda a questão em carta para Haroldo de Campos:

CRISTINY-AGRIPINA (penso em colocar no começo o episódio do INFERNO DE WALL ST: AGRIPINA É ROMA-MANHATTAN) e COLARES-MÁFIA (a mão dêle estaria embalsamada: só as mãos ou uma das mãos, ainda não decidimos): quero q fique o mais aberto possível sem nenhuma explicação narrativa ou lógica óbvia (AHO, nº de tomo 1248.72, p. 1).

A compreensão de Haroldo de Campos sobre O Guesa, documentada em conversa do poeta com HO – conhecida por Heliotapes

(AHO, nº de tomo 396.71, p. 6), fortalece essa chave de compreensão da “nãonarração”, uma vez que evidencia um caráter fragmentário. Nela, Haroldo reverencia a potência moderna de Sousândrade, ao conceber O Guesa como “montagem brutal ‘de pedaços macro-crus da realidade’”, após discorrerem sobre como o poeta inseria fatos, notícias e acontecimentos ao escrever, relacionando-os a citações históricas, mitológicas, etc.

A partir das obras e documentos consultados, é possível supor que Oiticica, pelo menos inicialmente, não se contrapõe à toda e qualquer narração, e nem mesmo contra a narrativa literária de forma geral. Pelo menos inicialmente, Oiticica parece almejar apartar-se do formato romanesco – narrativo-representativo – tal qual consolidado no séc. XIX e explorado pelo cinema hegemônico – rompendo com o encadeamento lógico-linear de eventos. A perpetuação da narrativa clássica no cinema, na segunda metade do séc. XX, é possivelmente lida por Hélio Oiticica como um retrocesso comparável à limitação da pintura à representação figurativa, compreendida também como um duplo prejuízo, sob o viés político e comportamental, posto que resulta em um espectador condicionado. Tomado pelo compromisso com o experimental, que é característico de sua poética, Oiticica buscou romper as convenções sedimentadas pela indústria cinematográfica, investindo contra certo tipo de narração romanesca, identificada por ele como oposto do lazer criativo (crelazer), aquele capaz de contribuir para o descondicionamento do participante e a dilatação de suas capacidades sensoriais, conforme observou Queiroz (2013).

Embebido da concepção cageana, que contrapõe o experimental ao objeto artístico como resultado acabado, e impactado pelo cinema *underground*, *Chelsea Girls* (1966), de Andy Warhol, e *Stromboli* (1950), de Roberto Rossellini, HO privilegiou uma narração mais lacunar e “inacabada”, como em *Agripina é Ro-*

ma-Manhattan, na qual os personagens são ambíguos e os blocos-episódios se ligam fracamente, dificultando a construção de totalidades significantes, com vistas a permitir um processo criativo do participante no preenchimento das lacunas e construção de significações, além de uma mobilização mais fluida de sua atenção. Longe de garantir uma contemplação imersiva com o desenrolar de uma história nítida, imprevistos e aspectos do cotidiano foram maximizados durante a gravação, como quando participantes filmados e transeuntes passam pela frente da câmera Super-8 ou quando o equipamento quase interage como quinto personagem, seja pela movimentação ostensiva que se intensifica após o plano no Central Park e no último bloco, quando enquadra freneticamente céu-construções-corpos-jogo em movimento circular, ou ainda com a mínima roteirização.

Nesse sentido, ao longo de seus trabalhos e escritos, Oiticica nega-se a articular acontecimentos em torno de uma unidade semântica delimitada e fechada, com o intuito de contar uma história. Ao abordar *Nosferatu no Brasil* (AHO, nº 0379.72, p. 2), Oiticica relaciona a participação do espectador com essa indução à integração das “lacunas” da obra: “espectador é participante : não mais o modelo romano não-comprometido com a natureza do espetáculo: participante-cinema é tevezado: [...] drama não é cinema linguagem-cinema”. Nesse contexto, é possível supor que a obra deveria guardar uma faceta inacabada, onde o sentido da obra é virtualizado, puro fluxo. A completude da obra, tal qual com os *Parangolés*, se daria com a maximização do desempenho ativo do participante. Assim, o artista reivindica trabalhar por blocos, mobilizando um espectador “tevezado” – aquele que absorve por mosaico e participa à medida que preenche as lacunas estruturais (AHO, nº 0379.72, p. 2) – fruto de sua apropriação das reflexões de Marshall McLuhan, de quem HO destaca também a paródia, recurso também exaltado pela proposta antropofágica.

Certa exaltação do fragmento narrativo, da visualidade-narrativa obtida pelas frestas – que lembra muito o comentário feito sobre *O Guesa* – aparece em textos nos quais o artista aborda outras obras cinematográficas. Por exemplo, seus comentários sobre *Mangue Banguê* “não é documento naturalista vida-como-ela-é ou busca de poeta artista nos puteiros da vida: é sim a perfeita medida de frestas-fragmentos filme-som de elementos concretos” (AHO, nº de tomo 0477.73). Ainda, suas impressões sobre *Stromboli*, quando HO (AHO, nº de tomo 0214.71, p. 18; 0218.71. 13 nov. 1971. Nova York) retoma, transcrevendo-a, a seguinte reflexão de Roberto Rossellini:

Sinto necessidade de um nível qualitativo que só talvez o cinema possa prover; a habilidade de ver personagens e objetos de qualquer ângulo, a oportunidade de adaptar e omitir, fazer uso de ‘dissolves’ e monólogo interno (não, devo dizer, à maneira da ‘stream of consciousness’ de Joyce, mas mais à de Dos Passos), de cortar ou deixar, deixando o que é inerente à ação e aquilo que seja talvez sua origem distante.

Factível compreender que HO detecta em algumas cinematografias – Neorrealismo italiano e Cinema *Underground* – recursos de esvaziamento da trama que representam uma barreira ao modelo cinematográfico industrial e ao tipo de fruição por ele proporcionado. Porém, as estratégias utilizadas por Jack Smith, Andy Warhol ou Neorrealismo estão ligadas a um tipo de adversidade diversa das adversidades perenes geradas pela condição de subdesenvolvimento, com as quais HO continua lidando mesmo fora do país. Por esta razão, tais estratégias de subtração de elementos da trama são digeridas, no sentido antropofágico, resultando no conceito “nãonarração”. Observa-se que a visada do artista sobre a condição marginal, enquanto única capaz de garantir-lhe estado de invenção em contexto repressor – Brasil

– ou excludente – EUA – e sobre as consequências do subdesenvolvimento para o seu país e para os artistas locais – cuja implicação mais direta, mas não única, é a precariedade –, reverbera na sua leitura das alternativas construídas pelo cinema nacional e na construção de suas proposições. Estas, tão abertas quanto a forma de narrativa que elegeu, visam proporcionar um exercício de liberdade ao participante, que vai ao encontro de sua compreensão de que o artista é mais como um proponente de práticas que de obras acabadas.

Por todo o exposto, é possível conceber a “nãonarração” como deglutição que envolve a narração nos cinemas modernos, Sousa-Andrade, a reflexão sobre mídia e recepção em McLuhan, a apropriação da ideia de experimental como inacabado de John Cage, entrecruzando aspectos sócio-políticos-existenciais às questões formais e estéticas, em uma proposta total de contraponto à dominação neocolonial, tal como Oiticica garimpa no pensamento de Oswald de Andrade.

3. Considerações finais

Em “*A Antropofagia ao alcance de todos*”, Nunes (1990) registra que a antropofagia se dá enquanto metáfora, diagnóstico e terapêutica. A partir do exposto, é possível aduzir que retomada da proposta oswaldiana feita por Oiticica resgata a antropofagia nessas três dimensões, ao recuperar o imaginário de assimilação das qualidades do inimigo, ao detectar um estado da arte brasileira e ao apontá-la como caminho para a superação da dominação cultural.

Apesar das referências expressas a Oswald de Andrade serem, talvez, menos evidentes nos primeiros anos da década de 1970, procuramos mostrar que os elementos trazidos pelos Manifesto da Poesia Pau-Brasil e Manifesto Antropófago são recorrentes

nos temas e nas reflexões colocados por HO. Há contudo uma diferença entre o trabalho do artista carioca e a filmografia analisada por Guiomar Ramos(2008) – Como era gostoso o meu francês(1970), Triste Trópico(1974), Pindorama (1971) e Orgia ou o homem que deu cria(1970) –, posto que Oiticica não retrata ou se refere à antropofagia em sentido literal ou às obras de Oswald de Andrade durante o filme. Também não adapta O Guesa para o cinema ou resgata diretamente personagens da obra de Sousândrade. Ao que parece, HO destaca o título do filme do Canto X do livro de Sousândrade para dar foco a outras questões que lhe interessam, bem como amplificar na forma fílmica características identificadas por ele na poética de Sousândrade, qual seja, a fragmentariedade e o associacionismo. Por outro lado, HO aparenta estar comprometido com a redução de tendências estrangeiras a modelos nacionais – reivindicada em “Esquema Geral da Nova Objetividade” – com a integração híbrida das questões nacionais – um novo “ver com olhos livres” – ao aporte intelectual não-limitador, com a inovação e experimentação, com o rechaço à cópia mecânica de movimentos internacionais e o uso da citação irreverente, ferramentas recuperadas como condição de produção frente ao domínio estrangeiro.

É preciso recordar que Oiticica, ao mesmo tempo em que esteve atento e dialogou com a produção internacional, demonstrou-se refratário a qualquer tipo de colonialismo cultural, representado, dentre outras formas, pela reprodução gratuita de tendências estrangeiras e pela folclorização nativista e nacionalista, o que se refletiu na forma como HO percebia o movimento Tropicália, conforme observa Miguel Ávila Duarte(2017). Ora, Oiticica compreende a originalidade das vanguardas nacionais como “vontade construtiva geral”, fruto do potencial experimental e antropofágico de um país que não precisa lidar com o peso da tradição (como as europeias), nem com as solicitações superprodutivas consumistas (norte-americana). Retomando Mário Pedrosa,

Oiticica concebia o experimental como inerente ao país jovem (AHO, documento tombado sob nº 2555.79, p. 9) e como antídoto anticolonial.

Considerando a indissociabilidade entre as questões estéticas e políticas para Oiticica, o que o aproxima novamente do movimento antropofágico, nota-se que, para o artista, a submissão do cinema ao formato narrativo hegemônico é associada a implicações de ordem política, e que esse modelo tradicional estaria mais próximo de um lazer capturado, criado dentro da demanda consumista e por uma lógica de domesticação e automatização dos sentidos que se contrapunha claramente à dimensão ético-política do artista e à relevância da concepção de participador para o desenvolvimento de suas proposições, como percebeu Queiroz (2012). Ora, a essa lógica consumista HO se opunha constantemente, como vemos no seguinte trecho:

Como subsistir no mundo do consumismo em que está mergulhada a ‘produção artística em geral? [...] é preciso estar livre das amarras do consumismo, ou seja, da demanda de produção de obras exigida pelo mesmo[...] devemos começar pela tomada de consciência diante das ‘imposições culturais’ de produção, opondo-se à mecanicidade da mesma e à soma de obras (AHO, documento tombado sob nº 0271/71, p. 2, 3).

Diante disso, factível que Oiticica atribua ao encadeamento lógico-linear um efeito deletério: predisposição a transformar o filme em bem de consumo e a proporcionar uma relação de fruição automática. Nesse sentido, é possível compreender que HO vê em certas cinematografias recursos de esvaziamento da trama que representam uma barreira a esse modelo industrial e ao tipo de fruição por ele proporcionado. Porém, as estratégias utilizadas por esse *corpus* fílmico estão ligadas a uma adversi-

dade conjuntural, diferentes de muitas formas das adversidades perenes geradas pela condição de subdesenvolvimento, o que se evidencia, p. ex., na frase que finaliza o texto “Esquema Geral da Nova Objetividade”, qual seja “DA ADVERSIDADE VIVEMOS!” (OITICICA, 1986, p. 98). Os reflexos políticos, econômicos e sociais do subdesenvolvimento e da invenção artística nesse contexto são sintetizados na ideia de *subterranea*, “entendida enquanto ‘uma prática feita ‘sob’ (do inglês, *under*) o ‘solo’ (do inglês, *ground*) das práticas oficiais vinculadas às instituições e ao mercado” (COELHO, 2017), conforme explicitam também Theo Costa Duarte (2017). Na visão de HO, não faz sentido contrapor-se a uma cultura profissionalizada como o *underground* americano, já que essa profissionalização a ser questionada não existe no Brasil, onde a produção precisa ser, por aspectos políticos, sociais e econômicos, necessariamente *underground*. Por esta razão, tais estratégias de subtração de elementos da trama são digeridas, no sentido antropofágico, para a formulação da “nãonarração”.

Se a superantropofagia propõe a formação do nacional pela deglutição do estrangeiro e através da recusa ao colonialismo – contra a cópia de modelos internacionais (*Op Art*, *Pop Art*, e ainda narração clássica) –, é possível afirmar também que “nãonarração” continua no marco da superantropofagia, ao sintetizar narração nos cinemas modernos – e sua relação com o romance moderno –, Sousândrade, o “espectador teveizado” de McLuhan, o inacabado de John Cage e o cinema *underground*, entrecruzando aspectos sócio-políticos-existenciais às questões formais e estéticas, em uma proposta total de contraponto à dominação “colonial” – dominação esta que possui como faceta a narração romanesca que inspira o cinema hegemônico.

Afastando-se da fruição imersiva e da imagem limpa do cinema “importado” e canônico, HO identificou no Cinema Marginal e pro-

curou desenvolver, por exemplo, em “*Agripina é Roma-Manhattan*”, uma experiência que reflete sua preocupação com uma série de questões relativas ao imperialismo, ao contexto de produção cinematográfica, à produção de arte por artistas de países subdesenvolvidos e à repercussão do fator político-econômico sobre a fruição estética. Em sua “nãonarração” em *Super-8*, HO revisita a concreção de Sousândrade e seus blocos macro crus de cotidiano apenas como referência formal e gancho para abordar poder, linguagem, *change operation*, imperialismo, valendo-se para isso da deglutição de influências de Cage, McLuhan, da paródia ao cinema de gênero histórico, oferecendo ao participador fragmentos de olhar sobre a metrópole – uma Manhattan, que na verdade é qualquer centro de poder imperial – a partir dos olhos da colônia, numa concepção que amalgama o estético, o político, o social e o ético.

Referências

AGRIPINA é Roma-Manhattan. Direção Hélio Oiticica, EUA, 1972. 16 minutos, colorido, mudo.

ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.

BOPP, Raul. *Movimentos modernistas no Brasil – 1922-1928*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966.

_____. *Vida e morte da Antropofagia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2008.

COELHO, Frederico Oliveira. 1970: pause / play. *ARS* (São Paulo), São Paulo, v. 15, n. 30, p. 133-147, aug. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202017000200133>. Acesso em: 12 out. 2018.

DUARTE, Miguel de Ávila. *Nocagions: relações entre escrita e notação em John Cage e Hélio Oiticica*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

DUARTE, Theo Costa. Lágrima-Pantera, a míssil: cinema Subterrânia. *Revista ARS* (São Paulo), São Paulo, v. 15, n. 30, p. 181-205, aug. 2017.

Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202017000200181>. Acesso em: 29 set. 2018.

JEZZINI, Jhanainna Silva Pereira. Antropofagia e Tropicalismo: identidade cultural? *Visualidades*, Goiânia, v.8, n.2, p. 49-73, jul-dez 2010.

NUNES, Benedito. A antropofagia ao alcance de todos. IN: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. Brasil Diarréia. In: GULLAR, Ferreira (org.). *Arte Brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

PROJETO HÉLIO OITICICA. Projeto HO. Site. Disponível em: <<http://www.heliooiticica.org.br/projeto/projeto.htm>>. Acesso em: 17 set. 2018.

QUEIROZ, Beatriz Morgado de. *Hélio Oiticica e o não cinema*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

RAMOS, Guiomar. *Um cinema antropofágico?(1970-1974)*. São Paulo: Annablume, 2008.

RICUPERO, Bernardo. O “ORIGINAL” E A “CÓPIA” NA ANTROPOFAGIA. *Sociol. Antropol.*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 3, p. 875-912, Dec. 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-38752018000300875>. Acesso em 01 mai. 2019.

SALLES, Christian Bruno Alves. A UTOPIA ANTROPOFÁGICA: RASTOS E HORIZONTES. *Sociol. Antropol.*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 273-295, abr. 2018. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/sant/v8n1/2238-3875-sant-08-01-0273.pdf>>. Acesso em: 02 mai. 2019.

SHEERY, Yardená do Baixo. *Agripina é Roma-Manhattan e outras experiências heliocinematográficas*. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2015.

SOUSANDRADE(SOUSÂNDRADE), Joaquim de. *O Guesa*. Introdução, organização, notas, glossário, fixação e atualização do texto da edição londrina de Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Ponteio, 2012.



Audiovisual, Cultura e Comunidade: na Memória dos Meus Avós - Umas e Outras Histórias

Audiovisual, Culture And
Community: In The Memory
of My Grandparents - One and
Other Stories

RAPHAEL RICARDO DA SILVA RIO

raphaelrrio@gmail.com

CLARISSA SANTOS SILVA

clarissa@csc.ufsb.edu.br

Resumo

O presente trabalho tem como proposta a apresentação da produção audiovisual desenvolvida pela Associação Cultural de Zabelê (ASCUZA), no cariri paraibano. Focando em duas obras específicas: *Na memória dos Meus Avós - Um e outras histórias*, o artigo incide sobre os principais aspectos ressaltados na concepção e fruição destes documentários: o campo da história oral, a memória da comunidade e os símbolos de um imaginário coletivo, que possibilitam analisar essas produções artístico-culturais e direcionam o olhar para suas influências e potencial contribuição no âmbito educacional.

Palavras-chave: Audiovisual; Memória; Imaginário; Educação.

Abstract

The present work proposes the presentation of the audiovisual production developed by the Associação Cultural de Zabelê (ASCUZA), in the cariri of Paraíba, Brazil. Focusing on two specific works: *Na memória dos Meus Avós - Um e outras histórias*, the article focuses on the main aspects highlighted in the conception and enjoyment of these documentaries: the field of oral history, the memory of the community and the symbols of a collective imagination, that make it possible to analyze these artistic-cultural productions and direct the look to their influences and potential contribution in the educational scope.

Keywords: Audiovisual; Memory; Imaginary; Education.



1. Introdução

Ao se narrar uma história fazemos uso de diversos artifícios para que o espectador compreenda o assunto da melhor maneira possível. Provavelmente, o meio audiovisual é um dos principais recursos capazes de fazer com que um conteúdo se propague e atinja os mais variados tipos de audiência. Além disso, com os atuais avanços tecnológicos e com a profusão da internet, as possibilidades de produção e distribuição de peças audiovisuais se multiplicaram. Seguindo esse fluxo, alguns grupos fazem uso dessa ferramenta como forma de divulgação de suas ideologias, preservação e manutenção de sua cultura, bem como para estimular o pensamento crítico sobre questões de cunho social, econômico, político e humanístico. De acordo com Duarte (2002, p.63):

A humanidade aprendeu, desde tempos imemoriais, que contar histórias era uma boa maneira de transmitir conhecimento e ensinar valores aos mais jovens. Foi assim, com as tragédias gregas, as parábolas bíblicas, os contos de fadas, as fábulas e as pantomimas medievais. O cinema não ficou imune a essa fórmula: uma “boa” história, narrando situações dramáticas que deixam entrever ensinamentos morais frequentemente tentam “ensinar” que “o crime não compensa”, o “bem sempre vence” e “o verdadeiro amor sobrevive a todas as intempéries”.

O grupo selecionado para este estudo utiliza o audiovisual e, principalmente, o vídeo documentário como uma importante ferramenta, que dá voz às suas inquietações, promove sua cultura e abre espaço para a discussão e divulgação de suas ideias. Além disso, faz uso da linguagem audiovisual como atividade de estudo e desenvolvimento de seus próprios membros e de quem consome as suas obras. Abordaremos neste trabalho as produções audiovisuais da Associação Cultural de Zabelê (AS-

CUZA), do município de Zabelê/PB, com destaque ao díptico documental intitulado *Na Memória dos Meus Avôs: Um e Outras Histórias*.

2. Zabelê: um oásis cultural no cariri paraibano

Zabelê está localizada na Microrregião do Cariri Ocidental e na Mesorregião Borborema do Estado da Paraíba. Conta com 2.075 habitantes, sendo que 71% residem na zona urbana e 29% na zona rural (Censo do IBGE/2010). Distante 324 km da capital João Pessoa, Zabelê limita-se ao norte com o município de Monteiro, ao sul e leste com São Sebastião do Umbuzeiro, e a oeste com Sertânia-PE.

Apesar de enfrentar as mesmas dificuldades a que muitos dos municípios da região do cariri da Paraíba estão sujeitos, na área da cultura a comunidade conta com uma série de artistas e saberes populares (artesanato, trabalhos manuais e arte popular) e grupos de dança folclórica (Reisado), aboiadores, violeiros, rezadeiras e muitas outras formas de manifestações da cultura tradicional. Dessa maneira, destaca-se uma efervescência de ações culturais dentro do município.

Zabelê ainda preserva hábitos e costumes típicos das cidades interioranas do país. A população, em sua maioria, toda se conhece e narram com propriedade sobre as ancestralidades das principais famílias da comunidade. Reforçando uma estrutura que, mesmo inconsciente, preserva a cultura de uma sociedade coletiva:

As vivências das pessoas quase sempre são interligadas por muitas gerações a partir das relações de trabalho, de escola, de religiosidade, de eventos (culturais, esportivos, de lazer, institucionais etc) e de famílias. Esse tipo de sociabilidade gera um sentido de vida compartilhada, “cuidada”

por todos, configurando, de modo hipotético, um terreno fértil para a formalização de atividades institucionais baseadas na coletividade. (NASCIMENTO, 2014, p. 23)

Entre as principais expressões culturais da cidade, destacam-se: a produção da Renda Renascença, o Grupo de Reisado, o Ofício do Vaqueiro, Pega de Boi e Rezadeiras. Valorizando todas essas riquezas culturais que resistem até hoje, se destaca um grupo que através de suas ações intervêm na realidade do município e vida de seus integrantes. A Associação Cultural de Zabelê (ASCUZA) coordena ações culturais na comunidade, que tem mobilizado, em diferentes frentes, a formação e fruição cultural no município. O grupo em questão tem o papel fundamental de movimentar a associação nas suas diversas instâncias organizacionais, com o foco principal de promover o acesso e a prática da cidadania, através da arte e da cultura:

A ASCUZA coordena e articula uma série de atividades na região e se constitui num espaço que serve para a valorização das diversas manifestações culturais pela própria comunidade, constituindo-se assim como referencial importante na configuração da identidade social e cultural local. Esta associação é um bom exemplo de como se deve criar, inovar e reinventar novas trilhas para se chegar a resultados promissores no campo do resgate e de produção da cultura enquanto elemento de desenvolvimento territorial e de integração social. (NASCIMENTO, 2007, p. 3)

Utilizando o audiovisual como principal meio de expressividade, a ASCUZA vem, desde 2002, produzindo vídeos, em sua maioria documentais, sobre a região do Cariri paraibano e sobre suas tradições e costumes. Formado em sua maioria por jovens, o grupo promove a cultura local e, paralelamente, muda a realidade de um dos menores municípios paraibanos.

Com ações voltadas ao segmento cultural, em especial, para desenvolvimento de atividades audiovisuais, buscou-se incessantemente desenvolver as potencialidades profissionais, artísticas, intelectuais e sociais dos integrantes do grupo, na luta para se formar cidadãos/ãos dignos/as e preparados/as de contribuir para uma sociedade mais justa e igualitária. Desta forma, o audiovisual foi e é uma atividade muito presente na referida associação, pois trouxe não só para os envolvidos nas produções, como também para os moradores de Zabelê e povos do Cariri Ocidental paraibano, um maior sentimento de pertencimento e orgulho da região onde vivem.

Ao longo dos anos o grupo foi formando parcerias que resultaram na capacitação de seus membros, auxiliando e concretizando muitos de seus anseios em registros cinematográficos. Atualmente, mesmo com a complexa situação do setor cultural no país, a associação preserva inúmeras produções que qualificam suas ações diante da cultura regional, servindo de base para diversos estudos, como esse em questão.

3. Luz, câmera: ação!

A produção audiovisual há tempos tem sido uma atividade que tem ganhado grande destaque na Associação Cultural de Zabelê, pois surge a partir da ânsia de registrar e fortalecer a cultura, os fatos e eventos da sociedade local. Há, então, a necessidade de se registrar os povos e seus fazeres e saberes, bem como a região do cariri paraibano.

Os registros em audiovisual desenvolvidos pela ASCUZA contribuíram com a transferência de costumes e modos de vida entre gerações distintas. As produções desenvolvidas pelo grupo também têm permitido que os munícipes zabeleenses desenvolvam uma maior noção de pertencimento de sua região, possibilitando

assim que eles se vejam, assim como veem a sua cidade, os seus costumes e as suas culturas, que antes eram tratadas com menosprezo.

As primeiras produções em audiovisual começaram a ser realizadas no mesmo ano de fundação da ASCUZA, em 2002. Estas produções contavam com mais ousadia do que com equipamentos necessários ao processo de gravação. Os primeiros vídeos documentários foram: *O que é Zabelê?* e o *Projeto Ensinar Cantando*. Sobre este projeto, no início dos anos 2000, o produtor cultural Romério Zeferino e a pedagoga Terezinha Medeiros elaboraram, aprovaram e coordenaram o Projeto “Ensinar Cantando”, do Programa Crer Para Ver da Fundação Abrinq, patrocinado pela Natura Cosméticos. O Projeto teve início no município em agosto de 2001, encerrando-se em dezembro de 2002. Impulsionou previamente a pesquisa das potencialidades artísticas, culturais e humanas dentro do município de Zabelê. Os pontos fortes observados foram a existência de uma memória de manifestações culturais de Reisado, Ciranda, Aboio e uma produção bastante diversificada de artesanato.

Em 2003, foi produzido o documentário: *Reisado de Zabelê: uma viagem para Olímpia-SP, parte I*. No ano de 2004, a ASCUZA foi inscrita e contemplada com um projeto do Cooperar, que constitui-se numa unidade administrativa de natureza autônoma e provisória, vinculada à Secretaria de Estado do Planejamento e Gestão (SEPLAG), possibilitando que a associação adquirisse os equipamentos necessários ao processo de gravação. Neste mesmo ano é produzido o documentário *Zabelê Ensinando a Fazer Renda e Aprendendo a Festejar* e o *Polindo Potencialidades*.

Em 2005, são produzidos os vídeos: *V Corrida de Jegue de Zabelê-PB*; *Catando Lixo ou Cantando Ciranda*; *O Escuro*; e gravado o SVCD do Reisado de Zabelê. Em 2006, *Pífanos: A Fé no*

Toque; Pega de Boi I; e Reisado de Zabelê: uma viagem para Olímpia-SP, parte II. No ano de 2007, foram produzidos: *Pega de Boi: Entre Arbustos, Árvores, Caatinga; e Rapadura é Doce, Mas Não é Mole Não.*

Em 2010, foram gravados cinco vídeos relacionados ao (até então) novo projeto: *Novos Palcos e Plateias* (Projeto musical desenvolvido na zona rural do município, em uma capela do século XIX). O projeto tinha entre seus objetivos levar musicalidades eruditas e diferenciadas ao grande público, que não são veiculadas nos grandes meios midiáticos e com isso proporcionar a formação de novas plateias. As primeiras gravações aconteceram com os grupos musicais Quinteto de Sax do IFPB; Coro de Câmara da UFCG; Jaelson Farias; Sandra Belê; e Sex on The Beach.

Neste mesmo ano, a Associação Cultural de Zabelê foi contemplada em dois projetos de aquisição de equipamentos na área do audiovisual, sendo um através do Ministério da Cultura e o outro através do Banco do Nordeste do Brasil. A partir destes dois projetos, a ASCUZA pode adquirir mais equipamentos que acrescentaram e fortaleceram o processo de produção em audiovisual. Em contrapartida, a associação iniciou o processo de gravação e confecção de dois documentários paralelos, que contavam a história do município de Zabelê através das memórias dos seus antigos moradores. Estes dois documentários, intitulados *Na Memória dos Meus Avôs: Um e Outras Histórias* foi lançado no ano de 2011, no dia do aniversário da cidade. As duas produções trazem uma narrativa onde idosos relatam como foi o processo de povoamento do município. Tais projetos foram promovidos através de recursos provindos de editais de incentivo a cultura: BNB Cultural e programa Microprojetos Mais Cultura do MINC (2010/2011).

Vale destacar que a confecção dos filmes foi motivada pela ausência de material em vídeo que documentasse e narrasse a história

do município, contribuindo, dessa forma, com o aprendizado acerca da cultura local. Tais produções foram muito bem recebidas pelos moradores do município, como também, ocupam um lugar especial entre as produções desenvolvidas pela ASCUZA.

4. Na Memória dos Meus Avós: Umas e Outras Histórias

Ambos os filmes foram idealizados e produzidos pelos membros da Associação Cultural de Zabelê, contando com o apoio de uma grande parcela dos moradores do município. Aliás, o destaque desses documentários são os residentes mais antigos da comunidade, que através do espaço proporcionado pelo audiovisual, puderam compartilhar e preservar suas histórias e memórias sobre a Zabelê do passado (Figura 1).

Figura 1 - Frame do filme Na memória dos meus avós - Parte I.



Fonte: <https://youtu.be/9gJE5MJS6xo>

Inclusive, o próprio conceito de memória permeia toda essa produção, desde o título até o material que dá sustentação à narrativa (história oral). Toda a construção que conduz o discurso desses documentários é baseada na memória de um grupo de idosos do município, que relembram os aspectos estruturais e sociais de Zabelê em anos anteriores. Como reflete Lucena (1999, p.24):

(...) a história oral representa a realidade com as perspectivas diferentes, explora as relações entre memória e história, coloca em evidência a construção dos atores de sua própria identidade, reconhece que as lembranças são as artes do indivíduo e redimensiona as relações entre passado e presente, ao perceber que o passado é construído segundo as necessidades do presente, chamando a atenção para os usos políticos do passado.

Os documentários seguem a estética do *documentário verdade*, onde o depoente/entrevistado, diante da câmera, responde aos questionamentos apresentados. “O documentário verdade trabalha mais com a interação entre documentarista e o universo abordado, que ocorre preferencialmente em situação de entrevista.” (PUCCINI, 2012, p. 102). As entrevistas aconteceram nas residências dos próprios depoentes e a pergunta realizada no momento da gravação foi substituída por *inserts* com questionamentos de pessoas mais jovens da comunidade. Destaca-se que esses *inserts* com as perguntas dos mais novos sobre os aspectos do passado do município são ficcionais – uma escolha estética do próprio grupo.

Os filmes se passam, predominantemente, em um ambiente urbano, no entanto, também contém aspectos de uma vivência rural, devido a relação que os moradores de Zabelê mantêm com o trabalho no campo. As produções valorizam o registro de um relato ligado à afetividade. Este relato que está ligado à intimidade, ao cotidiano, – de como se vive ou se vivia na região do cariri paraibano – revela principalmente a tradição, e tem, como ponto de apoio, as lembranças, a memória.

A narrativa dos documentários valoriza a história oral e é construída através das lembranças de cada depoente, privilegiando assim a memória individual. Mas esta memória individual não se encontra isolada no indivíduo, detentor de uma lembrança uni-

camente sua. Independente de fatores sociais, a memória individual não está dissociada das práticas coletivas, mas, ao contrário, tem base nelas:

A história oral recupera aspectos individuais de cada sujeito, mas ao mesmo tempo ativa uma memória coletiva, pois, à medida que cada indivíduo conta a sua história, esta se mostra envolta em um contexto sócio-histórico que deve ser considerado. (OLIVEIRA, 2005, p.94)

Por isso, se faz necessário pensar sobre este conceito de memória e, mais especificamente, sobre a sua substância coletiva. Maurice Halbwachs, em *A Memória Coletiva* (1990), define a memória como algo que está, necessariamente, ligada e apoiada num grupo social, e, portanto, inscreve-se como um fenômeno coletivo.

Inicialmente parece contraditório ao falarmos de memória coletiva quando, num primeiro momento, associamos às nossas lembranças como um ato puramente individual. No entanto, logo podemos evidenciar que as lembranças podem ser fortalecidas ou enfraquecidas, conforme o confronto com outros depoimentos sobre um mesmo fato. Mais ainda, cada lembrança se estabelece, necessariamente, a partir de um ponto de apoio, que tem referência num grupo social. Outros indivíduos também compartilham do mesmo meio cultural e, portanto, de referências similares. Então, esses grupos, que participam de um mesmo imaginário social, podem nos facilitar na operação da memória, e fortalecer a construção de um entendimento de certo fato, costume ou lugar, a partir de ideias e modos de pensar, que também estão presentes em nós.

Não é suficiente reconstituir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança. É necessário que esta reconstrução se opere a partir de

dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade. (HALBWACHS, 1990, p.34).

Podemos observar que Halbwachs defende que as lembranças, as quais aparecem para nós como algo puramente pessoal, diferenciam-se das outras, claramente coletivas e que possuem um caráter evidentemente social, apenas por uma questão de grau. Por outro lado, as memórias compartilhadas nas produções em questão, são claramente comuns aos indivíduos de um grupo, ganham sua força justamente pelo fato de terem suporte no conjunto dos antigos moradores dessa comunidade. Mas, cada um deles terá uma lembrança diferenciada, ou seja, uma memória individual que seria uma perspectiva da memória coletiva, pois cada pessoa ocupa um lugar, um espaço, dentro do grupo, determinando seu ponto de vista. A diferença na posição do indivíduo no grupo, entretanto, é também de natureza social.

Dessa maneira, o ato de lembrar não se configura como um movimento que nos remete novamente à própria vivência passada, mas um trabalho de reconstrução, de releitura das experiências do passado com as imagens do presente. É dessa forma que muitos dos relatos contidos nos filmes fazem relação entre o passado e o presente, quando alguns depoentes explicam, por exemplo, que antigamente a cidade possuía pouquíssimas casas, em sua maioria todas construídas com barro (Taipa), contrastando com o cenário atual, onde muitos deles se orgulham pela cidade ter evoluído estruturalmente com casas de alvenaria.

De forma geral, os filmes revelam aspectos do passado do município de Zabelê, desvendando costumes de uma cultura que ficou antiga, mas que é de grande importância para a história local da

região. Assim, sendo resgatadas essas informações através da memória dos mais antigos, fazendo o uso da linguagem audiovisual para o resgate e a preservação de tais memórias.

Ressaltamos o valor dos símbolos presentes no imaginário da comunidade e como os aspectos sociais são apresentados, discutidos e significados nessas produções audiovisuais, ao reconhecer que esses trabalhos discutem temas referentes à memória e a história, fazendo uma busca ao passado através das imagens do presente narrada por cada indivíduo e pelo inconsciente coletivo dos moradores do município. Este inconsciente coletivo seria o conjunto das semelhanças (tendências lógicas, modos de reação do indivíduo face ao meio, grandes linhas de interpretação mental) características da natureza humana na sua forma elementar, incluindo a ideia da existência da hereditariedade das aquisições psicológicas. Nas camadas mais profundas e de difícil acesso, o homem guardaria um inconsciente arcaico, cujos temas são comuns à humanidade inteira. Este inconsciente coletivo é estruturado por arquétipos, estando estes na base da formação de imagens (PITTA, 1975, p. 66).

Nesses processos imbricados entre a memória e o imaginário, o cinema tem um altíssimo valor e poder na disseminação de ideias, utilizando a arte e valorizando a imaginação de artistas na construção de saberes capazes de transformar sociedades: “(...) imaginar é criar o mundo, é criar o universo, seja através das artes, através das ciências, ou através dos pequenos atos, profundamente significativos, do cotidiano” (PITTA, 2017, p.40).

Apesar de seu caráter histórico e social, Na Memória do Meus Avós: Um e Outras Histórias se configura como uma obra artística, possuindo, sim, relevância no campo das ciências sociais, porém, na sua essência, é uma produção artística que se utiliza da construção de imagens e sons na realização de uma narrati-

va, de cunho documental, que traz à discussão elementos abordados em outras ciências. Esse modelo de abordagem de temas diversos através da linguagem artística, e também subjetiva, já é defendida há anos por vários teóricos, como por exemplo, o filósofo francês Gaston Bachelard (1884-1962), que defende uma proposta de “um novo espírito científico”: “Bachelard orienta a ciência para uma mudança de paradigma, propondo estudar o homem em sua capacidade de devaneio” (PITTA, 2017, p. 19).

No próprio título dos filmes – Na Memória do Meus Avós: Um e Outras Histórias – já identificamos elementos repletos de significações, onde, diante uma primeira leitura já somos levados a um vasto campo de imagens e subjetividades, despertando no espectador/leitor a percepção de elementos de ordem tanto pessoal quanto coletiva, intrínsecas à cultura da região. Tal afirmação é defendida pela antropóloga Danielle Rocha Pitta:

Cada imagem – seja ela mítica, literária, visual – se forma em torno de uma orientação fundamental que se compõe da sensibilidade, dos sentimentos e emoções próprios de uma cultura, assim como do conjunto da experiência individual e coletiva. (PITTA, 2017, p.26)

Diante de tantas possibilidades que a imagem atrela em si, proporcionando interação e reflexão entre o mundo exterior e a intimidade do indivíduo, nos vemos diante a funcionalidade da imagem enquanto mecanismo de resistência ao tempo. A força que motiva essa resistência através de uma criação artística que, dentre suas várias significações, também age enquanto um recurso contra o desaparecimento de uma história e uma cultura, pode ser expressa enquanto uma pulsão vital que os indivíduos têm na preservação de uma memória, de uma resistência ou um desejo a permanecer ao decorrer dos anos. Inspirado, principalmente nos estudos de Freud, Durand (2012) relaciona esse desejo à libido:

“A libido pode então ser assimilada a um impulso fundamental onde se confundem desejo de eternidade e processo temporal” (DURAND, 2012. p. 196). Sendo assim, as imagens se dividem entre dois regimes (Diurno e Noturno) que carregam os símbolos da libido.

No caso das produções da ASCUZA, os vídeos documentários e o conhecimento expresso neles são combatentes ao esquecimento e desaparecimento da história e das tradições locais do município: “Imaginar o tempo sob uma face tenebrosa é já submetê-lo a uma possibilidade de exorcismo pelas imagens da luz. A imaginação atrai o tempo ao terreno onde poderá vencê-lo com toda a facilidade.” (DURAND, 2012, p.123).

Nas duas obras apontadas aqui, vemos a predominância do Regime Noturno, pois os mesmos buscam uma unicidade através das técnicas e do fazer artístico audiovisual, fundindo e harmonizando seus elementos em narrativas dramáticas ou históricas:

No Regime Noturno, e especialmente nas suas estruturas sintéticas, as imagens arquetípicas ou simbólicas já não bastam a si próprias em seu simbolismo intrínseco, mas, por um dinamismo extrínseco, ligam-se umas às outras sob a forma de narrativa.” (DURAND, 2012, p. 355)

Essa junção de técnicas, como também, de ideias acerca da construção de obras audiovisuais, auxilia na preservação da memória e perpetuação do indivíduo, fazendo-o resistir ao tempo e, de certa forma, vencendo a morte. Além disso, contribui com o compartilhamento do conhecimento, através de uma linguagem atrativa como a do cinema, e acessível por meio de plataformas digitais que possibilitam, não só um local de preservar um material, como também, de exibi-lo a um maior número de espectadores.

Pensar a discursividade visual dos filmes é o ponto de partida para tomá-lo como uma face da produção do conhecimento. Atualmente, em tempos de globalização, acreditamos que as formas de aprender e de se desenvolver o conhecimento e o saber são diversas em virtude dos dispositivos didáticos e pedagógicos disponíveis com a sociedade em rede ou, como sociologicamente se convencionou chamar, a “sociedade da informação” (PIRES & SILVA, 2014, p. 609)

Neste sentido, sob a batuta das teorias do imaginário, e aqui, mais precisamente, sob as ideias de Gilbert Durand (1921-2012), encaramos as imagens expressas nos vídeos documentários *Na Memória dos Meus Avós: Um e Outras Histórias*, destacando também sua força e influências também dentro do campo educacional, pensando uma educação comunitária e não-formal. O uso dessas produções enquanto mecanismo educativo reforça sua potência como recurso eficaz na luta contra o tempo e a extinção de uma cultura (Figura 2).

Figura 2 - Frame do filme Na memória dos meus avós - Parte II.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Zoh4tHYr30>

Na Memória dos Meus Avós: Um e Outras Histórias podem ser classificados como representações sob uma ordenação de signos verbais e visuais sobre a história e os modos de viver no município de Zabelê. Essas representações estão interligadas ao campo da educação por resgatarem saberes que até então só estavam preservados na memória dos filhos mais antigos da cidade. Tal valorização do meio audiovisual e do conhecimento intrínseco ao imaginário coletivo dessa comunidade, vai de encontro ao modo tradicional e cartesiano de se pensar a dimensão educacional, que desvaloriza a dimensão imaginária dentro do campo da educação: “o vocabulário do universo imaginário não somente tem sido esquecido como negligenciado pelos nossos estudos e produções na área da educação.” (OLIVEIRA, 1995, p. 136). Sendo assim, ao mesmo tempo em que identificamos a potência que as imagens possuem ao auxiliar na formação de uma sociedade, percebemos, no geral, o quanto as mesmas são subutilizadas no processo educacional, ficando restritas às atividades “recreativas” que marcam a fase pré-escolar, depois sendo substituídas e até mesmo extintas pela supervalorização da escrita como única fonte racional de conhecimento.

5. Considerações Finais

Ao decorrer de seus anos de atividade e usando os recursos tecnológicos a seu favor, a ASCUZA tem o meio audiovisual como principal ferramenta de discurso. Mais especificamente, por meio da linguagem cinematográfica, o grupo consegue estabelecer diálogo tanto fora dos limites do município quanto, principalmente, entre os moradores da cidade. O cinema, por ser mais atrativo e menos restritivo em relação aos métodos formais de conhecimento, possui uma eficácia quanto ao alcance de informações dentro de uma sociedade.

Os dois documentários produzidos pelos membros da ASCUZA (filhos e moradores de Zabelê) foram desenvolvidos, principal-

mente, para a audiência interna e local, onde os moradores da cidade pudessem conhecer um pouco mais sobre a sua própria história, através de uma narrativa construída pelas lembranças (memórias) de seus ancestrais. Somando-se a tecnologia e a linguagem cinematográfica com a importância dada à memória social – construída, também, por meio da história oral – cria-se uma narrativa artística e educativa, tendo suas bases fixadas em um tipo de imaginário educacional.

A facilidade com a qual o cinema atinge o imaginário social demonstra sua efetiva potencialidade no contexto da aprendizagem. Não pretendemos com isso afirmar que o cinema representa a realidade em sua totalidade ou que pode substituir a própria história, mas que, para o senso comum, a linguagem cinematográfica produz um sentido narrativo de representações que mescla realidade e ficção, sem muito distanciamento, ainda mais se tratando de obras documentais.

A influência que os documentários (*Na Memória dos Meus Avós*) têm dentro da comunidade, estava – e ainda está – atrelada a um fator educativo não só de quem consome tais produtos, mas também, dos próprios membros do grupo que precisaram desenvolver estudos acerca do passado do município, tendo como fonte principal de pesquisa a história oral, narrada pelos moradores mais antigos da cidade.

Os filmes aqui analisados tiveram como embasamento principal as histórias que envolveram a fundação e os primeiros anos do município de Zabelê, narrados a partir dos indícios contidos na memória dos moradores mais antigos da cidade. Por isso, tal metodologia utilizada se difere das demais consideradas “científicas” – como materiais escritos – por valorizar a história oral, transformando esse patrimônio imaterial em um importante documento sobre a preservação histórica e social do município, tor-

nando assim, a própria obra audiovisual em um material de valor científico e educativo.

Referências

ARAÚJO, Alberto Filipe; AZEVEDO, Fernando José. *O imaginário educacional na perspectiva de Gilbert Durand*. Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 43, n. 1, p. 73-95, jan./mar. 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2175-623663498>

DUARTE, Rosália. *Cinema & Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral* / Gilbert Durand; tradução Hélder Godinho. – 4ª. Ed. – São Paulo: editora WMF Martins Fontes, 2012.

_____. *O imaginário: ensaio acerca das ciência e da filosofia da imagem* / Gilbert Durand; tradução Renée Eve Levié. – 3ª ed. -Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

HALBWACHS, M. *A Memória coletiva*. Trad. de Laurent Léon Schaffter. São Paulo, Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.

NASCIMENTO, Romério Humberto Zeferino. *Zabelê: Caminhos e conquistas de uma política cultural que surge*. Campina Grande: UFCG, 2014.

LUCENA, C. T. *Artes de lembrar e de inventar: (re)lembranças de migrantes*. Belo Horizonte: Arte e Ciência, 1999.

PIRES, Maria da Conceição Francisca; SILVA, Sérgio Luiz Pereira. *O cinema, a educação e a construção de um imaginário social contemporâneo*. Educ. Soc., Campinas, v. 35, n. 127, p. 607-616, abr.-jun. 2014. Disponível em: <http://www.cedes.unicamp.br>

PITTA, Danielle Perin Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. / Danielle Perin Rocha Pitta. 2. Ed – Curitiba: CRV, 2017.

_____. *Sociologia do Imaginário*. Ciência e Trópico, IJNPS, Recife, v. 3, n.1, 1975. Disponível em: <https://periodicos.fundaj.gov.br/CIC/article/view/148>

PUCCINI, Sérgio. *Roteiro de documentário: Da pré-produção à pós-produção*, 3ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2015.

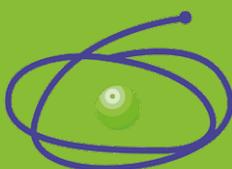
OLIVEIRA, B. J.: Cinema e imaginário científico. História, Ciências, Saúde – Manguinhos, v. 13 (suplemento), p. 133-50, outubro 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/hcsm/v13s0/08.pdf>

OLIVEIRA, V. M. F.. Imaginário Social e a Educação: Uma Aproximação Necessária. Educação, Subjetividade & Poder, Ijuí, v. 02, n.02, p. 29-34, 1995

Formato	15cm x 21cm
Tipografia	Georgia
Software de editoração	Adobe InDesign
Número de páginas	214
Tiragem	50 exemplares
Edição	Criação Editora

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

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



C A P E S

