

pós?

- Revista do Programa
- de Pós-graduação em Artes
- da Escola de Belas Artes da UFMG

24

v. 12, n. 24, jan-abr. 2022

PPG  Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Escola de Belas Artes - UFMG



PRPG

PRÓ-REITORIA DE
PÓS-GRADUAÇÃO

UF  MG

©2022, Programa de Pós-graduação em Artes (EBA/UFMG)

Todos os direitos reservados, nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida ou transmitida, sejam quais forem os meios empregados, sem permissão por escrito.

Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores, estando as normas técnicas de acordo com as referências de seus países.

APOIO: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) – Programa de apoio a publicações científicas e tecnológicas – publicação de periódicos científicos institucionais.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG, MG, Brasil)

Pós [recurso eletrônico]: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes. – Vol. 12, n. 24 (jan-abr. 2022). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2008-

A partir de 2011 também em meio eletrônico.

Modo de acesso: Internet.

Sistema requerido: Adobe Acrobat Reader.

ISSN 1982-9507

ISSN ELETRÔNICO 2238-2046

1. Artes – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes.

CDD: 700

CDU: 7

CONTATO

Programa de Pós-graduação em Artes

Escola de Belas Artes

Av. Antônio Carlos, 6627. Pampulha. Sala 2025.

CEP 31270-901 Belo Horizonte, MG

E-mail: revistapos.ppga@gmail.com

Site da Revista Pós: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/index>

Site do PPG Artes EBA/UFMG: <http://eba.ufmg.br/pos>

Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes – EBA/UFMG

ISSN 1982-9507 - ISSN eletrônico 2238-2046

Periodicidade semestral desde 2012

Bases Indexadas: Sistema de Periódicos SEER

Diretório de Periódicos da UFMG

Classificação Qualis Periódicos da CAPES: A2

Revisão por pares

Universidade Federal de Minas Gerais

REITORA: Dra. Sandra Regina Goulart Almeida

PRÓ-REITORA DE PÓS-GRADUAÇÃO: Dr. Fábio Alves da Silva Júnior

PRÓ-REITORA DE PESQUISA: Dr. Mário Fernando Montenegro Campos

Escola de Belas Artes

DIRETOR: Dr. Cristiano Gurgel Bickel

Revista Pós

COORDENADOR DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES: Dr. Amir Brito Cadôr

EDITORAS-CHEFE: Dra. Rachel Cecília de Oliveira, Dra. Rita Lages Rodrigues

EDITORA: Dra. Ana Lúcia Andrade

Conselho Editorial

Dr. Agnaldo Farias - Universidade de São Paulo - Brasil

Dra. Alda Costa - Universidade Eduardo Mondlane - Moçambique

Dra. Ana Mae Barbosa - Universidade de São Paulo - Brasil

Dra. Ana Magalhães - Universidade de São Paulo - Brasil

Dra. Ester Trozzo - Universidad Nacional de Cuyo - Argentina

Dra. Flávia Cesarino Costa - Universidade Federal de São Carlos - Brasil

Dra. Giselle Beiguelman - Universidade de São Paulo - Brasil

Dra. Giselle Guilhon - Universidade Federal do Pará - Brasil

Dra. Lisbeth Rebollo - Universidade de São Paulo - Brasil

Dr. Luiz Camillo Osório - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - Brasil

Dra. Maria Angélica Mellendi - Universidade Federal de Minas Gerais - Brasil

Dra. Marina Garone Gravier - UNAM - México

Dr. Moacir dos Anjos - Fundação Joaquim Nabuco - Brasil

Dra. Rita Macedo - Universidade de Nova Lisboa – Portugal

Dra. Simone Osthoff - Penn State University – Estados Unidos da América

Comitê Editorial por Linha de Pesquisa do PPG-Artes EBA/UFMG

ARTES DA CENA: Dr. Marcelo Rocco

ARTES E EXPERIÊNCIA INTERARTES NA EDUCAÇÃO: Dr. Tiago Cruvinel; Dra. Gabriela Córdova Christóforo

ARTES PLÁSTICAS, VISUAIS E INTERARTES: Dra. Angélica Adverse; Dr. Marcelo Wasen

CINEMA: Dr. Rafael Conde

PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL: Dra. Yacy-Ara Froner

POÉTICAS TECNOLÓGICAS: Dr. Carlos Henrique Rezende Falci

PROJETO GRÁFICO: Núcleo de Produção em Artes Gráficas

PROJETO GRÁFICO (VERSÃO ELETRÔNICA): Dr. Virgílio Vasconcelos

DESIGN E DESENVOLVIMENTO WEB: Dr. Virgílio Vasconcelos

BIBLIOTECÁRIOS: Anderson Moraes Abreu e Luciana de Oliveira Matos Cunha

REVISÃO: Olívia Almeida

DIAGRAMAÇÃO: Ana Paula Garcia

Agradecemos aos autores e artistas que contribuíram para a elaboração deste número.

Sumário

**EDITORIAL:
CONSIDERAÇÕES SOBRE
A ANÁLISE FÍLMICA**

7

ANA LÚCIA ANDRADE

SEÇÃO TEMÁTICA

Diante do filme: a análise como tradução
de um pensamento audiovisual

11

ERIKA SAVERNINI

O Segredo da Caverna

31

HEITOR CAPUZZO

Da poesia ao testamento:
alguns aspectos do cinema de Jean Cocteau

56

WELLINGTON JÚNIO COSTA

Capturando Borboletas: A intertextualidade
como gesto em *Não Estou lá*

75

DANIEL OLIVEIRA SILVA;
ANA CATARINA PEREIRA

Obsessão e vertigem: uma análise
interfílmica de *Trágica obsessão*, de Brian de
Palma, e *Um corpo que cai*, de Alfred Hitchcock

100

RENATO SILVEIRA

Una giornata particolare (1977): cinema, arte e
humor contra a linguagem totalitária

124

VOLMIR CARDOSO PEREIRA;
KEYLA A. S. OLIVEIRA

O nacional e o jogo da narrativa: civilização e
barbárie no filme *Nueve Reinas* (Argentina,
2000), dirigido por Fabián Bielinsky

142

EDUARDO DIAS FONSECA

O pessoal é político: uma análise fílmica de
O Desafio (Paulo Cesar Saraceni, 1967)

162

CAROLINNE M. DA SILVA;
ALINE FERNANDES CARRIJO

Deslocamentos, poder e identidade
no filme *O Cárcere e a rua*

179

ADRIANO MEDEIROS DA ROCHA;
NATHÁLIA VERGARA

Cinema *baianamericano*:
domínio da narrativa clássica em *Redenção*

200

ANA LUISA DE CASTRO COIMBRA

Uma personagem figural:
Jogo de cena, de Eduardo Coutinho

217

DIEGO DAMASCENO

Análise estilística e reverberações
narrativas em *O Ébrio* (1946), de *Gilda de Abreu*

238

MARGARIDA MARIA ADAMATTI

O estilhaçar do tempo em *Abril despedaçado*
[romance e filme]

263

DEIVANIRA V. SOARES;
SAULO LOPES DE SOUSA

<i>Uma mulher sob influência: A revolta de um corpo contra o espaço doméstico</i>	289	MARIA CHIARETTI
<i>Gosto de sangue: horror gótico e desejos monstruosos no cinema queer brasileiro contemporâneo</i>	310	HENRIQUE MARQUES
Filmes de possessão: o êxtase do arrebatamento como espetáculo do erotismo barroco	331	GIANCARLO COUTO; CARLOS GERBASE
Alegoria de terror: resignificando <i>Trilogia de terror</i> (1968)	358	FELIPE DO MONTE GUERRA; CARLOS GERBASE
O espectro do som como ferramenta de análise fílmica	388	RODRIGO CARREIRO; DÉBORA OPOLSKI
Fundamentos para a análise das formas e opções enunciativas gráficas em animação	415	MARINA ESTELA GRAÇA
Análisis del filme animado chileno, notas metodológicas y procedimientos	432	FELIPE JAVIER SILVA MONTELLANO

Editorial

Considerações sobre a análise fílmica

No livro *O cinema segundo a crítica paulista*, organizado pelo professor Heitor Capuzzo (1986), vários críticos e teóricos de cinema abordam a questão de critérios sobre análise fílmica para além da crítica jornalística. O pesquisador Luiz Nazario (*in* CAPUZZO, 1986, p. 106) pontua:

Pode-se analisar um filme como ideologia; como filme; como produto cultural; como documento; e assim por diante. O critério prático é o de restringir a análise à verificação das intenções realizadas ou fracassadas do diretor, dos elementos constitutivos da produção, da mensagem e do que resta no produto final da proposta de satisfazer setores específicos ou a massa do público.

É possível elencar alguns critérios a serem considerados em uma análise fílmica, tais como: importância e contextualização históricas, profundidade do teor narrativo relacionando-o a outros campos de conhecimento, relevância na contribuição à linguagem cinematográfica, habilidade no emprego de recursos cinematográficos e de estratégias narrativas – o que remete à ideia de funcionalidade narrativa; ou seja, o equilíbrio eficaz entre forma e conteúdo –, dentre tantas metodologias refletidas em diversas obras, como *A análise do filme*, de Jacques Aumont e Michel Marie (2009); *Lendo as imagens do cinema*, de Laurent Jullier e Michel Marie (2009); ou *Ensaio sobre a análise fílmica*, de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2002).

Para além dos critérios utilizados em uma análise, em *Interpretação e superinterpretação*, Umberto Eco (1993, p. 29) problematiza ainda mais a questão, ao afirmar que

entre a intenção do autor (muito difícil de descobrir e freqüentemente irrelevante para a interpretação de um texto) e a intenção do intérprete que (para citar Richard Rorty) simplesmente “desbasta o texto até chegar a uma forma que sirva a seu propósito” [RORTY, 1982, p. 151] existe uma terceira possibilidade. Existe a *intenção do texto*.

Nesse sentido, para o pensador italiano, a iniciativa desse intérprete (“leitor”) consistiria em conjecturar sobre as possíveis e inúmeras camadas de interpretação de uma obra (“texto”) a partir de seu próprio ‘repertório’ – “um dispositivo concebido para produzir um leitor-modelo” (ECO, 1993, p. 75), como corrobora Keske (2006, p. 7):

um texto não quer apenas a cooperação de um leitor qualquer, mas prevê que o desenvolvimento de um leitor-modelo siga uma série de alternativas interpretativas indicadas ou pressupostas pelo texto, a partir de complexos procedimentos inferen-

ciais, nos quais entra em cena toda uma competência enciclopédica intertextual deste leitor ideal, que lhe dará condições de posicionar-se conforme o desejado pelo texto.

Em seu ensaio “A inovação no seriado”, Eco (1989, p. 129) propõe ao menos dois tipos de intérpretes para uma obra: o “leitor ingênuo” – ou “de primeiro nível” – e o “leitor crítico” – ou “de segundo nível”. Adaptando-se suas ideias especificamente ao campo do cinema, pode-se dizer que o leitor/espectador “ingênuo” estaria, a princípio, indiferente a uma interpretação mais aprofundada sobre o filme – não importando tanto o “como”, mas, sim, o “quê” aparente. Já o leitor/espectador “crítico” estaria disposto a avaliar o filme como produto estético, atentando às estratégias utilizadas pelo realizador, à forma como o discurso se constitui e à possibilidade de uma segunda leitura contida nas entrelinhas da narrativa.

Deve-se ponderar que uma análise fílmica, muito além de uma crítica cinematográfica, principalmente no que concerne à pesquisa acadêmica, precisa ter seu objetivo definido e ser devidamente embasada. Segundo argumentam Jacques Aumont e Michel Marie (2009, p. 11): “O objetivo da análise é apreciar melhor a obra ao compreendê-la melhor. Pode igualmente ser um desejo de clarificação da linguagem cinematográfica, sempre com um pressuposto de valorização desta”. Os autores ainda elencam a necessidade de se debruçar sobre o objeto, contemplando as possibilidades de análise, devendo-se:

considerar o filme como obra artística autónoma, susceptível de engendrar um *texto* (análise textual) que fundamente os seus significados em estruturas narrativas (análise narratológica) e em dados visuais e sonoros (análise icónica), produzindo um efeito particular no espectador (análise psicanalítica). Essa obra deve também ser encarada na história das formas, dos estilos e da evolução (AUMONT; MARIE, 2009, pp. 11, 12).

Já David Bordwell (*in* RAMOS, 2005, p. 277) aponta que a narrativa fílmica também pode ser analisada como *estrutura* – “o modo como seus elementos se combinam para criar um todo narrativo” – e como *ato* – “o processo dinâmico de apresentação de uma história a um receptor”.

Ainda no livro *A análise do filme*, Aumont e Marie (2009) evidenciam que o discurso analítico que empreendem considera o filme enquanto obra em si mesma, independente e singular, admitindo que apenas de maneira acessória abordam discursos externos ao filme.

Contudo, outros teóricos da linguística, sendo possível adaptar suas ideias contemplando-as ao campo cinematográfico, como Gérard Genette ou Mikhail Bakhtin, defendem que um “texto” raramente se apresenta sozinho, uma vez que junto a ele existem elementos externos – denominados, por Genette, de “paratextos”, ou, por Bakhtin, de “moldura cultural” – que podem possuir diversas

funções, de comunicar informações a direcionar o leitor a uma possível interpretação da obra. “O paratexto, sob todas as suas formas, é um discurso fundamentalmente heterônomo, auxiliar, a serviço de outra coisa que constitui sua razão de ser; o texto” (GENETTE, 2009, p. 17).

Ainda de acordo com Genette, os paratextos se modificam e adquirem formas e funções distintas a partir do período histórico, do gênero, dos autores. Entretanto, ressalta que um leitor não é obrigado a ler os paratextos da obra para que a compreenda, mas que, quando lidos, acrescentam informações e interpretações e, conseqüentemente, interferem na recepção do texto. Bakhtin (2006, p. 297) complementa que todo texto dialoga com textos que o precedem ou sucedem, “ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado”. Como também confirma Umberto Eco (1989, p. 118), “é necessário, para entender a obra, ir para fora da obra e explorar o que vem antes da obra”.

Sendo assim, averigua-se que para uma análise fílmica contundente seriam necessários, além dos esperados critérios que a embasem, um domínio da linguagem cinematográfica, da História do Cinema e do contexto, além de um conhecimento inter/extratextual que complemente e aprofunde com pertinência a leitura. Como aponta Umberto Eco (1989, 118), uma obra “impõe ao receptor uma inspeção na própria competência intertextual e no próprio conhecimento do mundo (ou seja, em conjunto, na própria competência enciclopédica)”.

Numa análise fílmica não deve haver a intenção de dirigir a leitura do espectador/leitor – “e sem o menor desejo de convencer, nem o diretor, nem o espectador. Mas problematizar”, como completaria Jean-Claude Bernardet (*in* CAPUZZO, 1986, p. 39) –, haveria, antes, o desejo de oferecer subsídios e novos olhares para se aprofundar sobre uma obra.

Acredita-se que um dos papéis da academia seja o de tentar ampliar a percepção, procurando tornar os “leitores” (de obras de arte, de forma geral – ou mesmo da vida) cada vez mais questionadores. Dessa forma, caberia à academia procurar instigar o olhar “ingênuo”, na esperança de torná-lo mais “crítico”. “O cinema não é uma ferramenta de verdade, é uma ferramenta de sentido, uma máquina semiótica, decerto muito aperfeiçoada; cabe à sociedade cuidar para que essa ferramenta seja ‘bem’ utilizada (no sentido de sua verdade)” (AUMONT, 2004, p. 27).

Com textos que apresentam olhares argutos e abordagens diferenciadas sobre as inúmeras possibilidades de se analisar o cinema, espera-se que este dossiê temático da *Revista Pós* possa satisfazer, além dos que estudam ou ensinam cinema, “também o leitor simplesmente curioso em aprofundar a sua reflexão sobre os filmes, tornando-a mais racional e documentada”, como afirmam Aumont e

Marie (2009, p. 9). Afinal, por mais que o cinema se preste à reflexão, também permite a satisfação, ampliando o olhar sobre as imagens e sons em movimento e prolongando o prazer de se assistir a um filme, como pontuam Jullier e Marie (2009, p. 15), “analisando, desvendando, olhando com uma lupa” o que se passa em grande velocidade diante de nossos olhos e ouvidos.

Prof. Dra. Ana Lúcia Andrade

Organizadora do dossiê temático
Linha de Pesquisa Cinema - PPG-Artes / EBA
Professora Titular do Depto. Fotografia e Cinema / UFMG

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Tradução de Marcelo Félix. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. *In*: RAMOS, Fernão (org.). **Teoria contemporânea do cinema, volume II** – Documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. pp. 277-301.

CAPUZZO, Heitor. **O cinema segundo a crítica paulista**. São Paulo: Nova Stella, 1986.

ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. 2 ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

KESKE, Humberto Ivan. Aventuras da significação: Bakhtin e Eco à procura do signo deslizante. **Intexto**. Porto Alegre, v. 1, n. 14, pp. 1-14, jan./jun. 2006. Disponível em: <<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:27MUhHfs7vcJ:www.seer.ufrgs.br/intexto/article/download/4228/4474+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>> - Acesso em 4 mar. 2022.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução de Maria Appenzeller. 2 ed. Campinas, SP: Papyrus, 2002.

Diante do filme: a análise como tradução de um pensamento audiovisual

Faced with the film: analysis as a translation of an audiovisual thought

Frente a la película: el análisis como traducción de un pensamiento audiovisual

Erika Savernini

Universidade Federal de Juiz de Fora

E-mail: erika.savernini@ufff.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2397-6458>

RESUMO:

A análise é um método que divide um todo em partes para sua compreensão. Do mesmo modo, a análise fílmica separa elementos e componentes do sistema fílmico para chegar aos sentidos e efeitos produzidos. A análise propriamente dita (interpretação e significação desses dados) varia conforme os pressupostos teóricos e a intencionalidade da análise. No entanto, recorrentemente, o filme é reduzido à ilustração de teorias. Buscamos traçar um caminho possível de interferência sobre esse estado de coisas, a partir de autores que abordam as questões da investigação do filme não como objeto ilustrativo da teoria, mas como a forma de um pensamento audiovisual, e propomos a postura da pessoa que analisa o filme como tradutora da experiência audiovisual para o verbal.

Palavras chave: *Teoria do cinema. Teoria dos Cineastas. Teoria da Formatividade. Signos logopáticos. Análise fílmica.*

ABSTRACT:

An analysis is a method that divides a whole into parts for its understanding. Likewise, film analysis separates elements and components of the film system to arrive at the meanings and effects produced. The analysis itself (interpretation and meaning of these data) varies according to the theoretical assumptions and the intention of the analysis. However, recurrently, the film is reduced to the illustration of theories. We seek to trace a possible

path of interference in this state of affairs from authors who address the issues of film investigation not as an illustrative object of theory but as a form of audiovisual thought, and we propose the posture of the person who analyzes the film as a translator of the audiovisual experience for the verbal.

Keywords: *Film theory. Filmmakers' theory. Formativity Aesthetics. Logopathic signs. Film analysis.*

RESUMEN:

Un análisis es un método que divide un todo en partes para su comprensión. Asimismo, el análisis fílmico separa elementos y componentes del sistema fílmico para llegar a los significados y efectos producidos. El análisis en sí (interpretación y significado de estos datos) varía según los supuestos teóricos y la intención del análisis. Sin embargo, de forma recurrente, la película se reduce a la ilustración de teorías. Buscamos trazar un posible camino de injerencia en este estado de cosas por parte de autores que abordan los temas de la investigación cinematográfica no como un objeto ilustrativo de la teoría sino como una forma de pensamiento audiovisual, y proponemos la postura de quien analiza la película. como traductor de la experiencia audiovisual para lo verbal.

Palabras clave: *Teoría del cine. Teoría de los cineastas. Estética de la formatividad. Signos logopáticos. Análisis de películas.*

Artigo recebido em: 17/11/2021

Artigo aprovado em: 25/01/2022

Introdução

No dia 3 de julho de 1896, Maxim Gorki assistiu pela primeira vez a uma sessão do cinematógrafo. No dia seguinte, ele relatava seu assombro e a falta de parâmetro para refletir sobre o que havia visto. O escritor começa declarando dramaticamente: "Ontem, eu estive no reino das sombras". E prossegue:

Se vocês soubessem como foi estranho estar lá. Não havia sons, nem cores. Lá, tudo – a terra, as árvores, as pessoas, a água, o ar – era de uma única tonalidade cinza [...]. Não era vida, mas a sombra da vida, e não era movimento, mas a silenciosa sombra do movimento" (GORKI, 1994, p. 25, tradução nossa).¹

Ao mesmo tempo em que descreve o quão pálido é aquele retrato das ruas e da população de Paris diante do verdadeiro cenário, Gorki não se furta a declarar o impacto do trem avançando para o primeiro plano, como se fosse atravessar a sala de cinema. O modo como descreve esse momento, que virou uma das anedotas do início do cinema, dizia que o público ficou com medo do trem sair da tela. Ainda que plenamente consciente de não ser um trem “real” (muito longe disso, inclusive), o escritor se sente impactado. Ele finaliza seu texto com a declaração de que, enfim, era também apenas “um trem de sombras”, refletindo o desprezo e a ensaiada indiferença que o cinema recebeu das classes abastadas da Rússia czarista, bem como dos artistas, particularmente alguns de teatro, que temiam o fim da arte dramática e protestavam contra o cinema, como relata o escritor e dramaturgo Leonid Andreyev. Segundo Andreyev (1994, p. 29-30), não havia mais como negar o impacto do cinema, cujo potencial ainda estava latente – o texto foi escrito em 10 de novembro de 1911. Assim como teóricos e realizadores do início do cinema, como seu compatriota Serguei Eisenstein, Andreyev trata do que o cinema poderia ser e deveria ser: o cinema seria algo além dos filmes, um ideal a ser perseguido, uma utopia. Para chegar lá, era necessário um grande aprimoramento tecnológico no que se refere aos aspectos realísticos da imagem filmada (aumento da sensibilidade do filme, registro da forma natural dos objetos e “restauração da perspectiva autêntica”). Andreyev pergunta-se, então, como seria esse cinema e responde que seria um grande espelho na parede da sala de exibição, que, no entanto, não refletiria o público presente, refletiria uma “segunda vida, uma existência enigmática, como a de um espectro ou de uma alucinação” (ANDREYEV, 1994, p. 29-30, tradução nossa).² O cinema é discutido como um meio excitante e cheio de possibilidades, mas que nunca iria substituir a possibilidade do contato físico. Em comum, Gorki e Andreyev creditam ao cinema o status de lugar, um outro lugar que não é o da realidade, mas mantém relações primordiais com esta – como uma imagem pálida do real para Gorki, mas como um reflexo de uma outra possibilidade de mundo para Andreyev.

Os comentários de Gorki e Andreyev expressam o impacto do cinema sobre as artes, mas também sobre a percepção de mundo – particularmente, no texto do escritor, que registra as impressões das primeiras imagens objetivamente construídas em movimento vistas pela humanidade. Os filmes vistos por Gorki são analisados quanto à sua materialidade e referencialidade e, ao mesmo tempo, quanto aos efeitos sobre o público. Andreyev, que escreve já no período de consolidação da linguagem e da narrativa clássica e da constituição do caráter industrial da produção fílmica,

explora e enfatiza as diferenças em relação ao teatro, uma das artes que formam a base do cinema,³ e tem a presencialidade como um dos seus fundamentos (perdido no cinema, cuja encenação é prévia ao espetáculo, gerando uma experiência mediada). Mas o dramaturgo também discute a questão do real, do realismo e do que o cinema gera como experiência, não apenas como espetáculo, mas quanto à experiência de mundo.

Algumas reflexões sobre os aparelhos dos primórdios do cinema e o quanto a nova tecnologia poderia alterar a forma de vivência no mundo são feitas por um dos seus inventores, Thomas Edison (DICKSON; DICKSON, 2000). Thomas Edison (2000) conta que a ideia de um instrumento que “fizesse pelo olho o que o fonógrafo faz pelo ouvido”, e que pudesse combinar som e imagem na gravação e na reprodução, ocorreu a ele no ano de 1887, a partir dos experimentos de pioneiros como Muybridge e Marey. Percebe-se a busca pela impressão de realismo e a crença no potencial dos aparelhos nesse prefácio de Edison para o livro de história dos aparelhos de filmagem e exibição de imagens em movimento, publicado pelos irmãos W. K. L. Dickson e Antonia Dickson, em 1895, antes da famosa sessão inaugural do cinema pelos irmãos Lumière, em dezembro daquele mesmo ano. W. K. L. Dickson era empregado de Edison e foi fundamental tanto no desenvolvimento do aparelho quanto no estabelecimento de padrões de produção nos primeiros anos da companhia de Thomas Edison e da American Mutoscope and Biograph.

Edison afirma que seus inventos eram apenas modelos que apontavam para o que seria o progresso extraordinário dessa tecnologia de gravação e reprodução de imagem em movimento com som. O inventor ressalta, entretanto, que já era a realização da ideia inicial, sendo capaz de registrar nuances, como expressões faciais, de forma realista. Sua visão o leva a afirmar que o desenvolvimento da tecnologia “indubitavelmente levaria ao ponto de uma ópera ser executada no Metropolitan em Nova Iorque sem alteração do original, tendo os artistas e musicistas morrido há muito tempo” (EDISON, 2000, p. 3, tradução nossa).⁴ De certa forma, Edison prenuncia as promessas de imortalidade retomadas com o digital. Essa consciência do papel da imagem em movimento na preservação da alma das pessoas é também reforçada pelos irmãos Dickson, quando sugerem que o cinematógrafo promovia a imortalização dos performers registrados por eles.

Observamos, assim, que desde o início reflexões e teorizações sobre os filmes, sobre o meio, sobre os efeitos do cinema foram elaboradas também por realizadores e artistas, além de pensadores de diversas áreas de conhecimento. Nas décadas seguintes, teorizações sobre o cinema foram elaboradas por realizadores como Jean Epstein, Serguei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov, Pier Paolo Pasolini e outros, muitas vezes extrapolando o filme a partir de concepções mais amplas sobre sua relação com outras expressões artísticas, seus efeitos sobre a “realidade”, sobre a experiência de ser e estar no mundo. Em suma, fazem o caminho que buscamos problematizar a seguir: os procedimentos de análise fílmica, de desmembramento do filme em seus componentes, são basicamente os mesmos, mas a análise propriamente dita (a interpretação desses dados) depende de concepções anteriores acerca do filme, do cinema e do mundo.

Como Stam (2003), buscamos a composição de certo cubismo teórico: propomos uma articulação de autores que fundamentam uma proposta de postura frente ao filme, que o entende como um pensamento expresso no sistema formal fílmico e, na próxima composição, como dispositivo que vai além da narrativa/texto, e o investigador como um tradutor, como um leitor ideal que se coloca como autor empírico (da tradução do sistema formal).

Na primeira seção, partimos da definição de análise para abordarmos a análise fílmica, sua relação com a teoria do cinema, riscos e tendências. Na seção seguinte, discutimos a Teoria dos Cineastas (GRAÇA; BAGGIO; PENAFRIA, 2015), articulando sua proposta metodológica com a sistematização do que são as preocupações das teorias do cinema feita por Andrew (1989) e Stam (2003), bem como as noções de intenção da obra, autor e leitor empírico e ideal de Umberto Eco (1979a; 1979b; 1994). Em seguida, tratamos da Teoria da Formatividade como fundamento para um giro metodológico na pesquisa e na formação em artes (GATTI, 2018; MOTA, 2004; ABDO, 2005) aplicado ao cinema e à Teoria dos Cineastas como postura frente ao filme. Por fim, Cabrera (2002; 2015) é central na defesa do cinema como forma de pensamento, sendo assim, a análise fílmica seria um processo de aproximação em linguagem verbal à experiência sensível do filme, como uma tradução que demanda mais que a compreensão intelectual, mas também a experiencição da obra, como centro e ponto de partida da produção de conhecimento.

Problematizando a análise fílmica

A análise é um método que prevê, por princípio, a divisão de um todo em partes para sua compreensão. Do mesmo modo, a análise fílmica se processa pela separação dos elementos e componentes do sistema fílmico para a compreensão dos sentidos e dos efeitos produzidos, muitas vezes, buscando uma decifração do que o filme “diz”. A análise pode abarcar também outros aspectos que formam o dispositivo, englobando não apenas o filme, mas também a técnica, a arquitetura das salas, os modos de visionamento, contextos de produção e de recepção, a intenção do/a cineasta ou coletivo, dentre outros.

Com pouca variação no que é prescrito, na literatura sobre análise fílmica, vemos o mesmo procedimento de “desmembramento” do filme a partir do que se considera os elementos principais da linguagem, da narrativa, da espectralidade e de outros componentes do dispositivo cinema. O que resolveria um procedimento inicial analítico-descritivo. Porém, a análise propriamente dita (a interpretação e a significação desses dados) varia conforme os pressupostos teóricos e a intencionalidade da análise. Marie (2008), no prefácio do livro organizado por René Gardies (2008), *Compreender o cinema e as imagens*, ressalta as abordagens do cinema que direcionam a análise fílmica em diversos momentos da sua história. Os princípios narrativos estiveram, por exemplo, muito tempo sob influência direta dos estudos literários, ganhando contornos próprios com o tempo. Em determinados momentos, surgem novas abordagens que acabam predominando. De modo similar, Andrew (1989) define duas tendências predominantes nas teorias do cinema até os anos 1970, as teorias formativas e as teorias realistas, que então estavam cedendo lugar à semiologia do cinema e à fenomenologia.

Desde há algum tempo que [a abordagem dos estudos literários] cedeu o lugar às abordagens próprias à história da arte, nomeadamente às artes plásticas, e da estética filosófica. Passou-se então do período chamado <<semio-linguístico>> para o da <<figura>>, do <<figural>>, da imagem-movimento e da imagem-tempo. Os filósofos e os historiadores substituíram os semiólogos dos anos 70. A literatura teórica enriqueceu-se de forma considerável. Recentemente, o conceito cardinal de <<encenação>> fílmica foi objecto de atenção dos investigadores, tanto nos Estados Unidos como em França. (MARIE, 2008, p. 8)

Devemos ressaltar que ainda que essas abordagens predominem em determinados períodos e em determinadas comunidades científicas, as demais não se extinguem. Não há propriamente uma superação, mas um incremento no instrumental do estudo do cinema e do audiovisual. Isso se dá porque sobre um mesmo *corpus* é possível lançar distintos “olhares”, dependendo dos objetivos e do que se almeja discutir. Inclusive, é possível (ou mesmo desejável) a composição de distintas teorias. Stam (2003, p. 15) declara-se partidário de um “cubismo teórico”, definido como “o emprego de matrizes e perspectivas múltiplas”, imprescindível para a compreensão do cinema, descrito pelo autor como “um meio sinestésico e composto por uma multiplicidade de registros”. De caráter introdutório, o livro de Stam apresenta uma grande diversidade de “molduras teóricas” para o cinema, seguindo uma linha histórica, mas também dando espaço para abordagens que, ainda que não tenham sido predominantes em qualquer momento histórico, propõem formas distintas de pensar o cinema e, dessa forma, abordar os filmes. Essa composição de teorias é possível e responde melhor ao cinema contemporaneamente, inclusive, porque há algumas décadas já percebeu-se que não era possível (ou desejável) uma grande teoria do cinema (uma “ambição totalizante”), que desse conta de todas as suas manifestações e também interesses de investigação; por isso, Stam se refere a teorias do cinema (no plural, posto que há diversas e todas válidas ao mesmo tempo) e à teorização (consciência do processo de criação de um modelo explicativo bem delimitado).

Além da diversidade de propostas teóricas, Stam observa que dificilmente a teoria do cinema é pura, pois o próprio cinema não o seria (lembramos que a própria definição de sétima arte de Ricciotto Canudo considera o cinema como a síntese das características fundamentais das artes tradicionais anteriores). No contexto dos anos 1970, quando produz sua sistematização das teorias do cinema, Andrew (1989) assevera que grande parte da teoria do cinema, até aquele momento, era aplicada – ou seja, surgiram da observação e busca de padrões sobre os filmes realizados; ainda que alguns e algumas cineastas tenham produzido reflexões sobre como o cinema deveria ser, são textos que extrapolam a partir do que o cinema efetivamente é/estava sendo até o momento. Dessa forma, a relação de grande parte das teorias do cinema com a metodologia de análise é muito direta.

Modificando ligeiramente a formulação, a teoria do cinema é um corpo de conceitos em permanente evolução, concebido para explicar o cinema em suas várias dimensões (estética, social, psicológica) para uma comunidade de estudiosos, críticos e espectadores interessados (STAM, 2003, p. 20).

Segundo Stam (2003), as teorias do cinema, das primeiras às atuais, têm preocupações relacionados à estética, à especificidade (tecnológica, linguística e institucional) do meio, ao gênero e ao realismo. Andrew (1989) explica sua metodologia, pela qual estabeleceu quatro aspectos que buscou em cada uma das teorias para afiliá-la às teorias formativas ou às teorias realistas, ressaltando as proximidades dentro de cada tendência (o autor assevera que considera infrutífero contrapor uma teoria realista a uma formativa, pois o ponto de partida, a própria concepção de cinema, é muito diverso).

Na concepção de Chateau (2010, p. 11-12), a abordagem estética apresenta variantes, incluindo aquelas que fundamentam o processo de crítica e análise da obra (com destaque para os números 4, 5, 9 e 11):

- certa relação com o mundo dominada pela sensibilidade;
- certa atitude humana (em maior ou menor grau desinteressada) que difere das atitudes prática e cognitiva;
- o sentimento de prazer e de desprazer;
- o exercício do gosto e da crítica de forma geral;
- uma forma de classificar obras (inclui o ofício de crítico);
- o âmbito da aplicação de certos valores, entre outros o de belo;
- uma dimensão antropológica, um aspecto das práticas sociais;
- estetização – metamorfose dos fenômenos;
- as características recorrentes, estilísticas ou temáticas que a obra de um realizador ou de uma série coerente de suas obras manifesta;

- o artístico: a teoria da arte, sua concepção, os artistas e as formas sociais de sua manifestação;
- as características específicas de uma arte, como sua história e sua amalgama (a estética do teatro, do cinema, por exemplo);
- uma disciplina que integra as acepções anteriores.

Observamos em Andrew (1989), Stam (2003) e Chateau (2010) coincidências quanto à materialidade do audiovisual como objeto de reflexão e sistematização pelas teorias, fundamentando a análise e a crítica fílmica.

Ramos (2009) aponta dois riscos na prática da análise fílmica de caráter científico, risco que se apresenta menor na crítica do jornalismo especializado: o tique do descritivismo (que, para o autor, caracterizou fortemente “o analista dos anos 1960/1970”) e o “deixar de lado, além do filme, o cinema”. “A análise fílmica e o pensamento acadêmico sobre cinema andam atualmente meio de lado, desconfiados do que é evidente, pensando no que deveria ser e não no que há” (RAMOS, 2009, p. 10). Como resultado do primeiro risco, a compreensão do filme não passava de um nível descritivo, encantado pelas possibilidades de apreender na escrita o fugaz da imagem em movimento num momento em que os suportes do mercado *home* não haviam chegado ainda ao país, portanto, os textos substituíam o visionamento dos filmes. Quanto ao segundo risco, o pensamento teórico sobrepõe-se ao filme e ao próprio cinema. Ramos discute explicitamente nesse ponto como a noção de convergência das mídias tem dominado o pensamento comunicacional contemporâneo, incluindo o cinema, quando, para o autor, o cinema nem poderia ser caracterizado apropriadamente como uma mídia.

De certa forma, a sobredeterminação da teoria sobre o objeto ecoa uma crítica à pesquisa em cinema (e nas Artes) pela academia. Há propostas teórico-metodológicas atuais (ou atualizadas) que enfrentam justamente uma perspectiva acadêmica sobre as artes como um todo e sobre o cinema em particular, que desconsidera a experiência sensível, que não olha de fato para a obra, mas projeta sobre ele suas “crenças”. Quanto à análise fílmica, muitas vezes, o filme seria reduzido a

uma ilustração da fundamentação teórica da investigação, engendrando uma análise na qual mal se vê o objeto, feito apenas de pretexto para discussões pré-existentes, às quais a análise fílmica se molda.

Articulações com a proposta da Teoria dos Cineastas como metodologia

As teorias são modelos de pensamento, modelos explicativos do cinema, que propõem esquemas abstratos. Predomina na pesquisa em cinema o raciocínio indutivo – o modelo teórico define o molde analítico do *corpus* (os filmes). Os filmes só seriam fonte principal em “teorias estilísticas” que possuem limitação por princípio. Nos anos 1960, quando propôs que seria possível uma “verdadeira” teoria do cinema e o estabelecimento de uma gramática, Pasolini (1982) avaliou que as teorias, até então, eram de cunho estilístico, não tinham abstração em relação aos filmes o bastante para que se considerassem como teorias. A característica de teoria aplicada, ainda hoje, predomina no cinema, como em seu início, tanto entre cineastas quanto pesquisadores e pesquisadoras.

Diante desse panorama geral, Graça, Baggio e Penafria (2015) propõem que a Teoria dos Cineastas, como metodologia de pesquisa, representa uma mudança de paradigma. “A Teoria dos Cineastas se faz olhando para a criação cinematográfica, pois estamos em busca do entendimento e da sistematização do(s) pensamento(s) dos cineastas em seus atos criativos” (GRAÇA; BAGGIO; PENAFRIA, 2015, p. 29). Deve-se ressaltar que a Teoria dos Cineastas tem como fontes os próprios filmes do realizador em questão e também seus textos reflexivos e documentos sem tratamento crítico (entrevistas, manifestos, documentários sobre suas concepções sobre o cinema, o ato criador etc.), com o objetivo de sistematização de um pensamento teórico sobre o cinema, não a análise estilística, não propriamente a interpretação do filme, mas a análise de como o sistema formal criado pelo(a) cineasta⁵ pode expressar audiovisualmente algumas das preocupações teóricas e visões de mundo.

[...] a reflexão dos cineastas tem sido vasta, a começar pelos próprios filmes enquanto forma de pensamento e prolongando-se em textos, artigos, manifestos e vários outros escritos que não espelham apenas abordagens estéticas ou programas doutrinários, mas também a forma como estes cineastas compreendem e invocam as propriedades específicas do cinema (GRAÇA; BAGGIO; PENAFRIA, 2015, p. 24).

Para tal, os autores propõem procedimentos, abordagens e critérios de análise do material empírico (filmes e documentos de fonte direta) como uma primeira proposta de desenvolvimento de uma metodologia apropriada à “leitura” do ato criativo como uma forma de pensamento cinematográfico.

A Teoria dos Cineastas é proposta por Graça, Baggio e Penafria (2015) como uma metodologia que quebra o paradigma do campo da teoria do cinema, que usualmente relega a segundo plano os discursos dos cineastas e até mesmo os filmes (confrontados de modo indireto, embora sejam, por excelência, os objetos de análise). Lembrando que não se propõe uma inversão, pela qual a fala do cineasta seria a “palavra final” sobre o filme, mesmo porque pode-se perceber que a proposta é a análise para construção de um modelo teórico sobre o cinema a partir da análise dos filmes e de fontes diretas com as reflexões do cineasta sobre os aspectos mais amplos de sua atividade, não sobre a interpretação dos seus filmes. Como ponto de partida, pois assumem ainda hoje que é uma metodologia em construção (e sob discussão), Graça, Baggio e Penafria definem alguns parâmetros de análise para os filmes do/a cineasta estudado/a – ressaltando que não é uma metodologia aplicável a uma única obra, pois é preciso encontrar padrões e continuidade nas “discussões” propostas de forma fílmica, afinal para que se pense em termos de teoria ou de uma teorização expressa audiovisualmente, é preciso poder generalizar e não buscar a particularidade em uma única obra. Dessa foram, os autores apresentam perguntas que podem guiar a investigação e abordagens possíveis dos materiais (filmes e fontes diretas).

1. Perguntas a serem respondidas: de que forma o cineasta entende o cinema? Qual é o pensamento do cineasta sobre o processo de criação cinematográfica? Qual a relação dos cineastas para com as suas próprias obras? Que linhas de influências se pode traçar entre cineastas, tanto no que se refere às obras fílmicas quanto ao pensamento?
2. Abordagens: relação dos cineastas com as equipes; conceitos presentes em seus filmes; relação do cineasta com os espectadores; relação dos cineastas com a teoria; relação dos cineastas com os teóricos.

Aprofundando essa proposta, entendemos que a análise da filmografia do/a cineasta demanda repertório e conhecimento do que fundamenta uma teoria ou mesmo um ato teórico.⁶ Portanto, é enganosa a interpretação de que seria uma metodologia de fácil aplicação, uma vez que basta ver

os filmes e cruzar com as informações coletadas em fontes diretas. No entanto, saber o que buscar, como identificar as grandes questões teóricas do cinema e como elaborar essa tradução de uma língua para outra (do audiovisual para o verbal) demanda um grande repertório não apenas fílmico e teórico, como também da metodologia e da teorização.

Portanto, identificamos a necessidade de agregar outras categorias de análise que encontramos às questões e abordagens propostas pela Teoria dos Cineastas, por exemplo, nas explicações de Andrew (1989) sobre como analisou as teorias e de Stam (2003), quando elenca o que considera questões recorrentes em todas as teorias do cinema.

Sendo o filme tomado como um texto teórico ou capaz de propor conceitos e uma elaboração conceitual, podemos propor que sejam buscadas as categorias de análise, como propostas por Andrew (1989, p. 17-18), quanto a quatro aspectos que devem ser deduzidos (no caso do estudo dele, no texto teórico escrito): matéria-prima (“tudo que existe como um estado de coisas com o qual começa o processo cinematográfico”), métodos e técnicas (“processo que dá forma ou tratamento à matéria-prima”), formas e modelos (parte-se da premissa de que os filmes são um processo completo no qual a matéria-prima já tomou forma através de vários métodos criativos) e objetivo e valor (“refere-se a aspectos mais amplos da vida e o objetivo do cinema no universo do homem”).

Andrew (1989, p. 20) sintetiza sua proposta em questões a serem respondidas, não de modo estanque, mas articulado:

1. Que é que ele [teórico] considera o material básico do cinema?
2. Que processo transforma esse material em algo significativo, algo que transcende tal material?
3. Quais as formas mais significativas que essa transcendência assume?
4. Que valor o processo como um todo tem em nossas vidas?

Relembrando que, segundo Stam (2003), as principais preocupações teóricas do cinema, desde seus primórdios, se referem a: questões estéticas (adotamos a perspectiva de Chateau (2011), que propõe 12 abordagens possíveis no que se refere ao campo da Estética); especificidade do meio (tecnologicamente e institucionalmente, pelos processos de recepção; podem ser especificidades internas ou externas); questões de gêneros (e transgêneros) narrativos herdados da literatura,

gerados pelo estatuto artístico ou culturais e sociais (identidade, locação, orientação sexual); realismos (relações do cinema com o real estão presentes nas teorias do cinema desde o início e não deixam de ser um debate estético).

Mas, afinal, quem é o/a cineasta?

Embora tenha como um dos seus procedimentos metodológicos, a análise de entrevistas, textos, declarações etc. (fontes diretas) proferidas pelo/a cineasta, a Teoria dos Cineastas preconiza que se tenha cautela e adote-se filtros quanto ao que o/a cineasta declara sobre a própria obra, suas intenções e interpretações. Dessa forma, entendemos que seria preciso agregar a essa metodologia em construção a abordagem de análise, proposta por Umberto Eco (1979a; 1979b; 1994), de que se almeja entender a intenção da obra.

Eco analisa como obras de arte não interativas, materialmente prontas, ainda têm como programa de produção interpretações variáveis (seriam obras abertas). No entanto, devido à interpretação errônea de que então seria possível qualquer interpretação, em uma série de livros, artigos, palestras etc., Eco se vê forçado a explicar que há limites para a interpretação (que há superinterpretações). Qual é a medida, como se estabelecem os limites da interpretação? Vem daí sua proposta de que a análise e interpretação de textos (escritos principalmente, mas num sentido lato também de outra natureza) concentre-se na recomposição da intenção da obra; na obra, estão inscritos os sentidos e as intencionalidades do autor e todos os signos necessário para o entendimento e a decifração pelo leitor. Essas duas instâncias, autor e leitor, possuem duas configurações: a empírica (que é o/a indivíduo/a que efetivamente elabora o texto ou a pessoa que o “lê”) e a ideal (entidade abstrata que está inscrita na obra, é tanto o/a autor/a que teria controle sobre os sentidos e efeitos produzidos quanto o/a leitor/a que possui repertório para a decifração de todas as estratégias elaboradas pelo/a autor/a ideal). É a esse/a autor/a ideal que nos referimos quando analisamos intenções e estratégias adotadas por um/a cineasta. Essa articulação com Eco nos parece fundamental, uma vez que reforça o filme como o centro do discurso não somente cerca da história tratada no filme (para ficar na forma predominante no cinema, o narrativo), como em relação à determinada concepção sobre o cinema e seus sentidos. Isso permite, inclusive, um tipo de investi-

gação que não busque uma resposta a respeito do que o filme ou o/a cineasta “quis dizer”, mas de como o diz, sobre a atuação que permite ou exige do espectador, sobre os processos de produção de sentido e de experiência, sobre como o cinema pensa.

Para finalizar, o pensamento cinematográfico

Cinema é uma forma, mais ou menos narrativa, que aprendeu (e ensinou) um modo próprio de significar com imagens em movimento, sons e fala, distribuídos em unidade contínua de duração (“os planos”).

RAMOS, 2009, p. 10

Uma das críticas da Teoria dos Cineastas é justamente de sua proposição de que haja teorização na feitura do filme, que estaria inscrita nas obras, mas com pistas em elaborações não sistemáticas dos/as cineastas (embora aplique-se também àqueles/as que efetivamente elaboraram teorias ou reflexões conceituais). Jacques Aumont (2008) defende, inclusive, que não seria possível – sua argumentação inicial toma exatamente a natureza icônica da imagem diversa da constituição simbólica/abstrata do verbal. Embora, o autor faça uma crítica a correntes atuais que reivindicam para as imagens uma capacidade de elaboração teórica, ele se refere a tentativas anteriores teóricas e teórico-reflexivas, incluindo o russo Serguei Eisenstein, que teorizou e experimentou em seus filmes a elaboração de conceitos pela montagem. Se a imagem em si não é capaz de abstração como a palavra,⁷ a justaposição de imagens poderia, sim, gerar uma enunciação abstrata – tanto que o russo tinha a ambição de filmar *O capital*, de Karl Marx. Pasolini (1982) também vai reconhecer o caráter icônico da imagem cinematográfica,⁸ mas isso aproxima da nossa percepção do mundo e das pessoas (poeticamente, ou seja, quanto à forma, seríamos signos icônicos de nós mesmos) e permite que o cinema seja a “língua escrita da realidade”. Além disso, o ícone carrega consigo uma crueza não totalmente controlada, pois há mais elementos do que o repertório do autor empírico, trazendo o imponderável consigo, abrindo os sentidos e as interpretações.

Destacar a concepção da estética como preponderantemente o estudo das formas (do sistema formal fílmico – denominação de Bordwell e Thompson (2013) para explicitar o filme como uma articulação de diversos elementos), nos remete à proposta de Julio Cabrera (2015). O filósofo propõe um modo de abordar o cinema (não só o cinema, mas também outras formas artísticas)

como filosofia expressa nos filmes, a partir da concepção de que seus signos são logopáticos. Para Cabrera, essa virada se estabelece pela crítica à filosofia profissionalizada, que não reconhece ou rejeita a subjetividade, aquilo que é do *pathos*, centrando-se apenas no lógico-mental. Com exceção de alguns poucos pensadores no ocidente, que ele inclusive denomina de cinematográficos.

Além da discussão teórica sobre o cinema como uma forma específica, diversa da lógica do texto escrito e da filosofia mais tradicional, Cabrera aplica sua proposta de análise do filme como forma filosófica a filmes hollywoodianos (o que seria o ícone do cinema comercial, sem pretensões artísticas ou intelectuais) – só por isso, seu estudo merece destaque. Na segunda edição do seu livro (2015), ele enfatiza a necessidade da análise formal (o autor faz inclusive *mea-culpa*, afirmando que, nessa edição, procurou corrigir a falha observada na primeira edição, de empreender uma análise formal, e não apenas de conteúdo dos filmes selecionados).

Dessa forma, para Cabrera, as formas específicas audiovisuais (e de cada outra arte assim abordada) podem ser analisadas como articuladoras de um pensamento (e não apenas como suporte para um conteúdo). Portanto as obras não mais se colocam como representações, mas são objetos em si mesmas. Chegamos a essa conclusão sobre a proposta de Cabrera pela articulação com os princípios fundamentais da Estética / Teoria da Formatividade do filósofo italiano Luigi Pareyson (ABDO, 2005; GATTI, 2018), da forma formante e da obra como organismo. Segundo Gatti (2018), a estética de Pareyson é uma virada filosófica no campo, tirando o estudo da contemplatividade e teorizando a atividade criativa a partir do fazer (não de modelos anteriores). O desejo similar de devolver a obra para o centro da pesquisa, no lugar de ser ilustrativa de um modelo explicativo prévio, anima a Teoria dos Cineastas como metodologia.

Samain (2012), por outro lado, sem citar Pareyson, propõe a “forma que pensa” e assume como uma provocação, pois mais que a aceitação dessa perspectiva, interessa abrir a discussão sobre as formas de inteligibilidade reconhecidas.

[...] *independentemente* de nós – autores ou espectadores – toda imagem, ao *combinar* um conjunto de dados sógnicos (traços, cores, movimentos, vazios, relevos e outras tantas pontuações sensíveis e sensoriais), ou ao *associar-se com* outra(s) imagem(ns), seria “uma forma que pensa”.

A provação torna-se plena, quando se quer alocar, dessa vez à imagem, um “pensamento” que lhe seria *próprio*. A imagem teria uma “vida própria” e um verdadeiro poder de ideação (isto é, um potencial intrínseco de suscitar pensamentos e “ideias”) ao se associar a outras imagens (SAMAIN, 2012, p. 23, grifos do autor).

Entendemos uma aproximação entre Pareyson, Samain e Cabrera, pois seria reconhecer que o cinema pensa de forma audiovisual (logopática) e seu estudo é uma tradução para a forma de comunicação oficial da academia (e consolidada no ocidente, no próprio sistema educacional formal): o verbal sob sua forma escrita. O papel ativo de quem analisa ou investiga é patente nesses autores. Cabrera questiona (o que Aumont toma como fato) que somente a forma verbal escrita seja passível de elaboração e propagação de conhecimento. Ele chega a especular se determinadas concepções de Heidegger não teriam sido dificultadas por não adotar uma forma de pensamento logopática, como o cinema, e por adotar o padrão acadêmico-científico ocidental, o verbal. Também Samain acusa o verbal de restringir o conhecimento humano e proclama a necessidade dessa mudança (a mudança da exclusão do sensível, não a defesa de que toda investigação passe a ser assim, deve-se frisar).

Chegou o momento de reavaliar – serena e seriamente – a epistemologia da comunicação, ameaçada na dubitável matriz logocêntrica de nosso Ocidente. O verbal escrito instaurou-se como ordem epistemológica e fizemos tanto da fala quanto da escrita as crenças (para não falar em dogmas) e as alavancas de nossas faculdades de apreensão e inteligência. Não é somente possível como necessário livrar-nos dessa epistemologia da comunicação, que ignora, enquadra e reduz a indizibilidade e a riqueza polissêmica do sensorial humano (SAMAIN, 2012, p. 17).

O reconhecimento de que o texto escrito é a tradução de um outro sistema, logopático, cuja experiência é primordial para a análise, coloca o/a investigador/a nesse papel de tradutor/a, buscando, de forma sensível,⁹ aproximar a obra e seus públicos.

A concepção de “matéria formada” e de “conteúdo expresso”, em Pareyson, para entendimento da obra de arte fundamenta acadêmica e cientificamente a pesquisa experimental (prática) em artes. O cubismo teórico entre a Teoria dos Cineastas, as metodologias de estudo das teorias (Andrew e Stam) e o passo a passo da análise fílmica oferecem opções de abordagem do filme como um sistema de pensamento, explicitam a indissociabilidade entre forma e conteúdo e o fazer como pensamento, promovem investigações teórico-metodológicas que propõem mudança de paradigma na teorização e na análise fílmica, bem como no entendimento do fazer como engendra-

mento de formas significativas para além do dito explicitamente. Dessa forma, essa concepção tem um impacto direto no ensino, na prática experimental e na pesquisa do audiovisual, na graduação tanto quanto na pós-graduação.

pós:

REFERÊNCIAS

- ABDO, Sandra. Sobre o problema da autonomia da arte e suas implicações hermenêuticas e ontológicas. **Revista Kriterion**, Belo Horizonte, v. 46, n. 112, dez. 2005. <<https://doi.org/10.1590/S0100-512X2005000200018>>. Acesso em: 18 fev. 2022.
- ANDREYEV, Leonid. First letter on theatre (extracts). In: TAYLOR, Richard; CHRISTIE, Ian (ed.). **The film factory: Russian and Soviet cinema in documents – 1896-1939**. Translated by Richard Taylor. London: Routledge, 1994. p. 27-31.
- ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Tradução de Marina Appezeller. Campinas, SP: Papirus, 2004. (Coleção Campo Imagético).
- AUMONT, Jacques. Pode um filme ser um ato de teoria? **Educação & Realidade**, v. 33, n. 1, p. 21-34, jan./jun. 2008. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/6684>>. Acesso em: 3 jul. 2021.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Tradução de Roberta Gregoli. Campinas, SP: Editora UNICAMP; São Paulo, SP: Edusp, 2013.
- CABRERA, Julio. **Cine: 100 años de filosofía: una introducción a la filosofía a través del análisis de películas**. Barcelona: Editorial Gedisa, 2015. *E-book*.
- CABRERA, Julio. **Cine: 100 años de filosofía: una introducción a la filosofía a través del análisis de películas**. Barcelona: Gedisa, 2002.
- CANUDO, Ricciotto. Manifiesto de las Siete Artes. In: RAMIÓ, Joaquim Romaguera i; THEVENET, Homero Alsina (Ed.). *Textos y manifiestos del cine; estética. escuelas. movimientos. disciplinas. innovaciones*. 3. ed. Madrid: Catedra, 1998. (Signo e Imagem). p. 15-18.
- CARREIRO, Rodrigo. Apontamentos sobre a análise fílmica. In: _____. **A linguagem do cinema: uma introdução**. Recife: Editora UFPE, 2021. *E-book*. p. 217-235.
- CHATEAU, Dominique. **Estética del cine**. Buenos Aires: La Marca Editora, 2010.
- ECO, Umberto. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1979a.
- ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1979b.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- EDISON, Thomas Alva. Preface. In: DICKSON, W.K.L.; DICKSON, Antonia. **History of the Kinetograph and kinetophonograph**. New York: MOMA, 2000. p. 3. (Facsimile Edition).
- GARDIES, René (org.). **Compreender o cinema e as imagens**. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2008. (Mi.Mé.Sis, Artes e Espetáculo, 2).

GATTI, F. L. O. A formação da obra de arte como pesquisa: formatividade e metodologia em processos criativos. **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 140-155, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15603>> Acesso em: 12 ago. 2021.

GORKI, Maxim. The Lumière Cinematograph (extracts). *In*: TAYLOR, Richard; CHRISTIE, Ian (ed.). **The film factory**: Russian and Soviet cinema in documents – 1896-1939. Translated by Richard Taylor. London: Routledge, 1994. p. 25-26.

GRAÇA, André Rui; BAGGIO, Eduardo Tulio; PENAFRIA, Manuela. Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. **Revista científica FAP**, Curitiba, v. 12, p. 19-32, jan./jun. 2015. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/viewFile/1408/762>> Acesso em: 12 ago. 2021.

MARIE, Michel. Prefácio. *In*: GARDIES, René (org.). **Compreender o cinema e as imagens**. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2008. (Mi.Mé.Sis, Artes e Espetáculo, 2).

MICHAUD, Philippe-Alain. **Filme**: por uma teoria expandida do cinema. Tradução de V. Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

MOTA, Marcus. Luigi Pareyson e a análise da experiência estética: do pensar o pensamento para o pensar o fazer. *In*: **ENCONTRO NACIONAL da ANPAP**, 13., Brasília, 2004. Disponível em: <https://www.academia.edu/15609374/Luigi_Pareyson_e_a_an%C3%A1lise_da_experi%C3%A2ncia_est%C3%A9tica_do_pensar_o> Acesso em: 07 jul. 2021.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Hereje**. Lisboa: Assírio e Alvim; Edição 152, 1982.

RAMOS, Fernão Pessoa. Apresentação à edição brasileira. *In*: JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009. p. 9-13.

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens. *In*: _____. (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2012. p. 21-36.

SAVERNINI, Erika. **Cinema utópico**: a construção de um novo homem e um novo mundo. 2011. 283 f. Tese (Doutorado em Artes e Cinema) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

SAVERNINI, Erika. **Índices de um cinema de poesia**: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus, 2003. (Coleção Campo Imagético).

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983. (Coleção Arte e Cultura, 5).

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

NOTAS

1 “Yesterday I was in the kingdom of the shadows. / If only you knew how strange it is to be there. There are no sounds, no colours. There, everything – the earth, the trees, the people, the water, the air – is tinted in a grey monotone: in a grey sky there are grey rays of sunlight; in grey faces, grey eyes, and the leaves of the trees are grey like ashes. This is not life but the shadow of life and not movement but the soundless shadow of movement.”

2 “Now imagine cinema – not the cinema we have now with its deathly black photographed figures twitching flatly on a flat white wall but the cinema that is to come... soon. The might of technology will have eliminated the flickering by increasing the sensitivity of the film-stock, given objects their natural shade and restored authentic perspective. What will this cinema be like? It will be a mirror that will show reflections, but not of you. What will this be – technology? No, because what is reflected is not technology: a mirror is a second reflected life. Will it be dead? No, because what is reflected in the mirror is neither dead nor alive: it is a second life, an enigmatic existence, like that of a spectre or a hallucination.”

3 Anatol Rosenfeld (1972) defende que o cinema seria épico-dramático, por haver uma instância narradora (como o texto para a literatura), mas associada a uma encenação (personagens em ação encarnados por atores/atrizes). Ricciotto Canudo (1998), por sua vez, apregoava que o cinema era a síntese das artes “puras” anteriores.

4 I believe that in coming years by my own work and that of Dickson, Muybridge, Marié (sic) and other who will doubtlessly enter the field that grand opera can be given at the Metropolitan Opera House at New York without any material change from the original, and with artists and musicians long since dead.”

5 Cabe aqui explicar que os autores denominam cineasta todo e toda aquele/a pessoa que exerce função chave no processo criativo da produção fílmica e que tenham uma filmografia consistente. Podem estar na direção geral, na escritura do roteiro, na montagem, na direção de fotografia etc.

6 Jacques Aumont defende que não é possível imagens teorizarem ou formarem uma teoria principalmente pela limitação quanto à abstração, seria possível, no máximo, pensar no filme como um ato teórico limitado. Só se poderia falar de uma teoria ou teorização inscrita no filme a partir de um alargamento da definição de teoria.

7 Tomemos um exemplo elementar: a palavra *árvore* evoca um número enorme de espécimes, inclusive isolado de qualquer tempo-espço ou características sensíveis; no entanto, nunca será possível uma imagem de uma árvore, pois sempre será uma espécie específica (uma jabuticabeira, por exemplo), com outros elementos visuais, como seu tamanho, lugar onde está, se é dia ou noite, se tem frutos ou não etc.

8 A imagem cinematográfica objetivamente construída – fotográfica, devemos ressaltar. Pesquisadores e pesquisadoras do cinema de animação acusam as teorias do cinema de uma limitação tal que não abriga outros tipos de imagem. Michaud (2014) propõe que as teorias do cinema devem ser expandidas, pois tratam uma forma específica como sendo o cinema propriamente, quando a forma canônica, a do cinema fotográfico integrado a um dispositivo preparado para o espetáculo, é apenas uma forma possível. Percebemos que a proposta de Michaud, sem o apontar diretamente, escancara o caráter aplicado da maioria das teorias, pois são baseados em formas existentes e predominantes. Para o autor, elementos como pluralidade e movimento são os fundamentos do cinematográfico e podem assumir diversas formas (não apenas fílmicas, inclusive, pois a ideia de filme como uma narrativa mais ou menos clássica faz parte da forma canônica, mas não é a única; Experiências de cinema experimental ao longo da história do cinema e contemporaneamente propõem modificações não apenas na narrativa e na linguagem, mas em aspectos outros do dispositivo, como a própria arquitetura, modos de produção [incluindo ações interativas, por exemplo] etc.).

9 Gatti dá exemplos inclusive de artistas que adotaram formas distintas para a defesa de trabalhos acadêmicos, que seriam mais adequados à investigação em artes.

O Segredo da Caverna

The Secret of the Cave

El Secreto de la Cueva

Heitor Capuzzo

Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: hcapuzzo@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1784-291X>

RESUMO:

Um dos efeitos colaterais do excessivo uso da fragmentação narrativa é diluir a capacidade humana em compreender o mundo e representá-lo numa visão de conjunto. O excesso de detalhes articulados potencializa uma visão de mundo cada vez mais atomizada. O investimento na construção coletiva de uma abrangente visão de mundo pode ser uma importante estratégia para que possamos reencontrar uma identidade de ser que, talvez, tenhamos perdido em todo esse processo que chamamos de civilização.

Palavras-chave: *Narrativa. Imagens em movimento. Análise imagética. Montagem.*

ABSTRACT:

One of the side effects of the excessive use of narrative fragmentation is to dilute the human capacity to understand the world and represent it in an overall vision. The excess of articulated details enhances an increasingly atomized worldview. Investing in the collective construction of a comprehensive worldview can be an important strategy for us to rediscover an identity of being that, perhaps, we have lost in this process that we call civilization.

Keywords: *Narrative. Moving images. Image analysis. Editing.*

RESUMEN:

Uno de los efectos secundarios del uso excesivo de la fragmentación narrativa es diluir la capacidad humana para comprender el mundo y representarlo en una visión de conjunto. El exceso de detalles articulados realza una cosmovisión cada vez más atomizada. Invertir en la construcción colectiva de una cosmovisión integral puede ser una estrategia

importante para que redescubramos una identidad de ser que, quizás, hayamos perdido en todo este proceso que llamamos civilización.

Palabras clave: *Narrativa. Imágenes en movimiento. Análisis de imagen. Montaje.*

Artigo recebido em: 17/11/2021

Artigo aprovado em: 19/01/2022

Em 1994, foi anunciado um dos mais bem guardados segredos da humanidade. Na região de Ardèche, França, foi encontrada uma caverna milenar, com inscrições rupestres que datam de mais de 30 mil anos atrás. São alguns dos registros gráficos mais antigos da civilização humana. Essas inscrições estão distribuídas em várias galerias e paredes na caverna. Muitas delas estão agrupadas em grandes painéis, como no exemplo abaixo:



Fig. 1. *Cave of Forgotten Dreams*. Werner Herzog, 2010. Disponível em: <<https://www.heftfilme.de/dvd/die-hoehle-der-vergessenenen-traeume/>>. Acesso em: 3 mar. 2021.

Os inúmeros registros sobrepostos constituem um inventário visual; uma construção coletiva de experiências e observações que propiciam uma visão de conjunto.

Houve, em algum momento daquela civilização, a necessidade de condensar experiências que externamente ocorreram em espaços e tempos diversos. Uma potencialização do olhar através de uma representação midiática. Possivelmente, a caverna deve ter se constituído para aquela civilização em um local de referência.

Entre os aspectos mais surpreendentes estão as inscrições visuais que simulam movimentos da fauna, revelando um domínio das complexidades da representação dinâmica. É possível especular sobre o fato dessas simulações visuais serem anteriores aos registros de linguagens escritas já encontrados.

Algumas dessas representações são compostas de imagens sobrepostas, que explicitam etapas de um movimento. A acurada escolha de instantes-chave atesta a capacidade de decodificar o movimento e registrá-lo numa sucessão serial de imagens estáticas.



Fig. 2. *Cave of Forgotten Dreams*. Werner Herzog, 2010. Disponível em: <<https://www.heftfilme.de/dvd/die-hoehle-der-vergessenen-traeume/>>. Acesso em: 3 mar. 2021.

O uso do efeito *blur* sugere o registro da velocidade acelerada, como se pode observar na imagem abaixo:



Fig. 3. *Cave of Forgotten Dreams*. Werner Herzog, 2010. Disponível em: <<https://www.heftfilme.de/dvd/die-hoehle-der-vergessenen-traeume/>>. Acesso em: 3 mar. 2021.

O aproveitamento espacial das paredes da caverna potencializa a sensação de uma representação tridimensional.



Fig. 4. *Cave of Forgotten Dreams*. Werner Herzog, 2010. Disponível em: <<https://www.heftfilme.de/dvd/die-hoehle-der-vergessenen-traeume/>>. Acesso em: 3 mar. 2021.

Decodificar momentos-chave do movimento em imagens estáticas requer um acurado senso de observação; pré-requisito que, hoje, raros profissionais possuem, quase sempre oriundos da área de Animação. Esse exercício de síntese do registro visual de movimentos deve levar em conta a capacidade de leitura dos demais habitantes daquele período. A reiteração de algumas estratégias para aqueles registros sugere o estabelecimento de um sofisticado inventário imagético.

No chamado Cinema de Animação Clássico, os movimentos são representados por quadros-chave que, depois, irão ser intercalados por desenhos intermediários, para a garantia de maior fluência. Se os movimentos a serem representados forem bruscos, esses desenhos intermediários tendem a uma abstração, se observados isoladamente. É devido à persistência da visão humana que esses desenhos intermediários, muitas vezes quase abstratos, fundem-se com os detalhes dos desenhos-chave, criando na mente uma contiguidade visual pertinente.

Na figura abaixo, observa-se a sobreposição de três etapas do movimento animal, da forma que se encontra na caverna.



Fig. 5. Marc Azéma. Las técnicas del movimiento y el cine en el arte paleolítico. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Rwx-3_Yhwrw>. Acesso em: 3 mar. 2021.

No desmembramento dessa sobreposição, a primeira etapa é um quadro-chave da posição inicial do animal, a saber:



Fig. 6. Marc Azéma. Las técnicas del movimiento y el cine en el arte paleolítico. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Rwx-3_Yhwrw>. Acesso em: 3 mar. 2021.

A segunda etapa representa o movimento intermediário, a saber:

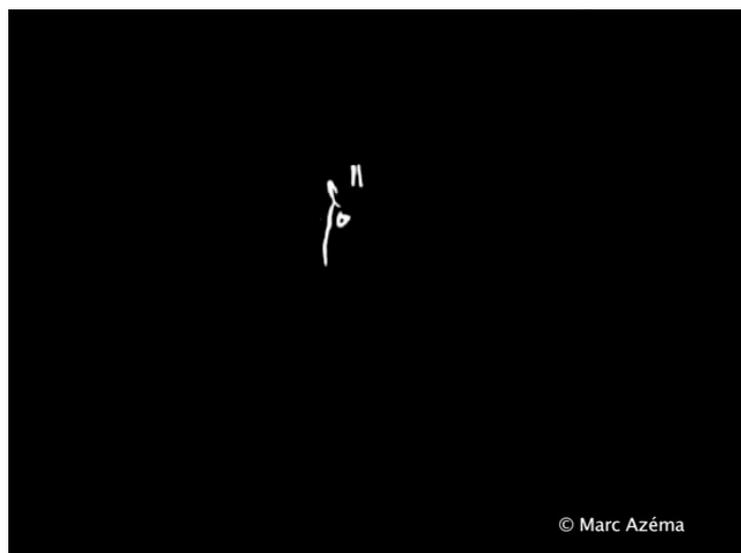


Fig. 7. Marc Azéma. Las técnicas del movimiento y el cine en el arte paleolítico. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Rwx-3_Yhwrw>. Acesso em: 3 mar. 2021.

Na terceira etapa, percebe-se a finalização do movimento; portanto, outro quadro-chave, a saber:



Fig. 8. Marc Azéma. Las técnicas del movimiento y el cine en el arte paleolítico. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Rwx-3_Yhwrw>. Acesso em: 3 mar. 2021.

É possível especular que pela grande variedade de predadores existentes foi necessário aos seres humanos aprender a observar detalhadamente o comportamento da fauna. Isso deve ter ajudado na sobrevivência dos nossos ancestrais, incluindo o treinamento para a caça e a proteção contra ataques.

Haveria um caráter educativo nessas imagens registradas nas cavernas? Seria possível considerar como uma das intenções a transmissão de observações do comportamento da fauna?

O que parece provável é que o contato ancestral com essas inscrições foi feito em grupo. Tudo indica que esses painéis aglutinaram várias experiências de observação do mundo, registradas por nossos ancestrais – possivelmente, em épocas distintas – e, talvez, com o intuito de propiciar uma percepção concentrada de experiências individuais atomizadas. Esses registros midiáticos constituem uma ferramenta potencializadora do olhar humano, numa construção coletiva de sentidos.

Além das imagens incrustadas nas paredes da caverna, foi encontrado naquela região um objeto inusitado. Trata-se de um disco que contém, em suas duas faces, imagens de um animal correndo, sendo que o girar do objeto simula perfeitamente este movimento. O mais surpreendente é que os desenhos do animal se encontram invertidos em cada uma das faces do disco, numa precisa contiguidade visual, obtida a partir de marcas nas bordas de cada lado do disco, sugerindo registros de balizamento.

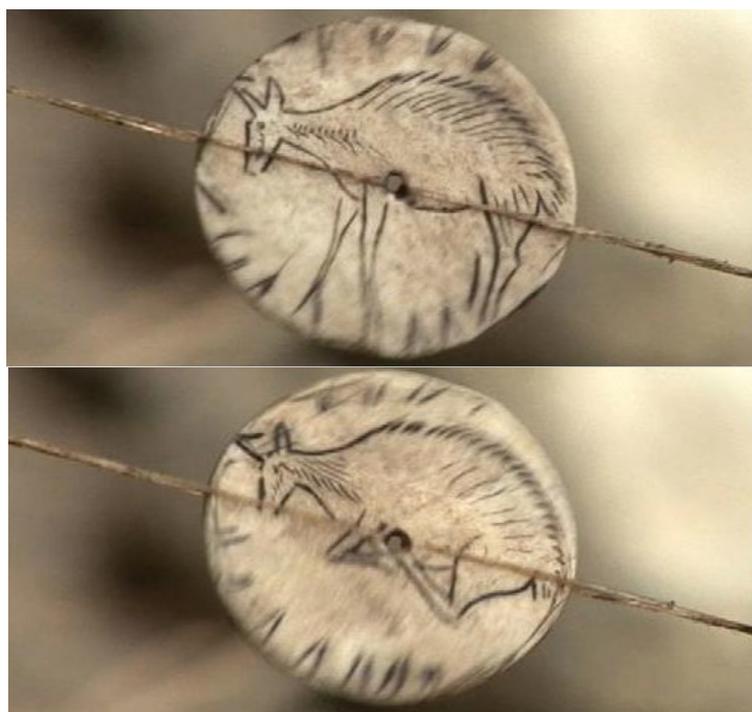


Fig. 9 e 10. *Animation in Palaeolithic art: apre-echo of cinema*, de Marc Azéma e Florent Rivère. Disponível em: <<http://antiquity.ac.uk/ant/086/ant0860316.htm>>. Acesso em: 3 mar. 2022.

Esse disco permite a replicação dinâmica desses movimentos, numa portabilidade acessível a qualquer ambiente e pessoa.

A complexidade desse objeto é de tal magnitude que somente no século XIX irá surgir um artefato chamado *Thaumatrope*, apresentado pelo médico John Ayrton Paris, para comprovar o fenômeno da persistência da visão. O porquê de um hiato milenar entre os dois objetos é um dos inúmeros segredos ainda insondáveis sobre a história do conhecimento humano.

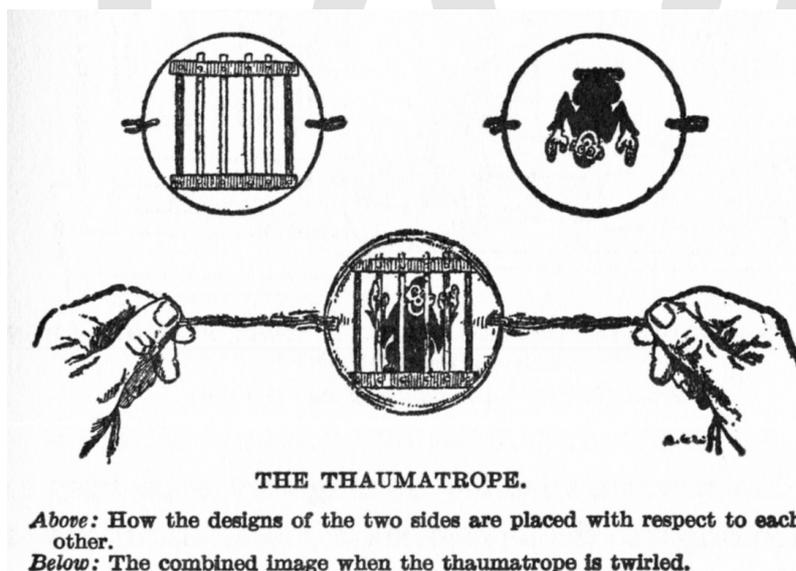


Fig. 11. *Thaumatrope*. Disponível em: <<https://www.efeits-speciaux.info/article?id=1349>>. Acesso em: 3 mar. 2022.

Tudo indica que nesse processo de aprendizado e percepção dos movimentos dinâmicos vários fatores contribuíram para essa educação do olhar; dentre eles, o senso de observação do mundo real, sua reprodução sintética em maior escala e a manipulação de simuladores portáteis de uso individual – o olhar e a reprodução tecnológica deste olhar na formação de um inventário imagético.

Para a construção de sentidos e narrativas será necessário o enriquecimento desse inventário, permitindo novas conexões e edições a partir do arcabouço cultural de cada civilização. O olhar humano não é isento e absoluto. É parte de um processo de identidade e compreensão de mundo.

Se a representação do mundo ao redor não pode ser restrita ao interior da caverna, como alerta Platão, é na experiência complementar oferecida por aquele espaço fechado que a construção de sentidos também se articula. A portabilidade dessa representação irá acompanhar individualmente cada um de nós, num constante diálogo entre o que ocorre frente aos nossos sentidos e como interagimos com a vida.

É justamente nessa mediação entre a observação do mundo ao redor e as imagens sintéticas que manipulamos diariamente que eu gostaria, com a devida licença do leitor, de relatar um estudo de caso pessoal.

Antes de ser totalmente alfabetizado, eu tive a experiência de procurar acompanhar as narrativas das revistas em quadrinhos que meu irmão mais velho colecionava. Lembro-me do complexo exercício em tentar decifrar, a partir da leitura das imagens, o que possivelmente estaria escrito nos balões. Não eram de todo inúteis aquelas tentativas. As informações imagéticas permitiam uma fluência narrativa suficiente para manter meu interesse. Foi somente com o processo de alfabetização que pude revisitar aquelas revistas e, curiosamente, não me surpreendi com narrativas muito diferentes daquelas que eu tinha inicialmente imaginado. Esse aspecto sempre me intrigou. Afinal, seriam aqueles diálogos dos balões tão redundantes a ponto de poderem ser quase que dispensados?

Num exercício de memória, consegui me lembrar de uma das narrativas que me fascinou na época. Era uma revista de 1962, na qual se encontrava uma aventura chamada *Mickey e os ladrões de abacaxis*. Após uma longa busca, consegui localizar uma cópia daquela revista, hoje disponível online.

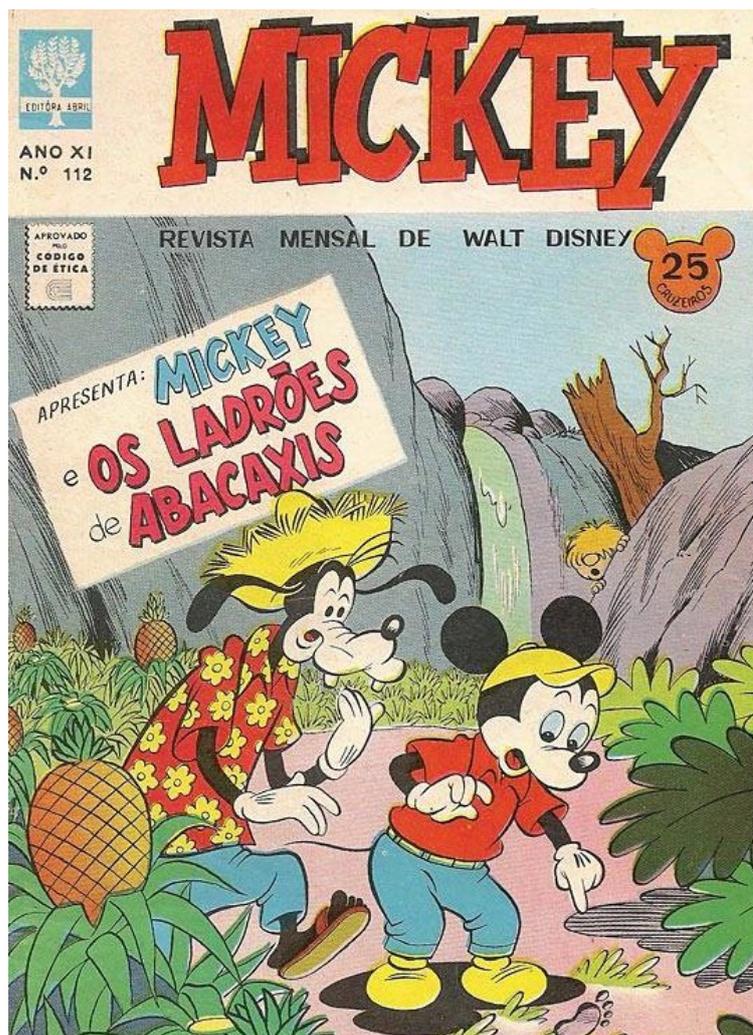


Fig. 12. Revista Mickey, ano XI, n 112, 1962. Disponível em: <<https://gurigibi.blogspot.com/2020/04/mickey-ed-abril-n-112-os-ladros-de.html>>. Acesso em: 3 mar. 2022.

Vou tentar aqui interpretar, na medida do possível, aquela experiência de infância. Para tal, vou incluir poucas páginas da revista. Propositadamente, foram retiradas as informações escritas nos balões. O objetivo é detectar as possíveis estratégias narrativas contidas só nas imagens e o grau de fluência que pode ter permitido, naquela época, uma leitura pertinente para os meus oito anos de idade.

Na capa da revista, os personagens Mickey e Pateta estão surpresos com as pequeninas pegadas encontradas no meio de uma plantação de abacaxis. Ao fundo, encontra-se uma figura humana, possivelmente de um habitante nativo. Há uma contiguidade entre as dimensões do nativo e o tamanho da pegada. Detalhe para uma cachoeira e um tronco de árvore destruído. Seria o nativo um dos ladrões do título?



Fig. 13. Pineapple Poachers. Disponível em: <<https://viewcomics.me/walt-disney-s-comics-and-stories/issue-234/full>>. Acesso em: 3 mar. 2022.

No primeiro quadro dessa história, Mickey se apresenta de terno e gravata. Ele está tenso e cansado, a ponto de seu rosto exalar gotas de suor. A fumacinha perto dos seus pés sugere que ele está apressado. Ao fundo, temos uma paisagem urbana, com prédios e uma torre com relógio. No quadro seguinte, Mickey entra por uma porta cujas inscrições em um vidro indica ser uma espécie de escritório. No terceiro quadro, Mickey surpreende-se com Pateta cantando, feliz, trajando uma camisa florida, colar havaiano, sandálias, chapéu de sol e está ao lado de uma prancha de surf. No quarto quadro, Mickey, ainda tenso, não compreende o que está acontecendo, quando Pateta se levanta e vem, entusiasmado, ao seu encontro. É no quinto quadro que Pateta convida amistosamente Mickey para algo, oferecendo um colar havaiano.

Se compararmos essa primeira página com o que foi sugerido na capa, pode-se deduzir que a aventura deve ocorrer no Havaí, pois foram indexadas algumas informações visuais, como abacaxis, prancha de surf, colar havaiano, camisa florida, chapéu de sol, sandálias e uma guitarra.



Fig. 14. Pineapple Poachers. Disponível em: <<https://viewcomics.me/walt-disney-s-comics-and-stories/issue-234/full>>. Acesso em: 3 mar. 2022.

No primeiro quadro da segunda página, Mickey está ainda confuso com o que está acontecendo. Pateta lhe entrega um documento. Mickey percebe que é algo a ser feito, enquanto Pateta se entusiasma com a guitarra. Surge um novo quadro com um avião no céu. Agora, a paisagem é montanhosa e verde. Mickey e Pateta estão num carro dirigido por um motorista atento ao trajeto. Pateta, que estava cochilando, acorda e aponta em direção a algo na paisagem.

Nessa segunda página, houve um corte de tempo, representado por um quadro com um avião. No quadro seguinte, os personagens já se encontram em outra paisagem.

Eu me lembro de não ter dificuldade para compreender essa transição de tempo e espaço. Acredito que o fato de estar habituado a assistir a programas de televisão permitiu a decodificação dessa síntese narrativa. Meu contato anterior com as imagens em movimento editadas preparou minha percepção para essa complexa transição.

O conceito de edição nas mídias portáteis acompanhou o desenvolvimento das imagens em movimento, particularmente o cinema.

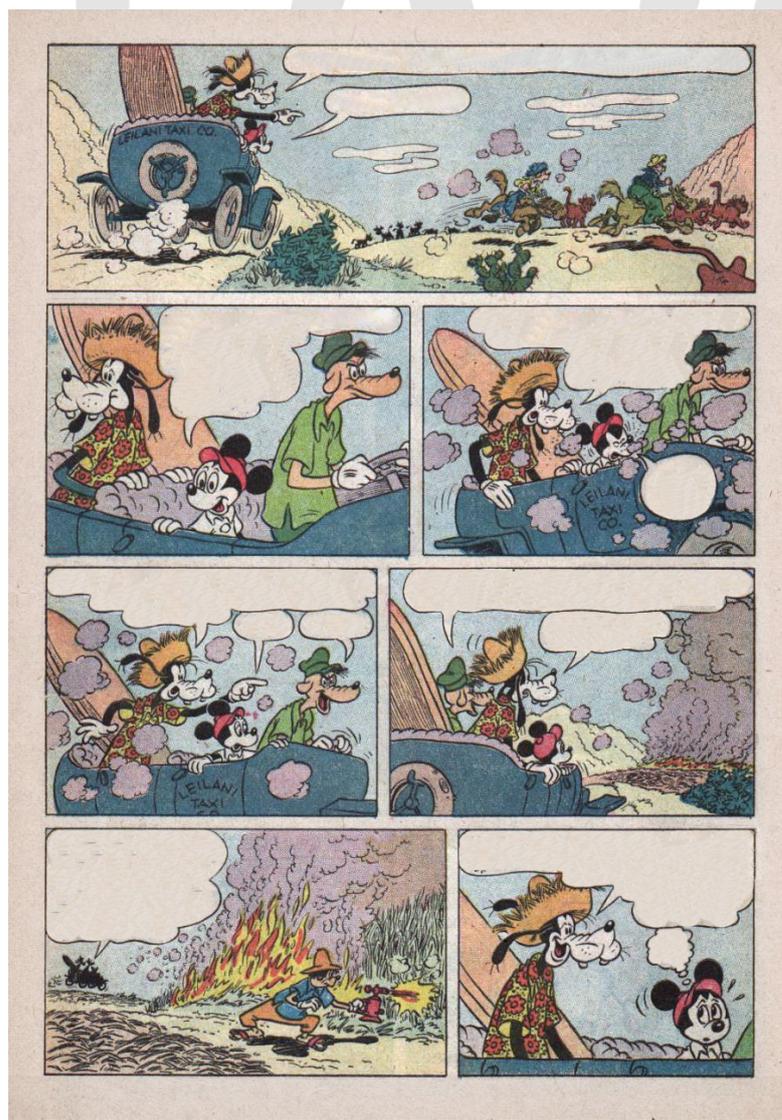


Fig. 15. Pineapple Poachers. Disponível em: <<https://viewcomics.me/walt-disney-s-comics-and-stories/issue-234/full>>. Acesso em: 3 mar. 2022.

Na terceira página, há uma predominância da ação dialógica. Pateta aponta para alguns boiadeiros. Mickey está vislumbrando a paisagem, quando pequenas nuvens de fumaça dificultam sua respiração. Espantado, Pateta aponta para um incêndio à frente, enquanto o motorista sorri de forma sinistra, sem que Pateta e Mickey percebam. O motorista parece explicar o porquê daquilo. No penúltimo quadro, aparece alguém sorrateiramente incendiando a plantação. Pateta está mais relaxado e Mickey ainda pouco à vontade.

Apesar de visualmente semelhantes, os quadros com Mickey e Pateta revelam detalhes intrigantes. O motorista só expressa uma reação maior quando algo estranho acontece. O leitor recebe informações ainda desconhecidas por Mickey e Pateta. Há algo de sinistro no ar.

Com poucos quadros, percebe-se que já estão sugeridos na narrativa alguns possíveis conflitos. Nem tudo é o que parece. Um ingrediente de suspense é introduzido. O leitor, agora, tem mais informações do que Mickey e Pateta.

Lembro-me que me intrigou as expressões do motorista. Para meus olhos infantis, era preciso atentar para aquela personagem. Percebi que Mickey e Pateta não estavam num ambiente seguro. Como foi a intenção da articulação, eu me adiantei em antecipar o perigo que poderia estar mais à frente.

Essa apresentação dos personagens, ambientação espacial e introdução de conflito dramático foram articuladas a partir de quadros independentes. A construção de uma visão mais abrangente da narrativa vai depender da capacidade do leitor em articular os fragmentos visuais apresentados. Acredito que essa habilidade já estava indexada em minha percepção. O inventário visual acumulado pelos contatos midiáticos que tive na época permitiu alguma fluência na decodificação da narrativa, mesmo com a ausência das informações dramáticas inseridas nos balões. Paul Murry e Carl Fallberg, criadores da quadrinização, selecionaram momentos-chave que permitiram meu acesso àquela narrativa visual.

Um dos primeiros personagens gráficos a conquistar o público na grande imprensa norte-americana foi Yellow Kid, criado por Richard F. Outcault. Inicialmente, ele protagonizou imagens no formato painel como esta abaixo:



Fig. 16. The Yellow Kid inspects the streets of New York. *New York Journal*, 10 out. 1897. Disponível em: <https://cartoons.osu.edu/digital_albums/yellowkid/1897/1897.htm>. Acesso em: 3 mar. 2022.

Esse tipo de construção permite uma visão panorâmica do espaço. Há uma dinâmica nos eventos paralelos, propiciando a compreensão do ritmo acelerado da cidade grande na sua constante transformação. São ações simultâneas no tempo presente. A cidade não dorme. O texto comenta criticamente o que vemos, direcionando nosso espírito crítico.

No início do cinema, as imagens eram também abrangentes. Sem o conceito de edição, que será introduzido posteriormente, o tempo era presente e as ações simultâneas; tudo num único plano.

Quando nosso olhar navega pela imagem do painel acima de Yellow Kid, as informações visuais fluem em nossa mente de forma similar ao movimento da câmera no cinema. Um olhar contínuo, não fragmentado, mas em constante mutação pelo que entra e sai do nosso campo de visão.

Na educação do olhar, após a constatação de uma visão abrangente, outra etapa é a decodificação do movimento. No exemplo abaixo, também com o personagem Yellow Kid, a representação da ação foi decodificada em vários quadros, obedecendo a uma cronologia visualmente reforçada pelos ponteiros do relógio.

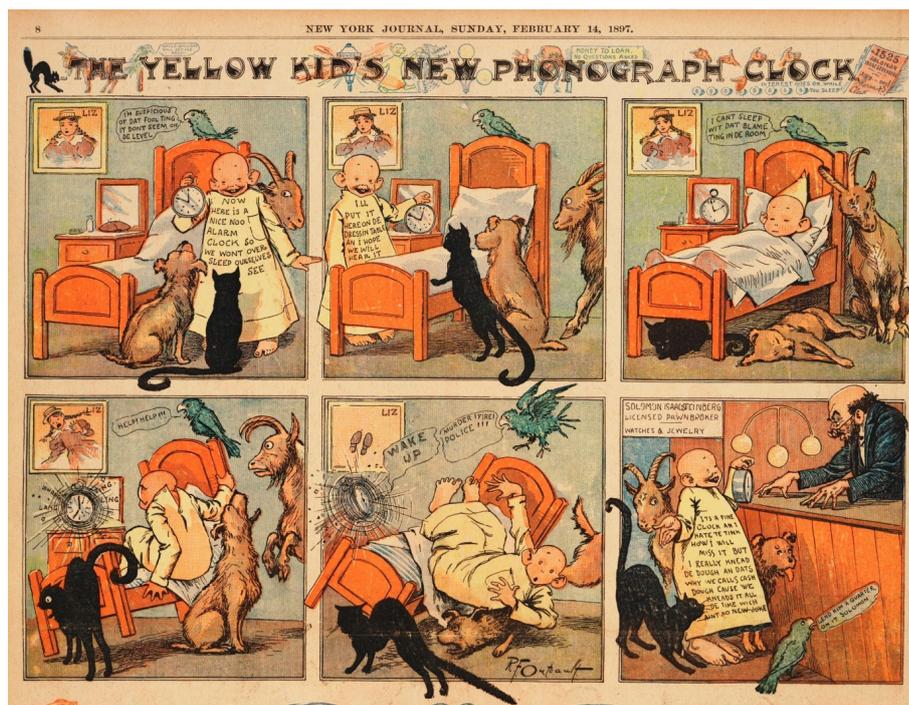


Fig. 17. The Yellow Kid's New Phonograph Clock. *New York Journal*, 14 fev. 1897. Disponível em: <https://cartoons.osu.edu/digital_albums/yellowkid/1897/1897.htm>. Acesso em: 3 mar. 2022.

Como no último quadro há um corte de tempo e espaço, foi incluído um letreiro no canto esquerdo superior informando o local e o novo personagem. Há um cuidado em não confundir o leitor que ainda possa estar sendo alfabetizado visualmente por uma nova mídia.

Algumas reiterações visuais resistiram ao tempo. Se, nas imagens da caverna, percebe-se o uso do *blur* para representar movimentos acelerados, é impressionante detectar como aquela estratégia milenar de representação é facilmente encontrada nos mais diversos momentos, como nos quadros abaixo:



Fig. 18. The Yellow Kid Makes a Century Record. *New York Journal*, 23 maio 2897. Disponível em: <https://cartoons.osu.edu/digital_albums/yellowkid/1897/1897.htm>. Acesso em: 3 mar. 2022.

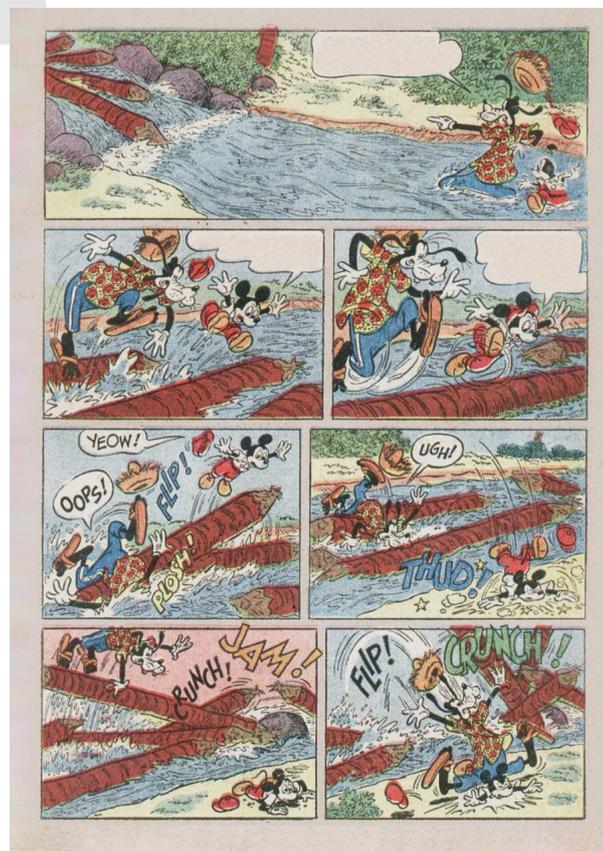


Fig. 19. Pineapple Poachers. Episódio 2. Disponível em: <<https://viewcomics.me/walt-disney-s-comics-and-stories/issue-235/full>>. Acesso em: 3 mar. 2022.

As narrativas visuais investem cada vez mais na sequencialidade. Entretanto, a leitura das representações sequenciais solicita uma educação do olhar que revise um inventário imagético anterior.

No primeiro exemplo do personagem Yellow Kid, o formato painel permite uma visão abrangente, a percepção de um todo dinâmico. Após essa impactante introdução, é possível navegar pelos acontecimentos paralelos, com narrativas simultâneas, como crianças enfrentando um guarda, enquanto um ciclista atravessa um tubo, dentre tantas outras ações distintas.

O mesmo ocorre no interior da caverna da região de Ardèche. Tem-se um fascinante painel sobre a Pré-História contada pelos nossos ancestrais que ali viveram. Aos poucos, é possível observar animais bebendo água, cenas de caça, seres antropomórficos, numa estranha simbiose de vida pragmática com representações imaginárias.



Fig. 20. *Cave of Forgotten Dreams*. Werner Herzog, 2010. Disponível em: <<https://www.heftfilme.de/dvd/die-hoehle-der-vergessenen-traeume/>>. Acesso em: 3 mar. 2021.

A monumentabilidade e a concentração do ambiente permite uma experiência que transcende a mera descrição da rotina dos nossos ancestrais. A partir desse contato primeiro, a atenção aos detalhes ganha uma nova dimensão. Somos envolvidos numa trama espaço-temporal, sensibilizados pelas expressões ali registradas. Está estabelecida uma inusitada comunicação com o que carregamos *a priori* sobre as nossas origens. Não se trata de revisitar o passado, mas de permitir um acesso ao que sabemos estar escondido em nossa multifacetada identidade.

Revisitando agora o painel com Yellow Kid, temos uma visão sarcástica de como os habitantes de uma grande cidade, no final do século XIX, se deparavam com o progresso rápido e desenfreado da sociedade industrial. Há uma crítica sobre a discrepância entre a grandiosidade das construções em andamento e as condições de vida daqueles habitantes.

Essas representações são distintas das quadrinizações que incorporam a serialidade narrativa. De certa forma, o impacto primeiro de um painel abrangente vai ser na quadrinização serial substituído pela articulação de detalhes. O conceito de edição irá permitir que a soma de detalhes estrategicamente ordenados induza a imaginação do leitor a vislumbrar a sensação de conjunto a partir das articulações das partes. A estrutura serial induz a leitura, ordenando as informações de acordo com as intenções dos autores. Daí sua maior clareza e fluência, controlando o tempo e o espaço narrativos, a partir da ordem da apresentação das informações dramáticas.

No exemplo das primeiras páginas da revista do Mickey, bastam alguns prédios ao fundo e uma torre com relógio em um dos quadros para que possamos nos situar no ambiente de uma grande cidade. Um quadro com um avião informa a transição espaço-temporal. Uma estrada não pavimentada numa paisagem montanhosa e com coqueiros confirma que nossos personagens estão agora fora de seu habitat.

Esse conjunto de detalhes articulados constroem uma fluência narrativa acessível até para um garoto na fase de pré-alfabetização, substituindo o clássico narrador, agora transformado em sujeito oculto.

Nos anos 1930, os grandes estúdios cinematográficos tinham como regra de produção, durante as filmagens, a utilização do chamado *plano master*. Toda a ação da sequência era filmada num longo plano. A partir daí, filmavam-se planos aproximados dos detalhes a serem destacados. Na montagem, esses planos eram articulados de forma a se obter uma narrativa mais fluente e envolvente. Por isso mesmo, muitos diretores famosos não participavam da fase de montagem dos filmes. O *plano master*, mais o roteiro detalhado, permitiam que outros profissionais encontrassem a melhor forma de editar o material bruto.

Com o passar dos anos, o *plano master* caiu praticamente em desuso, pois a fluência das narrativas era obtida pela habilidade em se articular planos independentes. Para isso, deve-se ressaltar o enriquecimento do inventário imagético do grande público, permitindo narrativas visualmente mais complexas.

Pode-se considerar o *plano master* como sendo o grande painel, e os planos-detalhes como as ações paralelas deste painel. Entretanto, nas páginas iniciais da revista do Mickey, não nos deparamos com algum grande painel; ou melhor, o sujeito oculto nos guia detalhadamente na narrativa, e nós leitores quem articulamos os tempos e espaços dramáticos sugeridos. Os quadrinhos também se beneficiaram do enriquecimento do inventário imagético do grande público.

Mesmo sem uma alfabetização completa, eu fui capaz de assimilar uma narrativa a partir dos índices visuais propostos por aquela quadrinização. De certa forma, as quadrinizações funcionaram como *storyboards* na minha decodificação visual da narrativa.

Para isso, contribuiu o fato de eu já ter um contato com o cinema e a televisão, responsáveis pela minha alfabetização audiovisual, articulando imagem e som em narrativas condizentes.

Talvez, nossos ancestrais tenham passado por processos semelhantes. A representação num grande painel, as ações paralelas, a manipulação individual de artefatos; tudo alimentando um inventário imagético cada vez mais conseqüente e sofisticado. Uma contundente lição de como as mãos participam da construção do olhar e da sua conseqüente representação da vida.

A complexidade e abrangência do inventário imagético que herdamos permite narrativas cada vez mais fragmentadas. A capacidade de articulação dos detalhes solicita procedimentos da metalinguagem para uma fluência intertextual autorreferente. O detalhe, que antes era parte integrante de um abrangente painel, torna-se cada vez mais sujeito e objeto da narrativa.

Nos quadrinhos, o esplendor visual impactante parece dispensar uma outrora denominada narrativa principal. Um exemplo clássico dessa mudança de foco é *Akira*, de Katsuhiro Otomo. No primeiro volume desse mangá clássico, há passagens, como no exemplo abaixo:



Fig. 21. Mangá Akira, v. 1. Disponível em: <https://archive.org/details/manga_Akira-FullColor-v01/page/n25/mode/2up>. Acesso em: 3 mar. 2022.

A dinâmica dessa quadrinização é distinta daquela proposta pelo exemplo da revista do Mickey. A lógica linear não é a prioridade da leitura visual. É possível articular esses quadros obedecendo a ordenações e tempos distintos. Essa sedutora estratégia narrativa e a plasticidade das imagens são responsáveis em grande parte pelo encantamento e impacto que produzem no leitor.

Eu não saberia dizer como uma criança na fase de pré-alfabetização articularia esses quadros do exemplo acima. Se o inventário imagético que eu possuía na infância era fruto de narrativas lineares, o mesmo não deve ocorrer com frequência nas mídias dos *smartphones* e filmes publicitários contemporâneos.

A narrativa central parece aqui estar mais diluída. As prioridades são caleidoscópicas, se comparadas ao modelo anterior. Tudo se torna fascinante e imprescindível. Os impactos narrativos se sobrepõem, como nas inscrições rupestres de nossos ancestrais. Mas, nos exemplos da caverna, é possível detectar painéis aglutinadores das imagens, propiciando visões conjuntas. Já no exemplo da quadrinização acima, a fragmentação é bem mais significativa, diluindo a possibilidade de se estabelecer um foco mais acurado.

Seria o excessivo uso dessa fragmentação responsável também por uma diluída capacidade humana em compreender o mundo e representá-lo numa visão de conjunto? O excesso de detalhes articulados estaria potencializando uma visão de mundo cada vez mais atomizada?

Se assim for, estamos voltando ao interior da caverna de Platão, como alertou o escritor José Saramago, seduzidos mais pelas representações midiáticas do que pelo pragmatismo do mundo que nos rodeia. A mídia está sendo a mensagem, como alertou Marshall McLuhan há algumas décadas, prevendo este fenômeno.

Se houver um desequilíbrio entre a observação do mundo ao redor, sua representatividade em larga escala e a manipulação e portabilidade da representação midiática, é possível que a nossa percepção e capacidade de compreensão do mundo sejam afetadas significativamente. No caso de nosso ancestral, se a magia propiciada pela manipulação daquele disco interferisse no interesse da continuidade da observação e interação com o mundo ao redor, possivelmente ele iria se tornar uma presa fácil para qualquer predador.

Uma possível analogia na vida contemporânea em relação a esse desequilíbrio seria os vários registros de atropelamentos ocorridos nos últimos anos pelo fato de pedestres estarem distraídos com seus *smartphones* ou, então, os registros de inanições e até de suicídios entre jovens que se viciam nos *games*.

Se é surpreendente o hiato entre o disco criado por aquele ancestral e a irônica “re-invenção” de um artefato similar no século XIX, possivelmente esse excesso de fragmentação na leitura do mundo hoje detectado solicite uma outra “re-descoberta”: a necessidade de se investir na construção coletiva de uma abrangente visão de mundo, para que possamos reencontrar uma identidade de ser que, talvez, tenhamos perdido em todo esse processo que chamamos de civilização.

PÓS:

REFERÊNCIAS

AZÉMA, Marc; RIVÈRE, Florent. Animation in Palaeolithic Art: a pre-echo of cinema. **Cambridge University Press**, 2 jan. 2015. Disponível em:

<<https://www.cambridge.org/core/journals/antiquity/article/animation-in-palaeolithic-art-a-preecho-of-cinema/50BB05A3FDED8AC8CB5F5126249090F9>>. Acesso em: 3 mar. 2022.

CARNEIRO, Alfredo. José Saramago: o Mito da Caverna nos dias de hoje. **Netmundi.org – Filosofia na Rede**. Disponível em: <<https://www.netmundi.org/home/2017/saramago-mito-da-caverna-platao/>>. Acesso em: 3 mar. 2022.

JANELA da Alma. Direção: João Jardim e Walter Carvalho. Rio de Janeiro: Ravina Filmes; Dueto Filmes, 2001. (73 min). son. color.

Da poesia ao testamento: alguns aspectos do cinema de Jean Cocteau

*De la poésie au testament: quelques aspects du
cinéma de Jean Cocteau*

*From poetry to testament: a few aspects
regarding Jean Cocteau's films*

Wellington Júnio Costa

Universidade Federal de Sergipe / Universidade de São Paulo

E-mail: wellington.costa@academico.ufs.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3622-8192>

RESUMO:

A *poesia* de Jean Cocteau (1889-1963) se expressa também pelos seus filmes, que constituem um verdadeiro legado artístico para a história do cinema mundial, o que a faz reverberar em produções alheias, à sua época e até os dias atuais, de Roberto Rossellini a Pedro Almodóvar, de Jacques Demy a Xavier Dolan. Com o intuito de identificar alguns aspectos que permitam estabelecer certa unidade de estilo em obra tão diversa, este artigo propõe três eixos de análise da produção cinematográfica de Jean Cocteau: poesia e trucagens; gêneros e adaptações; e o cinema na primeira pessoa. Contribuindo, assim, para a compreensão da longevidade da potência poética de uma obra concebida há mais de meio século.

Palavras-chave: *Jean Cocteau. Cinema. Análise cinematográfica. Poesia de Cinema. Autorretrato cinematográfico.*

RÉSUMÉ:

La *poésie* de Jean Cocteau (1889-1963) s'exprime aussi à travers ses films, qui constituent un véritable legs artistique pour l'histoire du cinéma mondial, en inspirant des productions d'autrui, à son époque et jusqu'à aujourd'hui, de Roberto Rossellini à Pedro Almodóvar, de Jacques Demy à Xavier Dolan. Dans le but d'identifier certains aspects qui permettent d'établir une unité de style dans une si diverse œuvre, cet article propose trois axes

d'analyse de la production cinématographique de Jean Cocteau: poésie et trucages; genres et adaptations; et le cinéma à la première personne. Contribuant, ainsi, à la compréhension de la longévité de la puissance poétique d'une œuvre conçue il y a plus d'un demi-siècle.

Mots-clés: *Jean Cocteau. Cinéma. Analyse cinématographique. Poésie de Cinéma. Autoportrait cinématographique.*

ABSTRACT:

The *poetry* of Jean Cocteau (1889-1963) expresses itself also in his films, which constitute a true artistic legacy for world cinema history, reverberating in productions by other directors, from his contemporaries to present-day films, from Roberto Rossellini to Pedro Almodóvar, from Jacques Demy to Xavier Dolan. Aiming at identifying some aspects that would allow us to establish a certain unity of style in such diverse oeuvre, this article exposes a three-pronged analysis of Cocteau's film production: poetry and editing techniques; genres and adaptations; and first-person cinema – contributing, thus, to understanding the longevity of this powerful poetics, created over half a century ago.

Keywords: *Jean Cocteau. Cinema. Film Analysis. Poetry film. Cinematic Self-portrait..*

Artigo recebido em: 12/09/2021

Artigo aprovado em: 19/01/2022

Introdução

Poeta, romancista, dramaturgo e desenhista, o francês Jean Cocteau (1889-1963) se tornou cineasta com a realização do filme *O sangue de um poeta* (*Le Sang d'un poète*, FR, 1930), que influenciaria gerações posteriores, como a de certo jovem cineclubista chamado François Truffaut. O mesmo que colocaria à disposição de Cocteau a renda obtida com a comercialização, no exterior, de seu filme *Os incompreendidos* (*Les Quatre cents coups*, FR, 1959), para a realização de *O testamento de Orfeu* (*Le Testament d'Orphée*, FR, 1960). Os estudos sobre a cinematografia de Cocteau focam, frequentemente, esse período de 1930 a 1960, embora Cocteau tenha realizado curtas-metragens que extravasam essa faixa temporal, como o seu depoimento fílmico, ou filme-conselho, intitulado

Jean Cocteau fala para os anos 2000 (Jean Cocteau s'adresse à l'an 2000, FR, 1963) e *Jean Cocteau fait du cinema (FR, 1925)*, do qual restam apenas evocações posteriores do próprio artista (BOULANGER, 2016, p. 412).

Como cineasta, sua obra é vasta e variada. Utilizamos a palavra cineasta em detrimento de diretor ou realizador para sublinharmos o fato de que, durante os seus mais de 30 anos de criação cinematográfica, às vezes com intervalos, Cocteau desempenhou diversas funções no cinema: diretor, roteirista, autor de argumentos e diálogos, narrador e comentarista, ator e personagem.¹ Além disso, sua presença no cinema ultrapassa o tempo de sua carreira na sétima arte, graças às adaptações que outros diretores fizeram de suas obras teatrais, como Michelangelo Antonioni com *O mistério de Oberwald (Il mistero di Oberwald, IT, 1980)*, adaptação da peça *A águia de duas cabeças*, de 1946; Joséé Dayan com *Les parents terribles (FR, 2003)*, adaptado da peça homônima de 1938, e o exemplo muito particular do monólogo *A voz humana*, de 1930, que gerou várias adaptações audiovisuais, como o filme *O Amor (L'Amore, IT, 1948)*, de Roberto Rossellini; *La Voix humaine (FR, 1970)*, de Dominique Delouche; *A voz humana (BR, 1982)*, de Norma Bengell; e *The human voice (ES, 2020)*, de Pedro Almodóvar. Este diretor espanhol já havia citado *A voz humana* em uma sequência de *A lei do desejo (La ley del deseo, ES, 1986)* e partido dela para escrever o roteiro de *Mulheres à beira de um ataque de nervos (Mujeres al borde de un ataque de nervios, ES, 1988)*.

Segundo Azoury e Lalanne (2003), muitas outras citações diretas e indiretas confirmam a influência de Jean Cocteau em produções de gêneros e nacionalidades diversas, como o elogio ao poeta em *Alphaville (FR, 1965)*, de Jean-Luc Godard; a estética e os efeitos de *Pele de asno (Peau d'âne, FR, 1970)*, de Jacques Demy; a cena do filme *Orfeu*, de Jean Cocteau (1950), exibida na televisão em *Gremlins (EUA, 1984)*, de Joe Dante; a cena do espelho em *Matrix (EUA, 1999)*, de Lana e Lilly Wachowski; e os desenhos de autoria de Cocteau em *Amores imaginários (Les amours imaginaires, CA, 2010)*, de Xavier Dolan, para citarmos apenas alguns exemplos.

Dentre o que podemos chamar de homenagens, há o documentário poético *Je suis Jean Cocteau (BR, 2005)*, curta-metragem realizado pelos brasileiros André Scucato e Cristina Pinheiro, a partir de uma montagem de cenas de filmes de Cocteau; *Opium (FR, 2013)*, um filme musical que a francesa Arielle Dombasle realizou utilizando somente textos escritos por Cocteau, e, ainda, vários documentários sobre esse artista completo, feitos para a televisão.

Essa atração exercida pela obra de Jean Cocteau, ao longo de décadas, sobre grandes nomes da cinematografia mundial, reafirma o seu lugar na história do cinema e nos impele a fazer de seus filmes objetos de estudo. De *O sangue de um poeta* a *O testamento de Orfeu*, passando por *A Bela e a Fera* (*La Belle et la Bête*, FR, 1946), nos indagamos: haveria na obra cinematográfica de Jean Cocteau aspectos que permitam estabelecer uma unidade de estilo? Buscando responder a essa questão, nos propomos uma análise sobre a maneira como Cocteau articula a linguagem cinematográfica, levando em conta seu desejo de utilizar o cinema e suas possibilidades técnicas como veículo de poesia, seus procedimentos de adaptação e transgressão dos gêneros e a expressão do *eu* em seus filmes.

Poesia e trucagens

Poeta de tendência simbolista no início de sua carreira literária, Cocteau se rendeu à força vanguardista do Balé Russo dirigido por Serge de Diaghilev, à música de Igor Stravinsky e ao cubismo de Pablo Picasso e buscou, em sua memória, o encantamento dos universos do circo e do *cinematógrafo*, vivido durante a infância. É esse encantamento infantil que o fez conservar o gosto pelos passes de mágica e pela trucagem, que constituiriam elementos de uma nova obra. Com efeito, a partir de 1912, Cocteau efetuou uma verdadeira metamorfose de estilo, que pode ser observada em seu primeiro romance *O Potomak*, escrito em 1913-1914, mas publicado ao fim da Primeira Guerra Mundial, em 1919. O mesmo se observa no argumento coreográfico escrito para o balé *Parade*, que provocou escândalo em 1917 e para o qual Cocteau havia reunido Pablo Picasso e Erik Satie, que criaram respectivamente o cenário e a música do espetáculo. Esse seu espírito de vanguarda perdurará e se fará evidente em *O sangue de um poeta*.

Esse filme, que havia sido encomendado pelo casal de mecenas Marie-Laure e Charles de Noailles, juntamente com *A Idade do Ouro* (*L'âge d'or*, FR, 1930) de Luis Buñuel, nasceu sob o signo da poesia, ou seja, ele reproduz “o mecanismo [dos sonhos] e, por meio de certo relaxamento da mente, parecido com o sono, deixa as lembranças se atarem, manobram e extravagarem como quiserem” (COCTEAU, 2003a, p. 1274, tradução nossa).² Inicialmente previsto como desenho animado, o projeto se transformou, nas mãos de Cocteau, em um filme com atores não profissionais, classificado por muitos como surrealista. Embora Cocteau fosse amigo de alguns surrealistas, André Breton, líder do *movimento*, nunca o aceitou no grupo.

A narrativa de *O sangue de um poeta* é dividida em quatro “episódios”: 1) “A mão machucada ou as cicatrizes do poeta”, em que um artista, chamado de poeta, se vê dominado pela sua própria arte que inverte os papéis e faz do seu criador um veículo de expressão; 2) “As paredes têm ouvido?”, depois de atravessar o espelho, o artista perambula pelo “Hotel das loucuras dramáticas” e, através do buraco da fechadura de cada quarto, ele vê cenas estranhas; 3) “A batalha de neve”, um grupo de garotos vestidos com o uniforme do colégio inicia uma batalha de bolas de neve, que termina dramaticamente com o ferimento grave de um deles, e 4) “A profanação da hóstia” mostra um jogo de cartas em um palco de teatro e o *resgate* do garoto ferido por um anjo negro.

Em todos os episódios, o fascínio de Cocteau pelo potencial expressivo da técnica cinematográfica é notável e a sua experimentação da linguagem é abundante. À maneira de um Georges Méliès, Cocteau cria um mundo mágico de efeitos artesanais por meio da montagem, sobreposições, angulações da câmera, animações e outras trucagens, como nas cenas do surgimento de uma boca falante na mão do poeta, da travessia do espelho, da levitação da garotinha torturada, da composição do corpo do hermafrodita, da *humanização* da estátua etc. Sempre a serviço da poesia, que se concretiza nessa narrativa fragmentada, de sintaxe complexa, cujo rompimento com a lógica espaço-temporal contínua e linear e a construção de metáforas visuais remetem ao conceito de cinema de poesia de Jean Epstein (1983), para quem esses dois elementos constituem o cerne da questão. Aliás, Cocteau se proclamava, antes de tudo, poeta e insistia em chamar de poesia toda a sua obra, independentemente da linguagem utilizada (literatura, teatro, desenho, cinema...).

Depois de mais de 15 anos de intervalo na direção, enquanto escrevia alguns roteiros e diálogos para filmes realizados por outros diretores, “com *A Bela e a Fera*, Cocteau cria [...] um clima onírico e totalmente pessoal e original”,³ como afirmam Azoury e Lalanne (2003, p. 50, tradução nossa). De fato, por um lado, se trata de uma narrativa que segue os moldes clássicos do cinema; por outro lado, o universo imagético criado por Cocteau e seu cenógrafo e figurinista Christian Bérard ressalta o fantástico e evoca os sonhos, sem recorrer a clichês esperados para os filmes desse gênero da época. Além de concretizar certas passagens da estória, com funções narrativas bem claras, os efeitos especiais se integram ao cenário de maneira a reforçar a proposta sensorial do filme. No castelo da Fera, os candelabros são braços humanos que se movem para indicar um caminho ou para servir uma taça de vinho ao visitante e as pilastras esculpidas estão vivas. Até mesmo o deslo-

camamento da Bela no interior do Castelo se faz de maneira não realista, como uma flutuação. Essas imagens são pertinentes para um conto de fadas e dignas de um sonho. Logo, é inegável a força poética da sua composição visual incomum.

Do conto de fadas, Cocteau passa à mitologia grega e busca em Orfeu,⁴ personagem que ele já havia abordado no teatro, a possibilidade de recolocar a poesia no centro da sua criação cinematográfica, como tema mas também como forma. Na introdução ao roteiro do seu filme *Orfeu*, Cocteau afirma: “É um filme realista e que constrói cinematograficamente algo mais verdadeiro que a verdade, esse realismo superior, essa verdade que Goethe opõe à realidade e que é a grande conquista dos poetas da nossa época”⁵ (COCTEAU, 2003b, p. 7, tradução nossa).

Cocteau procurava, sem dúvida alguma, essa verdade mais que verdadeira, esse realismo superior que ele acreditava existir na poesia. Assim, “o fantástico em *Orfeu* se enraíza no mais contemporâneo dos cotidianos”⁶ (AZOURY; LALANNE, 2003, p. 80, tradução nossa) e os efeitos especiais o transformam em um mundo bem particular ou fazem a passagem entre dois mundos. Mais uma vez, a travessia do espelho, elemento sempre presente, e certo tipo de sonambulismo ou de hipnose se justificam na trama e preparam o campo poético, preocupação maior do cineasta. Uma composição repleta de metáforas e rimas visuais como, por exemplo, a famosa imagem de Jean Marais, o Orfeu do filme, acordando em um campo arenoso com o rosto refletido em um espelho que evoca o lago de Narciso.

Em 1960, o filme *O testamento de Orfeu* encerra o que se considera uma trilogia poética, a “trilogia órfica de Jean Cocteau”,⁷ mas “não é somente porque eles têm a poesia como tema que *O sangue de um poeta*, *Orfeu* e *O testamento de Orfeu* formam um tríptico. Laços mais estreitos os unem. Esses três filmes são os episódios de um mesmo ciclo centrado nas metáforas do olhar” (HÉRON *et al.*, 2012, tradução nossa).⁸ Os falsos olhos pintados sobre as pálpebras são, aliás, uma marca visual e uma poderosa metáfora nos três filmes: *O sangue de um poeta*, *Orfeu* e *O testamento de Orfeu*. Por meio desse recurso, somos transportados para o mundo dos sonhos, do sonambulismo, do dormir de olhos abertos. Afinal, “o privilégio do cinematógrafo é que ele permite a um grande número de pessoas sonharem juntas o mesmo sonho e nos mostra, além disso, com o rigor do realismo, os

fantasmas da irrealidade. Resumindo, é um admirável veículo de poesia” (COCTEAU, 2003c, p 1333, tradução nossa).⁹ É dessa forma que Cocteau entende o cinema, é dessa forma que ele o utiliza, como um veículo de poesia.

Para Jean Epstein (1983, p. 273), “o poema [é] uma cavalgada de metáforas que se empinam”. Essa imagem do poema também remete ao terceiro filme da trilogia órfica coctaliana, que, entre tantas figuras insólitas, nos mostra um homem-cavalo sobre duas patas atraindo o poeta para uma festa cigana, na qual Cocteau (“o poeta”) recupera uma foto de seu filme *Orfeu*. Uma entre tantas autocitações em um filme que funciona também como um inventário da obra do artista.

O recurso da montagem de trás para frente como se o filme fosse rebobinado, que pode ser considerado um índice da intenção retrospectiva e que já havia sido utilizado por Cocteau em *O sangue de um poeta*, *A Bela e a Fera*, *Orfeu* e no seu documentário *La Villa Santo-Sospir* (FR, 1952), é utilizado abundantemente em *O testamento de Orfeu*, rendendo efeitos variados: a reconstituição de uma fotografia ou de uma flor rasgada, o ressurgimento da personagem Cégeste, do filme *Orfeu*, que volta do mar, a criação involuntária de um autorretrato, um caminhar diferenciado e a ressurreição do poeta. Tudo parece muito particular nesse filme que é apresentado pelo seu autor da seguinte maneira: “Este filme é, talvez, a primeira tentativa de transmutação do verbo em atos, de uma organização de atos no lugar da organização das palavras de um poema, uma sintaxe de imagens no lugar de uma estória acompanhada de falas” (COCTEAU, 2003c, p. 1322, tradução nossa).¹⁰ O que deixa claro que o seu objetivo é, realmente, alcançar a poesia por meio do cinema, cuja linguagem, segundo ele, favorece o intento.

O que importa é que, para atingi-la [a poesia] ou se encontrar com ela, o autor de um filme tem de ordenar seus múltiplos componentes seguindo os princípios ditados pela “*technè poiétikè*” e o leitor desse filme, por sua vez, tem de viver, seja ou não cinéfilo, o fascínio que se engendra no prazer de decifrar as diversas camadas de sentido que palpitam no corpo de um texto artístico (CAÑIZAL, 1996, p. 353-364).

Não faltam ao cinema de Jean Cocteau múltiplas camadas de sentido, construídas quase sempre de elementos sobrepostos e justapostos que carregam em si a força de uma leitura particular e radical da tradição poética. Como poeta, fazedor de poemas, Cocteau soube levar para as telas os elementos formais da sua prática poético-literária, adaptando-os às especificidades da nova linguagem, ou, justamente, fazendo uso do que essas especificidades têm de mais propício ao

exercício da poesia. Suas trucagens artesanais, que causaram encantamento na época, não podem ser vistas como meros efeitos especiais, elas se desdobram também em múltiplas camadas de sentidos e compõem um canal de acesso ao discurso poético do autor.

Gêneros e adaptações

A carreira cinematográfica de Jean Cocteau é pontuada pelas relações entre o cinema e a literatura, não somente pelo viés da forma poética, mas também pelas questões que tocam a adaptação literária no cinema, sem excluir a adaptação de peças de teatro.

Em 1939, Cocteau foi convidado a escrever diálogos suplementares para o filme *La comédie du bonheur* (FR, 1940), de Marcel l'Herbier. Tratava-se de uma adaptação da peça teatral de Nicolas Evreïnoff. Na época, Cocteau havia dirigido apenas *O sangue de um poeta*, por isso, podemos inferir que esse convite levava em conta o seu talento de dramaturgo, embora o autor da peça original já residisse na França. A partir dessa experiência, em colaboração com outros diretores ou em seus próprios filmes, o exercício da adaptação se apresentaria de diversas formas, mas com a preocupação permanente de encontrar a mais adequada, que garantisse o respeito à obra dita original e sua atualização, além de permitir que Cocteau se apropriasse dela e imprimisse, quase sempre, a sua marca pessoal.

Para Solène Bertrand, “a principal implicação da adaptação feita por Cocteau envolve a transposição: deslocam-se, de uma época à outra, heróis e lendas. As distorções e modificações aos textos estarão, então, inelutavelmente ligadas ao contexto histórico-cultural” (BERTRAND, 2008, p. 49, tradução nossa).¹¹ Como é o caso em *Além da vida*¹² (*L'éternel retour*, FR, 1943), dirigido por Jean Delannoy e roteirizado por Cocteau, que atualiza a lenda de Tristão e Isolda, uma trágica história de amor. O filme, cujo título remete a Nietzsche e cuja estética evoca o gosto ariano, teve êxito de público, mas recebeu várias críticas dos intelectuais resistentes, na França ocupada pelos nazistas.

Em 1945, um episódio de *Jacques o fatalista*, de Diderot, se transformou no filme *As damas do Bosque de Boulogne* (*Les dames du bois de Boulogne*, FR, 1945), dirigido por Robert Bresson. Os diálogos do filme foram escritos por Cocteau, que admitia não ter nenhuma afinidade com a obra do filósofo. Esse filme, hoje visto como um clássico, difere muito do cinema posterior de Bresson e

não revela em seus diálogos um estilo de escrita propriamente coctaliana, mas apenas algumas pistas do seu universo, por meio de um trabalho primoroso que valoriza silêncios, risos e incidentes, e realça as personagens.

Dois anos mais tarde, Cocteau manifestou o desejo de rodar um filme de época com Jean Marais e decidiu adaptar a peça *Ruy Blas*, escrita por Victor Hugo em 1838. Pouco tempo depois, preferiu propor a direção do filme a Pierre Billon, acompanhando de perto as filmagens. Cocteau conhecia muito bem a obra de Victor Hugo, os romances, os poemas e as peças de teatro. Os dois tinham em comum a multiplicidade de talentos artísticos, tanto em literatura como em artes plásticas. Logo, na peça de Hugo, as referências picturais são muitas, notadamente a referência a Goya, já que *Ruy Blas* se passa no reino de Espanha, no final do século XVII. Em sua adaptação de *Ruy Blas* (FR/IT, 1948), Cocteau condensa cenas e introduz outras novas, mas não se esquece de povoar o seu roteiro com imagens que remetem à pintura espanhola. Mais de um século separa peça e filme, o que modifica completamente o contexto histórico-político da recepção das obras. Se Hugo realça os ideais da revolução de 1830, Cocteau acrescenta uma crítica anticlerical sutil, mas severa. Finalmente, o drama romântico escrito em versos alexandrinos se torna, nas mãos de Cocteau, um roteiro em prosa para um filme, no qual as personagens se movimentam através de cenários naturais e interiores de estúdio. Para Jean Marais, que interpreta dois personagens no filme (*Ruy Blas* e *Dom César*), foi o prenúncio do gênero fílmico que o tornaria muito popular nos anos de 1950 e 1960, o filme de capa e espada.

Em *Orfeu*, Cocteau ambienta as aventuras e desventuras do poeta mítico na França moderna, pós Segunda Guerra Mundial. Poeta conhecido, Orfeu frequenta o Café des Poètes, onde, um dia, acontece uma briga que envolve um jovem poeta iniciante, Cégeste, já sob a influência da princesa da Morte. Esse primeiro encontro entre os dois poetas e a agente do sobrenatural é o ponto de partida do filme que trata “de mostrar sob as aparências mais concretas o que não deriva do real, mas de outra dimensão tradicionalmente ocultada aos olhos dos homens” (CLERC; CARCAUD-MACAIRE, 2004, p. 61, tradução nossa).¹³ Como assinalado anteriormente, a adaptação como transposição de um mito de uma época distante à sua contemporaneidade dava a Cocteau muita liberdade.

Em *A Bela e a Fera*, no entanto, Cocteau conserva a estrutura e a época em que se passa o conto de Madame Leprince de Beaumont, publicado em 1757, se permitindo elipses, resumindo passagens e efetuando algumas intervenções mais expressivas, como a troca de um anel mágico por uma luva que faz seu usuário desaparecer de um lugar e aparecer em outro, ou a inclusão do personagem Avenant, interpretado por Jean Marais, que também encarna a Fera/Príncipe. O filme se tornou o mais conhecido do cineasta e uma referência no campo da adaptação de obras literárias para o cinema. O seu universo imagético inspirou outras gerações como Jacques Demy em *Pele de asno* (*Peau d'âne*, FR, 1971) ou Christophe Gans na sua versão de *La Belle et la Bête* (FR/DE, 2014), ainda que o filme de Gans seja uma adaptação da versão do conto escrita por Madame Gabrielle-Suzanne de Villeneuve, em 1740, e não da versão de Madame Leprince de Beaumont, como o filme de Cocteau.

Outro grande clássico da literatura francesa que foi adaptado para o cinema por Jean Cocteau é *A Princesa de Clèves*, um romance escrito por Madame de La Fayette, em 1678. Em colaboração com Jean Delannoy, Cocteau iniciou o trabalho de adaptação desse romance em 1944 e o interrompeu em seguida, para retomá-lo somente em 1960. O filme *A Princesa de Clèves* (*La Princesse de Clèves*, FR, 1961), dirigido por Delannoy, deixou Cocteau muito satisfeito com o resultado da adaptação. De fato, nessa obra, a estética coctaliana se ajusta perfeitamente à história que se passa na corte francesa no século XVI, como se havia ajustado ao Orfeu dos anos de 1940. A presença de Jean Marais é apenas um dos elementos que remetem a outros filmes de Cocteau. O tom é dado na abertura do filme, ainda nos letreiros, com a apresentação das personagens. Sobre um fundo estrelado, elas parecem estátuas de deuses revelados por uma câmera em movimento suavemente circular. O espectador se rende imediatamente a essa tradução visual da primeira frase do romance: "A magnificência e a galantaria nunca se mostraram na França com tanto brilho como nos últimos anos do reinado de Henrique II" (LA FAYETTE, 1996, p. 69, tradução nossa).¹⁴ Por se tratar da adaptação de um romance, a condensação se fazia necessária. Cocteau fez as melhores escolhas proporcionando ao público sensações semelhantes àsquelas experimentadas pelos leitores do livro: de encantamento diante da beleza e de admiração diante da força de caráter da heroína.

Como vimos, Cocteau dirigiu adaptações que ele fez de obras de outros autores e adaptou obras de outros autores para outros diretores, mas também fez adaptações de suas próprias obras para que outros dirigissem: *As crianças terríveis* (*Les enfants terribles*, FR, 1950), de Jean-Pierre Melville, e

Thomas l'imposteur (FR, 1965), de Georges Franju. O primeiro recria com perfeição o ambiente claustrofóbico do quarto dos dois irmãos, Paul e Elisabeth, personagens principais do romance homônimo de 1929. O segundo resulta de uma leitura atenta e profunda de *Thomas l'imposteur* (1923) e das propostas de Cocteau para a adaptação do seu romance. No entanto, quando Cocteau dirige adaptações de suas próprias obras, suas experimentações dos procedimentos e limites de adaptação se tornam ainda mais evidentes.

Dois sucessos do teatro de Jean Cocteau são transpostos por ele mesmo à linguagem cinematográfica: *A águia de duas cabeças* (*L'aigle à deux têtes*, FR, 1947) e *O pecado original* (*Les Parents terribles*, FR, 1948). Apenas um ano separa as duas produções, o que deu ao autor a oportunidade de testar suas reflexões sobre a questão da adaptação. A primeira peça, que transcorre apenas em ambientes fechados, se vê expandida no cinema com cenas de exterior em belas paisagens panorâmicas. Cocteau sentia a necessidade de arejar essa trama política, dando-lhe mais espaço e mais movimento. A segunda permanece, como no teatro, confinada em dois apartamentos e o texto é conservado quase intocado. Porém, mesmo que a abertura do filme sugira a ideia de teatro filmado com a abertura das cortinas no início, os enquadramentos e as movimentações da câmera dentro do apartamento demonstram uma posição clara sobre as especificidades da linguagem cinematográfica: "O cinematógrafo é o contrário do teatro. O teatro, arte do artificial, das máscaras, dos objetos simplificados, crescidos para se ver de longe. O cinematográfico, arte do detalhe, da natureza, dos objetos ampliados para se ver de perto" (COCTEAU, 2003d, p. 21, tradução nossa, grifos do autor).¹⁵

Peças de teatro de *boulevard*, romances, um conto de fadas, mitos, tão variadas fontes gerariam obras de gêneros diversos: filmes de época, filmes fantásticos, dramas e ensaio. Como assinalamos acima, Cocteau também realizou obras não ficcionais e, a exemplo da sua literatura, não se prendeu a etiquetas e rompeu as barreiras dos gêneros. Do experimental *O sangue de um poeta* ao curioso ensaio *O testamento de Orfeu*, passando pelo documentário *La Villa Santo-Sospir*, Cocteau não parou de investigar as possibilidades de expressão no cinema e não se contentou com os contornos já existentes. Analisada em conjunto, sua obra cinematográfica revela, entre muitas coisas, o nascimento de um gênero particular, que não é jamais puro e, talvez por isso mesmo, pouco difundido nas classificações habituais: o autorretrato cinematográfico.

O cinema na primeira pessoa

Como não havia, para Cocteau, uma fronteira rígida entre os gêneros, tampouco houve o que separasse sua vida da sua obra, esse aspecto é claramente perceptível em seus filmes e em algumas das produções com as quais colaborou. Por exemplo, por meio da presença constante de determinados atores que ele admirava ou que compartilhavam a sua intimidade (Jean Marais, Édouard Dermit, Yvonne de Bray, Maria Casarès, Josette Day, François Périer, Marcel André) ou ainda a participação especial de alguns dos seus amigos ilustres (Lee Miller, Jean Desbordes, Barbette, Picasso, Luis-Miguel Dominguin, Charles Aznavour), Cocteau fazia da sua obra também uma extensão do seu círculo social.

Mas entre o muito usual adjetivo autobiográfico e a autobiografia como gênero há uma distância considerável, qualquer que seja a linguagem. As discussões sobre o gênero autobiografia cinematográfica se iniciaram há pelo menos 40 anos e ainda alimentam colóquios e geram pesquisas. Elizabeth Bruss, em seu artigo “L’autobiographie au cinéma” (1981, p. 461-482), busca na literatura os preceitos para a constituição do gênero e nega ao cinema o fazer autobiográfico, alegando que uma obra coletiva, como um filme, não pode ser a expressão de uma individualidade. Porém, no mesmo artigo, ela cita Jean Cocteau como um dos “cineastas autobiógrafos potenciais” (BRUSS, 1981, p. 470, tradução nossa)¹⁶ e reconhece no filme *O testamento de Orfeu* a expressão pessoal do artista. Contrapondo-se aos seus argumentos, Philippe Lejeune (1987, p. 7-14) considera que, de uma forma diferenciada da literatura, a autobiografia é possível no cinema e que um diretor-autor pode, sim, expressar a sua personalidade, mesmo realizando um trabalho em equipe. A isso, ele acrescenta a possibilidade de o diretor ser o ator principal do seu próprio filme, usar recursos como comentários em voz *off* e imagens preexistentes ao filme, provocando efeitos comparáveis ao pacto autobiográfico literário. Lejeune também cita *O testamento de Orfeu*, mas assumindo-o abertamente como um possível exemplo de autobiografia no cinema.

Já Philippe Azoury e Jean-Marc Lalanne (2003, p. 90) acreditam que *O testamento de Orfeu* seja um ensaio que escapa a todas as classificações normativas das instituições cinematográficas. De fato, trata-se de um caso muito especial, um filme cujo roteirista, diretor e ator principal são a mesma

pessoa, que faz uma retrospectiva da sua carreira. Ora, a carreira de um homem que viveu da, na e para a sua arte, como Cocteau, dificilmente apresentaria uma divisão marcada entre a realidade e a ficção.

Mas, enquanto a noção de autobiografia no cinema é negada por uns e defendida por outros, encontramos novas pistas sobre os estudos da expressão do eu na sétima arte que nos levam a outra noção, a de autorretrato cinematográfico. Se, por um lado, os estudos sobre a autobiografia partem sempre da matriz literária, por outro, os estudos sobre o autorretrato buscam nas artes plásticas seus conceitos básicos, mas não ignoram toda a sua evolução no campo das letras, de Montaigne a Michel Leiris. No campo do audiovisual, ele também se desenvolverá.

Muriel Tinel (2006), por exemplo, estabelece que um autorretrato fílmico deve conter a imagem e/ou a voz do seu diretor, que se revela sob sua própria identidade resultando em uma autorrepresentação do cineasta durante o ato de criação da obra. Vemos aí um entrecruzamento das noções primeiras de autobiografia literária e autorretrato pictórico. O ponto fundamental da autobiografia reside na questão da identidade única assumida do autor, narrador e personagem principal. Em uma vertente da tradição do autorretrato pintado, encontra-se a representação profissional, ou seja, a representação do artista com os seus instrumentos de trabalho (paleta, pincéis etc.). Um autorretrato é, frequentemente, a representação da imagem do pintor vista no espelho no momento da execução da obra. Assim, mesmo desconhecendo o autor do quadro, pela composição que revela o ato da pintura, podemos supor que o autor é o próprio retratado. Na literatura, o autorretrato também se constrói pela explicitação do processo de criação.

Assim, Tinel vê em *La Villa Santo-Sospir* um exemplo perfeito de autorretrato no cinema, pois nesse documentário, Cocteau fala ao espectador das suas escolhas técnicas (tipo de câmara e de película) e estéticas (a opção pelo fazer amador, como expressão daquele que faz por amor). Ele integra à obra algumas falhas, comentando os efeitos produzidos por elas, como, por exemplo, a fumaça do seu cigarro que invade o campo de visão. Ele encarna o anfitrião na mansão que decorou com afrescos e tapeçarias, mas também, e ao mesmo tempo, um guia de um monumento artístico, um professor de artes e um professor de linguagem audiovisual.

Em *O sangue de um poeta*, Cocteau aparece mascarado na abertura do filme e anuncia em voz *off* os episódios seguintes, além de comentar algumas passagens ao longo do filme, que contém objetos fabricados por ele mesmo e várias outras autocitações como a cena da batalha de neve, em que o garoto Dargelos fere um dos seus colegas de escola com uma esfera de metal revestida de neve. Essa passagem, inspirada em uma cena vivida pelo real estudante Jean Cocteau é relatada no seu romance *Les enfants terribles*, publicado no ano anterior ao da produção do filme *O sangue de um poeta*. Ou seja, esse filme corresponde à maioria dos critérios estabelecidos por Tinel para um autorretrato cinematográfico.

No filme *O testamento de Orfeu*, Cocteau interpreta e é o personagem principal, o Poeta, que recapitula os eventos da sua carreira de artista múltiplo e reavalia a sua própria personalidade ao mesmo tempo em que o filme se vai construindo. Logo, também “corresponde aos três critérios do autorretrato fílmico estabelecidos por Tinel: Cocteau se faz presente por meio da sua imagem e da sua voz, em vários momentos assume a sua identidade e explicita o seu ato de criação.” (COSTA, 2016, p. 102). Enfim, trata-se de um autorretrato cinematográfico complexo, como o autorretrato desenhado *involuntariamente* pelo Poeta, no momento em que ele tenta desenhar uma flor de hibisco e ouve do personagem Cégeste a seguinte frase: “Não se obstine, um pintor faz sempre o seu próprio retrato”¹⁷ (O TESTAMENTO de Orfeu, 39’35”).

Marie-Françoise Grange (2008) considera que um autorretrato, como um retrato, carrega em si o signo da ausência, já que o retratado não está mais ali. Nesse sentido, a evocação da morte seria mais um elemento na sua composição. Esse elemento está presente no conjunto da obra cinematográfica de Cocteau, em especial nos filmes que analisamos sob o viés do autorretrato, como *O sangue de um poeta*, *La Villa Santo-Sospir* e *O testamento de Orfeu*. Em *O sangue de um poeta*, a personagem hermafrodita¹⁸ segura uma placa onde está escrito “Danger de mort” (‘Perigo de morte’), o colegial morre, um mexicano é executado, e o Poeta se suicida. Em *La Villa Santo-Sospir*, a morte é mostrada pelo avesso, ou seja, por meio da ressurreição: uma flor de hibisco destruída é recomposta, como em *O testamento de Orfeu*, que apresenta várias outras formas de evocação da morte (o Poeta leva um tiro e ressuscita; o Professor-cientista morre; o retorno de Cégeste e sua máscara de caveira; a representação da morte na tapeçaria *Judith et Holopherne*; a Princesa da

morte, seu tribunal e a “zona” para onde devem ir aqueles que não mais pertencem ao nosso mundo; a morte do Poeta pela lança de Minerva e o Poeta em seu leito de morte, como se usasse uma máscara mortuária).

Carregada de elementos autobiográficos, de autorreferência e de autocitações, a obra cinematográfica de Jean Cocteau não difere, nesse aspecto, da sua obra plástica, que inclui muitos desenhos de autorretrato, nem da sua obra literária, que engloba muitos diários e ensaios *à moda* de Montaigne e outros escritos de expressão do eu. Dessa forma, ela alimenta as discussões sobre a subjetividade no cinema, fornecendo elementos para o desenvolvimento das pesquisas nessa área, e confirma a legitimidade de uma narrativa cinematográfica na primeira pessoa, que ultrapassa as fronteiras dos gêneros e coloca em xeque a oposição entre o ficcional e o factual.

Considerações finais

Múltiplo como os talentos de seu criador, o cinema de Jean Cocteau apresenta como ponto comum em cada filme a experimentação da linguagem e da técnica, em uma busca incessante pela justa expressão da poesia, compreendida como o maravilhoso que ultrapassa as formas do simbolismo racionalizado, atingindo uma comunicação direta com o essencial.

Sua experiência literária, de autor de teatro, bem como a de artista plástico, enriqueceram seu olhar de cineasta que, perspicaz, percebeu as especificidades de cada linguagem, mas não deixou de ousar, transgredindo os limites de gênero e atualizando mitos e lendas.

Em uma postura narcísica, mas também e paradoxalmente de doação completa, ele fala diretamente ao seu público no filme *Jean Cocteau s'adresse à l'an 2000*, em *La Villa Santo-Sospir*, mas, principalmente, fazendo de sua vida a matéria-prima da sua obra.

Cinquenta anos após a sua morte, o seu filme *A Bela e a Fera* foi relançado nos cinemas e em DVD, em cópia restaurada. Jovens cineastas ainda hoje lhe prestam homenagem. Tudo isso prova que a almejada poesia foi alcançada pelo seu cinema e que seu desejo testamental foi acatado: Cocteau permanece conosco.¹⁹

REFERÊNCIAS

- A BELA e a Fera. Direção: Jean Cocteau. São Paulo; Rio de Janeiro: Continental Home Video, [1946]. 1 DVD (93 min).
- ARMANDO, Carlos. **Os adoradores de filmes**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- AZOURY, Ph.; LALANNE, J.-M. **Cocteau et le cinéma: Désordres**. Paris: Chaiers du Cinéma/ Centre Pompidou, 2003.
- BERTRAND, Solène. L'Éternel Retour ou le retour éternel de la légende tristanienne. **La Revue des Lettres Modernes**, Caen, Série Jean Cocteau, n. 5 – les adaptations, p. 39-52, 2008.
- BOULANGER, Guillaume. Jean Cocteau, une vie de cinéma. **Les Cahiers de l'Herne**, Paris, Cocteau, p. 409-416, 2016.
- BRUSS, Elizabeth. L'autobiographie au cinéma. La subjectivité devant l'objectif. Traduction de Vincent Giroud. **Poétique**, Paris, n. 56, p. 461-482, nov. 1983.
- CAÑIZAL, Eduardo P. Cinema e Poesia. In: XAVIER, Ismail (org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 353-364.
- CLERC, J.-M.; CARCAUD-MACAIRE, M. **L'adaptation cinématographique et littéraire**. Paris: Klincksieck, 2004. (Coleção 50 questions).
- COCTEAU, Jean. **Du cinématographe**. Mônaco: Éditions du Rocher, 2003.
- COCTEAU, Jean. **Orphée**. Paris: Librio, 2003.
- COCTEAU, Jean. Le Sang d'un Poète. In: _____. **Jean Cocteau: romans, poésies, œuvres diverses**. Organização de Bernard Benech. 2. ed. Paris: Le livre de Poche, 2003. p. 1269-1315.
- COCTEAU, Jean. Les Enfants terribles. In: _____. **Jean Cocteau: romans, poésies, œuvres diverses**. Organização de Bernard Benech. 2. ed. Paris: Le livre de Poche, 2003. p. 99-185.
- COCTEAU, Jean. Le Testament d'Ophée. In: _____. **Jean Cocteau: romans, poésies, œuvres diverses**. Organização de Bernard Benech. 2. ed. Paris: Le livre de Poche, 2003. p. 1317-1362.
- COSTA, W. J. **Jean Cocteau: a construção do eu no desenho, na literatura e no cinema. uma análise transartística**. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2016.
- EPSTEIN, Jean. O cinema e as letras modernas; Bonjour cinema. Tradução de Marcelle Pithon. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 269-280.
- GRANGE, Marie-Françoise. **L'autoportrait en cinéma**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008. (Le spectaculaire).
- GULLENTOPS, David; NICOLAS, Candice. Jean Cocteau et le court métrage. **Cahiers Jean Cocteau**, Paris, n. 15, p. 5-268, 2017.

HÉRON, P.-M. et al. **Jean Cocteau, unique et multiple**. CD-ROM. Montpellier: Université Paul Valéry, Montpellier III, 2012.

JEAN Cocteau s'adresse à l'an 2000. Direção: Jean Cocteau. Paris: INA.FR, s.d. [1963]. (23 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3-t1Wo8JEdQ>>. Acesso em: 11 set. 2021.

JE suis Jean Cocteau. Direção: André Scucato; Cristina Pinheiro. Brasil: Cinema de Poesia, 2005. (11 min). Disponível em: <<https://vimeo.com/18267444>>. Acesso em: 11 set. 2021.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de Mitologia Grega e Romana**. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LA FAYETTE, Madame de. **La Princesse de Clèves**. Paris: Flammarion, 1996.

L'AIGLE à deux têtes. Direção: Jean Cocteau. Paris: TF1, 2010 [1947]. 1 DVD (87 min).

LA PRINCESSE de Clèves. Direção: Jean Delannoy. Roteiro: Jean Cocteau. França: Studio Canal, 2009 [1961]. 1 DVD (107 min).

LA VILLA Santo Sospir. Direção: Jean Cocteau. [36 min]. In: O TESTAMENTO de Orfeu. Direção: Jean Cocteau. São Paulo; Rio de Janeiro: Continental Home Video, s.d. [1960]. 1 DVD (111 min).

LEJEUNE, Philippe. Cinéma et autobiographie: problèmes de vocabulaire. **Revue Belge du Cinéma**, L'écriture du je au cinéma, Bruxelles, n. 19, p. 7-13, 1987.

LES DAMES du bois de Boulogne. Direção: Robert Bresson [Diálogos: Jean Cocteau]. Paris: TF1, 2009 [1945]. 1 DVD (82 min).

LES PARENTS terribles. Direção: Jean Cocteau. Paris: TF1, 2010 [1948]. 1 DVD (95 min).

L'ÉTERNEL retour. Direção: Jean Delannoy [Roteiro: Jean Cocteau]. França: SNC, 2008 [1943]. 1 DVD (107 min).

MARTINS, Isabella Brandão Mendes. **Trilogia órfica**: um estudo sobre o cinema poético de Jean Cocteau. 2019. 106 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Sociedade) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2019.

OPIUM. Direção: Arielle Dombasle [Textos: Jean Cocteau]. França: Epicentre Films Editions, 2014 [2013]. 1 DVD (123 min).

ORFEU. Direção: Jean Cocteau. São Paulo; Rio de Janeiro: Continental Home Video, s.d. [1950]. 1 DVD (95 min).

O SANGUE de um poeta. Direção: Jean Cocteau. São Paulo; Rio de Janeiro: Continental Home Video, s.d. [1930]. 1 DVD (116 min [55 min]).

O TESTAMENTO de Orfeu. Direção: Jean Cocteau. São Paulo; Rio de Janeiro: Continental Home Video, s.d. [1960]. 1 DVD (111 min).

RAMIREZ, Francis; ROLOT, Christian. Jean Cocteau: Le cinéma et son monde. **Cahiers Jean Cocteau**, Paris, n. 7, p. 5-171, 2009.

RUY Blas. Direção: Pierre Billon [Roteiro e diálogos: Jean Cocteau]. França: SNC, 2008 [1947]. 1 DVD (93 min).

SILVA, Ava; SOARES, Leonardo F. Imagens de Orfeu no cinema de Jean Cocteau. **Garrafa**, v. 16, n. 46, p. 273-286, out./dez. 2018. Disponível em:

<<https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/23956>>. Acesso em: 11 set. 2021.

TINEL, Muriel. Le cinéma et l'autoportrait: de l'expression de soi à l'expérience d'un support. **Hors Champ**, Montréal, 26 abr. 2006. Disponível em: <<https://horschamp.qc.ca/article/le-cinema-et-lautoportrait>>. Acesso em: 11 set. 2021.

NOTAS

- 1 Sobre a cinematografia completa de Jean Cocteau, consultar Philippe Azoury e Jean-Marc Lalanne (2003); Francis Ramirez e Christian Rolot (2009) e David Gullentops e Candice Nicolas (2017).
- 2 "Le mécanisme [des rêves] et, par une certaine relâche de l'esprit, semblable au sommeil, laisse les souvenirs se nouer, manœuvrer, extravaguer à leur guise."
- 3 "Avec *La Belle et la Bête*, Cocteau crée [...] un climat onirique totalement personnel et original."
- 4 Orfeu era poeta e músico e encantava até mesmo os animais selvagens com o seu talento (KURY, 2001).
- 5 "C'est un film réaliste et qui met cinématographiquement en œuvre le plus vrai que le vrai, ce réalisme supérieur, cette vérité que Goethe oppose à la réalité et qui sont la grande conquête des poètes de notre époque."
- 6 "Le fantastique dans *Orphée* s'enracine dans le quotidien le plus contemporain."
- 7 No Brasil, alguns estudos sobre a "trilogia órfica de Jean Cocteau" já foram realizados, como, por exemplo, SILVA; SOARES (2018) e MARTINS (2019).
- 8 "Ce n'est pas seulement parce qu'ils ont la poésie pour sujet que *Le sang d'un poète*, *Orphée* et *Le testament d'Orphée* forment un triptyque. Des liens plus serrés les unissent. Ces trois films sont les épisodes d'un même cycle centré sur les métaphores du regard."
- 9 "Le privilège du cinématographe c'est qu'il permet à un grand nombre de personnes de rêver ensemble le même rêve et de nous montrer, en outre, avec la rigueur du réalisme, les phantasmes de l'irréalité. Bref, c'est un admirable véhicule de poésie."
- 10 "Peut-être ce film est-il la première tentative de transmutation du verbe en actes, d'une organisation d'actes à la place de l'organisation des mots d'un poème, une syntaxe des images au lieu d'une histoire accompagnée de paroles."
- 11 "L'enjeu principal de l'adaptation par Cocteau demeure la transposition: on déplace dans une autre époque des héros, des légendes. Les distorsions et modifications apportées aux textes seront alors inéluctablement liées au contexte historico-culturel."
- 12 O filme *L'Éternel retour*, com roteiro de Jean Cocteau e direção de Jean Delannoy, recebeu, no Brasil, o título *Além da vida*. Porém, em seu livro *Os adoradores de filmes*, Carlos Armando (2004, p. 298) o intitula *O eterno regresso*.
- 13 "[...] de montrer, sous les apparences les plus concrètes, ce qui ne relève pas du réel mais d'un au-delà traditionnellement dérobé au regard des hommes."
- 14 "La magnificence et la galanterie n'ont jamais paru en France avec tant d'éclat que dans les dernières années du règne de Henri second."
- 15 "Le cinématographe est le contraire du théâtre. Le théâtre, art de l'artificiel, des masques, des objets simplifiés, grandis pour se voir de loin. Le cinématographe, art du détail, de la nature, *des objets grossis pour se voir de près*."
- 16 "cinéastes autobiographes potentiels".
- 17 "Ne vous obstinez pas, un peintre fait toujours son propre portrait."
- 18 Embora contestado, atualmente, o termo "hermafrodita" foi usado nesse filme de 1930.
- 19 Cocteau escolheu como epítáfio a seguinte frase: "Je reste avec vous" (Eu permaneço com vocês).

Capturando borboletas: a intertextualidade como gesto biográfico em *Não Estou lá*

*To Capture a Butterfly: Intertextuality as a
biographical gesture in I'm not there*

*Capturando mariposas: la intertextualidad como
gesto biográfico en No estoy ahí*

Daniel Oliveira Silva

Universidade da Beira Interior / Portugal

E-mail: danielos@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2185-2355>

Ana Catarina Pereira

Universidade da Beira Interior / Portugal

E-mail: anacatarinapereira4@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4066-7486>

RESUMO:

Lançado em 2007, o filme *Não Estou lá* pode ser definido como uma rede de intertextualidades, tecidas pelo realizador Todd Haynes com o intuito de analisar, questionar e dar a conhecer novos pontos de vista sobre a obra do músico Bob Dylan. Ao colocar os conceitos inerentes ao estudo dessa intertextualidade em diálogo com as ferramentas de análise fílmica, a presente reflexão procura demonstrar o modo como o cineasta se apropria das linguagens dos dispositivos biográficos do cinema (documentário, drama romântico e entrevista) para refletir e traduzir audiovisualmente as diversas personas do cantor. Neste processo, e ao longo de 135 minutos de filme, Haynes eleva *Não Estou lá* do estatuto de mero retrato imagético do legado de Dylan a comentário crítico sobre a tradição das cinebiografias.

Palavras-chave: Não Estou Lá. Todd Haynes. Intertextualidade. Bob Dylan. Cinebiografia.

ABSTRACT:

Released in 2007, the film *I'm not there* can be defined as a network of intertextuality, woven by director Todd Haynes with the aim of analyzing, questioning and showing some new perspectives on Bob Dylan's musical legacy. By putting concepts inherent in the study of intertextuality in dialogue with the tools of film analysis, this article intends to show how the director appropriates languages from biographic cinema devices (documentary, romantic drama, and interview) as a way to reflect on and translate audiovisually the singer-songwriter's different personas. Through this process, and over 135 minutes of film, Haynes elevates *I'm not there* from the status of simple imagetic portrait of Dylan's work to a critical comment on the tradition of the biopics.

Keywords: *I'm not there. Todd Haynes. Intertextuality. Bob Dylan. Biopic.*

RESUMEN:

Estrenada en 2007, la película *No estoy ahí* se puede definir como una red de intertextualidad, tejida por el director Todd Haynes con el objetivo de analizar, cuestionar y dar a conocer nuevos puntos de vista sobre la obra del músico Bob Dylan. Al poner conceptos inherentes al estudio de esta intertextualidad en diálogo con herramientas de análisis fílmico, esta reflexión busca demostrar cómo el cineasta se apropia de los lenguajes de los dispositivos biográficos del cine (documental, drama romántico y entrevista) para reflexionar y traducir audiovisualmente las distintas personalidades del cantante. En este proceso, y en 135 minutos de película, Haynes eleva *No estou ahí* del estatuto de mero retrato imaginario del legado de Dylan a comentario crítico sobre la tradición de las biografías.

Palabras clave: *No estoy ahí. Todd Haynes. Intertextualidad. Bob Dylan. Biopic.*

Artigo recebido em: 13/07/2021
Artigo aprovado em: 19/01/2022

Nota introdutória

"Um expedicionário musical". Cirúrgica é a forma como Bob Dylan se autodefine em *No Direction Home*, documentário de Martin Scorsese sobre o cantor e compositor norte-americano, lançado em 2005. Em entrevista ao cineasta, o músico afirma que, na primeira vez que ouviu um disco, o som fez com que ele se sentisse "outra pessoa". E, de certo modo, o filme demonstra o quanto essa expe-

riência seminal determinaria a trajetória musical de Dylan, cuja carreira seria marcada pela constante absorção de novas referências culturais e sonoras, progressivamente transformadas em novas personas, novas fases e novas sonoridades.

Em vários momentos do documentário, Dylan é descrito, por distintas fontes, como alguém que era Charlie Chaplin e Dylan Thomas, que “falava como Woody Guthrie, em constante mutação”, ou que trocava de voz e de imagem, por não lhe bastar ser alguém definitivo: “ele era um receptáculo, um possuído”. O próprio músico, por sua vez, reconhece nunca ter acreditado na sua originalidade: “Eu estava apenas trabalhando com uma forma pré-existente. Definitivamente, não estava fazendo algo que não tivesse sido tentado antes” (01:24:22).

Dois anos antes da estreia de *Não Estou lá* (direção de Todd Haynes, 2007), *No Direction Home* evidencia já, e de algum modo, que uma das principais matérias-primas de Bob Dylan seria a própria intertextualidade. Sua obra nasce, e existe, a partir do diálogo do artista com os músicos que o influenciam em determinado momento, com as referências culturais de seu tempo e com a sociedade em que se insere. Dylan reúne e deglute todos esses textos, e os transforma não apenas em canções, mas em uma nova forma de ser, de se vestir, de atuar e de enxergar o mundo – em novas personas ou, quase, em um novo artista.

A pesquisa aqui iniciada pretende assim analisar a reapropriação desta ideia de intertextualidade por Haynes, em *Não Estou Lá*, como método criativo para decodificar cinematograficamente a obra de Dylan. Sobre este aspecto, sublinhe-se que, apesar de estarmos perante um filme declaradamente *sobre* o cantor e compositor, a produção nunca se propõe representar a tradicional biografia de um grande artista, nos moldes consagrados pelo cinema clássico, com particular incidência sobre o hollywoodiano, de que *Amadeus* (direção de Milos Forman, 1984) ou *Capote* (direção de Bennett Miller, 2005) constituem exemplos. Pelo contrário: em um gesto semelhante ao de Dylan, que transformava suas influências e referências em novas formas de pensar e fazer música, Todd Haynes se apropria das linguagens que o cinema criou para biografar “figuras célebres” na tela – o documentário, o drama romântico, a entrevista ou as interpretações onírico-visuais de suas obras –, e usa cada uma delas para refletir sobre, e traduzir audiovisualmente, as diversas fases e personas do músico. Neste sentido, o diretor parece estar menos interessado em biografia¹ enquanto

SILVA, Daniel Oliveira; PEREIRA, Ana Catarina. **Capturando borboletas: a intertextualidade como gesto biográfico em *Não Estou lá*.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.35184>>

conteúdo de diversas tramas – nenhum dos personagens em cena se chama Bob Dylan – do que como narrativa cinematográfica capaz de, a exemplo do repertório do cantor, representar diferentes momentos e histórias usando diferentes estratégias, ferramentas e estilos.

No intuito de evidenciar esse exercício eminentemente metalinguístico do realizador, a proposta metodológica empreendida a seguir coloca também a análise fílmica em diálogo com conceitos do campo da intertextualidade. Ao importar termos como paráfrase, paródia e estilização, o artigo pretende demonstrar como Haynes usa câmera e montagem – e, em última instância, diferentes dispositivos cinematográficos – para dialogar não apenas com a obra de Dylan, mas para refletir sobre a prática e o esforço biográfico no cinema: suas estratégias, artifícios e limitações. A intertextualidade será usada, assim, como uma ferramenta que amplia, e potencializa, as possibilidades da análise fílmica – nos termos propostos por Jacques Aumont e Michel Marie (2004), envolvendo a conciliação de uma análise discursiva com a decupagem de planos e/ou o foco no trabalho de imagem e do som – permitindo perceber mais claramente as estratégias usadas pelo cineasta. Nesse sentido, a análise realizada irá aproximar-se igualmente da proposta teórica de Wilson Gomes (2004a; 2004b), de um estudo centrado nos efeitos da experiência fílmica que potencie a progressiva identificação daquelas estratégias ou recursos.

Numa abordagem essencialmente aristotélica do processo de análise fílmica, Gomes sugere que se efetue o percurso inverso ao do processo criativo:

No primeiro caso [na criação artística], os materiais são ordenados estrategicamente pelo criador, com base em seu conhecimento do mundo e da natureza dos homens, e se convertem em dispositivos prontos para disparar certos efeitos previstos e provisionados assim que acontecer o ato da apreciação (GOMES, 2004b, p. 65).

Compete a quem analisa, em fase posterior, a definição desses efeitos, ou das próprias estratégias em atos: “Na interpretação reflexiva, o intérprete se debruça sobre a apreciação para refazer, genealogicamente, o percurso que vai dos efeitos experimentados às estratégias, aos dispositivos, aos programas estabelecidos na obra” (GOMES, 2004b, p. 65). Assim, analisar um filme corresponde a “examinar os seus mecanismos, exhibir as suas operações, separar os seus elementos e, depois, recompô-los para os ver em função” (GOMES, 2004b, p. 65).

Passível de ser aplicada a diversos tipos de obras de arte, a análise poética tem como principal vantagem, no caso específico do cinema, auxiliar na determinação do tipo de composição fílmica preponderante. Esta última poderá ser estética (caso o filme desperte sensações invulgares no espectador, como frequentemente acontece no cinema experimental), comunicacional (se o filme apresentar um forte argumento, pretendendo transmitir uma determinada mensagem e apelar aos sentidos da audiência), ou poética (sobretudo no caso de filmes com um forte componente dramático que perturbam as emoções e sentimentos do/a espectador/a):

A poética estaria, deste modo, orientada para a identificação e tematização dos artifícios que, no filme, solicitam uma ou outra reação, este ou aquele efeito no ânimo do espectador. Neste sentido, estaria capacitada a ajudar a entender por que e como pode levar-se o apreciador a reagir desta ou daquela maneira diante de um filme (GOMES, 2004a, p. 43, tradução nossa).²

No desenrolar da nossa pesquisa, buscaremos as mencionadas referências intertextuais, exemplificando e contextualizando todos os casos citados, com o objetivo de “encontrar no discurso que a interpreta a obra mesma e não os aspectos privados da apreciação de um sujeito qualquer” (GOMES, 2004b, p. 64).

Este apelo de ir *às coisas mesmas*, recorde-se, é partilhado por Hans Gumbrecht, historiador, crítico e teórico da literatura, que reflete e sublinha alguns princípios heideggerianos. Na tentativa de enunciar alternativas epistemológicas ao que considera ser o domínio injustificado da hermenêutica (enquanto interpretação e procura de um sentido) nas Ciências Sociais e Humanas, o autor entende que a herança cartesiana da modernidade conduziu a uma espiritualidade metafísica e a uma “perda do mundo” (GUMBRECHT, 2010, p. 43). Na sua obra, o conceito de “presença” refere-se ao que se encontra diante de nós, ao que ocupa espaço e é tangível aos corpos e não apreensível unicamente por uma relação de sentido. Aproximando aquele conceito ao de *ser*, em Heidegger (2005), Gumbrecht não encara os humanos como agentes transformadores, situados à parte do mundo, mas como entes que, na *serenidade heideggeriana*, conseguirão voltar a entrar em contato com tudo de uma forma mais pura, embora não menos complexa. A perspectiva de Gumbrecht, por sua vez, não é totalmente original. Em *Against Interpretation* e em *Os limites da interpretação*,

SILVA, Daniel Oliveira; PEREIRA, Ana Catarina. Capturando borboletas: a intertextualidade como gesto biográfico em *Não Estou lá*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.35184>>

Susan Sontag (1966) e Umberto Eco (2004), respectivamente, já haviam enunciado o primado da busca de sentido na análise de obras de arte, antecipando a necessidade de um contato e olhar mais diretos sobre os objetos.

Antes de prosseguir à análise, porém, é necessário primeiro estabelecer alguns princípios inerentes à intertextualidade, que serão fundamentais durante nosso percurso. Para isso, recorremos ao sistema teórico proposto por Affonso Romano de Sant'Anna no livro *Paródia, paráfrase & cia.* (2003). Nele, o pesquisador parte dos conceitos de paródia e estilização – originalmente elaborados pelos formalistas russos Mikhail Bakhtin (1981) e Iuri Tynianov (2019) a partir da literatura – para defender que o intenso diálogo entre as diferentes obras, formas e linguagens artísticas e textuais, trazido pela modernidade, demanda uma ampliação das estratégias pensadas pelos dois autores, que permita, por sua vez, que elas sejam aplicadas em outras criações, não apenas literárias.

A proposta de Sant'Anna será central para a presente análise, por pretender demonstrar que *Não Estou lá* se estrutura em, pelo menos, três níveis de intertextualidade: em primeiro lugar, com a obra e as canções de Bob Dylan; em segundo, com as diferentes abordagens e subgêneros biográficos do cinema; e, por fim, com o próprio cinema do diretor Todd Haynes. O resultado desses diversos diálogos não constitui, do nosso ponto de vista, um mero retrato imagético do legado musical de Dylan, apresentando-se antes como um comentário crítico à própria tradição cinematográfica das chamadas cinebiografias.

Desvios e intenções

O princípio básico da intertextualidade é que “ao lermos um texto A, estamos também lendo um texto B” (CORRALES, 2010, p. 1). Nas palavras de Julia Kristeva, que cunhou o termo em 1969, isso significa que “qualquer texto se constrói como um mosaico de citações, e é absorção e transformação de outro texto” (1969, p. 45). Consoante com as perspectivas enunciadas, Affonso Romano de Sant'Anna encara tais processos (de absorção e de transformação) como estratégias de deslocamento. Para o autor, a não ser nos casos de plágio ou cópia *ipsis litteris*, toda obra que referencia e/ou faz uso de um texto pré-existente vai se deslocar, em maior ou menor medida, do material original. A esse distanciamento, o autor chama de “desvio” (SANT'ANNA, 2003, p. 38), acrescentando que este pode assumir duas formas coincidentes com termos originalmente propostos por Bakhtin

e Tynianov: a estilização e a paródia. O primeiro, ao se utilizar da estrutura de um texto prévio, alterando seu conteúdo, sem criticar ou subverter a proposta do material de origem, trabalharia com um “desvio tolerável”. O segundo, recorrendo igualmente a um texto fundador, mas na direção oposta à intenção original, opera um “desvio total”.

A esses conceitos, o autor soma ainda um terceiro, a paráfrase, definindo-a como a reafirmação, por outras palavras, do mesmo sentido de uma obra, citando como exemplo o esclarecimento de uma passagem de difícil compreensão. Próxima da explicação ou da tradução, a paráfrase representaria um “desvio mínimo”:

Do lado da ideologia dominante, a paráfrase é uma continuidade. Do lado da contraideologia, a paródia é uma descontinuidade. Assim como um texto não pode existir fora das ambivalências paradigmáticas e sintagmáticas, paráfrase e paródia se tocam num efeito de intertextualidade, que tem a estilização como ponto de contato. Falar de paródia é falar de intertextualidade das diferenças. Falar de paráfrase é falar de intertextualidade das semelhanças. Enquanto a paráfrase é um discurso em repouso, e a estilização é a movimentação do discurso, a paródia é o discurso em progresso. Também se pode estabelecer outro paralelo: paráfrase como efeito de condensação, enquanto a paródia é um efeito de deslocamento. Numa há o reforço, na outra a deformação (SANT’ANNA, 2003, p. 28).

Consubstanciando efeitos, Sant’Anna estabelece que a paródia deforma, a paráfrase conforma e a estilização reforma. Pode assim dizer-se que, no início da carreira de Bob Dylan, quando as composições e o estilo vocal do cantor eram fortemente influenciados pela obra do músico Woody Guthrie (pioneiro do folk norte-americano), o primeiro operava numa relação de estilização com o segundo. Ou que, quando Todd Haynes pega emprestado alguns depoimentos presentes em *No Direction Home* – e os reencena quase *ipsis litteris* num falso documentário dentro de *Não Estou lá* –, o diretor promove um diálogo parafrásico entre os dois filmes.

Na identificação dos processos intertextuais do longa de Haynes, contudo, é necessário conjugar ainda um quarto conceito proposto por Sant’Anna em seu livro: a apropriação. O autor afirma que o termo vem das artes plásticas, especialmente da arte conceitual, com sua ideia de obra como ato, ou realização, mais do que como forma. E é a elas que recorre para explicar seu significado, citando dois icônicos exemplos: o urinol exposto como obra de arte por Marcel Duchamps, em 1917, e as latas de sopa Campbell reproduzidas por Andy Warhol em seus quadros. Aqui, segundo Sant’Anna, a estratégia de deslocamento é bastante evidente: a premissa da apropriação consiste em retirar

um texto-objeto do seu contexto habitual e colocá-lo “numa situação diferente, fora de seu uso” corrente (SANT’ANNA, 2003, p. 44-45), no que ele considera um paroxismo da estratégia de estranhamento típica da paródia.

Aprofundando-se na análise da apropriação, porém, o investigador avalia que essa “nova situação” pode ter, sim, uma intenção contestadora ou subversiva em relação ao uso prévio (exemplos de Duchamps e Warhol); mas pode também manter a intenção original. Para ilustrar a última hipótese, Sant’Anna evoca o poeta Jorge de Lima, que usa trechos de clássicos como *Orfeu* na narrativa de seus poemas. Na sua argumentação, o autor conclui que a apropriação pode também ser paródica (nos dois primeiros exemplos) ou parafrásica (no terceiro). Essa ideia de apropriação parafrásica, por sua vez, será fundamental para procurarmos descortinar o modo como Haynes usa as canções de Bob Dylan em *Não Estou lá*.

Um outro desdobramento importante para nossa análise é apreendido por Sant’Anna a partir da dualidade descrita. O autor percebe que, assim como a apropriação pode ter um desvio maior ou menor em relação ao uso prévio, a ideia da estilização bakhtiniana pode se afastar mais ou menos da ideologia original do modelo estilizado. Isso porque:

a estilização está para o jogo assim como a paráfrase está para o ritual. No ritual, a participação individual é mínima. Há uma hierarquia e uma linguagem estabelecidas. No jogo, há uma flexibilidade, e o resultado é imprevisível, apesar das regras que cercam os elementos (SANT’ANNA, 2003, p. 39).

A partir dessa imprevisibilidade, ele destrincha o conceito original de Bakhtin em estilização (uso menos afastado da intenção original) e contraestilização (uso mais afastado da intenção original) – este último, caso envolva o conteúdo, para além da forma, transforma-se, então, em paródia.

Essa tensão entre estilo e contraestilo vai estar bastante presente no modo como Haynes utiliza linguagens, referências e subgêneros cinematográficos em seu filme. Perceber em que medida o seu uso tem uma postura crítica em relação aos dispositivos narrativos não é uma matemática exata – especialmente porque, como o próprio Sant’Anna ressalta, quando se trata de intertextualidade, a intenção original do/a autor/a não é soberana, dependendo inequivocamente do olhar (e das referências) do/a leitor/a.

Em outras palavras, a intertextualidade não é uma fórmula pronta, mas uma espécie de equação que o/a autor/a convida o/a interlocutor/a a solucionar. Nesse sentido, os conceitos invocados dependem de quem recebe e interpreta: “Estilização, paráfrase, paródia e a apropriação são recursos percebidos por um leitor mais informado. É preciso um repertório ou memória cultural e literária para decodificar os textos superpostos” (SANT’ANNA, 2003, p. 26). Com base nestes princípios e nas ferramentas de análise fílmica já delimitadas, partimos agora para uma tentativa de decodificação do repertório, e das intenções de seu uso, em *Não Estou lá*.

Performance e personas

Em seu filme, Todd Haynes reflete e reimagina as diversas fases e personas da carreira de Bob Dylan por meio de seis personagens em seis histórias diferentes, intercaladas pela montagem. O primeiro a entrar em cena é um garoto negro chamado Woody Guthrie (Marcus Carl Franklin), que vive na estrada, carregando consigo apenas sua música e seu violão. Em seguida, Arthur Rimbaud (Ben Whishaw) é um poeta sendo interrogado em uma espécie de julgamento. Jack Rollins (Christian Bale) é um ícone da música folk, um trovador da consciência que desaparece no auge da fama e cuja história e paradeiro são investigados em um falso documentário dentro do filme. Já Robbie Clark (Heath Ledger) é o ator que interpretou Jack Rollins em *Grain of Sand* (‘Grão de Areia’), uma cinebiografia ficcional dentro do longa. Cate Blanchett, por sua vez, é Jude Quinn, astro do rock que sobrevive à base de drogas e de muita irreverência, aos holofotes da fama e ao escrutínio da opinião pública, constantemente perseguido por câmeras, jornalistas e equipes de TV. Por fim, Billy the Kid (Richard Gere) é um fora da lei “aposentado”, tentando passar incógnito em uma vila no interior dos EUA até a povoação ser ameaçada pela construção de uma autoestrada.

Como a narração em *voice over* do início já estabelece, cada um deles representa uma faceta do músico: “poeta, profeta, fora da lei, falso, astro da eletricidade”. No entanto, por mais que algumas das histórias contenham cenas e falas reais da vida de Dylan, nenhum deles recebe o nome do cantor, ou sequer segue uma trama que pretenda reencenar totalmente a sua vida. O que interessa a Haynes é menos o conteúdo dessas histórias do que a forma como elas são narradas. Recorrendo ao que Sant’Anna categorizaria como estilização, cada um dos capítulos do filme é encenado a partir de um dispositivo narrativo específico – uma abordagem cinematográfica com linguagem de câmera, figurinos e estilos de montagem distintos –, remetendo às inúmeras formas como Dylan foi

interpretando o mundo em momentos diversos de sua carreira. Para lançar pistas a quem assiste sobre qual a fase a que cada personagem/história se refere, as músicas do cantor são usadas pelo cineasta como trilha de algumas cenas, por meio de apropriação parafrásica.

A proposta indexical já fica clara na primeira cena do longa. *Não Estou lá* começa com um plano-sequência, filmado do ponto de vista subjetivo de um cantor que é conduzido a um palco onde irá atuar. A imagem anuncia que, no filme de Haynes, Dylan é a câmera, o ponto de vista através do qual a história é narrada, ultrapassando o estatuto de mero figurante ou mesmo de personagem central. Para clarificarmos esse argumento, necessitamos, todavia, analisar como *Não Estou lá* dialoga intertextualmente com uma certa tradição biográfica do cinema e com o acervo musical de Dylan; e intratextualmente, com a obra do próprio Haynes. No quesito intratextual, a obra é o resultado da soma de estratégias usadas previamente pelo cineasta em dois de seus filmes, descritas por Michael DeAngelis como a “renúncia de uma estética realista, que destaca o pastiche, a ironia e a mistura de gêneros aparentemente discordantes” (2004, p. 42, tradução nossa),³ típicas do Novo Cinema Queer, movimento dos anos 1990 do qual Haynes foi um dos principais expoentes.⁴ Ao empregar diferentes linguagens, estilos e códigos de gêneros cinematográficos para construir episódios aparentemente independentes, *Não Estou lá* possui a mesma estrutura do primeiro longa de Todd Haynes, *Veneno* (1991). E, ao utilizar as canções de um músico, não a serviço de uma biografia dele, mas de uma história e personagens ficcionais que representam a visão de mundo expressa naquelas músicas, o filme faz com a obra de Dylan o que *Velvet Goldmine* (direção de Todd Haynes, 1998) fez com o glam rock e o punk de David Bowie, Lou Reed e Iggy Pop.

Já os dois diálogos intertextuais – com o cinema e com as canções do músico – são quase impossíveis de se analisar separadamente, porque um só existe em função do outro. A história do pequeno Woody, por exemplo, representa, como a própria idade do personagem sugere, uma espécie de “infância criativa” de Dylan. Trata-se de uma reflexão sobre o início da carreira do artista, quando sua obra era diretamente influenciada pela musicalidade do cantor Woody Guthrie – algo que o nome do garoto explicita de forma nada sutil e bastante parafrásica. Guthrie, recorde-se, foi um dos principais nomes do folk norte-americano de meados do século XX. E sobre este “folk tradicional”, a pesquisadora Mariana Oliveira Arantes postula que se tratava de um estilo musical cujo repertório era formado por canções antigas e de autoria anônima, que misturavam canções religiosas, blues e

SILVA, Daniel Oliveira; PEREIRA, Ana Catarina. **Capturando borboletas: a intertextualidade como gesto biográfico em *Não Estou lá*.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.35184>>

baladas do Sul dos EUA com composições contemporâneas, baseadas na tradição: “Importava a esses ativistas difundir melodias e harmonias já conhecidas pela população, enxertadas de novos versos de acordo com suas concepções políticas, a fim de que eles fossem repetidos em abundância” (ARANTES, 2017, p. 34).

O próprio Dylan admite, em *No Direction Home*, que suas primeiras composições eram herdeiras diretas, quase emulações, dessa tradição. Uma das canções de seu primeiro álbum, não por acaso, chama-se “Song to Woody”. Em *Não Estou Lá*, Haynes traduz audiovisualmente essa musicalidade preocupada em narrar, de forma ao mesmo tempo poética e realista, as “tradições, costumes e superstições” do homem comum (ARANTES, 2017), recorrendo a uma linguagem bastante clássica, marcada por uma fotografia sépia, figurinos numa paleta de cores bege e marrom, e locações bucólicas, em meio a uma natureza de fortes tons verdes. É um estilo visual que remete ao universo do faroeste – o mais tradicional dos gêneros clássicos hollywoodianos – e, nesse sentido, ao olhar idealizado e “mitologizador” do folk sobre a chamada “americana”.⁵

Não obstante, Haynes subverte essa tradição do faroeste – utilizando códigos do gênero a partir da estilização proposta por Sant’Anna e Bakhtin – para narrar uma história protagonizada por personagens negros, representando assim o tom politizado e social do repertório folk, marcado por canções sobre Davi, e não Golias: pessoas injustiçadas, de classes sociais baixas, invisíveis para a grande “história”. Nesse sentido, o repertório folk de Dylan dialoga com a micro-história, que, como José D’Assunção Barros descreve, também utiliza recursos literários em suas narrativas, partindo de uma exploração exaustiva das fontes. Dentro deste gênero historiográfico, elaborar uma biografia ou contar a “história de vida” de alguém (frequentemente desconhecido/a) implica um centrimento nos aspectos socioculturais que podem ser identificados por meio do exame microlocalizado desta vida: “lidando com o fragmento como meio através do qual se pretende enxergar uma questão social mais ampla ou um problema histórico ou cultural significativo” (BARROS, 2010, p. 174).

No filme em análise, em uma das cenas do “capítulo” de Woody, uma mulher negra recebe o garoto em sua casa e diz que ele precisa parar de cantar músicas velhas, de outros tempos, e enxergar as histórias que estão acontecendo à sua frente. Fazer música sobre o agora e sobre o seu povo: “Viva o seu próprio tempo. Cante sobre seu próprio tempo” (0:12:20).

SILVA, Daniel Oliveira; PEREIRA, Ana Catarina. **Capturando borboletas: a intertextualidade como gesto biográfico em *Não Estou Lá*.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.35184>>

Foi provavelmente isso que ocorreu na carreira de Dylan quando ele deixou de simplesmente “imitar” Woody Guthrie e passou a escrever sobre a sua agitação social contemporânea, do movimento pelos direitos civis nos anos 1960 às designadas canções de protesto, como “Blowin’ in the Wind” (1962) e “The Times They Are a-Changin’” (1964). Essa fase da trajetória do cantor é representada em *Não Estou lá* pelo músico Jack Rollins, que o filme chama de “trovador da consciência”, numa paráfrase para “cantor de protesto”. Todd Haynes traduz o caráter realista e de denúncia dessa mesma fase dylaniana por meio da linguagem documental, na linha da estilização como interpretação intertextual-cinematográfica de cada identidade musical.

A história de Rollins é, desta forma, apresentada em um (falso) documentário, no qual várias testemunhas que teriam convivido com o músico falam sobre seu talento único, tentando explicar os motivos pelos quais ele desaparece no auge da fama. O uso do dispositivo narrativo – com direito a locução jornalística em *voice over*, créditos dos entrevistados na tela e imagens de cobertura e de arquivo típicas do gênero – é interessante não somente na medida em que está conceitualmente ligado à ideia de “realidade” e “urgência” das canções de protesto, mas porque permite ao filme dialogar intertextualmente com *No Direction Home* e com outros dois documentários: *Festival* (direção de Murray Lerner, 1967), sobre o Newport Folk Festival, onde Dylan foi a principal atração entre os anos de 1963 e 1966; e *Don’t Look Back* (direção de D.A. Pennebaker, 1967), sobre a turnê de Dylan pela Inglaterra, em 1965.

Um dos principais depoimentos apresentados no falso documentário de *Não Estou lá* é o de Alice Fabian (Julianne Moore). A personagem é claramente uma versão ficcional da cantora Joan Baez – o que é evidenciado pelo fato de que a atriz imita vários maneirismos físicos e parafraseia argumentos e confissões que Baez faz a Scorsese em *No Direction Home*. A relação de paráfrase com *Festival* e *Don’t Look Back* adensa-se, ademais, na medida em que o filme de Haynes reencena – não só no capítulo documental sobre Jack Rollins, mas em vários outros momentos do longa – uma série de registros de *shows* e bastidores presentes naquelas obras. Não obstante, o diálogo intertextual pode ser pensado para além da paráfrase, ao se levar em conta a reflexão crítica que *Não Estou lá* elabora sobre a tentativa de narrativizar a vida de alguém – argumento que será mais aprofundado na parte final deste artigo.

Dentro deste (falso) documentário sobre Rollins, sublinhe-se ainda o fato de ser citada uma cinebiografia ficcional sobre o personagem: *Grain of Sand*, que constitui, por sua vez, uma referência a “Every Grain of Sand”, canção de Dylan. Haynes aproveita, então, a presença de Robbie Clark, o ator que interpretou o músico na produção, para refletir sobre o próximo capítulo da carreira de Dylan. Com o enorme sucesso das canções de protesto, o que era para ser uma evolução da tradição e politização do folk de Woody Guthrie acabou se diluindo e virando um mero rótulo, uma moda, traduzível na assimilação da cultura hippie pelo *mainstream*:

Em pouco tempo as boutiques de todo o Ocidente passaram a produzir em série aquelas roupas dentro da técnica da reprodução e da imitação. A cultura hippie começou a se imitar a si mesma. O que originalmente era um ato de contracultura, de contra-estilo, passou a ser moda. E a moda é exatamente a paráfrase e a estilização. Os elaboradores da moda são chamados, aliás, de estilistas e estilizadores (SANT’ANNA, 2003, p. 79).

Esse processo de assimilação pelo *mainstream* é ilustrado em *Não Estou lá* quando Woody Guthrie, o garoto que representa a pureza e a inocência do folk, é “resgatado” pela típica família norte-americana, branca e classe média, ao mesmo tempo que o verde da natureza e o sépia da tradição dão lugar a cores artificiais, que remetem a cenários típicos de um melodrama de Douglas Sirk. Nesse momento, ao perceber que havia virado uma espécie de fórmula sendo copiada e diluída por diversos artistas, Bob Dylan, como verdadeiro “expedicionário musical”, decide seguir em frente para uma nova fase, abandonando o folk e as canções de protesto. Ao fazer isso, porém, é acusado de traição e de ter usado o discurso político e o movimento pelos direitos civis apenas para alavancar sua carreira – em suma, de que sua postura não passava de uma *performance*. E Haynes traduz exatamente isso por meio de um ator que interpretou um cantor de protesto, ou um “trovador da consciência”, em um filme. A trama de Robbie Clark envolve a artista plástica Claire (Charlotte Gainsbourg), que vê o ator como Jack Rollins no set e se apaixona por ele. Os dois se casam e têm filhos, mas ela eventualmente percebe que ele não é quem ela havia imaginado, e o casal acaba se separando. Esse arco de Claire representa exatamente os fãs que se apaixonaram pela *performance* folk-política do início da carreira de Dylan e que, ao intuïrem que se tratava apenas de um personagem, uma persona efêmera, se sentem traídos.

Não Estou Lá representa essa despolitização do músico por meio de uma linguagem cinematográfica essencialmente invisível, “careta” e apolítica: a cinebiografia do tipo “drama romântico” sobre um grande artista que vê sua carreira deslanchar, com uma vida pessoal disfuncional se desintegrando por trás dos holofotes, à semelhança de títulos como *Johnny & June* (direção de James Mangold, 2005) e *Ray* (direção de Taylor Hackford, 2004), entre outros. Ao som de “Simple Twist of Fate”, canção romântica e pouco politizada de Dylan, Haynes filma essa história com os tons amarelos e dourados do outono, para o auge do amor, e com um azul frio de inverno, para o declínio dele. A fotografia tem um grão bastante acentuado, remetendo ao cinema dos anos 1960 e 70, especialmente a *Love Story* (direção de Arthur Hiller, 1970). A moldura narrativa, por sua vez, ressalta a própria ideia de uma vida pequeno-burguesa (do artista enquanto marido, pai e homem de família) constituir, também ela, uma *performance*. O momento central desse capítulo será a sequência, filmada com um azul frio e sem paixão, em que Robbie e Claire almoçam com um casal de amigos. Na cena, ela e a amiga criticam, com surpresa, o chauvinismo das opiniões e comentários emitidos pelo ator, enquanto um paparazzo fotografa toda a discussão. Assiste-se, nesse momento, à síntese de um processo de despolitização que ocorre no domínio público, ou de um homem que, ao reinventar sua identidade, torna-se um espetáculo tão ou mais deprimente que sua própria arte.

O olhar e a fuga

O personagem de Robbie e sua trama introduzem duas ideias que serão centrais no resto da carreira de Dylan: julgamento e *performance*. A primeira é representada em *Não Estou lá* pelo interrogatório de Arthur Rimbaud – mais uma referência bastante parafrásica ao poeta francês do século XIX, também julgado por suas declarações e seu estilo de vida. Essa parte do filme é menos uma história propriamente dita do que uma série de *inserts* nos quais Rimbaud é enquadrado contra um fundo neutro/branco, numa espécie de interrogatório policial, assistindo-se a mais uma estilização como dispositivo narrativo. Nela, o poeta responde aos questionamentos de dois homens velhos e brancos, usando vários dos aforismos de Dylan, tais como: “estive em muitas ruas para continuar fazendo a mesma coisa o tempo todo” (0:09:29), “quanto mais você vive de uma mesma maneira, menos livre se sente” (02:06:01) e “a única coisa verdadeiramente natural são os sonhos, que a natureza não pode tocar com sua decadência” (01:59:06) – frases que Haynes utiliza para pontuar as diversas transições nas tramas dos demais personagens.

Já a ideia de *performance* é levada às últimas consequências no capítulo de Jude Quinn – Jude, uma referência aos gritos de “Judas!” que o cantor ouviu dos fãs ao abandonar as canções de protesto; Quinn, um aceno à sua canção “Quinn the Eskimo” (2000). O astro do rock é a epítome do momento da carreira de Dylan no qual, ao rejeitar de vez o folk, ao incorporar uma banda e o som elétrico da guitarra, o músico percebe que sua *performance* – dentro e fora dos palcos – começa a chamar mais a atenção do que propriamente o conteúdo de suas canções.

Com isso, ele passa a conceber a persona “Bob Dylan” como uma espécie de espetáculo – um *show* que não termina no palco, mas que continua fora dele. Neste aspecto, a escalação de Cate Blanchett para o papel é fundamental: se a postura irreverente do cantor diante dos fãs, câmeras e jornalistas passa a ser uma grande encenação, o cineasta escala uma atriz cujo talento cênico não é só melhor que o de Dylan, mas que evidencia a própria ideia de gênero e masculinidade como *performance*. Considerado desde o início de sua carreira nos anos 1990 um dos ícones do chamado cinema queer, Haynes eleva essa fase performática do músico a um outro patamar ao “queerizá-la”, por meio de um diálogo (intertextual) com o conceito de performatividade de gênero de Judith Butler:⁶ não só o artista no palco, ou a celebridade sob os holofotes, mas a própria ideia de homem representada por Dylan/Jude é resultado de uma *performance*.

SILVA, Daniel Oliveira; PEREIRA, Ana Catarina. **Capturando borboletas: a intertextualidade como gesto biográfico em *Não Estou lá*.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.35184>>

Para representar cinematograficamente essa ideia de uma encenação consciente de si mesma, o cineasta adota, neste capítulo, uma linguagem mais próxima do cinema moderno. A fotografia em preto e branco, com uma câmera na mão, menos estável, somada a quebras da quarta parede, uma montagem com *jump cuts* e uma narrativa fragmentada, lembra o estilo dos novos cinemas europeus, especialmente a *Nouvelle Vague* de Jean-Luc Godard e o Neorrealismo de Antonioni, assimilados pelo humor debochado de documentários musicais como *A Hard Day's Night* (direção de Richard Lester, 1964).

Trata-se de um cinema ciente do próprio cinema, assim como Dylan parecia ciente da própria performance de si mesmo. Jude Quinn é constantemente seguido por fãs, jornalistas e equipes de filmagem (assim como nos cinemas modernos, a câmera é evidenciada fazendo parte da narrativa). Atua para eles, numa encenação que mimetiza, fundamentalmente, a rejeição de ser definido pelo olhar alheio: a recusa de ser esse profeta folk que a percepção pública deseja e que ele não é mais. Nesse sentido, Haynes reencena várias sequências retiradas de *No Direction Home*, *Festival* e especialmente de *Don't Look Back*, evidenciando o caráter performativo, o teatro e o dispositivo presente nelas.

Ainda dentro dessa linguagem do cinema moderno, o capítulo inclui algumas sequências mais abstratas, como o número musical ao som de "Ballad of a Thin Man" (1965), no qual o jornalista Keenan Jones (Bruce Greenwood), que persegue Jude e cujas perguntas o colocam contra a parede, é botado e cutucado dentro de uma jaula no palco – uma representação visual de como, nos novos cinemas, a câmera, o olhar e o dispositivo se transformam no centro das atenções. Ao final do capítulo, no entanto, Jude Quinn é apresentado em um misto de festa e de exposição típicos da cena artística dos anos 1960, enquadrado no meio de uma instalação com telas de vídeo cobrindo todas as paredes, nas quais um homem repete um verso de uma música de Dylan: "the sky isn't yellow, it's chicken". A imagem – de um design de produção existencial que lembra Antonioni – deixa claro como Jude/Dylan acaba aprisionado na *performance* de si mesmo. Eles fogem do rótulo e da pecha folk apenas para cair em outra cena, a do sexo, drogas & rock'n'roll sessentista. Como o próprio Jude proclama: "bom e mau são inventados por pessoas presas numa cena" (01:42:01).

Em termos biográficos, a sobre-exposição e a pressão para atender às expectativas de fãs e da opinião pública fizeram com que Dylan, no final da década de 1960, se tornasse mais recluso e não fizesse turnês por oito anos. Esse “sumiço” parcial é representado em *Não Estou lá* pelo último personagem introduzido no filme, Billy the Kid – outra referência parafrásica ao famoso pistoleiro norte-americano do século XIX, cuja história foi contada no longa *Pat Garrett & Billy the Kid* (direção de Sam Peckinpah, 1973), com trilha assinada pelo próprio Dylan.

No longa de Haynes, porém, Billy vive anônimo, como William, em uma aldeia recôndita, cuja tranquilidade é ameaçada pela construção de uma autoestrada – clássica premissa de vários faroestes, como *Era uma vez no Oeste* (direção de Sergio Leone, 1968). Nesse momento, o cineasta retoma uma paleta de cores e recria uma atmosfera idêntica à do capítulo do pequeno Woody Guthrie. Nas cenas de Billy, porém, verifica-se uma estilização menos realista, com personagens e figurinos um tanto oníricos, que parecem saídos de um circo ou de um sonho, num faroeste imaginado por Federico Fellini.

Com essas imagens, Haynes busca mostrar como, a essa altura, a música de Dylan já comportava a identidade e a densidade que viriam caracterizar o Nobel da Literatura (2016), afastando-se do folk de Guthrie. Nos figurinos, na direção de arte e nos personagens não naturalistas da história de Billy, *Não Estou lá* revela o olhar poético do cantor sobre os EUA. Aqui, não se trata mais do realismo das canções de protesto, ou do deboche de Jude Quinn, mas das narrativas de Dylan enquanto autos de uma certa ideia de América que se esfacelava no fim dos anos 1960, uma inocência e uma época que não existiriam mais com a chegada da década de 1970, representada pela autoestrada na narrativa do capítulo.

E a ideia central aqui é essa do olhar. As músicas de Dylan sempre foram definidas, essencialmente, pela perspectiva única que o cantor e compositor detinha sobre os EUA. As suas narrativas foram construídas a partir do seu ponto de vista humanista e poético, até o momento em que, no auge da fama – no final dos anos 1960, representados pelo capítulo de Jude Quinn –, o músico deixa de observar para se tornar o observado, e ser o centro das atenções. Para poder voltar a olhar daquela maneira para o mundo exterior (e não para o interior), Dylan precisa fugir, esconder-se, e é isso que o capítulo de Billy the Kid retrata.

Essa noção de Bob Dylan como alguém que olha e narra – e que sempre se recusou a ser definido pelo olhar e pela narrativa alheia – é a chave para entender o verdadeiro cerne, e o tema central, de *Não Estou lá*. Sobre este aspecto, recorde-se que, no filme, todos os seis protagonistas de cada trama são vistos e definidos por olhares externos: o pequeno Woody é enxergado do ponto de vista das famílias, primeiro a negra, depois a branca, que o recebem em suas casas; Rimbaud é observado pela câmera subjetiva dos dois homens que o interrogam; Robbie é visto pelo olhar e pelos sentimentos de Claire (quando se separam, ele passa a ser olhado, inclusive do ponto de vista da câmera, por outra mulher que o seduz/pela qual é seduzido); Jude Quinn é constantemente perseguido e julgado pelas câmeras e pelo crivo da opinião pública de fãs e repórteres; toda a história de Jack Rollins é narrada em terceira pessoa pelas fontes do documentário, e ele mesmo só aparece ao final numa representação da breve fase religiosa de Dylan; e, por fim, Billy the Kid tem seu anonimato desmascarado pelo olhar de um velho (interpretado por Bruce Greenwood, mesmo intérprete do jornalista que tenta entrevistar Jude Quinn) que o identifica no meio da multidão. Sobre a reconstituição biográfica, Haynes lança o fantasma da subjetividade de quem testemunha e não vivencia, contrariando o propósito histórico e documental da sua gênese. E sobre eles, recordamos os versos de Ana Hatherly (2005): “No fundo azul/ no espelho de uma delicada tristeza/ que os meus olhos refletem:/ vê-me?/ vê-me como eu sou?/ vê-me como algo que se descobre/ na acrobacia da imagem?”

Mais do que uma reflexão sobre como as pessoas nos enxergam, como o olhar delas nos define, e como nos definimos a partir deles, o que Haynes representa com todos esses pontos de vista é a própria tentativa inglória do cinema biográfico de narrativizar a vida de alguém. A partir do olhar de fãs, amigos, esposa e jornalistas, *Não Estou lá* revela como os dispositivos biográficos do cinema – seja a ficção, o documentário ou a entrevista – buscam transformar a vida inteira de uma pessoa em uma história de poucas horas, constituída por olhares exteriores. E sobre como o resultado disso, na verdade, sempre diz menos sobre o objeto/sujeito olhado do que sobre esse olhar, esse narrador – suas estratégias, opiniões, preconceitos, valores, princípios estéticos. Ou ainda sobre o modo como o próprio biógrafo, segundo Mozahir Salomão Bruck, acaba por definir-se a si mesmo nesse jogo narrativo,

em função das opções que assume no que diz respeito à construção da imagem do biografado, síntese inevitável de uma tensa relação e disputa de sentido com um conjunto de representações e imaginários já existentes acerca deste e do qual a própria biografia ajuda a constituir (BRUCK, 2008, p. 167).

Nas palavras de Bakhtin (2003, p. 152), “a biografia não é uma obra, e sim um ato esteticizado orgânico e ingênuo”. Sobre esta perspectiva, Bruck ressalta, porém, que o próprio Bakhtin apresenta a possibilidade de uma alternativa ao olhar biográfico “ingênuo”, que seria representada por:

aquelas obras biográficas em que, mesmo estando, em termos de seu conteúdo, efetivamente centradas na apresentação de uma trajetória de vida, a natureza e o perfil da narrativa que as institui fazem com que essas se estabeleçam de modo distinto, tendo nelas destacadamente valorizados os aspectos estéticos da narrativa que as institui. A dizer, a linguagem insinua-se, ela mesma, com a força de uma personagem. É viva, presente e atuante naquilo que conduz e toca o leitor (BRUCK, 2008, p. 168).

E é algo próximo disso que Todd Haynes busca fazer em *Não Estou lá*, no sentido de que o olhar de sua câmera se dirige tanto para a obra de Dylan quanto para os códigos e vícios dos dispositivos biográficos do cinema. A estratégia evidencia-se na sequência dos créditos iniciais do longa, nos quais o diretor de fotografia, Edward Lachman, filma, do ponto subjetivo de alguém dentro de um carro (possivelmente o próprio Dylan), as pessoas do lado de fora olhando diretamente para a lente. Logo nessa abertura, Haynes já deixa claro que seu objetivo não é meramente apontar sua câmera para Dylan, mas fazer do próprio Dylan a câmera, como se ela filmasse/retratasse o olhar que as pessoas dirigem a ele.

Considerações finais

Ao longo da reflexão conjunta que pretendemos, por agora, encerrar, procuramos compreender o modo como a intertextualidade em *Não Estou lá* é utilizada não somente na representação cinematográfica das diferentes fases musicais da carreira de Bob Dylan, pelo estilo e linguagem audiovisual de cada capítulo, mas também no próprio olhar crítico que Haynes lança sobre os dispositivos biográficos do cinema. Na medida em que ele reflete sobre a tradição cinematográfica de um ponto de vista externo e questionador, ao invés de a emular, concluímos que a estilização dessas abordagens é paródica, e não parafrásica. Para reforçar este ponto, recorde-se o argumento de Sant’Anna (2003, p. 31) segundo o qual “o que o texto parodístico faz é exatamente uma reapresen-

tação daquilo que havia sido recalcado. Uma nova e diferente maneira de ler o convencional. É um processo de liberação do discurso. É uma tomada de consciência crítica”. Adotando uma postura metacinemática, o realizador constrói universos que dialogam entre si, instigando quem assiste a interrogações várias: como se conjugam *performance* e biografia na vida de alguém permanentemente exposto e julgado na esfera pública? De que modos distintos públicos ditam a evolução de distintos processos criativos? Quais os limites do documentário? Quais as fronteiras entre cinema e vida, num jeito pleonástico de o dizermos?

Ao revelar esse olhar terceiro, sempre alheio, mas também sempre mais central que o próprio sujeito biografado, *Não Estou lá* apresenta uma visão irônica ou questionadora da tentativa de narrativização da vida pelo cinema biográfico, pelo que, novamente, devemos considerar sua relação intertextual com essas obras como paródica. Não no sentido de que ele as ridiculariza, mas de que traz à tona algo que elas buscam sublimar, ou esconder. Em que grau isso pode, ou vai, ser considerado paródico é algo que, no fim das contas, depende muito de quem assiste e interpreta, bem como do nível de cumplicidade estabelecido com as referências e a narrativa propostas por Haynes: como Sant’Anna ressalta, a intertextualidade só funciona para um leitor ou leitora específicos, capazes de percebê-la. É inegável, porém, que no caso de um artista como Dylan, em constante mutação – algo que o longa representa na imagem recorrente do trem, no trilho, em permanente movimento – essa tentativa de narrativizar e sintetizar uma vida em poucas horas é especialmente fútil: capturar uma borboleta, esse ser-metamorfose por excelência, significa matá-la.

Por outro lado, é válido notar ainda que Haynes não ignora esse olhar externo em seu próprio filme. Se ele usa as músicas de Dylan por meio de uma apropriação parafrásica, como índices que denotam a persona e a fase representada em cada capítulo de seu longa, o realizador também não esconde o fato de essa constituir uma interpretação sua. E deixa isso claro ao misturar algumas canções em suas versões originais, na voz de Dylan, com releituras por artistas contemporâneos. Algumas subvertem mais a obra e a intenção dylaniana, como “Just Like a Woman” na voz de Charlotte Gainsbourg; outras menos, como “Simple Twist of Fate” cantada pelo Wilco – mais uma vez, os desvios mínimos, toleráveis e totais. Neste sentido, se as dimensões estética e política do filme não são nunca descuradas por Haynes, a metodologia de análise fílmica proposta por Wilson Gomes e enunciada no início da nossa reflexão permite-nos determinar que o tipo de composição fílmica

preponderante é a comunicacional. Numa interpelação constante a quem assiste, bem como às suas principais memórias e referências culturais, o filme apresenta essencialmente um forte argumento, transmitindo, de fato, as mensagens paródicas que buscamos decifrar.

Ainda assim, *Não Estou lá* não desiste do seu objetivo de representar na tela a forma como Dylan enxerga o mundo por meio de sua música. Se, durante todo o filme, seus personagens são observados e definidos por olhares externos, há uma cena, um plano específico, em que um deles, Jude Quinn, quebra a quarta parede e olha direto para a câmera – e para quem assiste (02:03:02). Esse olhar vem, nada por acaso, no meio de um monólogo em que o rock star explica o que, para ele, é a música tradicional, o folk. Mais do que o texto, ou as palavras, o importante, a verdadeira definição, neste momento, é o olhar de Cate Blanchett na nossa direção, para dentro da nossa alma. Porque, para *Não Estou lá* e para Todd Haynes, a música de Bob Dylan é isso: é ele olhando para o mundo e para dentro de cada um de nós.

REFERÊNCIAS

ARANTES, Mariana Oliveira. Música folk nos Estados Unidos: demarcações e definições de um gênero. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 19, n. 34, p. 27-37, jan.-jun. 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.14393/ArtC-V19n34-2017-1-02>>. Acesso em: 12 jul. 2021.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michelle. **A análise do filme**. Lisboa: Edições texto & Grafia, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da obra de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

BARROS, José d'Assunção. Sobre a feita da micro-história. **OPIS**, v. 7, n. 9, p. 167-186, 2010. Disponível em: <<https://doi.org/10.5216/o.v7i9.9336>>. Acesso em: 28 jun. 2021.

BRUCK, Mozahir Salomão. **A Denúncia da ilusão biográfica e a crença na reposição do real: o literário e o biográfico em Mário Cláudio e Ruy Castro**. 2008. 202 f. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte. Disponível em: <http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_BrukMS_1.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2021.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CORRALES, Luciano. A Intertextualidade e suas origens. In: **70 anos: a FALE fala. 10ª Semana de Letras**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010. Disponível em: <<http://editora.pucrs.br/anais/Xsemanadeletras/comunicacoes/Luciano-Corrales.pdf>>. Acesso em: 12 jun. 2021.

DEANGELIS, Michael. The Characteristics of New Queer Filmmaking: Case Study – Todd Haynes. In: AARON, M. **New Queer Cinema: A critical reader**. New Jersey: Rutgers University Press, 2004. p. 41-52.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. Algés: Difel, 2004.

GOMES, Wilson. La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico. **Significação – Revista de cultura audiovisual**, São Paulo, n. 21, p. 85-105, 2004a.

GOMES, Wilson. **The Mwga's book**. Salvador: Laboratório de Análise Fílmica, Programa de Pós Graduação de Comunicação e Cultura Contemporâneas, UFBA, 2004b.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC Rio, 2010.

HATHERLY, Ana. **A idade da escrita e outros poemas**. São Paulo: Escrituras, 2005. (Coleção Ponte Velha)

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Petrópolis: Vozes, 2005.

SILVA, Daniel Oliveira; PEREIRA, Ana Catarina. **Capturando borboletas: a intertextualidade como gesto biográfico em *Não Estou lá***.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.35184>>

KRISTEVA, Julia. **Introdução à seminálise**. São Paulo: Debates, 1969.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003

SONTAG, Susan. **Against interpretation**. 1966. Disponível, na íntegra, em: <<http://shifter-magazine.com/wp-content/uploads/2015/10/Sontag-Against-Interpretation.pdf>>. Acesso em: 23 fev. 2022.

TYNIANOV, Yuri. Dostoevsky and Gogol (Toward a Theory of Parody). 1919/21. In: MORSE, A.; REDKO, P. (ed.). **Permanent Evolution**. Boston: Academic Studies Press, 2019. p. 27-63. Disponível em: <<https://doi.org/10.1515/9781644690635-004>>. Acesso em: 19 jun. 2021.

FILMOGRAFIA

A HARD day's night. Direção: Richard Lester. Reino Unido: Imagem Filmes, 1964. 1 DVD (87 min.), son., p&b.

AMADEUS. Direção: Milos Forman. EUA, França, Tchecoslováquia, Itália: Warner, 1984. 1 DVD (160 min.), son., color.

CAPOTE. Direção: Bennett Miller. Canadá, EUA: Sony, 2005. 1 DVD (114 min.), son., color.

DON'T look back. Direção: D.A. Pennebaker. EUA: Cine Art Pictures, 1967. 1 DVD (96 min.), son., p&b.

ERA uma vez no Oeste. Direção: Sergio Leone. EUA, Itália: Paramount, 1968. 1 DVD (165 min.), son., color.

FESTIVAL. Direção: Murray Lerner. EUA: The Criterion Collection, 1967. 1 DVD (95 min.), son., color/p&b.

JOHNNY & June. Direção: James Mangold. Alemanha, EUA: Fox, 2005. 1 DVD (135 min.), son., color.

LOVE story. Direção: Arthur Hiller. EUA: Paramount, 1970. 1 DVD (100 min.), son., color.

NÃO estou lá. Direção: Todd Haynes. Alemanha, Canadá, EUA: Europa Filmes, 2007. 1 DVD (135 min.), son., color/p&b.

NO DIRECTION home. Direção: Martin Scorsese. EUA: Paramount, 2005. 1 DVD (359 min.), son., color/p&b.

PAT Garrett & Billy the kid. Direção: Sam Peckinpah. EUA, México: MGM, 1973. 1 DVD (122 min.), son., color.

RAY. Direção: Taylor Hackford. EUA: Universal, 2004. 1 DVD (152 min.), son., color.

VELVET Goldmine. Direção: Todd Haynes. EUA, Reino Unido: Cult Filmes, 1998. 1 DVD (118 min.), son., color.

VENENO. Direção: Todd Haynes. EUA: Bronze Eyes Production/Killer Films/Poison L.P., 1991. 1 DVD (85 min.), son., color.

MUSICOGRAFIA

BALLAD of a thin man. Intérprete: Bob Dylan. Compositor: Bob Dylan. *In*: HIGHWAY 61 Revisited. Washington, D.C.: Columbia Records, 1965. 1 CD, faixa 5 (6 min).

BLOWIN' in the Wind. Intérprete: Bob Dylan. Compositor: Bob Dylan. *In*: THE FREEWHEELING Bob Dylan. Washington, D.C.: Columbia Records, 1962. 1CD, faixa 1 (3 min).

EVERY GRAIN of Sand. Intérprete: Bob Dylan. Compositor: Bob Dylan. *In*: SHOT of love. Washington, D.C.: Columbia Records, 1981. 1CD, faixa 10 (6 min).

JUST LIKE a Woman. Intérprete: Bob Dylan. Compositor: Bob Dylan. *In*: BLONDE on blonde. Chicago, Il.: Mobile Fidelity/Sound Lab, 1966. 1 CD, faixa 8 (5 min).

QUINN the Eskimo (The Mighty Quinn). Intérprete: Bob Dylan. Compositor: Bob Dylan. *In*: THE ESSENTIAL Bob Dylan. Washington, D.C.: Columbia Records, 2000. 1CD, faixa 13 (2 min).

SIMPLE Twist of Fate. Intérprete: Bob Dylan. Compositor: Bob Dylan. *In*: BLOOD on the tracks. Washington, D.C.: Columbia Records, 1975. 1CD, faixa 2 (4 min).

SONG to Woody. Intérprete: Bob Dylan. Compositor: Bob Dylan. *In*: BOB Dylan. Washington, D.C.: Sony Music, 1962. 1CD, faixa 12 (3 min).

THE TIMES They Are a-Changin'. Intérprete: Bob Dylan. Compositor: Bob Dylan. *In*: THE TIMES They are a-changin'. Washington, D.C.: Columbia Records, 1964. 1CD, faixa 1 (3 min).

WHEN the Ship Comes In. Intérprete: Bob Dylan. Compositor: Bob Dylan. *In*: THE TIMES They are a-changin'. Washington, D.C.: Columbia Records, 1964. 1CD, faixa 8 (3 min).

NOTAS

1 Biografia, neste artigo, é pensada tanto como conteúdo quanto como forma, no sentido proposto por Mozahir Salomão Bruck que, a partir de quatro critérios – recursos estéticos e literários, contratação proposta pelo autor, indícios de ficcionalização e valores biográficos –, afirma ser possível “perceber a obra biográfica a partir da intencionalidade do autor, ou seja, a lógica da objetivação proposta na constituição da narrativa biográfica, mas também deslindar, no que se pode inferir na emergência da forma narrativa e das opções estéticas da obra, de como o autor quis inseri-la no universo do conhecimento. Ou seja, como a biografia deve ser percebida, a partir do conteúdo e sua forma pela qual foi construída pelo autor e como esta oferta se dá” (BRUCK, 2008, p. 158).

2 “La poética estaría, entonces, orientada para la identificación y tematización de los artificios que, en la película, solicitan esta u otra reacción, éste o aquel efecto en el ánimo del espectador. En este sentido, estaría capacitada a ayudar a entender por qué y cómo puede llevarse al apreciador a reaccionar de ésta o de aquella manera frente a un filme.”

3 “a body of films that renounces the realist aesthetic while highlighting pastiche, irony, and the blending of seemingly discordant genres”.

4 Para uma análise mais aprofundada sobre a relação entre Todd Haynes e o Novo Cinema Queer, ver: DEANGELIS (2004).

5 Termo em inglês que remete à cultura e ao modo de vida das pequenas cidades e pessoas comuns do Sul e do Meio-Oeste dos EUA, com uma existência marcada pelo cotidiano e pelas tradições orais.

6 Com seu conceito de performatividade, Butler argumenta que gênero não é algo biológico ou natural, mas sim uma “estilização repetida do corpo, um conjunto de atos reiterados dentro de uma estrutura regulatória altamente rígida, consolidados ao longo do tempo para produzir a aparência de substância, de um estado natural de ser” (BUTLER, 2003, p. 33).

Obsessão e vertigem: uma análise interfílmica de *Trágica obsessão*, de Brian de Palma, e *Um corpo que cai*, de Alfred Hitchcock

Obsession and vertigo: an interfilmic analysis of Brian de Palma's Obsession and Alfred Hitchcock's Vertigo

Obsesión y vértigo: una análisis interfílmica de Obsession, de Brian de Palma, y Vertigo, de Alfred Hitchcock

Renato Silveira

Escola de Belas Artes / Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: rhds2005@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7675-2928>

RESUMO:

Este artigo é composto por excertos da dissertação de mestrado defendida por mim, cuja proposta é fazer uma investigação analítica sobre o uso da metalinguagem no cinema por meio da *intertextualidade*, buscando mostrar a importância deste mecanismo narrativo na construção da *mise en scène* de cineastas que realizaram seus primeiros filmes a partir da década de 1960, na chamada "pós-modernidade". O recorte se dá na obra de Brian De Palma, diretor que assume tomar como referência para si os filmes de Alfred Hitchcock. A presente análise se detém na longa-metragem *Trágica obsessão* (*Obsession*, EUA, 1976), com o intuito de evidenciar a sua intertextualidade com o filme *Um corpo que cai* (*Vertigo*, EUA, 1958).

Palavras-chave: Cinema. Brian De Palma. Estratégias Narrativas. Análise Fílmica. Intertextualidade.

ABSTRACT:

This article is composed of excerpts from the dissertation defended by me to obtain the Master degree, whose proposal is to carry out an analytical investigation on the use of metalanguage in cinema through intertextuality, seeking to show the importance of this narrative mechanism in the construction of mise en scène of filmmakers who made their first films from the 1960s onwards, in the so-called “post-modernity”. The cut takes place in the work of Brian De Palma, a director who takes Alfred Hitchcock's films as a reference. The present analysis focuses on the feature film *Obsession* (USA, 1976), with the aim of highlighting the intertextuality with the film *Vertigo* (USA, 1958).

Keywords: *Cinema. Brian De Palma. Narrative Strategies. Film Analysis. Intertextuality.*

RESUMEN:

Este artículo está compuesto por extractos de la tesis de Maestría que defendí, cuya propuesta es realizar una investigación analítica sobre el uso del metalenguaje en el cine a través de la intertextualidad, buscando mostrar la importancia de este mecanismo narrativo en la construcción de la puesta en escena de cineastas que realizaron sus primeras películas a partir de los años sesenta, en la llamada “posmodernidad”. El corte se sitúa en la obra de Brian De Palma, un director que toma como referencia las películas de Alfred Hitchcock. El presente análisis se centra en el largometraje *Obsession* (USA, 1976), con el objetivo de resaltar la intertextualidad con la película *Vertigo* (USA, 1958).

Palabras clave: *Cine. Brian De Palma. Estrategias Narrativas. Análisis cinematográfico. Intertextualidad.*

Artigo recebido em: 19/09/2021
Artigo aprovado em: 19/01/2022

Introdução

Você faz um certo tipo de cinema porque é como você vê as coisas, e aquelas imagens se repetem uma vez ou outra em seus filmes. É o que faz você ser quem você é.
Brian De Palma¹

Apesar de ter uma obra cinematográfica consolidada e ter alcançado o prestígio da indústria e da crítica, Brian De Palma é considerado um “cineasta de nicho”. Em mais de 50 anos de carreira, o diretor saiu do cinema independente e experimental da década de 1960 – com filmes como *Murder*

à la Mod (EUA, 1968), Saudações (*Greetings*, EUA, 1968), Olá, mamãe! (*Hi, mom!*, EUA, 1970) – e alcançou o auge do sistema de produção hollywoodiano nos anos 1980 e 1990, dirigindo filmes de bilheteria expressiva e que até hoje são lembrados mesmo pelo público que não liga o nome de De Palma a títulos como *Carrie, a estranha* (*Carrie*, EUA, 1976), *Scarface* (EUA, 1983), *Os intocáveis* (*The untouchables*, EUA, 1987) e *Missão: impossível* (*Mission: impossible*, EUA, 1996). A partir de 2000, ele vê sua trajetória voltar às produções de orçamento modesto e encontra dificuldades para financiar seus projetos nos Estados Unidos, tendo que buscar aporte orçamentário fora de seu país – como ocorreu com *Femme fatale* (França/Suíça, 2002), *Guerra sem cortes* (*Redacted*, EUA/Canadá, 2007) e *Paixão* (*Passion*, França/Alemanha, 2012). Hoje, De Palma é tido como um autor iconoclasta por parte da crítica que segue admirando sua proposta estética metalinguística, presente, sem exceção, em todos os seus filmes, dos mais aclamados aos que são considerados “fracassos”.

Nascido Brian Russell De Palma, em 11 de setembro de 1940, na cidade de Newark, no estado de Nova Jersey, nos Estados Unidos, De Palma, filho de um renomado cirurgião ortopédico, fazia Medicina na Universidade da Columbia quando decidiu iniciar a carreira artística. Em entrevista ao jornal *The New York Times*, em 1973, ele conta que sua paixão arrebatadora pelo cinema surgiu ao assistir a *Um corpo que cai* (*Vertigo*, EUA, 1958), de Alfred Hitchcock, pela primeira vez, em 1958, quando ainda era calouro de Medicina. Este e outros filmes de Hitchcock foram determinantes para que ele decidisse mudar de área profissional. “[Os filmes] pareciam aterrorizantes e maravilhosos para mim, e de repente eu soube que poderia transmitir meus sonhos na tela. Nenhuma outra forma de arte faria isso”,² afirmou. Matriculou-se como estudante de Cinema na Universidade de Nova Iorque e, depois, tornou-se graduando em Artes no renomado Sarah Lawrence College, também em Nova Iorque. Foi nessa ocasião que De Palma conheceu e se tornou amigo de jovens cineastas que, junto com ele, fariam parte da Nova Hollywood,³ que emerge com o declínio do sistema de estúdios da Hollywood Clássica.

Ainda nessa época efervescente da contracultura, De Palma teve contato com o trabalho de vários cineastas vanguardistas, como Jean-Luc Godard (1930-), Michelangelo Antonioni (1912-2007), Andy Warhol (1928-1987) e Wilford Leach (1929-1988) – este último foi seu professor e logo se transformou em parceiro de trabalho, dividindo o crédito de direção no terceiro longa-metragem de De Palma, *Festa de casamento* (*The wedding party*, EUA, 1969), ao lado também de Cynthia

Munroe. O pesquisador Douglas Keeseey (2015) lembra que o cinema documental da década de 1960, renovado pelo Cinema Direto, nos Estados Unidos, e pelo *Cinéma Verité*, na França,⁴ também foi de influência determinante para De Palma, bem como a cena do teatro experimental nova-iorquino, com as encenações de rua, os dramas ritualísticos e os *happenings* (um tipo de expressão híbrida das artes visuais e cênicas que incorpora elementos de improviso).

O encontro da tradição do cinema hollywoodiano com as propostas estéticas inovadoras da década de 1960 pode ser considerado um ponto fundamental na formação de De Palma. Ele incorporou, também, aos seus primeiros filmes, questionamentos políticos da ordem do dia: os protestos pelos direitos civis, sobretudo em relação à população negra; a participação dos Estados Unidos na Guerra do Vietnã; e o assassinato do presidente John F. Kennedy. O impacto da cobertura televisiva sobre esses assuntos também é citado por De Palma como de grande influência sobre seus primeiros filmes – e certamente encontraremos reverberações desses temas ao longo da obra do diretor que sempre exibe uma predileção por criar mecanismos para fazer o espectador estar ciente de que está vendo um filme.

O intertexto como elemento cênico pós-moderno

Quando uma voz narrativa é percebida dentro de outra voz, temos a *intertextualidade*, termo cunhado por Julia Kristeva, em 1969, a partir dos seus estudos sobre o conceito de *dialogismo*, de Mikhail Bakhtin. Segundo a autora, a palavra literária não possui um sentido fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais. Uma década depois, Laurent Jenny (1979 *apud* CARVALHAL, 2006, p. 52) afirmaria que “a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operados por um texto centralizador, que detém o comando do sentido”.

O uso frequente de citações em filmes – e não apenas citações a outros filmes, mas também a músicas, livros e pinturas (*intermedialidade*) – remonta à Nouvelle Vague, movimento cinematográfico que considerou a flexibilização da linguagem e da narrativa do cinema clássico.⁵ Na Nouvelle Vague, a intertextualidade se faz mais presente nos filmes dirigidos por Godard e, com ele, as bases do que pode ser considerado um cinema pós-moderno⁶ são lançadas, abrindo possibilidades que atravessaram o Atlântico e influenciaram a formação dos cineastas da Nova Hollywood.

Esmiuçando a concepção do termo, a pós-modernidade é

[...] um estilo, e quase uma estética, fundado sobre a reciclagem ou sobre o novo tratamento de obras do passado, no mais das vezes na forma fragmentária; é o reino da citação, da paródia, do pastiche, da lembrança, da reaparição, do piscar de olho, do reemprego e de outras formas da retomada, tal qual ou transformada, do passado da arte para nutrir o presente; é o reino do cool, logo, do relativismo. (AUMONT, 2008, p. 66).

Referindo-se ao cinema dos anos 1980 (por sinal, uma das décadas mais prolíficas da carreira de Brian De Palma), Jacques Aumont (2008) afirma que praticamente nenhum filme interessante daquela década deixa de ter sua carga de referência às obras do passado, seja de maneira direta ou dissimulada. Para o teórico, a pós-modernidade “brinca com o passado” – maneira lúdica de encarar a nova forma da arte, da qual se depreende que os cineastas pós-modernos se divertem retomando, recriando, remodelando ou ressignificando os cânones de sua formação cinematográfica.

Robert Stam observa que a ascensão do intertexto como objeto de estudo linguístico ocorre justamente na década de 1980. Segundo ele, a intertextualidade, em seu sentido mais amplo, abarca o “conjunto das práticas discursivas de uma cultura, a matriz inteira de enunciados comunicativos no interior da qual se localiza o texto artístico” (STAM, 2003, p. 226). O cinema, portanto, se vê na posição privilegiada de ter séculos de tradição artística atrás de si, a qual deverá não superar, mas transformar, também como meio de estabelecer sua independência. Tomar emprestado da literatura ou do teatro, duas das artes às quais é geralmente comparado, não faz do cinema algo “menor” que suas irmãs mais velhas. Porém, para estar em pé de igualdade, o cinema precisa reivindicar sua autonomia e trazer todas as artes inscritas – inclusive a própria arte cinematográfica – quase como herança genética, muito mais do que como influência.

Tal inscrição pode se dar de diversas formas, e os tipos propostos por Gérard Genette (1997) para sua teoria da *transtextualidade* (uma espécie de “guarda-chuva” sob o qual estariam todas as práticas intertextuais) são particularmente úteis na análise fílmica. Nosso estudo se interessa particularmente pela *intertextualidade* na concepção mais estrita de Genette, em que há a copresença efetiva de dois textos (por exemplo, quando um trecho de um filme é assistido por um personagem numa tela de TV ou mesmo numa sala de cinema, incidindo assim numa citação ou homenagem); e ainda a *metatextualidade*, que consiste na relação crítica entre um texto e outro (quando um filme funciona como “resposta” a outro, contestando um posicionamento político ou comportamental); e

a *hipertextualidade*, que diz respeito ao modo como um texto “presente” transforma, elabora ou estende um texto anterior (caso de paródias que buscam fazer uma versão cômica do material em que se baseiam ou *remakes* que atualizam a obra original).

É possível ainda considerar os conceitos de *alusão*⁷ e o de *paráfrase*,⁸ emprestados da teoria literária. Em qualquer um desses casos, é interessante notar como o *intertexto* é utilizado por cineastas como elemento cênico. O trecho de um filme usado como citação em uma cena de outro é parte da *mise en scène*, do mesmo modo que a televisão em que ele é exibido, que o sofá em que o personagem que assiste ao filme está sentado, que o figurino usado pelo ator, que a iluminação, o enquadramento e o movimento da câmera. No caso de um *metatexto*, tudo que o filme-resposta colocar em contraponto ao filme-referência também é deliberadamente parte da *mise en scène* concebida pelo diretor para causar o efeito desejado. O mesmo em relação ao *hipertexto*: o modo como uma cena é construída para remeter à cena equivalente do filme-referência e ativar a identificação deste na mente do espectador é parte da *mise en scène*, uma vez que o diretor incorpora uma *mise en scène* prévia à sua própria com o objetivo de referenciá-la em maior ou menor grau de variação (a intensidade desta variação pode levar ao riso, por exemplo, e determinar se estamos diante de uma paráfrase, de uma paródia ou de um pastiche).

A intertextualidade é um conceito teórico valioso, na medida em que relaciona o texto individual particularmente a outros sistemas de representação e não a um mero e amorfo “contexto”. Até mesmo para discutir a relação de uma obra com suas circunstâncias históricas, devemos situar o texto no interior de seu intertexto, para então relacionar tanto o texto como o intertexto a outros sistemas e séries que constituem o seu contexto (STAM, 2003, p. 227).

A operação da intertextualidade no cinema, especialmente no hollywoodiano, a partir dos anos 1980, incorre, principalmente, no que os críticos da *Cahiers du Cinéma* chamaram de *maneirismo* (em extensão do termo originalmente aplicado à pintura, na segunda metade do século XVI), no dossiê publicado pela revista no ano de 1985. Trata-se de uma tendência estética dada a partir do esgotamento do cinema moderno e da constatação de que não há mais o que ser inventado. A solução? Reinventar.

O que [filmes que derivam de sensibilidades e anseios bastante distintos entre si] têm em comum, por mais singulares que sejam em suas propostas estéticas, é a consciência de ter chegado *depois*: assim como a perfeição da forma clássica já tinha sido atingida e superada havia muito tempo, a energia e a criatividade do

cinema moderno se tinham igualmente esgotado ao longo dos anos 1970. A forma que resulta dessa constatação, portanto, é uma *forma tardia*, e, como tal, traz em si o peso da idade avançada do cinema (OLIVEIRA JR., 2013, p. 122).

Desse modo, o maneirismo no cinema se caracteriza pela “busca dos efeitos, a distorção das formas, o privilégio do estilo sobre o natural” (AUMONT; MARIE, 2001, p. 182). Em suma, os cineastas considerados maneiristas são aqueles para quem a forma se sobrepõe ao conteúdo. O ponto de partida para eles é a imagem como ela se apresenta no “mundo da arte”, e não o objeto do mundo natural que ela propôs representar em um primeiro momento.

Autor de um ensaio posterior sobre o tema, publicado em 1997 pela revista *Au hasard Balthazar*, Stéphane Delorme afirma que a imagem maneirista não busca nem o *remake* nem a reprise de sua referência imediata, mas a distorção ou a saturação dela. Podemos inferir, assim, que o maneirismo é uma forma de hipertextualidade (o filme/texto novo *cita* o filme/texto anterior), mas que também pode se dar como metatextualidade (o filme/texto novo *contesta* o filme/texto anterior).

Jean-Marie Samocki, em outro ensaio na mesma edição de *Au hasard Balthazar* em que Delorme escreve, reitera que o cineasta maneirista tem o desejo de “perturbar sistematicamente a referência primeira, de refilmar o plano original de todas as formas e em todos os sentidos”. Um dos diretores citados por Delorme ao discorrer sobre o maneirismo é Brian De Palma, que reconhece seus mestres, mas se recusa a dar prosseguimento à obra deles, preferindo transformar sua obsessão e sua melancolia por um passado impossível de ser vivido em um trabalho exaustivo que “desfaz” suas referências. O resultado “pode ser o surgimento ou a explicitação de tudo aquilo que havia ficado recalcado na imagem anterior” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 125). É o que observamos no modo como De Palma desvela, em seus filmes de suspense, o potencial erótico e destrutivo contido no olhar voyeurístico e no desejo reprimido dos personagens hitchcockianos. Do ponto de vista formal, diremos o mesmo a respeito do uso reiterado da câmera subjetiva e dos planos de ponto de vista por De Palma.

Aqui cabe ainda estender à análise fílmica o estudo da intertextualidade literária feito por Harold Bloom no livro *A Angústia da influência* (1973). O teórico elenca diversas manobras estratégicas usadas por um autor ao se relacionar com suas influências. O que Bloom classifica como *tessera* parece perfeitamente adequado à relação De Palma/Hitchcock: “o esforço para completar o trabalho do predecessor” (STAM, 2003, p. 236). Estabelecemos aqui um diálogo com o argumento

de Eyal Peretz, no livro *Becoming visionary* (2008), em que o pesquisador sugere que *Um corpo que cai* representa o limite da criação cinematográfica de Hitchcock e que De Palma “herdou” o desafio de ultrapassar tal limite – desafio que o perseguiria em todos os seus filmes, em maior ou menor grau, instigando-o a esgarçar, alongar ou distorcer a imagem que se tornou sua obsessão. Se, nesse sentido, o detetive Scottie (interpretado por James Stewart) já é um *alter ego* de Hitchcock, em *Um corpo que cai*, De Palma tomará para si essa missão, mas em um nível quase metafísico, para além da metalinguagem.

De Palma, o maneirista

Se, nos filmes realizados nos anos 1960, De Palma demonstra inclinação para o cinema experimental, utilizando-se de citações a filmes de Hitchcock dentro de uma proposta godardiana, em que a mensagem política é a própria forma do filme, a partir da década de 1970, há certa inversão: a influência hitchcockiana passa a dominar também a forma. O diretor assume o *maneirismo* e passa não só a perseguir sua obsessão pelo olhar voyeurístico, mas também inicia uma série de filmes de suspense, gênero ao qual Hitchcock é comumente ligado. Esta associação com o suspense também será feita com De Palma daí em diante, porém, seus filmes parecem pertencer a um subgênero: ele se torna diretor de *suspenses hitchcockianos* por excelência. Daí as eternas comparações – e acusações. Vários críticos constantemente o diminuíram em fins dos anos 1970 e início dos 1980, relegando-o à condição de um mero imitador do “mestre do suspense”. “Há toda uma escola de críticas ao meu trabalho que diz que eu sou absolutamente terrível, que eu nunca tive uma ideia original na minha vida, que eu sou apenas um Hitchcock pobre”, disse o diretor à revista *Esquire*, em 1984, ano do lançamento de *Dublê de corpo*.⁹ “E, na verdade, eu recebo todas as pancadas que Hitchcock costumava receber antes que os críticos decidissem que *ele* era um gênio”, completa. De Palma nunca negou a influência direta, pelo contrário: sempre a assumiu. E quando questionado diretamente sobre ser uma “cópia” de Hitchcock, respondeu, quando do lançamento de *Vestida para matar* (*Dressed to kill*, EUA, 1980):

O meu estilo é muito diferente do de Hitchcock. Eu estou lidando com imagens surreais e eróticas. Hitchcock nunca foi demais a isso. *Psicose* é basicamente sobre um roubo. Uma garota rouba dinheiro para o namorado dela para que eles possam se casar. *Vestida para matar* é sobre a vida erótica secreta de uma mulher. Se muito, *Vestida para matar* tem mais uma sensação de Buñuel.¹⁰

Seja por confusão ou má vontade, a comparação feita pelos críticos é compreensível por outros fatores que colocam De Palma como um diretor sem igual no modo como segue tão de perto os passos de sua maior influência. Afinal, ele fez questão de contratar o compositor preferido de Hitchcock, Bernard Herrmann, para fazer a música de *Irmãs diabólicas*, o primeiro de seus filmes “hitchcockianos”, além de ter escalado Melanie Griffith, filha da atriz Tippi Hedren, uma das “loiras de Hitchcock”,¹¹ para *Dublê de corpo*, sendo que, antes dela, tentou trabalhar com Jamie Lee Curtis, também filha de uma atriz de Hitchcock, Janet Leigh (de *Psicose*). “Você aprende com ele; você assiste à sua maneira de fazer as coisas e então você evolui para além do trabalho dele, adicionando suas próprias ideias”, disse De Palma (LAGIER; KEESEY, 2015, p. 6).

Se parte da crítica condena De Palma por suas opções estéticas serem abertas apropriações do estilo de outros diretores (podemos citar também a influência de Orson Welles na construção de longos e elaborados planos-sequências), outra parte reconhece o seu valor e propõe a revisão de seus filmes com um olhar mais atento ao seu método intertextual de construir imagens a partir de imagens anteriores. Já citamos o dossiê da *Cahiers* que discorre sobre a tendência ao maneirismo de uma geração de diretores a partir dos anos 1980. A revista eletrônica brasileira *Contracampo* publicou, em 2002, um dossiê específico sobre De Palma, sugerindo, já na introdução, que o leitor veja e reveja os filmes do diretor. O autor do texto, Bruno Andrade, ainda pontua que muitos classificam De Palma como um maneirista de modo acusatório, o que não lhe faria justiça. Para o crítico, a principal característica que se pode atribuir ao cineasta diante de sua “técnica brilhante” é a de ser um “formalista interessado na análise, na revisão e na reflexão do correr das imagens, do qual seu cinema e todo o cinema que lhe interessa é altamente dependente” (ANDRADE, 2002).

Adentrando um pouco mais na reflexão e a associando às noções de intertextualidade, chegamos ao conceito de “imagem de base”, que pode ser tanto uma cena quanto um personagem fornecido ao espectador por De Palma, no caso. Essa imagem, que será a pedra fundamental de todo um

filme, será também submetida a uma espécie de superanálise pelo diretor, um modo de exaurir por completo aquela imagem, quase que de maneira obsessiva, não mais para imitá-la ou recriá-la, mas para reinventá-la, reciclá-la.

A “imagem de base”, de acordo com Andrade, na maioria das vezes inicia os filmes de De Palma, e é a partir dela que a narração do filme (do ponto de vista do personagem, mas também, e acima de tudo, do diretor) fornecerá ao espectador “significações que não lhes eram próprias em um primeiro momento”. A “imagem de base” também pode – e, no caso de De Palma, *deve* – ser de outros filmes. Se pensarmos na longa sequência da perseguição empreendida pelo detetive Scottie enquanto investiga aonde vai Madeleine, em *Um corpo que cai*, De Palma toma este momento do filme de Hitchcock como sua “imagem de base” e a reinventa inúmeras vezes ao longo de sua carreira, seja rebuscando-a, como em *Trágica obsessão*, ou distorcendo-a, como em *Dublê de corpo*.

Trágica obsessão, uma análise interfílmica com *Um corpo que cai*

Em *Um corpo que cai*, Hitchcock faz um filme em que problematiza a arte cinematográfica, mas de forma um tanto quanto sutil, sem escancarar a dimensão metalinguística como faz em *Janela indiscreta* (*Rear window*, EUA, 1954), por exemplo. O ator James Stewart é o protagonista e interpreta Scottie, um ex-policial, agora detetive particular, que é contratado para investigar um possível caso de adultério. Ao perseguir e observar longamente a mulher de seu cliente, ele descobre que ela é uma pessoa atormentada, por quem logo se afeiçoa. A paixão entre os dois ainda florescia quando uma tragédia coloca um fim à vida dela sob o testemunho de Scottie. O trauma do ocorrido dá lugar a uma espiral alucinante em que o detetive se vê na missão de “ressuscitar” sua amada através de uma sósia dela, literalmente a convencendo a se tornar uma réplica da mulher que ele vira morrer. Aqui, a camada interpretativa está na representação de Scottie como um *alter ego* de Hitchcock – mais ainda, de um diretor de cinema – na sua impossibilidade de recriar uma imagem tal qual ela existiu, posto que a busca pela reprodução da realidade em uma obra de arte é uma questão eterna para todo artista, seja no cinema, no teatro, na literatura, na pintura... Nas palavras de De Palma:

É isso que a gente faz como diretores. Nós criamos estas belas mulheres, estes homens viris. Fazemos com que o público esteja envolvido na história deles e emocionalmente ligado a eles. Hitchcock fez um filme que é tão brechtiano. Mostra o que estamos fazendo, como fazemos isso.¹²

A trama de *Trágica obsessão* tem início em 1959, quando Michael Courtland (personagem interpretado pelo ator Cliff Robertson), um empreendedor imobiliário de Nova Orleans, nos Estados Unidos, passa por uma situação traumática: a esposa Elizabeth (vivida pela atriz Geneviève Bujold) e a filha pequena Amy (Wanda Blackman) são raptadas e os sequestradores exigem uma grande quantia em dinheiro como resgate para libertá-las. A polícia recomenda que Michael entregue aos criminosos uma pasta cheia de papel em branco no lugar do dinheiro, pois assim haveria maior probabilidade de eles se renderem quando encurralados, ao invés de arriscarem suas vidas tendo uma fortuna nas mãos. Michael concorda com o plano e segue as instruções dos bandidos para entregar o suposto resgate. Tudo corre como o esperado pela polícia que coloca um transmissor dentro da pasta para descobrir o local do cativo. Após o cerco aos sequestradores, durante uma perseguição automobilística, um acidente faz com que tanto os criminosos quanto as vítimas percam suas vidas em uma explosão. Michael se martiriza por ter desafiado os bandidos e passa a se sentir culpado pelas mortes da esposa e da filha.

Neste primeiro ato de *Trágica obsessão*, já podemos perceber aspectos intertextuais traçados por De Palma em referência a *Um corpo que cai*. Assim como no filme de Hitchcock, o trauma que levará o protagonista a desenvolver um comportamento obsessivo tem origem em uma morte “sem cadáver”. No caso de *Um corpo que cai*, Scottie acredita ter visto Madeleine cair do alto da torre da igreja, mas ele nunca viu o corpo dela, devido à sua acrofobia (medo de altura). Em *Trágica obsessão*, Michael também não vê os corpos da esposa e da filha – não por causa de uma fobia, mas porque, além de o carro em que elas estavam ter explodido, o veículo caíra em um rio e as equipes de resgate não conseguiram localizar os restos mortais das vítimas, conforme nos informa a narração em *off* que simula um noticiário televisivo. Outra relação intertextual que pode ser estabelecida aqui diz respeito à morte da esposa e da filha de Michael ter acontecido em uma queda no rio, próximo de uma ponte. Em *Um corpo que cai*, a primeira queda de Madeleine, antes daquela que resultaria em sua “primeira morte”, acontece quando ela se atira na água perto da famosa ponte Golden Gate, em San Francisco.

Em todos esses casos, o jogo intertextual ocorre em uma relação de *copresença*¹³ por meio da *alusão*. Ou seja, De Palma cria situações que lembram o filme de Hitchcock, sem exatamente imitá-las e sem citar nominalmente o texto-fonte que, mesmo implícito, pode ser ativado na memória do espectador que já assistiu a *Um corpo que cai*. Além disso, para o espectador familiarizado com a

obra de De Palma, a simulação do noticiário que nos informa detalhes sobre a morte de Elizabeth e Amy serve como lembrete de que, para De Palma, a veracidade de tudo que a imprensa televisiva nos apresenta precisa ser questionada.

O segundo ato de *Trágica obsessão* tem início logo após as mortes de Elizabeth e Amy, quando a narrativa dá um salto de 16 anos e recomeça em 1975. A passagem de tempo é representada por De Palma em um movimento circular da câmera sobre seu eixo, girando em 360 graus a partir do rosto de Michael, que observa o monumento encomendado em homenagem à esposa ser erguido sobre o túmulo dela. O movimento da câmera – também uma elipse, que repete o movimento circular dos ponteiros de um relógio e sugere que Michael “não vivera” durante quase duas décadas, posto que a cena se passa em um cemitério – é interrompido quando a lente reencontra o rosto de Michael, visivelmente envelhecido. Nessa altura da vida, Michael já está obcecado pela esposa morta e visita regularmente o monumento que é uma réplica da Basílica de San Miniato al Monte, localizada em Florença, Itália, onde ele e Elizabeth se conheceram.

Florença será o próximo destino de Michael, que é convencido por seu sócio, Robert LaSalle (papel de John Lithgow), a acompanhá-lo em uma viagem de negócios. Uma vez de volta à cidade que guarda tantas boas memórias de sua amada, Michael não resiste a visitar a Basílica. Dentro da igreja, ele se depara com uma jovem chamada Sandra que guarda uma semelhança espantosa com sua falecida esposa. Neste momento, os fortes acordes de órgão, próprios da música sacra e que evocam a dimensão sonora do peso das memórias que aquele local tem sobre Michael, dão lugar a cantos angelicais, como se de fato a visão que Michael teve de Sandra fosse a de um anjo – impressão reforçada pelo posicionamento de Sandra no quadro, em um plano subjetivo que representa o olhar de Michael. A moça está em cima de uma estrutura de madeira, elevada à altura das paredes onde Michael, durante sua caminhada pelo salão da igreja, observava as pinturas que representam a Via Sacra. A última pintura que ele vê é a crucificação de Cristo. Ou seja, em seguida, viria a ressurreição – justamente o plano em que Sandra surge.

Atordado pela visão, Michael parece não acreditar nos próprios olhos e retorna à Basílica no dia seguinte para tirar a prova. Ele decide conversar com Sandra e ela lhe conta sobre o trabalho que realiza como historiadora de arte: a restauração de uma pintura renascentista que, segundo ela, especialistas descobriram esconder uma outra pintura, bem mais antiga. A fala de Sandra nesta

cena é bastante simbólica: “– Os profissionais de arte tiveram que decidir o que fazer. Deveriam remover e destruir uma grande pintura de Daddi para descobrir o que parece ser um esboço grosseiro? Ou deveriam restaurar a obra original sem nunca saber o que havia embaixo?”. Há aqui, tanto por parte de De Palma quanto do roteirista Paul Schrader, a construção de uma camada metalinguística que não é explícita em um primeiro momento. É bastante possível que o espectador ingênuo passe pela cena sem perceber que o filme está falando de si enquanto obra que sobrepõe outra, já que o longa é assumidamente uma homenagem de seus realizadores ao clássico de Hitchcock.¹⁴ Ou como afirma Oliveira Jr.:

A cena resume não só o enredo [...], mas principalmente a lógica de criação do filme: a representação maneirista como um efeito de dupla visão, de sobreimpressão de duas imagens numa só, de modo que se possa ver na projeção presente, como nas porções deterioradas do afresco, a *imagem que veio antes*, a imagem que obceca (OLIVEIRA JR., 2013, p. 131).

A partir dessa primeira interação, Michael não consegue controlar mais os sentimentos e começa a cortejar Sandra. Eles se encontram, passeiam juntos e, pouco a pouco, Michael tenta transformar Sandra em uma perfeita imagem espelhada de sua falecida esposa – tal como Scottie faz com Judy, a “sósia” de Madeleine, no filme de Hitchcock. Novamente, *hipertextualidade*, *copresença* e *alusão*: neste ato, De Palma remete diretamente a *Um corpo que cai*, chegando a realizar uma sequência muito parecida com a realizada por Hitchcock em 1958, quando Michael, como um perfeito *voyeur*, segue os passos de Sandra sem que ela saiba, espionando e observando seus movimentos e hábitos. Não somente nesta cena, mas na maior parte do filme, é interessante notar como a câmera segue o olhar do protagonista, narrando visualmente a história através do ponto de vista dele. O ápice estilístico dessa estratégia se dá na cena em que Michael fotografa Sandra na escadaria em frente à Basílica e De Palma usa uma máscara para simular o visor da câmera fotográfica por onde Michael olha para Sandra. A câmera é mais do que nunca subjetiva. E durante todo o passeio dos dois, não importa muito o que Sandra está fazendo ou falando: o que interessa é o olhar de Michael para Sandra, como ele a vê.

Aumont e Marie (2001) recordam que a origem do plano subjetivo reside em dois aspectos técnicos que levaram a câmera a ser comparada com o olho humano, ainda nos primórdios da linguagem cinematográfica: 1) a mobilidade da câmera e 2) o fato de o enquadramento ser uma escolha e uma intenção do cineasta no que é mostrado ao espectador. Nesse sentido, entende-se

por subjetividade a visão de mundo do autor do filme. Mas os teóricos afirmam que a subjetividade do plano pode ser também a de um personagem. Sendo assim, o caráter subjetivo do que vemos pelos “olhos” do protagonista é “apreciável de maneira mais contextual, em razão dos outros planos e das relações estabelecidas pela montagem” (AUMONT; MARIE, 2001, p. 279). No caso dos filmes de Hitchcock e De Palma, esse “ver pelos olhos do outro” ocorre de duas maneiras distintas, mas simultâneas na diegese narrativa: há os planos em que Scottie e Michael são vistos e a câmera está posicionada atrás de seus ombros, e há os planos de ponto de vista, que efetivamente simulam o olhar dos personagens. Nessas situações, é fundamental que o *raccord* seja absolutamente preciso, para que as “marcas” da montagem sejam “apagadas” e a continuidade da narrativa visual não seja interrompida, fazendo o espectador acreditar que aquele olhar apresentado na tela é seu também.

É interessante notar o quanto Hitchcock e De Palma se esforçam para criar uma impressão realista ao filmarem sequências como essas (ambos realizaram outras em filmes diferentes dos analisados aqui). Talvez seja o único momento em que os dois cineastas não abram mão dos códigos da linguagem para iludir o público e imitar a vida real. De Palma, como já dissemos, escancara a mentira e a manipulação do cinema sempre que pode, mas Hitchcock também não é complacente com a ilusão quando, por exemplo, no próprio *Um corpo que cai*, claramente utiliza um cenário feito em *matte painting* para representar o exterior do apartamento de Scottie, deixando o espectador perceber que a luz noturna lá fora é uma pintura numa tela e não uma luminária em um poste. O mesmo pode ser dito do uso indiscriminado de *rear projection* (o plano de fundo é filmado previamente e projetado no *set* para dar a impressão de que os atores estão naquela locação), que “raramente cria indicações de profundidade convincentes”, pois “o espaço frontal e o de fundo tendem a aparecer fortemente separados” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 291).

Já quando realizam sequências em que a subjetividade dos personagens é o ponto central, ambos os diretores *necessitam* da ilusão para envolver o espectador. É sempre um jogo duplo, fundamental para que eles atinjam seus objetivos, aqui trabalhando para a satisfação da pulsão escópica do protagonista, que é imediatamente transferida para o espectador – e vice-versa; afinal, a necessidade de representar o olhar do personagem pelo plano subjetivo parte também de um desejo do espectador por ver o que está no mundo do filme. Nesse uso do *raccord*, em termos cognitivos,

o espectador é, o tempo de um olhar, colocado em relação direta com a subjetividade de uma personagem e, essa coincidência momentânea, um dos agentes mais sólidos da identificação, é um dos meios de inclusão do sujeito espectador na narrativa fílmica (AUMONT; MARIE, 2001, p. 252).

Complementarmente à análise imagética, é preciso ressaltar também como o uso da música, tanto por De Palma quanto por Hitchcock (e ambos trabalham com o célebre compositor Bernard Herrmann), diz muito sobre a subjetividade almejada com as referidas sequências. Assim como Hitchcock o faz em *Um corpo que cai*, no segundo ato de *Trágica obsessão*, De Palma não utiliza uma trilha sonora romântica para simplesmente acompanhar¹⁵ o passeio de Michael e Sandra por Florença, mas sim uma música sombria que *comenta* a cena. A trilha, ao mesmo tempo, simboliza o conflito interno de Michael (ainda dividido entre o assombro, por estar com a sócia da esposa, e a redenção, por sentir que ganhou uma segunda chance) e mantém a plateia numa tensão constante, sinalizando que a atipicidade daquele romance provavelmente não terá um desdobramento feliz para o casal, ao contrário do que Michael espera. Este assincronismo entre o que vemos e o que ouvimos durante a sequência constitui um *contraponto sonoro*, conforme afirma Pudovkin (1961, p. 216): “A imagem pode traduzir o ritmo do mundo exterior enquanto a banda sonora segue as mudanças da nossa percepção, ou vice-versa. Essa seria uma forma simples e evidente de contraponto entre som e imagem”.

Após passar um tempo em Florença fascinado por Sandra, Michael a pede em casamento e retorna a Nova Orleans para que eles possam oficializar a união e (re)começar a vida conjugal. Enquanto Michael parece finalmente estar em paz consigo mesmo, com a sensação de ter recuperado a esposa, Sandra é quem começa a demonstrar cada vez mais espanto com a presença ainda forte de Elizabeth na vida de Michael (no que podemos inferir ser uma alusão a outro filme de Hitchcock, *Rebecca, a mulher inesquecível* (*Rebecca*, EUA, 1940)).¹⁶ Ela passa a se enxergar também como a falecida, o que fica evidenciado na cena em que Sandra entra em um quarto que estava trancado, pois lá era onde Michael guardava todas as coisas que foram de Elizabeth. De novo, De Palma utiliza o movimento circular da câmera, em um plano-sequência em 360 graus que também sugere passagem de tempo, mas em um intervalo muito menor do que na transição do primeiro para o segundo ato (há diferença também na música utilizada: para Michael, preponderam os acordes de

órgão, enquanto que, para Sandra, é utilizado o canto; entretanto, nas duas situações o clima é de mistério e tensão). No plano seguinte, Sandra é mostrada em frente a um espelho, enquanto pega objetos de Elizabeth, reforçando a ideia de que Sandra seria um *doppelgänger*.¹⁷

A virada para o ato final do filme tem uma sequência inteira filmada por De Palma com a adição de um filtro na pós-produção para dar a impressão de que existe algum tipo de névoa ou um espelho d'água sobreposto às imagens, efeito que gera um tom onírico, um aspecto irreal. Isso acontece precisamente quando Michael e Sandra se casam. A cerimônia por si só já pareceria absurda demais: a consagração do matrimônio se dá em frente a um enorme retrato de Elizabeth e Amy, e o bolo de casamento tem uma miniatura da Basílica como decoração. A noite de núpcias também assume um aspecto um tanto assombroso, com Sandra afirmando para Michael que agora ela é não só sua esposa, mas a própria Elizabeth. Neste momento, Michael está adormecido e o plano seguinte, em que ele acorda, comprova que estávamos assistindo a algum tipo de sonho ou alucinação ocorrida durante o sono do protagonista. De todo modo, a dubiedade que perpassa toda a sequência é outro momento hipertextual do filme que remete a *Um corpo que cai*, em relação de *copresença* e por *alusão*, uma vez que Hitchcock também utiliza uma espécie de névoa sobre a imagem na cena em que a transformação de Judy em Madeleine se completa, deixando Scottie inebriado pela visão que tem de sua amada “voltando à vida”.

Cabe ainda notar a presença marcante da trilha sonora durante toda a sequência de sonho: de maneira similar à construção das cenas do passeio por Florença, o que deveriam ser momentos de felicidade na mente adormecida de Michael ganham um sentido inverso, ou pelo menos inesperado, com a associação ao tema musical sombrio. Voltamos a lembrar de que De Palma escolheu exatamente o mesmo compositor de Hitchcock para trabalhar em seu filme. Porém, a música de Herrmann para *Trágica obsessão* não é uma mera variação da música de *Um corpo que cai*: ela possui identidade própria, ainda que coexista na mesma atmosfera do filme de 1958. Na verdade, o que nos parece mais importante notar é que a escolha de De Palma por Herrmann é outro indicador de que o diretor intencionalmente desejava fazer seu filme remeter ao de Hitchcock, inclusive sonoramente.

Michael acredita de fato que o sonho de viver novamente com Elizabeth se tornara realidade. No entanto, o que ele vê ao acordar é a reprise do seu pior pesadelo, um *déjà vu*: Sandra é raptada e os sequestradores deixam uma mensagem pedindo o resgate, sendo o bilhete uma réplica exata daquele que os criminosos deixaram 16 anos antes, quando sequestraram a então esposa de Michael e sua filha. Sentindo como se tivesse ganhado uma segunda chance para, desta vez, agir da maneira certa e de algum modo reescrever o passado, Michael decide entregar o dinheiro exigido pelos bandidos. Ele retira enormes quantias de suas contas, o que o força a assinar uma espécie de “garantia” para que seu sócio Robert fique com a metade de Michael no negócio imobiliário que tocavam juntos. Nesse processo, ele descobre que tudo pelo que passou, incluindo o sequestro original, havia sido arquitetado por Robert como uma forma de obter o controle exclusivo das participações acionárias da empresa. Furioso, Michael apunhala Robert até a morte – numa cena que, não por acaso, muito menos por inocência, remete a *Disque M para matar (Dial M for murder, EUA, 1954)*, também de Hitchcock.

Sabendo que Sandra deve ter sido cúmplice na trama contra ele, Michael vai atrás dela no aeroporto para impedir sua fuga. Sandra tem um *flashback* que revela ao espectador a parte dela no esquema: Sandra é, na verdade, Amy, a filha de Michael. Após o sequestro quando era criança, Robert a escondera de Michael e a enviara para viver em segredo na Itália com uma mulher que a criara como sua filha e lhe dera outro nome. Ao longo dos anos, Robert contou mentiras sobre Michael, convencendo Sandra de que seu pai não pagara o resgate porque ele não a amava. Completamente atordoada por toda a situação que vivera, tendo sido convencida a armar a elaborada vingança contra o pai, Sandra tenta o suicídio no avião e é retirada do voo em uma cadeira de rodas.

No aeroporto, Michael vê Sandra e corre em sua direção, com uma arma apontada para ela. Um segurança tenta detê-lo, mas Michael bate a pasta cheia de dinheiro contra a cabeça do guarda, momento em que a maleta se abre e as cédulas voam pelo saguão. Ao perceber a situação, Sandra se levanta da cadeira de rodas, corre ao encontro de Michael e grita: "Papai! Você trouxe o dinheiro!" É quando ele percebe, pela primeira vez, quem Sandra realmente é, e os dois se abraçam, com Michael claramente perplexo e Sandra em um estado de torpor, não conseguindo controlar suas emoções. A câmera faz um terceiro movimento circular em *travelling*, desta vez rodopiando em torno de pai e filha. Mas ainda que agora a lente esteja voltada para o lado de dentro do círculo

(nas cenas anteriores, ela apontava para “fora” do eixo), o giro remete também à passagem do tempo, agora numa representação psicológica do turbilhão de pensamentos e sentimentos que levam tanto Michael quanto Amy a revisitarem o passado em suas memórias, em contraposição à loucura do presente vivenciado (a música segue essa representação, com uma transição sutil da trilha de perigo, enquanto Michael corre para atirar em Amy, para uma combinação dos temas musicais que acompanham os dois personagens durante o filme). Efeito semelhante, por sinal, é alcançado por Hitchcock, em *Um corpo que cai*, na cena em que Scottie tem Judy nos braços, mas crê estar novamente abraçando Madeleine, e a câmera também gira em torno deles.

A descoberta de uma trama engenhosa pelo protagonista, que se sente enganado e quer desmascarar a farsa, também está presente em *Um corpo que cai*, o que nos leva, ao final de *Trágica obsessão*, a constatar que toda a estrutura do roteiro está muito bem alinhada com o filme de Hitchcock, ainda que as situações vividas pelos personagens e os objetivos dos vilões sejam evidentemente diferentes.

Cabe ressaltar ainda que, em ambos os filmes, a relação entre o protagonista e a mulher por quem se apaixona é “proibida” e “pecaminosa” (afinal, Scottie sabia que Madeleine era uma mulher casada, ao passo que Michael se relaciona com a própria filha).¹⁸ Nota-se, ainda, que as duas mulheres em ambos os filmes têm alguma relação com a pintura (Madeleine e sua obsessão pela bisavó Carlotta Valdes, retratada em um enorme quadro que ela contempla no museu; Sandra e sua profissão como historiadora de arte, trabalhando no restauro da pintura da *Madonna*, de Bernardo Daddi, além, claro, do contato que tem posteriormente com o imenso retrato pintado de Elizabeth na casa de Michael) e com a igreja (Madeleine e, posteriormente, Judy morrem ao caírem da torre de uma igreja; Elizabeth e, posteriormente, Sandra/Amy se encontram com Michael na Basílica de Florença). As duas também passam por processos de regressão para se transformarem de volta nas mulheres que eram antes do trauma de seus pares.

Considerações finais

Ao analisarmos *Trágica obsessão* em relação a *Um corpo que cai*, ficam evidentes as congruências entre os dois filmes. Porém, temos elementos suficientes para afirmar que *Trágica obsessão* se afasta do *plágio*, uma vez que, para se configurar como tal, precisaria ser uma transcrição total, sem qual-

quer referência (SANT'ANNA, 2003), além de De Palma ter que reivindicar a autoria, coisa que ele nunca fez. Filme-homenagem que é, *Trágica obsessão* ainda se diferencia de *Um corpo que cai* por acrescentar ao desfecho da história um *plot-twist* subversivo que coloca os personagens principais em uma relação incestuosa. “De Palma deliberadamente se inscreve num jogo de anamorfose entre uma obra originária e uma obra segunda; esse jogo extrapola o plano figurativo, pois inclui também uma distorção grotesca da trama” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 132).

Esta é a diferença principal e crucial entre os filmes no que diz respeito à trama. Mas com relação à forma também observamos que De Palma em nenhum momento tenta emular o estilo de Hitchcock. A homenagem ocorre no desejo de contar uma história de suspense, mistério e romance como Hitchcock fizera duas décadas antes, no auge de sua carreira. Mas quanto ao modo de filmar e narrar a história, De Palma busca seus próprios caminhos, ainda que siga as lições que aprendeu com os filmes de Hitchcock, como, por exemplo, ao dar ao espectador informações que o protagonista não tem, ou ao empregar recursos visuais estilísticos pouco usuais e que servem como uma “assinatura” do diretor. Neste sentido, se, em *Um corpo que cai*, Hitchcock fez uso célebre do *dolly zoom* para criar o efeito de vertigem do protagonista devido ao seu medo de altura,¹⁹ De Palma, em *Trágica obsessão*, recorre ao plano-sequência em 360 graus e também ao *split diopter*,²⁰ uma espécie de “foco dividido”, em que a ação no primeiro e no segundo plano estão em foco, criando a ilusão de profundidade de campo (trata-se de um recurso que De Palma usaria cada vez mais intensamente em seus próximos filmes).

Podemos ainda interpretar a ação de De Palma em relação a Hitchcock utilizando os conceitos de *estilização* e *paráfrase*. Para Affonso Romano de Sant'Anna (2003), a *estilização* é um “meio caminho” entre a *paródia* e a *paráfrase*. Isso porque a *estilização* “reforma” o texto-fonte, “esmaecendo, apagando a forma, mas sem modificação essencial da estrutura” (SANT'ANNA, 2003, p. 41). Mesmo muito próximo dessa definição, a *paráfrase* se diferencia, segundo o linguista, por reafirmar os ingredientes do texto-fonte e “conformar” seu sentido. Podemos admitir, portanto, que a intertextualidade, em *Trágica obsessão*, comporta os dois recursos e que há, de novo nas palavras de Sant'Anna, um “deslizamento de efeitos de uma parte para outra do discurso”. De Palma se mantém fiel à sua referência (*Um corpo que cai*), conformando seu sentido na maior parte do tempo, mas também reformando e ressignificando o texto-fonte, mas sem chegar de fato a deformá-lo.

Tanto a reviravolta na trama quanto os recursos estilísticos que diferenciam “um filme de Alfred Hitchcock” de “um filme de Brian De Palma” suscitam questões que não estão presentes em *Um corpo que cai*, dando assim vida própria a *Trágica obsessão*, com o próprio filme sendo uma espécie de *doppelgänger*. E, afinal, a relação incestuosa entre Michael e Sandra/Amy não poderia ser lida como uma metáfora metalinguística para a relação entre a obra original e a homenagem? Ou ainda: em *Um corpo que cai*, Judy se torna uma representação de Madeleine, sendo as duas a mesma pessoa. Contudo, é preciso ter em mente que é Madeleine a versão falsa de Judy (e que Scottie prefere, ou seja, para ele, a mentira – do cinema – é melhor do que a realidade). Já em *Trágica obsessão*, Sandra se torna uma representação de Elizabeth, não como a mesma pessoa, mas sendo uma filha da outra – ou seja, Sandra, como “cópia”, herdou traços da “versão original”; sendo assim, Sandra seria uma *paráfrase* de Elizabeth. E lembremos que, em certo momento do filme, ela mesma parece não conseguir se diferenciar da imagem da mãe.

Sant’Anna traça um curioso paralelo entre paráfrase e o que se chama, na psicanálise, de “estágio do espelho” no desenvolvimento da criança, que é o momento, nos primeiros anos de vida, em que ela não sabe que a sua imagem projetada no espelho é dela mesma. Tomando o exemplo mencionado de Sandra em relação à Elizabeth, a analogia de Sant’Anna poderia cair como uma luva:

Por isto, fazendo um paralelo, pode-se dizer que o estágio do espelho corresponde à paráfrase: a dificuldade de se saber, afinal, de quem é determinado discurso, qual o verdadeiro autor, pois os textos se confundem num jogo de espelhos. É como se o texto passasse de pai (ou mãe) para filho, como se houvesse uma mistura indiferenciada do corpo da mãe e do corpo do filho. O filho-texto olhando-se indiferenciadamente nos olhos da mãe (SANT’ANNA, 2003, p. 32).

É como se aqui De Palma estivesse refletindo sobre a própria condição de seu filme em relação ao de Hitchcock, refletindo sobre a “angústia da influência”, fazendo transbordar toda a melancolia maneirista para além do quadro, enquanto que, em *Um corpo que cai*, a reflexão de Hitchcock era sobre a própria natureza da reprodução da imagem em relação ao que ela representa. Nessa leitura, ambos lidam com a metalinguagem, mas De Palma trabalha em um nível posterior, pois reflete sobre a relação do cinema com o próprio cinema (ou com um cinema que veio antes do que ele pratica), ao passo que Hitchcock reflete sobre o cinema em relação com aquilo que o precede, o “mundo real”.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Bruno. Brian De Palma: mal visto, mal dito. **Contracampo**, 2002. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/47/depalmaldito.htm>>. Acesso em: 11 jan. 2019.
- AUMONT, Jacques. **Moderno?** Por que o cinema se tornou a mais singular das artes. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2008.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. 5. ed. Campinas: Papyrus, 2010.
- BISKIND, Peter. **Como a geração sexo-drogas-e-rock'n'roll salvou Hollywood**: Easy Riders, Raging Bulls. Tradução de Ana Maria Bahiana. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.
- BLOOM, Harold. **The anxiety of influence**: a theory of poetry. 2. ed. New York: Oxford University Press, 1997.
- BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. *In*: RAMOS, Fernão (org.). **Teoria contemporânea do cinema**: Documentário e narratividade ficcional. São Paulo: Editora Senac, 2005. v. 2. p. 277-301.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: uma introdução. Tradução de Roberta Gregoli. Campinas: Editora Unicamp; São Paulo: Edusp, 2013.
- CAPUZZO, Heitor. **Alfred Hitchcock**: o cinema em construção. 2. ed. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1995.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006.
- CLÜVER, Claus. Intermedialidade. **Pós – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes**, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8-23, nov. 2011. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/16/16>>. Acesso em: 18 fev. 2022.
- DELORME, Stéphane. D'une esthétique maniériste. **Au hasard Balthazar**, n. 2, p. 6, 1997.
- DE PALMA. Direção: Noah Baumbach e Jake Paltrow. Produção: Noah Baumbach e Jake Paltrow. Documentário. Empire Ward Pictures, EUA, 2015. 1 filme (110 min.), son., color., Digital HD.
- ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- GENETTE, Gerard. **Palimpsests**: Literature in the Second Degree. 8. ed. Tradução de Channa Newman e Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
- KEESEY, Douglas. **Brian De Palma's split screen**: a life in film. Mississippi: University Press of Mississippi, 2015.
- KNAPP, L. F. (ed.). **Brian De Palma**: interviews. Mississippi: University Press of Mississippi, 2003.

KOCH, Ingedore Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães.

Intertextualidade: Diálogos Possíveis. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2012.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à Seminálise**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LAGIER, Luc. **Les mille yeux de Brian De Palma**. Paris: Cahiers du Cinéma, 2008.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema:** do clássico ao cinema de fluxo. Campinas: Papyrus, 2013.

PERETZ, Eyal. **Becoming Visionary:** Brian De Palma's Cinematic Education of Senses. Stanford: Stanford University Press, 2008.

SAMOCKI, Jean-Marie. Une balle dans la tête: mélancolies maniéristes. **Au hasard Balthazar**, n. 2, p. 10, 1997.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase e cia**. 7. ed. São Paulo. Ática, 2003.

SILVEIRA, Renato Henrique Dias. **Brian de Palma e o cinema em reinvenção:** intertextualidade, voyeurismo e resignificação. 2019. 104 p. Dissertação (Mestrado em Artes/Cinema) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. 5. ed. Campinas: Papyrus, 2013.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução: de Marina Appenzeller. 7. ed. Campinas: Papyrus, 2014.

NOTAS

1 Depoimento dado em entrevista para o documentário *De Palma* (EUA, 2015), de Noah Baumbach e Jake Paltrow.

2 Depoimento extraído da reportagem “My Films Come Out of My Nightmares”, de Charles Higham. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1973/10/28/archives/my-films-come-out-of-my-nightmares-brian-de-palma-former.html>>. Acesso em: 11 out. 2018. (Tradução nossa).

3 “Lá pelo final dos anos 60 e começo dos 70, para quem era jovem, ambicioso e tinha talento não havia lugar melhor em toda a Terra do que Hollywood. O buchicho em torno dos filmes atraía os melhores e mais brilhantes da geração *baby boom* para as escolas de cinema. [...] Nas palavras de Steven Spielberg: ‘Os anos 70 foram a primeira vez em que as restrições de idade foram abolidas, e jovens tiveram permissão para tomar tudo de assalto com toda a ingenuidade e toda a sua sabedoria e todos os privilégios da juventude. Foi uma avalanche de ideias novas e ousadas e, por isso, os 70 tornaram-se um marco’” (BISKIND, 2009, p. 13).

4 Sendo movimentos contemporâneos, surgidos no início dos anos 1960, o Cinema Direto e o *Cinéma Verité* se assemelham no uso da técnica, que se vale das câmeras leves e da gravação sincronizada de som para filmar em locação, mas se diferenciam em abordagem: Robert Drew, por exemplo, preferia adotar um modo mais observacional de filmagem, sem interferir na realidade que captava, tornando-se “invisível”; já Jean Rouch não procura esconder a câmera e “intervém diretamente no desenrolar do filme, passando do estatuto de autores ao de narradores e de personagens” (AUMONT; MARIE, 2001, p. 50).

5 Referindo-se ao filme hollywoodiano, David Bordwell aponta que o modelo narrativo clássico se baseia em uma estrutura de causa e efeito que “respeita o padrão canônico de estabelecimento de um estado inicial de coisas que é violado e deve ser restabelecido” (BORDWELL, 2005, p. 279). Porém, devemos salientar que a intertextualidade não é em si uma característica de ruptura com esse modelo. Existem vários filmes do cinema clássico que utilizam a intertextualidade, embora não seja um aspecto definidor da formação dos cineastas dessa era, diferente do que ocorrerá na geração seguinte.

6 “No cinema, é difícil definir a pós-modernidade (como a modernidade), pois a arte inteira do cinema é moderna, ou pós-moderna, conforme os pontos de vista” (AUMONT; MARIE, 2001, p. 238). No entanto, os autores citam como características do pós-moderno o “gosto da citação” e a “intertextualidade em geral”.

7 “Na alusão, não se convocam literalmente as palavras nem as entidades de um texto, porque se cogita que o coenunciador possa compreender nas entrelinhas o que o enunciador deseja sugerir-lhe sem expressar diretamente” (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2007, p. 127).

8 No caso da paráfrase, deve-se considerar o texto e o intertexto como versões levemente alteradas um do outro, em que “o deslocamento é mínimo e ocorre uma técnica de citação e transcrição direta” (SANT’ANNA, 2003, p. 24).

9 Trecho de entrevista concedida a Lynn Hirschberg, em *Brian De Palma Interviews* (2003, p. 82).

10 Trecho de entrevista concedida a Jean Vallely, em 1980, para a *Rolling Stone*, reproduzida em *Brian De Palma Interviews* (2003, p. 70).

11 A atriz atuou em *Os pássaros* (*The birds*, EUA, 1963) e *Marnie, confissões de uma ladra* (*Marnie*, EUA, 1964).

12 Depoimento dado em entrevista para o documentário *De Palma* (EUA, 2015), de Noah Baumbach, Jake Paltrow.

13 A partir das propostas de Genette, Nathalie Piégay-Gros, em 1996 (*apud* KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2007, p. 136), redimensionou as formas de *hipertextualidade* e sugeriu uma nova divisão dos tipos de *intertextualidade* em relações de *copresença* e relações de *derivação*. Percebe-se que, em seus filmes, De Palma trabalha a *intertextualidade* tanto em uma relação de *copresença*, por meio da *alusão*, quanto em uma relação de *derivação*, através da *paródia*, por exemplo.

14 No documentário *De Palma* (EUA, 2015), de Noah Baumbach e Jake Paltrow, De Palma conta detalhes da concepção do roteiro de *Trágica obsessão*: “A coisa toda surgiu quando Marty (Martin Scorsese) estava trabalhando, creio que em *Caminhos perigosos*, e eu estava ajudando a montar uma das cenas. Schrader veio e começou a jogar cartas e perdeu muito dinheiro. Falei que o levaria para jantar fora. Foi quando a gente teve a ideia de *Trágica obsessão*. Pois havíamos acabado de ver *Um corpo que cai*. Foi exibido no Museu de Arte Moderna (de Nova Iorque). Sua primeira exibição em 20 anos ou algo assim. Eu fui para casa e escrevi a história. Depois, Schrader fez o roteiro.” De fato, tanto *Um corpo que cai* quanto *Janela indiscreta* e outros filmes de Hitchcock não eram exibidos oficialmente há muito tempo (e cabe lembrar que naquele tempo o acesso a filmes antigos era muito restrito, já que nem mesmo o videocassete era um equipamento fácil de

NOTAS

ser adquirido e ainda não haviam sido lançados filmes em VHS). Desse modo, podemos supor que, para De Palma e Schrader, “refazer”, ou melhor dizendo, “restaurar” a obra de Hitchcock era também uma maneira de manter seu impacto vivo.

15 Em diversas ocasiões em que foi entrevistado, De Palma afirmou que toda imagem em seu filme tem uma função, jamais estando ali simplesmente para “cobrir” uma passagem de tempo ou servir como transição entre duas cenas. Logo, assume-se que ele tem o mesmo trato com a música, evitando se valer deste valioso recurso apenas para criar um mero acompanhamento musical para uma sequência.

16 Neste romance gótico, vencedor do Oscar de Melhor Filme, a trama gira em torno de uma noiva atormentada pela memória da falecida primeira esposa de seu marido. A presença da mulher morta ainda é forte nos aposentos da casa onde ela vivera, especialmente no modo como a governanta parece proteger o lugar da chegada de uma “forasteira”.

17 Termo do folclore alemão que significa uma “aparição” ou um “espectro” de uma pessoa viva, em contraposição ao que seria um fantasma. É um conceito amplamente usado na literatura de horror e também aplicado ao cinema deste gênero, sendo de particular fixação para De Palma, pelo que se observa em filmes como *Trágica obsessão*, *Irmãs diabólicas*, *Dublê de corpo*, *Femme fatale*, *Paixão*, entre outros.

18 Cabe ressaltar que o primeiro corte do filme não colocava a sequência do sonho de Michael como algo que aconteceu apenas em sua mente. Conforme De Palma explica, em depoimento no *making of* do filme, disponível no DVD lançado no Brasil, a ideia era que Michael realmente se casasse e tivesse relações sexuais com sua filha, ainda que, naquele momento, não soubesse quem ela de fato era. Porém, após os executivos do estúdio julgarem que o filme seria polêmico demais caso afirmasse o incesto, decidiu-se mudar a percepção que o espectador teria dessa sequência, criando pelo menos uma dubiedade em relação ao que ocorreu.

19 No livro *Alfred Hitchcock: o cinema em construção*, Heitor Capuzzo destaca que, em *Um corpo que cai*, “a câmera assume, em algumas sequências, um trajeto em espiral, numa constante sintonia com a ideia de vertigem” (CAPUZZO, 1995, p. 97).

20 No documentário *De Palma* (2015), o diretor explica um pouco mais sobre o uso do *split diopter*: “*Dionysus in 69* me deu a ideia da tela dividida. Então, tive a ideia do *split diopter* a partir daquela da tela dividida. Quero dizer, quando editei *Dionysus*, eu sempre colocava duas imagens, uma em oposição à outra. Logo pensei: ‘Como fazer isso num filme comum?’. Você coloca algo grande em primeiro plano justapondo isso com outra coisa no fundo. Usei isso em *Carrie* também, na sala de aula, quando Billy está lendo o seu poema, você observa Carrie no fundo da classe. Em seguida, o foco corta para o cabelo de Billy”.

Una giornata particolare (1977): cinema, arte e humor contra a linguagem totalitária

*Una giornata particolare (1977): cinema, art and
humor against totalitarian language*

*Una giornata particolare (1977): cine, arte y
humor frente al lenguaje totalitario*

Volmir Cardoso Pereira

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

E-mail: volmircardosop@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7581-1890>

Keyla Andrea Santiago Oliveira

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

E-mail: keylaandrea@uems.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0805-106X>

RESUMO:

Neste artigo, propõe-se a análise do filme *Una giornata particolare* (1977), dirigido por Ettore Scola, evidenciando elementos de sua construção estética relacionados ao momento histórico e político da Itália Fascista (1922-1943). Ao abordar no plano diegético este período, o filme destaca o dia 6 de maio de 1938, momento em que Hitler e Mussolini se encontram em Roma, mostrando como a cultura totalitária e seus símbolos penetram o cotidiano das personagens. Em geral, a obra aponta o papel fundamental da arte e do humor como possibilidades de resistência à linguagem totalitária. A partir de Arendt (2012), Adorno (2003; 2019), Faye (2009), dentre outros, discute-se conceitos como “personalidade totalitária” e “totalitarismo”, buscando o diálogo entre cinema, política e sociedade.

Palavras-chave: *Totalitarismo; Una giornata particolare; Análise fílmica.*

PEREIRA, Volmir Cardoso; OLIVEIRA, Keyla Andrea Santiago. *Una giornata particolare* (1977): cinema, arte e humor contra a linguagem totalitária.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36147>>

ABSTRACT:

In this article, is proposed an analysis of the film *Una giornata particolare* (1977), directed by Ettore Scola, highlighting elements of its aesthetic construction related to the historical and political moment in Fascist Italy (1922-1943). By approaching this period in the diegetic plane, the film highlights May 6, 1938, when Hitler and Mussolini met in Rome, showing how totalitarian culture and its symbols penetrate the daily lives of the characters. In general, the work points to the fundamental role of art and humor as possibilities of resistance to totalitarian language. From Arendt (2012), Adorno (2003; 2019), Faye (2009), among others, concepts such as "totalitarian personality" and "totalitarianism" are discussed, seeking a dialogue between cinema, politics and society.

Keywords: *Totalitarianism. Una giornata particolare. Film analysis.*

RESUMEN:

En este artículo se propone un análisis de la película *Una giornata particolare* (1977), de Ettore Scola, destacando su construcción estética, su relación con el momento histórico y político de la Italia fascista (1922-1943). Al abordar este período en el plano diegético, la película destaca el 6 de mayo de 1938, cuando Hitler y Mussolini se encontraron en Roma, mostrando cómo la cultura totalitaria, sus símbolos penetran en la vida cotidiana de los personajes. En general, la obra apunta al papel fundamental del arte y el humor como posibilidades de resistencia al lenguaje totalitario. A partir de Arendt (2012), Adorno (2003; 2019), Faye (2009), entre otros, se discuten conceptos como "personalidad totalitaria", "totalitarismo", buscando un diálogo entre cine, política y sociedad.

Palavras chave: *Totalitarismo. Uma giornata particolare. Análisis de películas.*

Artigo recebido em: 19/09/2021
Artigo aprovado em: 22/02/2022

Introdução

Neste trabalho, busca-se fazer uma análise e releitura crítica do filme italiano *Una giornata particolare*, dirigido por Ettore Scola e lançado em 1977,¹ observando quais recursos formais foram adotados para se discutir os temas do fascismo e da cultura totalitária, uma vez que o filme reporta, em seu plano diegético, ao dia 6 de maio de 1938, data em que Benito Mussolini e Adolf Hitler se encontraram na cidade de Roma, sendo acolhidos por uma multidão entusiasmada, às vésperas da

PEREIRA, Volmir Cardoso; OLIVEIRA, Keyla Andrea Santiago. *Una giornata particolare* (1977): cinema, arte e humor contra a linguagem totalitária.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36147>>

Segunda Grande Guerra. Incorporando algumas imagens documentais ao drama ficcional, o filme destaca a amizade fortuita entre Antonietta, uma dona de casa que vive em um condomínio popular, e Gabrielle, um radialista homossexual perseguido pelo regime fascista.

Como se sabe, *Una giornata particolare* é considerado um clássico do cinema italiano e europeu, com abundante fortuna crítica, o que coloca uma primeira questão: o que ainda se pode dizer sobre o filme? Todavia, o questionamento fica mais interessante se a busca pela resposta inverter a perspectiva: o que esta obra ainda pode dizer sobre os espectadores do presente, ou ainda, sobre o devir humano em tempos de revigoração das ideologias totalitárias? Recuperando Italo Calvino, que aponta a relação entre os clássicos e o presente, cabe destacar que uma obra clássica é aquela que nunca terminou de dizer o que tinha para dizer (CALVINO, 1993). Nesse sentido, afirmar que um filme – assim como uma obra literária – se torna “clássico” (cuja etimologia latina, *classicus*, aponta para obras de primeira ordem, as mais “elevadas”), significa reconhecer nele o imperativo de continuar sendo apreciado e compreendido dentro de instâncias formais de aprendizagem e estudo (escolas, universidades, academias etc.), pois consiste em patrimônio cultural e histórico a ser preservado. Nesse sentido, colocar a obra em perspectiva histórica, confrontá-la com nosso presente, revela-se uma atividade crítica fundamental, na medida em que o ser humano, enquanto ser constituído historicamente, necessita compreender a si mesmo a partir da elaboração dialética do passado. Conforme Lukács (1978, p. 291), a obra ficcional possibilita que o ser humano “[...] experimente realidades que, de outro modo, na plenitude oferecida pela época, ser-lhe-iam inacessíveis; suas concepções sobre o homem, sobre suas possibilidades reais positivas ou negativas, ampliam-se em proporções inesperadas”.

Passados mais de quarenta anos do lançamento do filme de Scola, é interessante observar como as estratégias narrativas de seu “melodrama” pouco convencional, bem como sua articulação com um humor inesperado, podem ainda sensibilizar plateias contemporâneas. Nesses tempos em que o cinema comercial tem produzido filmes que são exuberantes espetáculos visuais e tecnológicos, mas com narrativas cada vez mais esvaziadas de experiência humana, assisti-lo novamente é um alento. Sua releitura, no atual momento histórico, inevitavelmente leva a pensar sobre o retorno do fascismo na cultura contemporânea, essa estrutura política – mas também psíquica –, que persiste disfarçada nas imagens *clean* da publicidade, nas “bolhas” geradas pelos algoritmos nas redes

sociais e na circulação do medo e do ódio como afetos políticos desencadeados pelo desamparo social e crises econômicas prolongadas (cf. SAFATLE, 2016). Assim, temos assistido ao que Franco Berardi tem chamado de “tecnofascismo”, uma convergência desastrosa entre a hiperconexão psíquica na infosfera, que objetiva extrair novas formas de lucro e mais-valia, com a degeneração do *welfare state* mundo afora, após décadas de políticas neoliberais e financeirização da economia em escala mundial. Segundo o autor:

A abstração vem ganhando espaço. A financeirização da economia é a prova mais evidente dessa expansão do domínio da abstração. Mas a submissão crescente da vida à abstração está agora provocando um efeito colateral: a vida está reagindo à abstração, e esse retorno à vitalidade tomou a forma de uma reafirmação agressiva da identidade – nacional, religiosa, racial. O retorno ao corpo – o corpo descerebrado que foi separado da razão universal e da compaixão corporal – está causando a emergência do fascismo pós-moderno por todo o mundo. (BERARDI, 2020, p 173)

Nesse sentido, intenta-se analisar *Una giornata particolare* não apenas para endossar seu lugar no cânone do cinema, mas antes para confrontá-lo com as inquietações do presente. Compreender o retorno da linguagem totalitária na política e na cultura contemporâneas não significa apenas voltar ao contexto de época do argumento fílmico – 1938, em Roma – e produzir analogias equivocadas sobre momentos históricos diferentes. O flerte com o totalitarismo no mundo contemporâneo certamente ainda requebra mecanismos do nazifascismo da primeira metade do século XX, seguindo o paradigma arendtiano.² No entanto, conforme se pretende mostrar aqui, novas questões sociais e culturais se colocam. Nesse sentido, as lições do filme de Scola não devem ser observadas apenas a partir do conteúdo fílmico e sua *mise-en-scène* aparentemente realista, mas também do engenho da forma do filme, do modo como a obra busca superar os limites rígidos (e autoritários?) da própria linguagem do cinema comercial, típica em seu contexto de produção, nos anos 1970.

Questões políticas e estéticas no filme de Ettore Scola

Conforme aponta Fredric Jameson (1992), a melhor leitura de um objeto cultural é sempre uma leitura política. Ou seja, a pura observação imanente da forma e conteúdo da obra, ainda que feita com acuidade, não encerra a análise crítica, uma vez que todo o constructo estético, artefato de linguagem, aponta para uma moldura social, histórica e ideológica. Conforme o autor, “[...] o ato estético é em si mesmo ideológico, e a produção da forma estética ou narrativa deve ser vista como

PEREIRA, Volmir Cardoso; OLIVEIRA, Keyla Andrea Santiago. *Una giornata particolare* (1977): cinema, arte e humor contra a linguagem totalitária.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36147>>

um ato ideológico em si próprio, com a função de inventar ‘soluções’ imaginárias ou formais para contradições sociais insolúveis” (JAMESON, 1992, p. 72). Nessa perspectiva, busca-se fazer aqui algumas considerações sobre *Una giornata particolare*, ressaltando como suas escolhas formais, mais do que o conteúdo, produzem simbolicamente uma resposta política e utópica à ideologia totalitária, no contexto de crise social e econômica dos anos 1970, no qual o filme é produzido.

Primeiramente, pode-se dizer que o contexto histórico em que o filme é realizado, no ano de 1977, está marcado pela crise do modelo social-democrata que vigorou na Europa depois da Segunda Guerra Mundial. A situação italiana, especialmente, está marcada por grande convulsão social, os chamados “anos de chumbo”, que se estendem entre o final dos anos 1960 até a década de 1980.³ Os atentados terroristas das Brigadas Vermelhas, as longas jornadas grevistas do operariado fabril, a insurreição estudantil e feminista, investem o momento histórico de radicalismo político, tanto da esquerda, quanto da direita, por meio da repressão violenta do Estado. Certamente, a crise social italiana do período foi muito bem compreendida por Scola, e os anos 1970 exibiam características autoritárias e repressivas suficientemente fortes para que um cineasta pudesse recontar a época de Mussolini sem deixar de ser contemporâneo. Nesse sentido, compreende-se que *Una giornata particolare* recupera o argumento histórico do encontro entre Mussolini e Hitler, em 1938, para reconstituir o funcionamento simbólico da linguagem totalitária no cotidiano, mas de maneira atenta ao seu próprio momento histórico e a seu contexto de produção. Assim, apresenta-se a hipótese de que a escolha pela forma melodramática na encenação passional desse cotidiano aponta para uma tentativa de conciliar os limites rígidos do cinema comercial massificado, com um viés humanista, visando alertar sobre a permanência dos discursos totalitários na vida social, inclusive nos meandros da própria produção fílmica.

Inicialmente, seguindo a esteira das reflexões deleuzianas sobre o cinema, pode-se dizer que a indústria cinematográfica, desde a época clássica *hollywoodiana*, configurou-se como uma linguagem padronizada, capaz de explorar, nos limites da *imagem-movimento*, uma representação indireta do tempo, submetendo-o ao esquematismo da ação dramática através dos cortes, planos e clichês da montagem clássica (cf. DELEUZE, 2007). Todavia, se a cultura norte-americana, hegemônica no pós-guerra, ditou as regras do cinema comercial mundo afora, em contraponto, a resistência ocorreu através de variações de um novo cinema europeu, a partir da *Nouvelle Vague* e de

PEREIRA, Volmir Cardoso; OLIVEIRA, Keyla Andrea Santiago. *Una giornata particolare* (1977): cinema, arte e humor contra a linguagem totalitária.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36147>>

cinemas novos que brotaram no final dos anos 1950 e vicejaram na década seguinte, também no mundo subdesenvolvido (cf. GEADA, 1977). Observar traços do neorealismo italiano e seu humanismo inerente, por exemplo, é um ponto importante para compreender a tradição estética em que o filme de Scola se insere. No entanto, *Una giornata particolare*, em boa medida, não abre mão de uma comunicação mais direta com o espectador, trazendo elementos da comédia e do melodrama, visando facilitar a identificação com o público.

A narrativa fílmica, como dito anteriormente, tem como núcleo dramático o encontro inusitado entre Antonietta e Gabriele, na Itália dos anos 1930. Ela, uma dona de casa que passa o dia a cuidar dos filhos e do marido. Ele, um radialista homossexual que fora demitido por não se ajustar aos padrões morais e políticos do fascismo italiano. Tendo como pano de fundo o dia 6 de maio de 1938, data em que Mussolini se encontra com Adolf Hitler em Roma, dá-se destaque ao condomínio popular – em que ambas as personagens vivem –, praticamente vazio, pois todos foram ver o momento “épico”, em que o *Duce* encontra o *Führer*. A câmera percorre janelas e corredores do prédio, ressaltando a geometria da arquitetura a partir de movimentos compassados. A harmonia da câmera, no entanto, não tranquiliza o espectador, pois há o incômodo de uma fotografia entre o cinza e o sépia, instalando um *pathos* na sequência das imagens, uma sensação de que algo funesto ali está instalado (fig. 1). Assim, a estabilidade dos planos, bem compostos também em virtuosos e suaves planos-sequência, entra em contradição com uma fotografia disfórica, em acordo com o estado de espírito das personagens centrais, como se irá descobrindo paulatinamente.



Fig. 1. Antonietta em seu apartamento (SCOLA, 1998, 00:21:22)

Importante destacar o fato de o filme iniciar com a apresentação documental, em preto e branco, de imagens do encontro entre os dois ditadores em Roma, em 1938. Assim, emula-se os cinejornais que, na Itália dos anos 1920 até os 1950, eram exibidos antes do filme principal e utilizados como veículo informativo e ideológico.⁴ Do preto e branco, se vai ao sépia-acinzentado. Do registro épico-documental, se vai ao microcosmo dramático de um cotidiano ficcional, cuja estrutura não pode se descolar do clima social produzido pela disciplina totalitária. Mesmo com a encenação melodramática proposta pelo par Gabriele e Antonietta (interpretados pelos atores Mastroianni e Loren como imagens clichês de um par romântico querido pelo público, a partir de outros filmes anteriores),⁵ com toques de humor, esse cotidiano representado não pode ganhar cores vibrantes. O passado, ainda que contenha algum resquício nostálgico na imagem, constitui-se como imaginário lúgubre. E é com essa perspectiva dialética que a narrativa fílmica gera ambiguidades que rompem as expectativas convencionais do público: o par romântico é inviabilizado pelo fato de Gabriele ser homossexual; já a heroína, Antonietta, revela-se alienada em sua condição de esposa e admiradora da “virilidade” do *Duce*. Nem o amor, nem a amizade, podem ser cultivados quando o totalitarismo corrói a privacidade e a individualidade, controlando a expressão subjetiva. Por isso, enquanto acompanhamos os diálogos e flertes tensos entre os protagonistas, o espaço privado é invadido pelos sons dos autofalantes, pela vizinha à espreita, pela marcha militar no desfile. A inti-

PEREIRA, Volmir Cardoso; OLIVEIRA, Keyla Andrea Santiago. *Una giornata particolare* (1977): cinema, arte e humor contra a linguagem totalitária.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36147>>

midade é devassada pelo poder totalitário, o qual exige que os próprios sujeitos vigiem a si mesmos e aos outros. Conforme destaca Hannah Arendt, a essência do poder totalitário consiste em romper as formas coletivas de organização e, em seguida, destruir também o refúgio da vida privada, que fora fundamental para definir a ideologia e o *modus vivendi* burguês nos séculos XVIII e XIX: “Sabemos que o cinturão de ferro do terror total elimina o espaço para essa vida privada, e que a auto coerção da lógica totalitária destrói a capacidade humana de sentir e pensar tão seguramente como destrói a capacidade de agir” (ARENDR, 2012, p 527).

Assim, Gabriele e Antonietta, mesmo quando julgam estar avançando em uma relação interpessoal mais densa, se deparam com o poder panóptico que segue à espreita, induzindo não só Antonietta à autovigilância e Gabriele ao desejo suicida, mas também exercendo um modo de olhar disciplinador sobre a representação: o próprio espectador é confrontado com suas expectativas *voyeuristas*, por querer devassar a intimidade do par supostamente romântico.

Em geral, podemos dizer que muitos diretores de cinema nos anos 1970, dentre os quais se inclui Ettore Scola, buscaram fugir ao vanguardismo e experimentalismo do “cinema moderno” da década anterior, preferindo incorporar criticamente as formas reificadas do cinema comercial (melodrama, *thriller* de suspense, *noir*, *westerns*, etc.). A apropriação ambígua do melodrama, especialmente, foi feita com maestria por diretores como Rainer Fassbinder, Carlos Saura, Gutierrez Alea, Arnaldo Jabor e Pedro Almodóvar, sendo este último o remanescente mais conhecido de uma longa lista de cineastas que apostaram nesta proposta estética. Dentro do paradigma pós-moderno, essa posição marca uma perspectiva política distante do cinema de vanguarda, pois passa a discutir modos de criticar a forma reificada do produto cultural sem abrir mão de sua estrutura na composição.

Realce dos dispositivos estético-políticos do filme em dois momentos

Duas sequências do filme merecem destaque na obra por suas qualidades estéticas inegáveis e por ilustrarem os aspectos temáticos e formais trazidos à superfície na reflexão feita acerca do fascismo.

Na primeira, tem-se Gabriele (interpretado por Marcello Mastroianni) indo ao apartamento da personagem Antonietta (Sophia Loren), levando consigo o exemplar de *Os Três Mosqueteiros*. Ao ser atendido, alega que a senhora havia esquecido de levar o livro por empréstimo, embora fosse

apenas artifício para se encontrarem novamente. Após uma fria recepção por parte de Antonietta, ele quase vai embora por duas vezes: na primeira, pede que ela lhe ofereça café, na segunda, quase é dispensado por ela, após interrupção da conversa causada pela zeladora bisbilhoteira. Todavia, Gabriele acaba ficando.

O diálogo transcorre, a princípio, com amenidades, mas, aos poucos, a partir dos planos conjuntos e médios, o espectador passa a notar a ambientação fascista que constitui o espaço daquele lar. Desde a estampa de Mussolini, os objetos decorativos, a vigilância constante da zeladora, até os olhos fascinados de Antonietta ao mencionar o *Duce*, recordando seu encontro com ele quatro anos antes, tudo aponta para o viés encantatório da ideologia fascista, penetrada no cotidiano e no imaginário daquela família. Algumas frases, umas irônicas por parte de Gabriele, outras prenes de chavões e incoerências ditas pela própria Antonietta e pela zeladora, vão preenchendo as lacunas do quebra-cabeça. Dele se ouve, em diferentes momentos dentro da cena, como a ecoar em contraponto: “A ordem é a virtude dos mediócras”; “Dizem que toda manhã arrebenta os rins de um cavalo e de noite os de uma mulher, pobres cavalos, e pobres mulheres”; “Acabamos sempre nos adaptando à mentalidade dos outros, mesmo quando estão errados”; “Um homem não é homem se não for marido, pai, soldado”; “Se disser que ama Mussolini, eu que sou esposo não fico ciumento”; “São os alpinistas que fazem os alpes e não os alpes que fazem os alpinistas”; “Inconciliável com a fisiologia e a psicologia feminina, o gênio é só masculino”. Muitas dessas frases são trechos de falas do próprio *Duce*. Por sua vez, as duas mulheres (Antonietta e a zeladora) vociferam: “Cozinha não é lugar para os homens”; “Antes só do que mal acompanhada”; “Quando as pessoas falam, é porque tem algo de verdadeiro”; “O fulano pode ser um patife, o que interessa? Mas é preciso ver se é fiel ao partido, é isso que conta, não acha?”. Assim, o contraste entre os clichês da linguagem fascista, expressos pela zeladora e Antonietta, e a ironia sagaz dos comentários de Gabriele, estimulam o espectador a uma compreensão crítica da linguagem totalitária, desconstruindo suas pretensas verdades morais por intermédio do humor. Nesse sentido, dá-se a possibilidade de o espectador rir, junto com Gabriele, da encenação solene da mitologia fascista e sua linguagem pouco racional. Cabe lembrar Bakhtin (1999, p. 81), quando diz que o riso liberta o sujeito “do *ensor interior*, do medo do sagrado, da interdição autoritária, do passado, do poder, medo ancorado no espírito humano há milhares de anos”.

Por fim, Antonietta, a dona de casa, senhora do lar, residente em um condomínio repleto de bandeiras da Pátria e do partido, aquela que exibia o orgulho de ter um marido “viril” que lhe dera tantos filhos, ao final se mostra exasperada, confusa, perturbada pelas provocações do novo amigo, que acabam lhe despertando dúvidas que ela não quer enfrentar. Para ela, Gabriele passa a representar um grave risco para sua própria identidade de mulher leal à Itália Fascista, disposta a doar-se inteiramente à Pátria, dando à luz a muitas crianças, ajudando a cuidar e educar a nova geração do “*Stato Totalitario*”.⁶ O papel bem definido para as mulheres, sob o fascismo, revelava uma hierarquia patriarcal e, ao mesmo tempo, respondia às demandas por emprego da classe trabalhadora masculina no período. Segundo Trento (1986, p. 51):

A outra face da obsessão demográfica era a desestimulação do trabalho feminino e a exaltação das virtudes da dona-de-casa, rainha e tutora do lar, exclusivamente mãe e esposa, imagem propagada não só pelos meios de comunicação como também pelos *fasci* femininos.

Assim, Antonietta começa, aos poucos, a pensar sobre o cárcere identitário em que se encontra. Gabriele segue questionando, propondo novas perspectivas, criando problemas para a vida conformada de Antonietta. Ruem-se passo a passo suas certezas, as pequenas gratificações às quais ela se aferra – um álbum de notícias recortadas e coladas, feito por ela mesma sobre Benito Mussolini, o conhecimento de pormenores da vida daquele homem, tal como o nome de seus três cavalos e um quadro que ela monta com botões, resultando no busto do “mito”. Migalhas que ela reúne como pequenos tesouros vão perdendo o sentido ao longo do encontro com Gabriele, atencioso aos detalhes, vivaz, bem-humorado e cativante. Entre a repulsa e a atração, a dona de casa tem diante de si novas emoções, uma nova postura diante da realidade, muito bem capturadas pela câmera em *closes* no rosto da atriz, capaz de transmitir pela expressão e pelos gestos o conflito psicológico da personagem.

A segunda sequência aqui destacada ocorre no topo do edifício. Em meio à ondulação das roupas brancas no varal, Gabriele e Antonietta se provocam e, ao mesmo tempo, sentem-se mais livres para descobrir a intimidade um do outro. Como se tivessem ascendido a um patamar superior ao cotidiano vulgar (metáfora óbvia, na medida em que estão no terraço do prédio), a câmera fecha em primeiro plano os rostos de Antonietta e Gabriele, reforçando a expectativa pelo beijo entre os supostos amantes. A trilha musical para o momento, no entanto, não é uma música romântica qual-

PEREIRA, Volmir Cardoso; OLIVEIRA, Keyla Andrea Santiago. *Una giornata particolare* (1977): cinema, arte e humor contra a linguagem totalitária.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36147>>

quer, mas sim o coro da multidão entoando um hino fascista. A ideologia totalitária, em sua lógica que supõe padrões e papéis definidos para a vida social, tais como homem (dominante, ativo) e mulher (dominada, passiva), combina-se com a expectativa do clichê cinematográfico, em que o homem toma a mulher em seus braços e a beija. Quando vemos Antonietta tomar a iniciativa do beijo e, em seguida, escutamos Gabriele revelar sua homossexualidade, o viés erótico conservador (fascista?) se desfaz (fig. 2). A peripécia denuncia a própria mirada ideológica do espectador, que por um momento pode ter confundido o coro fascista com uma canção de amor.



Fig. 2. Antonietta tenta beijar Gabriele. (SCOLA, 1998, 01:10:52)

Nesse sentido, Scola consegue produzir um efeito político a partir da subversão estética do melodrama: o potencial totalitário inerente à forma reificada e padronizada do cinema comercial revela-se no rompimento das expectativas do público, induzindo-o ao erro enquanto aguarda um clímax romântico. Essa quebra de expectativas, obviamente, é muito bem calculada. O branco da inocência (nos lençóis balançando ao vento), a elevação do amor *eros* a uma torre distanciada do mundo (o topo do prédio), o primeiro plano no rosto dos amantes, construído por *zooms* tensos e por campos/contracampo ágeis, são recursos melodramáticos bem acionados.

No melodrama convencional, o amor romântico aparece como redenção moral individualista diante dos infortúnios e mesquinhas da realidade social. Nele, a vida privada dos indivíduos consegue se sobrepôr às agruras do convívio público. Conforme aponta Ismail Xavier (1998, p. 85):

Flexível, capaz de rápidas adaptações, o melodrama formaliza um imaginário que busca sempre dar corpo à moral, *torná-la visível*, quando esta parece ter perdido os seus alicerces. Prove a sociedade de uma pedagogia do certo e do errado *que não exige uma explicação racional do mundo*, confiando na intuição e nos sentimentos "naturais" do individual na lida com dramas que envolvem, quase sempre, laços de família.

Contudo, quando os sentimentos "naturais" são revelados em sua ideologia repressiva, a maquinaria melodramática emperra. Quando a ambiguidade e a ironia eivam as bases da forma reificada, o político pode emergir em sua potência transformadora. A sequência, por fim, ressalta a oposição temática sujeição *versus* autonomia a partir de vários elementos figurativos: a presença do vento, a possibilidade de ver o céu e a ausência de paredes indicam libertação. No entanto, é neste momento que as personagens se descobrem mais presas do que nunca às convenções sociais, aos padrões, aos preconceitos e ao controle sobre seus corpos e vidas. A câmera tensa reforça a sensação de vertigem, em alguns momentos. Pode-se despencar facilmente, caso a individualidade não se submeta às regras morais da sociedade. Arquiteta-se um verdadeiro balé entre os protagonistas, e em meio a lençóis e roupas no terraço da edificação, coloca-se em relevo uma sensibilidade marcada pela gestualidade, pela tangibilidade física.

Nem a cena de amor que protagonizam posteriormente, de volta ao apartamento, consegue alcançar a complexidade desta sequência no topo do edifício. Longe dos olhares, protegidos de certa maneira pelos tecidos que esvoaçam incessantemente, e apesar das pequenas interrupções feitas pela transmissão radiofônica, anunciando detalhadamente momentos da "Parada Militar" da visita do *Führer*, naquele instante, as personagens se despem completa e verdadeiramente em termos emocionais. Antonietta se mostra vítima das "segundas intenções" do radialista, julga o homem à sua frente como outro qualquer, mas também ri sem pudor de suas brincadeiras, dança com ele, se declara, confessa suas fraquezas e espera que seu desejo seja recíproco. Por fim, Scola consegue extrair da atmosfera melodramática a revelação do humano, frustrando as expectativas estereotipadas, ao mesmo tempo em que o humor e o estranhamento geram a possibilidade de crítica sobre as próprias crenças ideológicas do espectador.

Considerações finais

Una Giornata Particolare acaba traduzindo ao espectador do filme as nuances do potencial totalitário que se escondem por detrás do discurso nacionalista que une as pessoas, imbricando não apenas pressupostos subjetivos, mas principalmente objetivos, em particular os de ordem econômica. Segundo Adorno (2003), a sobrevivência do fascismo se ancora na impotência geral que se apodera dos coletivos diante da ideia de um Estado forte que protege, capaz de prover e salvar aqueles que confiam cegamente em suas proposições. As assertivas do autor esmiúçam a necessidade de revisitar termos como *democracia*, *emancipação* e *personalidade totalitária*, pois seriam importantes para se compreender o fascismo como uma ameaça real e contemporânea, haja vista que a própria irracionalidade do modo de produção e das relações sociais fundadas na exploração econômica e no trabalho alienado, levariam inevitavelmente ao seu retorno. A propaganda fascista, “a manipulação racional do irracional” (ADORNO, 2003, p. 47), se mostra tão eficaz por eleger, na figura das personalidades totalitárias, modelos a serem seguidos, ideais de sucesso, prosperidade, virilidade e força. Para os homens, a ação violenta, máscula, subjugadora; para as mulheres, o porto seguro, a garantia de preservação dos valores morais e familiares, em sua configuração pretensamente conservadora. Nesse contexto, justifica-se o controle e a vigilância, a fim de que todos estejam “protegidos”, agindo da mesma forma. Na linguagem totalitária, há uma completa identificação entre Estado e sociedade, na medida em que os cidadãos deixam de se opor ao aparato estatal, por coerção ou convicção (FAYE, 2009). Não pode haver dissonância, as minorias são rechaçadas com violência, como se fossem uma doença ou uma ameaça ao corpo social “saudável”.

A família de Antonietta, em foco na trama do filme, representa a busca pela promoção de uma imagem que faça jus ao imaginário do “orgulho nacional”. É nítida, especialmente nas cenas iniciais da obra, a restrição econômica em que vivem, pois o condomínio se assemelha a um cortiço, há pouca comida, lençóis e roupas furadas, remendadas. Não há cama para todos. Seis filhos são criados em um espaço pequeno e, no entanto, o chefe da família crê que ostenta um cargo importante, pois é o “chefe da seção do serviço de oficiais de justiça, no Ministério da África Oriental”. Há uma exaltação eufórica do momento que vão vivenciar, presenciando tão importante encontro entre os líderes de Estado, Hitler e Mussolini. Ao final da película, Emanuele, o esposo de Antoni-

etta, reforça aos filhos a suposta grandiosidade daquele instante em suas vidas e em sua história, a honra de se ter estado presente em acontecimento de tamanha monta. Em suas palavras: “um dia fatídico, inesquecível”. O privilégio de viver concretamente uma ocasião a ser contada para futuras gerações.

Em última instância, entende-se que, em situações prolongadas de crise econômica e política, pode haver uma identificação por parte das pessoas comuns, espoliadas e violentadas em seus direitos sociais, com personalidades autoritárias como o *Duce* e o *Führer*, pois o poder “total” que eles almejam serviria como compensação pela impotência que vivenciam. O culto da violência, no fascismo, ancora-se nesta identificação entre sujeitos privados de dignidade com a demonstração de força do líder, exercida sem freios sobre os “inimigos da nação”. Para Adorno (2003, p. 37), a celebração da personalidade autoritária deriva da projeção catártica desses sujeitos impotentes e esvaziados de solidariedade, caracterizados por sua “incapacidade de reagir, comportamento convencional, conformismo, ausência de autorreflexão, enfim, ausência de aptidão à experiência”.

Na obra *Estudos sobre a Personalidade Autoritária* (2019), Adorno apresenta a persistência do fascismo (especialmente do preconceito e ódio direcionados aos judeus, mas também aos mexicanos, negros e homossexuais) em outro continente, na sociedade norte-americana pós-1945. Nesta sociedade, a indústria cultural passa a ocupar um papel determinante na organização hierárquica da sociedade, esvaziando os processos democráticos e controlando a política por meio da propaganda e dos produtos culturais reificados, veículos da ideologia dominante. Assim, o cinema clássico, por exemplo, seria uma maquinaria de ilusões, visando inculcar a mistificação ideológica necessária para o regramento da sociedade e, especialmente, a sujeição da classe trabalhadora ao sistema capitalista (cf. GEADA, 1977). Certamente, a história do cinema é marcada pela violência imperialista *hollywoodiana* e seu aparato econômico, mas a sétima arte soube também produzir e configurar movimentos de resistência à reificação cultural, como já assinalado anteriormente. No caso de *Una giornata particolare*, a resistência passa por um processo de incorporação e estranhamento, na medida em que o melodrama clássico é recuperado e desconstruído, como se buscou mostrar neste trabalho. Se o fascismo continua rondando as sociedades contemporâneas, tendo

em vista que as suas condições objetivas seguem plenamente dadas pelo sistema econômico dominante, a obra de Scola segue atual, pois carrega em sua forma e conteúdo estratégias para romper a linguagem totalitária. Ainda conforme Adorno:

Se há um aumento marcante de propaganda antidemocrática, devemos esperar que algumas pessoas a aceitem e a repitam imediatamente, que outras o façam quando parecer que “todo mundo acredita nela”, enquanto outros nunca a aceitarão. (ADORNO, 2019, p. 74).

A obra de Ettore Scola, em sua potência estético-política, destina-se aos que nunca aceitarão o “Estado Total”.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. O que significa elaborar o passado. In: **Educação e Emancipação**. 3. ed. Tradução de Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 2003. p. 29-50.
- ADORNO, Theodor W. **Estudos sobre a personalidade autoritária**. Tradução de Virginia Helena Ferreira da Costa, Francisco Lopez Toledo Côrrea e Carlos Henrique Pissardo. São Paulo: Editora Unesp, 2019.
- ARENDT, Hannah. **As origens do totalitarismo**: anti-semitismo, imperialismo, totalitarismo. Tradução Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BERARDI, Franco. **Asfixia**: capitalismo financeiro e a insurreição da linguagem. Tradução de Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- DELEUZE, Gilles. **Imagem-Tempo**: Cinema II. Tradução de Eloisa de A. Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- FAYE, Jean-Pierre. **Introdução às linguagens totalitárias**. Tradução de Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- GEADA, Eduardo. **O imperialismo e o fascismo no cinema**. Lisboa: Moraes Editores. 1977.
- JAMESON, Fredric. **O Inconsciente político**: a narrativa como ato socialmente simbólico. Tradução de Valter Lellis e Maria Elisa. Cevasco. São Paulo: Ática, 1992.
- LUKÁCS, Gyorgy. **Introdução a uma estética marxista**: sobre a categoria da particularidade. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- NEGRI, Antonio. **Los libros de la autonomia obrera**. Tradução de Marta Malo de Molina Badelón e Raúl Sánchez Cedillo. Madrid: Ediciones Akal, 2004.
- SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos**: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. São Paulo: Autêntica, 2016.
- TRENTO, Angelo. **Fascismo Italiano**. São Paulo: Ática, 1986.
- UM DIA Muito Especial (*Una giornata particolare*). Direção: Ettore Scola. São Paulo: Versátio Home Video. 1998 [1977]. 1 DVD (110 min.), son., color. Idioma: Português/Italiano.

XAVIER, Ismail. Melodrama ou a sedução da moral negociada. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. 8-9, 1998.

pós:

PEREIRA, Volmir Cardoso; OLIVEIRA, Keyla Andrea Santiago. *Una giornata particolare (1977): cinema, arte e humor contra a linguagem totalitária.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36147>>

140

NOTAS

1 No Brasil, o filme foi lançado com o título *Um dia muito especial*.

2 Referência mais específica à obra *As origens do totalitarismo* (2012), de Hannah Arendt, publicada pela primeira vez em 1947.

3 As informações aqui elencadas remetem à obra *Los libros de la autonomia obrera*, compilação realizada por Antonio Negri, destacando e comentando ensaios importantes de intelectuais do movimento operáista e autonomista na Itália, nas lutas políticas e sociais entre os anos 1960-1981 (cf. NEGRI, 2004).

4 Angelo Trento destaca que os cinejornais foram uma das principais ferramentas ideológicas do fascismo italiano: “o cinema não conheceu uma verdadeira fascistização, a não ser pela autocensura em alguns assuntos, mas foi, igualmente, instrumento eficaz de propaganda, através da obrigatoriedade de se projetarem nas salas, antes dos filmes, os chamados *cinejornais*” (1986, p 49).

5 *La fortuna di essere donna* (1956), *La moglie del prete* (1970), *I girasoli* (1970), *La pupa del gangster* (1975), são alguns dos filmes protagonizados pelo par de atores.

6 Segundo Faye (2009), o conceito surgiu a partir de um discurso improvisado de Mussolini em 1925, convertendo-se posteriormente em um conceito de filosofia política construído por Giovanni Gentile, na virada dos anos de 1920-1930. O Estado totalitário, então, seria definido como um modelo de sociedade em que “tudo está no Estado, e nada do humano ou do espiritual existe e, menos ainda tem valor, fora do Estado. Neste sentido, o fascismo é totalitário [*in tal senso il fascismo è totalitario*] e o Estado fascista, síntese e unidade de todo valor, interpreta, desenvolve e engrandece a vida do povo” (GENTILE, apud FAYE, 2009, p 56).

O nacional e o jogo da narrativa: civilização e barbárie no filme *Nueve Reinas* (Argentina, 2000), dirigido por Fabián Bielinsky

Lo nacional y el juego de la narrativa: civilización y barbarie en la película Nueve Reinas (Argentina, 2000), dirigida por Fabián Bielinsky

The national and the narrative game: civilization and barbarism in Nueve Reinas (Argentina, 2000), directed by Fabián Bielinsky

Eduardo Dias Fonseca

Universidade Federal da Integração Latino-Americana

E-mail: eduardodiasfonseca@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6430-7402>

RESUMO:

O presente artigo visa realizar uma análise do texto fílmico Argentino *Nueve Reinas* (2000), dirigido por Fabián Bielinsky, relacionando elementos da construção da narrativa e da posta em cena com possíveis formas de construção do nacional. A partir dos pressupostos teóricos e analíticos de Bordwell (1995; 1996), para a observância de processos narrativos, e do aporte de teóricos e pesquisadores tanto do campo das ciências sociais como do campo do cinema, observa-se a produtividade do binômio civilização/barbárie para o campo cultural, social e político da Argentina. O resultado da análise é a identificação de uma série de estratégias usadas pelo diretor para expor sua visão de mundo no que tange à comunidade imaginada Argentina.

Palavras-chave: *Cinema Argentino. Narração. Nacional. Análise Fílmica.*

RESUMEN:

Este artículo tiene como objetivo realizar un análisis del texto fílmico Argentino *Nueve Reinas* (2000), dirigido por Fabián Bielinsky, relacionando elementos de la construcción de la narrativa y la puesta en escena con posibles formas de construcción de lo nacional. A partir de los postulados teóricos y analíticos de Bordwell (1995, 1996) para la observación de los procedimientos narrativos, y el aporte de teóricos e investigadores tanto en el campo de las ciencias sociales como en el campo del cine, se observa la productividad del binomio la civilización /barbarie para el campo cultural, social y político de Argentina. El resultado del análisis es la identificación de una serie de estrategias que utiliza el director para exponer su cosmovisión respecto a la comunidad imaginada de Argentina.

Palabras claves: *Cine Argentino. Narración. Nacional. Análisis Fílmico.*

ABSTRACT:

This paper aims to carry out an analysis of the Argentinian film *Nueve Reinas* (2000), directed by Fabián Bielinsky, relating elements of the narrative construction and the filmic space with possible ways of national construction. Based on Bordwell's (1995, 1996) theoretical and analytical assumptions for the observance of narrative processes, and the contribution of theorists and researchers, both in the field of social sciences and in the field of cinema, the productivity of the binomial civilization /barbarism for the cultural, social and political field of Argentina is observed. The result of the analysis is the identification of a series of strategies used by the director to expose his worldview regarding the imagined community of Argentina.

Keywords: *Argentinian Cinema. Narration. Nation. Film analysis.*

Artigo recebido em: 06/08/2021
Artigo aprovado em: 19/01/2022

Introdução

O presente artigo tem como objeto o texto fílmico *Nueve Reinas* (Argentina, 2000), dirigido por Fabián Bielinsky, e visa relacionar alguns procedimentos de análise fílmica com a construção de alguns elementos sociais ressaltados pelo diretor e presentes na Argentina, pensada a partir da

proposição de uma comunidade imaginada (ANDERSON, 1983).¹ A identificação de aspectos do nacional presentes no jogo narrativo é uma forma de tematizar o pensamento sobre as construções sociais na comunidade.

Como forma de apresentar os procedimentos metodológicos da análise, podemos partir do que Bordwell (1996) apresenta como uma alternativa cognitiva a outras teorias do cinema para relacionar a maneira de recepção/interpretação do cinema, e como se elaboram significados para os textos fílmicos, por meio da narração. Para ele, a narração é um processo mediante o qual os filmes oferecem indicações aos espectadores que empregam esquemas interpretativos, a fim de construir histórias ordenadas e inteligíveis em suas mentes.

Desde o ponto de vista do texto fílmico, e de acordo com os postulados de Bordwell (1996), teríamos a operação em dois níveis: primeiro, a forma como se contam os acontecimentos, por mais fragmentados e desordenados que estejam; segundo, o argumento, quer dizer, a história ideal, organizada desde o ponto de vista lógico e cronológico, que o filme sugere e que o espectador reconstrói, partindo das próprias indicações que o filme oferece.

Sob essa ótica operativa do filme, a forma como se contam os acontecimentos guia a atividade narrativa do espectador, oferecendo várias maneiras de informações pertinentes vinculadas à causalidade e às relações espaciais e temporais. Seguindo a premissa da forma, a maneira de ordenar o material fílmico (edição e montagem) e as formas estéticas utilizadas nas possibilidades de plano, enquadramento, posta em cena,² espaço sonoro, fora de plano e outras formas são pontos importantes a serem observados na construção fílmica.

Já o segundo nível é uma construção formal, caracterizada pela unidade e pela coerência dos/nos princípios narrativos para a construção do argumento. Nesse segundo nível, nota-se a força dos elementos diegéticos e extradiegéticos para a conformação da coerência do percurso narrativo. O que pretendemos utilizar dessas proposições do autor é a identificação dos dois níveis e a forma com que estes operam para a construção de linhas que possam ser identificadas com formas de construções sociais do nacional no filme *Nueve Reinas* (2000), dirigido por Fabian Bielinsky.

Tomamos a narração clássica³ e os aspectos transparentes como ponto de partida para a análise do texto fílmico de Bielinsky. Usamos como referencial para a análise, principalmente quando identificamos elementos outros na narrativa, como construção de diálogos, identificação e análise de planos e sequências, as possíveis leituras dos discursos criados pela montagem, edição de imagens e sons, por exemplo. Podemos tomá-la, assim, como ignição para processos de identificação de estilos narrativos para a análise fílmica.

Como outro passo, podemos tomar os níveis de inferência interpretativa que postula o autor. A elaboração de significado do filme passa por dois aspectos: o primeiro é o aspecto da compreensão e o segundo da interpretação. Para Bordwell (1995), a elaboração do significado de um filme teria quatro tipos possíveis: 1) a construção referencial, que é um extenso processo que busca a identificação de referentes imaginários ou reais, nos quais o observador utiliza os conhecimentos e convenções fílmicas e extrafílmicas, além de concepções de causalidade, espaço e tempo. São pontos concretos das informações; 2) a construção explícita, quando o observador considera que o filme (argumento e diegese) está manifestando significados abstratos, na diegese, com signos diretos. Seriam significados literais; 3) a construção implícita, em que podemos identificar os temas, os problemas, assuntos ou questões, podendo-se introduzir o impulso simbólico; 4) a construção reprimida ou sintomática, na qual se identifica o processo sintomático consequente das obsessões dos artistas. É uma parte da dinâmica social que pode rastrear os processos econômicos, políticos ou ideológicos.

Os dois primeiros estão nivelados com a compreensão e os dois últimos estão na instância de interpretação. Pensamos em um processo de análise fílmica que possa levar em conta a totalidade dos passos de construção referidos por Bordwell (1995). Porém, uma atenção especial é dada aos passos de identificação dos processos de construção reprimida, ou sintomática, para a identificação dos processos de construção social vinculados à nação a partir da visão de Fabian Bielinsky.

Civilização/barbárie

Para debater a construção do social, partiremos do debate provocado ao longo do devir argentino em torno da obra *Facundo*, lançada por Domingo Faustino Sarmiento em 1845. Esta obra literária é considerada como um texto fundador da dicotomia civilização e barbárie que vai percorrer o devir

FONSECA, Eduardo Dias. O nacional e o jogo da narrativa: civilização e barbárie no filme *Nueve Reinas* (Argentina, 2000), dirigido por Fabián Bielinsky

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.35560>>

cultural e político da Argentina. Em linhas gerais, e para abrir a discussão a partir de um denominador comum, ainda que passível de problematização, podemos dizer que a ideia de civilização está ligada à cidade, a um governo republicano, a um tipo de cultura, ao progresso teleológico centrado nas experiências europeias e ao ingresso à modernidade das sociedades industrializadas. Por outro lado, a visão da barbárie está ligada às atividades rurais, às autoridades déspotas, à brutalidade, ao atraso e a uma formação de tradição autóctone. A presença do debate nestes termos gera um polo positivo e um polo negativo para se pensar o devir social, cultural e político do território em questão.

Muitos pesquisadores relacionados ao campo literário e das ciências sociais tomam *Facundo* como uma obra-chave para questões relacionadas à narração do nacional.⁴ Dentre esses pesquisadores, destacamos o trabalho de Svampa (2006). A metodologia de uso da obra de Sarmiento como ponto de partida para a abertura do debate sobre a civilização e a barbárie fez com que a pesquisa de Svampa (2006) se relacionasse historicamente com períodos bem marcados da constituição cultural e política argentina, a saber: 1880 a 1913, primeiro momento, o qual inclui a denominada geração de 80,⁵ os processos modernizadores (pensando em termos de progresso modernizador relacionado com o devir europeu), a celebração do primeiro centenário da independência e a Primeira Guerra Mundial. O segundo momento engloba o período entreguerras, de 1916 até 1940, no qual as questões da imigração, a conformação da variedade racial e o acirramento das diferenças econômicas e sociais estão presentes. O terceiro momento, por sua vez, se refere ao aparecimento e à ascensão de Juan Domingo Perón,⁶ também ao destaque dado, na política e na cultura local, aos projetos peronistas ligados às tradições discursivas de Perón, e, ainda, à existência de projetos antiperonistas.

Retrocedendo temporalmente, Svampa (2006) apresenta um caminho comum, datado do século XIX, percorrido na América que esteve sob a colonização espanhola, no qual as elites letradas estavam se declinando para modelos europeus que não preconizavam a continuidade do modelo espanhol. Ou seja, um rechaço pós-colonial, porém, com questões eurocêntricas baseadas em modelos diferentes da matriz espanhola.

Sem dúvidas, a Europa era para a elite letrada hispano-americana a encarnação da civilização, em especial Inglaterra e França. Mas o modelo pela antonomásia dos reformadores latino-americanos foram os Estados Unidos, entendendo como o novo país havia superado o estado de barbárie e conquistado o estado de civilização. Movidos por esta esperança, os reformadores tentaram pensar as diferenças que separavam as Américas (SVAMPA, 2006, p. 31, tradução nossa).

A discussão das questões civilizatórias passava por um crivo das elites que se atrelavam a modelos existentes na Europa, conformando um desejo de construção de nação sob os pressupostos da teleologia do progresso daquele continente. E os Estados Unidos se tornavam um caso bastante paradigmático para se pensar como a civilização se sobrepunha à barbárie.

Identificamos a discussão em torno do eixo civilização e barbárie como a de maior produtividade para se pensar a presença do discurso do nacional no território argentino. A dicotomia é ressemantizada, em diversos momentos do devir daquele território, e chega ao âmbito do cinema das formas mais variadas.

Lusnich (2005), na introdução de seu trabalho, ressalta esta característica que constatamos. A considerável presença da dicotomia ocupa lugar de centralidade para se pensar as produtividades no campo artístico argentino e as formas da presença do nacional. A autora subdivide a temática em três problemas particulares para dissertar sobre a questão da produtividade. O primeiro seria a maneira como a dicotomia traduz a estreita relação entre o cinema e os discursos culturais e políticos. Lusnich (2005) ressalta a aparição periódica da dicotomia como metáfora dos vínculos estabelecidos entre a instituição cinematográfica e o Estado. Neste sentido, ela identifica a adesão dos projetos culturais como forma de legitimação do discurso positivista e nacionalista, tendo ampla produtividade nos cinejornais, nos documentários e obras ficcionais argentinas ao longo do seu devir. A autora indica uma consolidação da nação nos aspectos industriais do cinema argentino, entre 1937 e 1956, os quais narram a nação em uma série de simbologias do nacional, como a cultura *gaucha*, o tango, a diferença entre a vida urbana e rural e os discursos políticos que assumem a presença de um processo civilizatório ante ao atraso bárbaro. A segunda problemática vem atrelada ao âmbito discursivo cinematográfico e à sua capacidade de se apropriar, ou assimilar os termos da dicotomia em diferentes níveis constitutivos. Tal problemática revela as distintas formas de acesso e as possíveis leituras dos enunciados dicotômicos transformando o que seria

antagônico em estrutura ambivalente, ou seja, de civilização “ou” barbárie em civilização “e” barbárie. A terceira problemática apresentada tem uma operação instigante no que tange à visão desde a Argentina da produtividade da dicotomia em outros territórios (LUSNICH, 2005, p. 14-16).

O que nos interpela para identificar a produtividade do processo dicotômico como uma síntese do debate é a questão da forte presença da alteridade como elemento norteador. A alteridade aparece no embate interno da comunidade imaginada, permeada pelas influências europeias identificadas no discurso de Svampa (2006). A diferença no trabalho de Lusnich (2005) é que a alteridade/outreidade toma como o duplo não só o dilema interno da comunidade imaginada na maneira de pensar o nacional (incluindo os aspectos europeizantes), como também o dilema externo a ser levado para distintos territórios do mundo.

Podemos, assim, assumir que a análise do texto fílmico *Nueve Reinas* leva em conta o debate em torno da dicotomia trabalhada por Svampa (2006) e Lusnich (2005) como eixo. E que a ambivalência de ser civilizada e bárbara ao mesmo tempo é o central na construção social do nacional no filme.

Intertextualidade, reflexividade e transparência na posta em cena.

O texto fílmico de Fabián Bielinsky, diretor e roteirista do filme *Nueve Reinas*, que estreou nos cinemas argentinos em 31 de agosto de 2000, apresenta camadas narrativas dentre as quais duas são preponderantes: a primeira é a mais direta. Narra a história de Marcos, personagem interpretado pelo ator Ricardo Darin, e de Juan/Sebastián, personagem interpretado por Gastón Pauls. Eles se conhecem em uma loja de conveniência de um posto de gasolina no momento em que Juan/Sebastián está aplicando o golpe “*la uruguaya*”⁷ no caixa do estabelecimento. A partir deste evento, se estabelece a relação de amizade entre um “trambiqueiro experiente”, Marcos, e um “trambiqueiro em aprendizagem”, Juan/Sebastián. Marcos convida Juan para passar o dia com ele aprendendo truques. Realizam três truques, “*la uruguaya*”, o engano de uma senhora aposentada da terceira idade pelo interfone e o truque vitimando um garçom em um café, no qual é usada uma nota de cem pesos rasgada para se evidenciar o troco errado. Então “surge” a oportunidade do grande golpe das nove rainhas, um grupo de nove selos raros que valem muito no universo filatelista. Um megaempresário milionário, filatelista espanhol, chamado Vidal Grandolfo, interpretado

FONSECA, Eduardo Dias. O nacional e o jogo da narrativa: civilização e barbárie no filme *Nueve Reinas* (Argentina, 2000), dirigido por Fabián Bielinsky

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.35560>>

por Ignacio Abadal, seria o alvo do golpe. O truque é o seguinte: vender cópias muito próximas dos selos originais para o milionário sem que ele tenha tempo de averiguar a autenticidade destes. Realizam o golpe, mas, no momento de descontar o cheque, Marcos se depara com o fechamento do banco no qual estaria o depósito. O banco encerra suas atividades, pois o corpo diretivo realizou uma manobra fraudulenta e fugiu do país com todo o dinheiro dos poupadores. Em linhas gerais, esta seria a primeira camada narrativa do filme.

A segunda camada é dada a conhecer mais próxima ao fim do filme. Todo o tempo, o espectador é orientado a acreditar, pelas diretrizes da narrativa, que Marcos está no controle do golpe das nove rainhas. Juan, na verdade, é Sebastian, companheiro de Valeria, irmã de Marcos, interpretada por Leticia Brédice. Valeria, em momento anterior, foi vítima de um dos golpes de Marcos. Ao receberem a herança de família, Marcos interceptou documentos na Itália, afirmando ser o único herdeiro, deixando Valeria e o irmão mais novo sem herança. Valéria trabalha em um hotel internacional, assim como o irmão mais novo, e arquitetam, junto a Sebastian, o golpe em Marcos. O golpe consiste no seguinte: Marcos deve usar 250 mil dólares, quantia que havia desviado da herança dos irmãos, para comprar os selos nove rainhas de uma senhora que seria a detentora. Os selos valem muito mais que isso. Ele iria vender ao filatelista espanhol por um valor muito superior e dividir o dinheiro com todos. Dinheiro este que não existe, pois o banco está quebrado. Ao usar os 250 mil dólares para comprar os selos, ele estaria transferindo a quantia devida aos seus irmãos, pela venda da herança, pois a vendedora dos selos é uma atriz que está participando do esquema; um ato de justiça.

As duas camadas narrativas se juntam e se tornam claras ao espectador nos momentos finais do texto fílmico. No momento posterior à tentativa de saque do dinheiro no banco, é feita a revelação do truque e dada a consciência geral do “golpe dentro do golpe”. Uma escolha de armado narrativo em forma de uma teia, com grande força na construção dos diálogos, que liga diretamente o texto fílmico de Bielinsky a uma tradição de filmes estadunidenses, nos quais a temática do engano e da trapaça são motores centrais da narrativa. A transparência na condução narrativa, como afirma Bordwell (1996), liga o texto fílmico às estratégias do cinema clássico narrativo de ficção. Clareza

nos três atos de construção do arco narrativo, forte construção dos diálogos, uso de planos e contraplanos para agilidade nas sequências e o desenlace claro com total consciência do espectador das modulações narrativas propostas.

Uma das leituras, por parte da crítica e por parte da comunidade acadêmica argentina, que pode ser vista como sintomática, sobre o filme dirigido por Fabián Bielinsky, foi a do despertar da falência do modelo de governo exercido pelo Presidente Carlos Menem (1989-1999), como se pode atestar em Aguilar (2010; 2015); Andermann (2015) e Visconti (2017). O atrelar de suas políticas aos preceitos do consenso de Washington fez com que o governo de Carlos Menem, também conhecido como Menemismo,⁸ ficasse fortemente caracterizado pelo neoliberalismo. É realmente muito marcante a sequência que Marcos vai ao banco descontar o cheque da grande armação da fraude esquemática da venda dos selos nove rainhas ao filatelista espanhol. O banco, da noite para o dia, declara a total impossibilidade de cumprir com os depósitos dos clientes, alegando uma total falta de fundos para os depósitos. Os diretores e diretoras do banco haviam fugido do país com o dinheiro dos poupadores. A relação com o *corralito*, momento do plano econômico levado a cabo pelo Ministro da Economia, Domingos Cavallo, no ano de 2001, durante o governo do Presidente Fernando de La Rúa (10 de dezembro de 1999 a 21 de dezembro de 2001), que, dentre outras medidas, estava a de limitar a retirada dos depósitos efetuados em dólares, durante a paridade um dólar/ um peso, para se evitar a quebra do sistema financeiro como um todo da Argentina, é inevitável. Mas seria bastante simplista atrelar o texto fílmico, criado por Fabián Bielinsky, apenas a este fato. Há uma miríade de relações que podem ser traçadas a partir da produção deste filme, dentre as quais podemos elencar: a intertextualidade com a filmografia estadunidense; a construção narrativa centrada na tessitura dos diálogos; a relação entre dinheiro e sujeitos, e suas implicações para a construção de uma narração de uma comunidade imaginada; a busca pelo realismo reflexivo, no qual a reflexividade é um parâmetro tanto para a inclusão da visão de mundo do autor – referencial de construção reprimida ou sintomática (BORDWELL, 1995) – como para as questões de reflexo de aspectos sociais argentinos; a inclusão de marcas do neoliberalismo no espaço urbano da capital argentina; e a proposta de uma posta em cena que vai tematizar a transparência fortemente relacionada à narratividade clássica do cinema.

Como nos apresenta Andrés Fevrier (2016), podemos tomar desde a existência de certos truques, que Marcos e Juan/Sebastián fazem ao longo do filme, como base para a visualização de elementos intertextuais a outros eventos na narrativa. O truque da cena inicial consiste em dizer à operadora do caixa de um posto de gasolina que o troco está errado, confundi-la a ponto de ela entregar mais dinheiro do que devia. Uma das possíveis relações intertextuais, desde o ponto de vista da referência, é o que encontramos na relação com o filme *Lua de papel* (*Paper moon*, EUA, 1973), dirigido por Peter Bogdanovich, não apenas nesta sequência, mas também na que Marcos vai “ensinar” a Juan/Sebastián o truque da nota rasgada em um café da cidade. A cena tem referências muito fortes às que Bogdanovich elabora em *Lua de papel*.

Outro momento que podemos nos referir é o jogo de três cartas que Juan/Sebastián participa com seu pai quando o visita na prisão. Esta sequência aparece de forma similar no início de *O magnífico farsante* (*The Flim-Flam Man*, EUA, 1967), dirigido por Irvin Kershner. O jogo de cartas é uma ação de mediação de personagens e funciona como indicativo de formas emocionais e de índole moral. Também nos leva à direção de imaginar que a tradição destes truques é passada de pai para filho, abrindo uma suspeita quanto à existência de gerações de trambiqueiros que vão perpassando a vida na Argentina.

O vagar pela cidade e a construção de diálogos explicitando as artimanhas das execuções dos truques, presentes no primeiro ato de *Nueve Reinas*, também podem ser pensados em termos de intertextualidade, se tomamos outro texto audiovisual estadunidense, datado de 1971. A construção da posta em cena do vagar pela cidade aparece em *Os viciados* (*The panic at the Needle Park*, EUA 1971), dirigido por Jerry Schatzberg, quando Al Pacino e Kitty Winn caminham pelas ruas de Nova Iorque dando a conhecer suas personagens, assim como Ricardo Darin (Marcos) e Gaston Puls (Juan/Sebastián).

Os exemplos supracitados de processos intertextuais, também identificados por Fevrier (2016), estão diretamente ligados à construção da posta em cena que vai definir um estilo para o filme, o qual o coloca numa série de textos filmicos que trabalham a trapaça como forma de condução narrativa. Porém, ao associarmos *Nueve Reinas* com um conjunto de filmes estadunidenses, não se pode deixar de lado a inserção do texto filmico no âmbito da transparência narrativa. Assim como a tradição clássica na narrativa cinematográfica, o filme joga com a transparência enunciativa.

Segundo Gaudreault e Jost (2009), o termo enunciado “designa as relações que se estabelecem entre o enunciado e os diferentes elementos que constituem o quando enunciativo, a saber: a) os protagonistas do discurso [emissor e destinatário(s)]; b) a situação comunicação” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 58-59). Seguindo este preceito, apesar de termos uma série de truques elaborados pelo diretor, o que se pode notar é uma situação de comunicação totalmente direta ao destinatário. O filme trabalha enquadramentos e sequências claras de plano e contraplano com o clássico propósito de efeito de transparência narrativa, além do fato da construção do roteiro estar bem marcada na construção dos três atos.

A transparência enunciativa pode ser lida como um sintoma que possui uma série de vetores associados. A adesão à narratividade clássica, como uma forma de comunicabilidade em uma sociedade imersa em discursos liberais, é uma estratégia de comunicabilidade apresentada pelo filme, é uma forma de narrar que opera na diegesis buscando maior potência na relação ficcional para armar um discurso reflexivo. A reflexividade está presente em vários aspectos da posta em cena, assim como nos diálogos trabalhados, é apresentada como um vetor de potência do ficcional para tentar tocar o real, ou para dar conta de uma alusão às ideias do diretor sobre a sociedade argentina.

Que sociedade é esta que está presente no filme *Nueve Reinas*? Sem a pretensão de sermos exaustivos, podemos dizer que alguns aspectos são notáveis, como o acúmulo de marcas transnacionais que aparecem nas ruas de Buenos Aires: Esso, Telefónica e a cadeia de hotéis Hilton, as quais tematizam a presença de grupos empresariais transnacionais. Na narração fílmica, a figura do empresário espanhol filatelista, que será alvo do esquema de vendas dos selos, pode abrir para a alusão às constantes privatizações realizadas no menemismo, dentre as quais muitas das empresas estatais foram compradas por capital espanhol. Como forma de exemplo, podemos citar a empresa telecomunicacional Telefónica e a empresa Marsans, que adquiriu a Aerolíneas Argentinas, as quais são pertencentes a duas áreas bastante simbólicas no mundo globalizado, as comunicações e as viagens aéreas. Ainda podemos pensar quanto a este fato em uma abertura para a tematização do aspecto colonial/pós-colonial. A personagem do espanhol, como alvo da trapaça e como envolvido no esquema, também pode aparecer como elemento de leitura para questões coloniais/pós-coloniais e por que não dizer neocoloniais, se considerado o ponto de vista de uma nova circulação

de capitais e aquisições no interior da antiga colônia. Temos a abertura de um conjunto de elementos que narram uma sociedade imersa em questões próprias da globalização econômica, assim como em questões coloniais/pós-coloniais e neocoloniais.

A sequência das atividades dos enganadores ocorre do seguinte modo: o primeiro truque é realizado na loja de conveniência de um posto de gasolina; o segundo truque é um esquema de enganar uma senhora da terceira idade, já aposentada; o terceiro esquema consiste no engano de outro trabalhador, em sua função, trata-se de um garçom em uma cafeteria; e o quarto e grande truque se dá no seio de um hotel de luxo, local onde a irmã e o irmão caçula de Marcos trabalham, mas, desta vez, o alvo é um filatelista e milionário espanhol. Os truques são armados em contato com camadas vulneráveis da sociedade: trabalhadores, ainda que trabalhando para companhias transnacionais (neste caso, um posto de gasolina da marca Esso e um hotel da cadeia Hilton), e aposentados são a marca da vulnerabilidade impressa por Bielinsky. Seria como se o autor dissesse que estes são os grupos sociais que, em relação às trucagens, sejam elas da índole política ou econômica, são os mais susceptíveis nesta sociedade. Neste sentido, impressiona o número de palavras que o personagem Marcos usa para descrever ladrão no minuto 25 do filme: “descuidistas, culateros, abanicadores, gallos ciegos, biromistas, boqueteros, garfios, pungas, escruchante, arrebatadores, mostaceros, mecheros, lanzas, bagalleros, pesqueiros, filo”. A posta em cena é instigante, os atores caminham pelas ruas centrais de Buenos Aires e Marcos vai apontando para Juan/Sebastián as pessoas nas suas atividades, supostamente trapaceando. Dentre as terminologias usadas, estão muitas palavras do *lunfardo*⁹ delimitando um círculo tradicional das culturas do rio de La Plata, outro gesto de reflexividade naquilo que o autor imagina de sua comunidade.

Outra cena na qual podemos encontrar elementos de reflexividade é no minuto 81 do filme. Estando no banheiro do hotel, Marcos elabora um pensamento: todos são movidos pela racionalidade econômica e tudo é uma questão de valores financeiros a serem apresentados. Transcrevemos o diálogo no seu idioma original:

(Marcos) – Si fuera cualquier otra nena tendría cincuenta argumentos para convencerla. Pero la nena no, la nena... es otra cosa.

(Marcos) – No lo va a agarrar Valeria.

(Juan/Sebastián) – Y vos qué sabés.

(Marcos) – Por lo que vi hasta ahora, no...

(Marcos) – Te gusta, pelotudo. Te vi cómo la mirabas, y seguro que te crees que es santa Juana. ¿No viste cómo mueve el culo?... No hay santos... Lo que hay son tarifas diferentes... ¿Y vos? ¿Te gustan los tipos? Quiero decir, ¿cogerías con un tipo?

(Juan/Sebastián) – No, no.

(Marcos) – ¿No cogerías con un tipo si yo te ofreciera diez mil dólares?... Diez mil, buena guita.

(Juan/Sebastián) – No, no.

(Marcos) – ¿Y si te diera veinte mil? Guita de verdad, toda para vos...

(Juan/Sebastián) – ...

(Marcos) – ¿Cincuenta mil?

(Juan/Sebastián) – ...

(Marcos) – Quinientos mil.

(Juan/Sebastián) – ¿Con cara de que lo aceptaría?

(Marcos) – ¿Te das cuenta? Putos no faltan; lo que faltan son financistas.

O que se coloca em xeque no diálogo transcrito é a capacidade dos indivíduos em transpassarem suas performatividades, sejam elas morais, culturais ou sexuais, em prol de sua racionalidade econômica. Marcos aumenta os valores para convencer a Juan que ele seria capaz de fazer sexo com homens, ainda que não tenha desejo, de acordo com a quantia apresentada, chegando, ao fim, a dizer que a falta é movida pelo desejo racional financeiro e, se temos financiadores para este desejo, tudo será locupletado.

São pontos que Osvaldo Pellettieri (2003) apresenta na tradição de um tipo de dramaturgia presente em Buenos Aires, entre 1944 e 1976: a presença de uma personagem *embrague* que apresentaria toda a visão de mundo do autor, em tradução literal, seria “personagem-embragem”. Segundo Pellettieri (2003), estas personagens são chaves no sistema actancial para a identificação do que Bordwell (1995) chama de construção referencial ou sintomática. Lugar de fala do autor na

obra, onde ele identifica a sua visão de mundo na narração. Pellettieri (2003) afirma que é uma forma tradicional na dramaturgia argentina, principalmente entre 1944 e 1976, para armar o discurso de uma realidade da sociedade da comunidade imaginada na visão do autor. Neste sentido, a personagem Marcos, em vários momentos, apresenta as características definidas por Pellettieri (2003), para evidenciar o que imaginamos ser o discurso de visão de mundo de Bielinsky, estimulando a inserção em uma tradição do realismo reflexivo teatral, o qual encontra-se presente na dramaturgia portenha do período citado.

O sistema bancário e o prenúncio do debacle social

Voltando a mencionar a sequência na qual a personagem Marcos vai ao banco para descontar os 450 mil dólares resultantes do esquema de fraude dos selos, retomamos a questão de um prenúncio do que estava por vir na sociedade argentina. Como já dito anteriormente, muito se fala sobre este ponto (AGUILAR, 2010; 2015; WOLF, 2016; FREVIER, 2016; VISCONTI, 2017), bem como faz-se alusão a ele como uma sequência que prenuncia os levantes sociais decorrentes do *corralito* de 2000/2001. Há, sem dúvida, similaridades nas imagens que já ficaram canonizadas da convulsão social na Argentina de dezembro de 2001, porém, passados os anos e as distintas formas de se associar a este fato, evocaremos o que Svampa (2012) traz no capítulo intitulado “Réquiem para el ahorrista argentino”.

Svampa (2012) reflete sobre um conjunto social que foi diretamente afetado na crise de 2001, os poupadores. Este grupo social foi o que mais se viu impactado pelo fim da convertibilidade e o sequestro dos depósitos realizados em dólares nos bancos da Argentina. A autora acentua o caráter depreciativo com que este termo foi cunhado pela esquerda progressista, a qual alegava ser este um grupo de membros de classe média que, no momento no qual seu bolso foi atingido, tomou o espaço público com protestos, realizou painéis e chegou a certo nível de violência, tendo destruído algumas das instituições bancárias sediadas no país. Percebe-se que há um desconforto em se falar sobre este grupo social tanto do ponto de vista das elites financeiras como da esquerda progressista. Svampa (2012) disserta que a mídia rapidamente assumiu o discurso dos poupadores, como também a futura demonização do termo, o qual chegou a ser visto como pejorativo pela sociedade argentina. A questão negativa estava relacionada ao fato de este grupo não ter uma pauta social universalista, mas sim uma pauta personalista no interior do racionalismo econômico.

A autora sugere que, ao longo dos anos, este termo evoluiu para *vecinos* ('vizinhos'), o qual, curiosamente, foi bastante usado no processo eleitoral de 2015, pelo vencedor do pleito para presidente, Mauricio Macri. Ambivalências que podemos encontrar entre a potência do racionalismo econômico, o momento de ruína de um sistema baseado nos preceitos do Consenso de Washington e a condição de coletividade da comunidade imaginada.

Esse é um grupo social o qual podemos relacionar aos que estão na sequência do desconto do cheque por parte de Marcos. Uma massa de membros da classe média que se acumula perante um banco que declara falta de liquidez "da noite para o dia". Marcos foi um dos únicos a entrar e falar com o seu conhecido no interior do banco, o qual passou da feição de preocupação para a feição de escárnio, pois ele havia sido vítima de algum esquema de Marcos no passado. Estavam postas as relações e o mais intrigante é que podemos vislumbrar que em uma possível leitura da reflexividade posta por Fabian Bielinsky, podemos estar diante de um gesto de cena que nivela o discurso dos poupadores com o dos trambiqueiros. Ao longo do texto fílmico, os espaços públicos estavam preenchidos por transeuntes que afirmavam a condição de Marcos e Juan/Sebastián, de se perceberem como "apenas mais um" no seio daquela comunidade. O posicionamento da câmera ao propor o agrupamento das pessoas se digladiando para entrar no banco, em um enquadramento que sugere o desconforto, a urgência e a sensação de crise, em conjunto com o espaço sonoro de forte vozerio, nos levam a pensar a noção mais ampla da sociedade. Nesta sequência, Marcos também se tornava "mais um", a partir do ponto de vista da falta de possibilidade do banco em cumprir com os depósitos. Neste sentido, pode-se dizer que Fabián Bielinsky nivela os poupadores com os trambiqueiros usando do procedimento de coletividade com a presença dos corpos: os poupadores são performáticos e estão furiosos, não sabemos a índole de seus depósitos, legais ou não. Marcos também é performático e está furioso, uma estratégia de reflexividade do diretor para mimetizar os trambiqueiros e os poupadores dentro do pejorativo da sociedade Argentina. De certa forma, uma maneira de identificar que os processos vinculados ao eixo dicotômico de civilização/barbárie trabalham na forma de complementariedade se tornando um "e", e não uma posição antagônica do "ou".

Podemos relacionar os poupadores como um sintoma de uma forma de imagem-povo. Claro que esta imagem-povo se potencializa na dimensão relacional direta com a sociedade argentina, a partir dos acontecimentos de 2001, e se concentra principalmente nas camadas de classe média do país. Nesse aspecto, esta imagem-povo está como fundo da edificação do texto fílmico, gerando uma potência para se pensar a forma de construção das imagens em movimento, quando relacionamos com os poupadores mencionados por Svampa (2012). Através do modo narrativo, vinculado diretamente com a narratividade clássica, os procedimentos relacionados ao realismo reflexivo alcançam um significado potencial pós-2001, trazendo à tona a ligação direta do texto fílmico com um conjunto social poupador e que foi defraudado pelo sistema bancário e econômico nacional.

Considerações finais

Após as observações feitas, podemos ressaltar que o texto fílmico apresenta uma demarcação no binômio civilização e barbárie apontados tanto por Svampa (2006) como Lusnich (2005). A constituição do espaço cênico urbano nos aponta para procedimentos de inserção da diegesis no contexto civilizatório da metrópole, porém o constante ressaltar do roteiro de truques e artimanhas do engano nos colocam em evidência a presença de aspectos bárbaros.

Já quando colocamos em evidência os procedimentos de intertextualidade, vemos que eles funcionam como um repertório de referencialidade que localiza o texto fílmico de Bielinsky em um grupo de filmes que tematizam a questão dos enganadores profissionais. O armado da trama de engano apoiado na construção de uma narrativa mais próxima ao cinema clássico potencializa todos os aspectos de transparência na condução do relato. Relato este que está permeado por aspectos sociais e políticos do momento vivido na comunidade imaginada Argentina. Também é possível concluir que os aspectos da dramaturgia realista reflexiva nos abrem um campo de tematização do social a partir da visão de mundo de Bielinsky.

Podemos dizer que o desejo de justiça trabalhado na trama nos é apresentado como uma forma de fazer as pazes com processos do engano. Talvez um sintoma do desejo de usar uma possível construção bárbara para operar justiça. Não através dos sistemas de justiça existentes relacionados ao poder judiciário do Estado nacional, mas sim uma forma de “olho por olho, dente por dente”. Por

fim, este desejo de justiça se vê em duplo gozo, por um lado o gozo do desejo de justiça saciado e por outro a solução do emaranhado proposto pela narração. Uma maneira de unir a civilização e a barbárie revelando um possível jogo de construção do social para a narração do nacional.

pós:

REFERÊNCIAS

- AGUILAR, Gonzalo. **Más allá del Pueblo**: imágenes, indicios y políticas del cine. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- AGUILAR, Gonzalo. **Otros mundos**: un ensayo sobre el nuevo cine argentino. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2010.
- AMATRIAIN, Ignacio (org.). **Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005)**: Industria, crítica, formación, estéticas. Buenos Aires: Ediciones Ciccus, 2009.
- ANDERMANN, Jens. **Nuevo cine argentino**. Buenos Aires: Paidós, 2015.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo. Lisboa: Edições 70, 1983.
- BHABHA, Homi. **Nación y narración**: entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010.
- BORDWELL, David. **El significado del filme**: Inferencia y retorica en la interpretación cinematográfica. Barcelona: Paidós, 1995.
- BORDWELL, David. **La narración en el cine de ficción**. Barcelona: Paidós, 1996.
- FEVRIER, Andrés. Nueve reinas, una película transparente. In: DOMINGUEZ, Juan Manuel (ed.). **El fulgor**: ideas sobre Fabián Bielinsky. Buenos Aires: 18º BAFICI, 2016. p. 13- 54.
- GAUDREAU, André; JOST François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora UnB. 2009.
- LUA de Papel [*Paper moon*]. Direção: Peter Bogdanovich. São Paulo: Paramount Films, 1973. 1 DVD (102 min.).
- LUSNICH, Ana Laura (org.). **Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano**. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2005.
- NUEVE Reinas. Direção: Fabian Bielinsky. Buenos Aires: Patagonik Films, 2000. 1 DVD (109 min.).
- O MAGNÍFICO Farsante [*The Flim-Flam Man*]. Direção: Irvin Kershner. São Paulo: 20Th. Century Fox, 1967. 1 DVD (104 min).
- OS VICIADOS [*The panic at the Needle Park*]. Direção: Jerry Schatzberg. São Paulo: Lume Filmes, 1971. 1 DVD (110 min.).
- PELLETTIERI, Osvaldo (org.). **Historia del teatro argentino en Buenos Aires**: La segunda modernidad (1949-1976). Buenos Aires: Galerna, 2003.
- SARMIENTO, Domingos. F. **Facundo, ou civilização e barbárie**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SVAMPA, Maristella. **El dilema argentino**: civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista. Buenos Aires: Editorial Aguilar, 2006.

SVAMPA, Maristella. **Cambio de época**: movimientos sociales y poder político. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, 2012.

VISCONTI, Marcela. **Cine y dinero**: imaginarios ficcionales y sociales de la Argentina (1978-2000). Buenos Aires: Fundación Ciccus, 2017.

WOLF, Sergio. *Historia(s) del dinero*. In: DOMINGUEZ, Juan Manuel (ed.). **El fulgor**: Ideas sobre Fabián Bielinsky. Buenos Aires: 18° BAFICI, 2016.

NOTAS

1 De acordo com Anderson (1983), as comunidades imaginadas são intrinsicamente soberanas e partem do princípio de que há um elo entre os seus participantes, o qual as une, mais do que nunca, no que seria um processo de imaginação. Os membros das comunidades nunca se encontrarão fisicamente em sua totalidade, o que potencializa o aspecto imaginário da comunhão.

2 Quando nos referimos à construção da posta em cena, estamos trabalhando em conjunto com o que Bordwell (1996) preconiza como elementos essenciais para pensá-la. O referido autor explicita que: "Para mim, o essencial sentido técnico do termo denota cenário, iluminação, figurino, maquiagem, e atuação dos atores dentro do quadro" (BORDWELL, 1996, p. 36, tradução nossa).

3 Considera-se narração clássica canônica aquela que apresenta indivíduos psicologicamente definidos que lutam para resolver um conflito claramente indicado ou para conseguir um objetivo específico. A história se delinea para a resolução do problema, para a execução ou não dos objetivos alcançados. As personagens são bem delineadas, coerentes com seu perfil e com o objetivo proposto no argumento. Temos uma personagem principal que é a agente causal dos movimentos da trama, com possibilidades de ampla identificação com o público. Ou seja, no seu modo histórico, a narração canônica depende da causalidade centrada na personagem e a definição da ação com o intuito de conseguir um objetivo específico. Numa estrutura do argumento, a ação narrativa se estabelece sequencialmente a partir de uma situação inalterada, uma perturbação da ordem, a luta e a eliminação dessa perturbação. É uma herança dos modos narrativos que se assumem de outras artes, como o Teatro e a Literatura, em que a causalidade é o primeiro princípio unificador. Geralmente, há uma estrutura causal dupla, com duas esferas definidas: uma que implica um romance e outra que implica outra esfera, trabalho, missão, guerra, busca, ou outras reações pessoais (BORDWELL, 1996).

4 Quando nos referimos a narração da nação, pensamos em conjunto com Homi Bhabha (2010), que ressalta que a nação é uma construção discursiva e que diversos campos contribuem para esta constituição. Tomamos o cinema como um forte vetor na construção da narração da nação.

5 A geração de 80 se refere a um contingente no interior da elite política e cultural argentina, durante os anos de 1880 e 1916, que se alinhava tanto na Capital Federal quanto nas Províncias (forma que os entes estaduais são chamados no país) a uma visão modernizadora e industrializante da sociedade, a qual era amplamente influenciada por uma forma de educação europeia e de condução dos processos sociais de forma a integrar o país a uma sistemática que coadunava com os pensamentos e práticas liberais presentes na Europa. O conceito de processo civilizatório era o de minimizar os traços autóctones existentes na sociedade.

6 A utilização do termo peronista se refere à filiação política às ideias de Juan Domingo Perón, que esteve à frente do governo argentino entre os anos de 1946-1952; 1952-1955 e 1973-1974. Dentre elas, está o foco nas questões populares, abrangendo e abarcando diversos discursos em prol das classes mais baixas econômica e socialmente. Criação de um sistema de justiça social, no qual o justicialismo social e a centralidade do governo eram as pautas vigentes. Líder central do que veio a ser denominado Partido Justicialista.

7 O golpe consiste em confundir a pessoa que está no caixa dizendo que o troco está errado para, no final da "compra", sair com mais dinheiro que usou para pagar. De acordo com Visconti (2017), é uma expressão cunhada pelo diretor, baseada nas pesquisas que ele fez sobre truques e trambiques em Buenos Aires. Muitas expressões usadas pelo diretor e roteirista Fabián Bielinsky são derivadas do *lunfardo*, um modo de expressão portenha (nome dado ao habitante nativo de Buenos Aires) que usa o jogo de palavras e a reversão de significados para marcar o pertencimento à comunidade. O *lunfardo* e o *cocoliche*, mistura do idioma *castellano* com italiano, são expressões típicas da cultura portenha que aparecem muito frequentemente em várias expressões culturais, como o Tango, as milongas o teatro de sainete, nas murgas etc.

8 O nomear das políticas tomadas pelos presidentes como um sufixo *-ismo*, Menemismo, no caso do Carlos Saul Menem (1989-1999), Peronismo, no caso de Juan Domingo Perón (1946-1952, 1952-1955 e 1973-1974), Kirchnerismo, no caso de Cristina Fernandez de Kirchner (2007-2015) e Néstor Kirchner (2003-2007), é uma prática bastante comum na Argentina.

9 Um conjunto de gírias usadas predominantemente por imigrantes italianos e espanhóis de classe baixa no delta do rio de La Plata. Seu uso se torna bastante comum em cidades como Buenos Aires e Montevideú, gerando um código de pertencimento fortemente arraigado na cultura do tango e das milongas.

O pessoal é político: uma análise fílmica de *O Desafio* (Paulo Cesar Saraceni, 1967)

Personal is political: analysis of the film O Desafio (Paulo Cesar Saraceni, 1967)

Le personnel est politique : une analyse cinématographique d'O Desafio (Paulo Cesar Saraceni, 1967)

Carolinne Mendes da Silva

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas / Universidade de São Paulo

E-mail: carolinnemendes@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3009-420X>

Aline Fernandes Carrijo

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas / Universidade de São Paulo

E-mail: aline.carrijo@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2995-2684>

RESUMO:

O presente artigo propõe uma análise do filme *O desafio* (Paulo Cesar Saraceni, 1967) contextualizando-o no movimento do Cinema Novo brasileiro e no debate político e cultural das esquerdas na conjuntura estabelecida após o golpe civil-militar de 1964. A partir de uma perspectiva feminista, questiona-se como a narrativa caracteriza a personagem Ada (Isabella) e sua relação com o protagonista Marcelo (Oduvaldo Vianna Filho). Em uma década marcada pelas discussões de gênero, *O desafio* incorporou as questões do âmbito privado entre homens e mulheres, relacionando-as a posições políticas e apresentando tensões entre o movimento pela libertação das mulheres e a tradicional luta de classes na concepção das esquerdas.

Palavras-chave: *Gênero. Cinema Novo. Paulo Cesar Saraceni.*

ABSTRACT:

This article proposes an analysis of the film *O Desafio* (Paulo Cesar Saraceni, 1967) connecting it to the Brazilian Cinema Novo movement and to the political and cultural debate of the left in the context established after the civil-military coup of 1964. From a feminist perspective, the article questions how the narrative characterizes the character Ada (Isabella) and her relationship with the protagonist Marcelo (Oduvaldo Vianna Filho). In a decade marked by gender discussions, *O Desafio* incorporated issues from the private sphere between men and women, relating them to political positions and presenting tensions between the movement for women's liberation and the traditional class struggle in the conception of the left.

Keywords: *Gender. Cinema Novo. Paulo Cesar Saraceni.*

RÉSUMÉ:

Cet article propose une analyse du film *O Desafio* (Paulo Cesar Saraceni, 1967) en le contextualisant dans le mouvement brésilien Cinema Novo et dans le débat politique et culturel de la gauche dans le contexte établi après le coup d'État civilo-militaire de 1964. D'un point de vue féministe, on se demande comment le récit caractérise le personnage Ada (Isabella) et sa relation avec le protagoniste Marcelo (Oduvaldo Vianna Filho). Dans une décennie marquée par les discussions sur le genre, *O Desafio* a intégré des questions de la sphère privée entre hommes et femmes, les rapportant à des positions politiques et présentant des tensions entre le mouvement de libération des femmes et la lutte de classe traditionnelle dans la conception de la gauche.

Mots-clés: *Genre. Cinéma Novo. Paulo César Saraceni.*

Artigo recebido em: 19/09/2021
Artigo aprovado em: 18/02/2022

O Cinema Novo foi um movimento de renovação da linguagem cinematográfica brasileira desenvolvido entre os anos 1960 e início dos 1970 e marcado pela preocupação com a relação de opressão existente entre exploradores e explorados em nossa sociedade ou, em termos marxistas, com a luta de classes. Questões políticas e sociais – como a própria revolução e, depois, a auto-crítica sobre o fracasso daquele projeto diante do golpe civil-militar de 1964 – figuravam no centro do debate e das temáticas dos filmes. Neste cenário, pode-se questionar se houve espaço, dentro

do movimento, para o debate sobre gênero. A partir do levantamento e da análise de produções cinemanovistas da década de 1960 é possível notar certa tensão e dificuldade em explicitar que as questões do âmbito privado também são políticas. Os filmes com estrutura dramática encontram maior espaço para debater as relações entre homens e mulheres. Quando a família ocupa o foco central da narrativa, a opressão da personagem feminina fica mais visível e, ao mesmo tempo, seu papel ganha maior destaque.

Os anos 1960 foram caracterizados por muitas transformações na sociedade brasileira e no mundo. A juventude envolvida na contracultura questionava padrões comportamentais presentes no mundo bipolarizado durante a Guerra Fria. A Segunda Onda Feminista denunciava as dificuldades das mulheres em acessar o mercado de trabalho em igualdade de condições com os homens e se opunha à ideia de que o espaço doméstico seria naturalmente feminino. Essa divisão do movimento feminista em ondas é questionável, já que estabelece uma história que não abarca a luta de todas as mulheres. As negras que constituíam a classe trabalhadora nunca foram concebidas como o “sexo frágil” que deveria se dedicar apenas ao cuidado do lar e tinham outras pautas reivindicatórias, como o direito a creches, por exemplo. De qualquer forma, o debate sobre o papel das mulheres na sociedade marcou a década de 1960.

Ainda que os realizadores dos filmes não necessariamente tivessem consciência do que estava em jogo, seus dramas familiares revelaram – assim como as feministas da Segunda Onda – que “o pessoal é político”, que a opressão da mulher naquela estrutura patriarcal era um dado da realidade, que passava por transformações que não se reduziam à luta de classes. É sintomático que apenas nesses dramas a mulher ocupa o papel de protagonista, como em *Porto das Caixas* (direção de Paulo Cesar Saraceni, 1962), *A Falecida* (direção de Leon Hirszman, 1965), *O Padre e a Moça* (direção de Joaquim Pedro de Andrade, 1966) e *Capitu* (direção de Paulo Cesar Saraceni, 1968). Nos filmes nos quais a política é relacionada somente ao espaço público, onde ocorre a movimentação de partidos ou de atores vistos como alegorias de classes sociais, é comum que a mulher só apareça como coadjuvante, mesmo que em alguns casos também tenha uma atuação destacada, como no caso de Ada (Isabella), personagem de *O Desafio* (direção de Paulo Cesar Saraceni, 1965) que analisaremos neste artigo.

Na época em questão, o movimento feminista lutava para se afirmar, mas a esquerda brasileira, no geral, ainda tinha muitas reticências em corroborar a ideia de que existia uma opressão específica das mulheres contra a qual era necessária uma luta própria. Assim, muitos dos filmes expressam ambiguidades do período, em que a participação das mulheres na esfera pública – seja através do mercado de trabalho ou mesmo dos movimentos sociais – revela a permanência de uma hierarquia característica de uma sociedade patriarcal. Se os setores mais conservadores validavam essa estrutura social desigual, reafirmando o modelo tradicional de feminilidade – associado à mulher como mãe, esposa e dona de casa –, os setores mais progressistas resistiam a se engajar em um combate específico a ela.

Ao tratar da luta de classes, os filmes por vezes tomaram as personagens femininas como representação dos setores sociais que oprimiam o povo. Ainda que essas mulheres não ocupem posições de poder – à frente das indústrias ou dos latifúndios –, elas são, no geral, esposas dos homens que ocupam esses postos e possuem um status social do qual parecem não querer abrir mão nessas narrativas. Essas personagens aparecem então acomodadas à esfera do consumo, são vaidosas e, muitas vezes, alienadas da situação política do país. Não lhes interessa as desigualdades sociais, os problemas do coletivo; elas querem resolver apenas suas questões individuais. Assim, vão se ocupar demasiada ou até exclusivamente do aspecto afetivo em suas vidas, procurando estabelecer romances ou aventuras amorosas que as realizem pessoalmente.

Ada, de *O Desafio*, age nesse sentido. No filme de Saraceni, Marcelo (Oduvaldo Vianna Filho) é um jovem jornalista de esquerda que entra em crise após a deflagração do golpe civil-militar de 1964. Ao mesmo tempo, tem que lidar com as cobranças de sua amante burguesa Ada, mais preocupada com a situação amorosa do casal do que com a conjuntura política do país. A sinopse já revela como o drama íntimo é importante na narrativa: a perturbação do protagonista deriva da tensão pela mudança política inesperada e pela cobrança por uma decisão no relacionamento com uma mulher de uma classe social diferente, que não compreende os motivos de sua angústia.

Neste artigo, a perspectiva feminista nos guia em deslocamento do olhar do protagonista para a personagem feminina e uma análise das formas como as suas ânsias e atitudes são representadas. Inserindo as questões da mulher de classe média-alta em uma conjuntura mais ampla, de transformações políticas e culturais também trazidas pela narrativa, investigamos como a obra caracterizou o debate sobre gênero em uma época pautada pelas lutas feministas no Brasil e no mundo.

Ada e o “destino tradicional” da mulher

No primeiro diálogo do filme, já há um imbricamento entre os temas da política e do relacionamento amoroso. Ada, embora pareça assumir uma posição progressista no restante do filme, usa a palavra “revolução” em um sinal de que apoiaria a mudança política de 1964, a qual Marcelo, por outro lado, se refere como “golpe”, colocando-se diretamente contra o movimento. O personagem explica que seu sentimento por ela é o mesmo de antes, porém a situação do país é muito diferente, cita a demissão de um locutor de rádio considerado “subversivo” para exemplificar suas preocupações, acusa que “cada vez mais as pessoas se preocupam com a sua própria segurança, mesmo sabendo que a segurança é frágil”. Porém, a comunicação entre os dois é falha, Ada não dá atenção para a explanação política do companheiro e responde: “Você sabe melhor do que eu que não basta largar casa, marido, filho, tudo. O problema está em nós mesmos”. Ela gostaria de se separar do marido para ficar com Marcelo, entretanto ele não lhe dá a segurança necessária para que ela tome essa decisão. Para Marcelo, é a conjuntura política autoritária que representa uma ameaça à segurança de todos, e que constitui o verdadeiro problema com o qual se preocupar.

A trilha sonora do filme contribui de forma geral para a caracterização dos dois personagens principais. As músicas que acompanham Marcelo possuem, quase sempre, letras com críticas políticas, principalmente no momento em que ele vai ao show Opinião. Por outro lado, as músicas que acompanham Ada falam sobre sentimentos amorosos. No final desse primeiro diálogo, por exemplo, a banda sonora é ocupada pela música “É de manhã”, de Caetano Veloso, na voz de Gal Costa. A letra da canção romântica é interrompida para dar lugar a uma locução de rádio que noticia que “o alto comando da revolução já tem uma lista de políticos a serem cassados, com base no Ato Institucional”.

Dessa forma, a própria trilha parece expor a situação da qual o protagonista intelectual fala: não há espaço para o romance quando a situação política é tão grave. Ada, porém, não compreende, interrompe Marcelo em sua triste contemplação para repreendê-lo por dar muita importância à política, sem pensar nos dois. O diálogo seguinte expõe claramente a situação, com Marcelo tentando explicar sua decepção:

– Eu, como os outros, estava acreditando no processo revolucionário brasileiro, sabia que mais cedo ou mais tarde nós íamos viver juntos. Nós tínhamos afinidades e ideias comuns, você também acreditava, era uma visão coletiva, segura, linda. Desculpa, meu bem, se eu estou confuso, estou misturando tudo, mas é que a nossa ideia, o nosso amor, pareciam a mesma coisa, nós estávamos vivendo...

– Nós continuamos vivendo. Não adianta a gente se entregar, agora mais do que nunca temos que nos unir.

– Não, a porra desse golpe militar é que impede que a gente possa ficar do mesmo lado.

O diálogo permite pensar as personagens principais como representantes dos atores políticos envolvidos naquela conjuntura da vida política brasileira. Marcelo figurando a esquerda, que via a aliança com a burguesia progressista, representada por Ada, como a possibilidade de realizar a revolução. Porém, o golpe civil-militar, apoiado pela elite conservadora (presente no filme através do marido de Ada) colocaria fim às suas expectativas. A caracterização social das personagens remete à representação de classes, enquanto a estrutura dramática no filme evidencia mais suas reflexões e atuações como indivíduos dentro desse cenário. Nesse sentido, Marcelo hesita, expõe motivos que parecem sugerir a separação do casal, mas, na sequência, está na cama com Ada em seu apartamento.

A câmera na mão chama atenção para os objetos no quarto de Marcelo, entre eles uma reprodução do quadro *Guernica*, de Pablo Picasso, e um cartaz de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, filme de Glauber Rocha (1964). Na conversa entre o casal, Marcelo afirma que acreditou que as coisas iam mudar mesmo que não fosse possível “racionalmente”. O punhal segurado por Corisco no cartaz do filme de Glauber aparece aqui enquadrado entre os dois personagens, simbolizando a separação. Ao mesmo tempo, a imagem remete ao projeto revolucionário no qual a esquerda brasileira depositava sua esperança. Marcelo revela que sua confiança não era racional e que se encontra confuso

diante da frustração. Sendo assim, o casal não reproduz facilmente a norma do homem racional e da mulher emocional. Há nuances, pois o envolvimento político de Marcelo também o fez manter ilusões.

Nos filmes que surgem como resposta ao golpe – *O desafio*, *Terra em transe* e *O bravo guerreiro* –, as personagens masculinas sempre aparecem como porta-vozes de inquietações que dominavam quase todos aqueles identificados com os ideais de esquerda – Marcelo, Paulo e Miguel, respectivamente, nos três filmes. Com exceção de Sara (Glauce Rocha) no filme de Glauber, as personagens femininas preocupam-se com questões relativas à vida íntima. Todavia, diferentemente de *O bravo guerreiro*, *O Desafio* traz a dimensão afetiva como parte do universo masculino, o que é até potencializado no personagem Paulo, de *Terra em transe*. No filme de Saraceni, a intensa angústia vivenciada por Marcelo diante da situação política reflete sobre seus sentimentos amorosos. A própria reação ao golpe ocorre de forma mais emocional do que racional, o baque com a mudança política se consubstancializa em um sentimento de ressentimento, em uma crise emocional diante da qual o personagem masculino não sabe como agir, não consegue racionalmente traçar novos planos para enfrentar a situação.

Ainda assim, ele segue em sua preocupação com a situação política e social, com a qual a personagem feminina não se envolve de fato, mostrando-se mais preocupada com sua vida amorosa, assim como Sílvia (de *Terra em transe*), Clara e Linda (de *O bravo guerreiro*). Considerando que as obras do Cinema Novo estavam preocupadas com questões do coletivo, com a miséria do povo e as possibilidades de transformação social, essas personagens femininas das classes média e alta são coadjuvantes pelas quais os narradores não nutrem muita simpatia.

A crítica que as narrativas fazem a elas se estende como uma denúncia de sua classe social, um grupo que usufrui de privilégios em uma conjuntura onde o povo vive na miséria, ocupa-se de futilidades, distanciando-se sem conhecer ou se importar com as mazelas das classes trabalhadoras. Sendo assim, a elite e as classes médias foram, em muitos casos, representadas no Cinema Novo como mesquinhas e alienadas, como se fossem incapazes de reconhecer a realidade do país por causa de seus desvios de caráter. Nesse retrato de sua degenerescência moral, os papéis femininos evidenciam a hipocrisia desses grupos, mas também uma transformação de modelos de comportamento que eram impostos às mulheres.

É notável que o “destino tradicional” feminino, caracterizado pelo casamento e pela maternidade, não propicia mais uma satisfação às mulheres representadas nos filmes do Cinema Novo. A construção de um modelo de feminilidade que restringiu as mulheres ao espaço doméstico remonta ao final do século XVIII e ao estabelecimento do sistema capitalista. Quando os camponeses perderam o acesso à terra e as atividades de produção e reprodução foram separadas, esta última passou a ser considerada algo sem valor do ponto de vista econômico, vocação natural, “trabalho de mulheres”. Nesse processo, as mulheres foram excluídas das ocupações assalariadas e renegadas ao papel de esposa. Quando o crescimento da indústria demandou a mão de obra feminina, ela passou a pagar bem menos que aos homens (FEDERICI, 2017).

Angela Davis (2016, p. 25) considera a ideologia da feminilidade como subproduto da industrialização que confinou as mulheres brancas a uma esfera totalmente separada do mundo do trabalho produtivo. Segundo a autora, no século XIX, “mulher” se tornou sinônimo de “mãe” e “dona de casa”, mas entre as escravizadas isso não se aplicava. A autora mostra como as mulheres brancas que iniciaram a luta pelo direito ao voto nos Estados Unidos nem sempre perceberam a condição desigual na qual se encontravam as mulheres negras.

Também no Brasil, essa ideologia da feminilidade era uma referência, mesmo as mulheres negras e pobres que não podiam se dedicar exclusivamente aos papéis de dona de casa e mãe se pautavam por ela. Na segunda metade do século XX, com a crescente participação feminina no mercado de trabalho, esse modelo foi contestado. Assim, em uma sociedade de grandes desigualdades sociais, regionais e raciais, algumas mulheres foram buscar alternativas a esse modelo, enquanto outras ainda lutavam por condições econômicas para que pudessem, ao menos, formar suas famílias com dignidade.

Nos filmes do Cinema Novo, as personagens femininas não são felizes com o modelo tradicional de feminilidade, associado ao casamento e à maternidade. Porém, o comportamento que deliberadamente se afasta desse padrão é mostrado como um desvio sujeito a críticas. Ainda que contraditoriamente, o destino tradicional é, em geral, reafirmado. As formas que as mulheres encontram para escapar do modelo são consideradas muitas vezes ilegítimas, imorais ou resultado de um posicionamento fútil e alienado nas narrativas. Em contrapartida, a “boa mãe” ou a que deseja sê-lo é sempre valorizada – até mais do que a boa esposa e dona de casa.

Em *O desafio*, a presença do filho de Ada colabora para a valorização da personagem na construção de uma imagem moralmente válida de acordo com padrões conservadores. O filho parece ser o único motivo que a prende ao lar e, por causa dele, hesita em se separar do marido. Ela o abraça com bastante empolgação ao revê-lo, o observa dormindo por alguns instantes, em representações explícitas do seu afeto materno que compensa, no balanço moral, a traição ao marido. Outras personagens de classe média seguem o mesmo destino tradicional da maternidade, como Clara em *O bravo guerreiro* e Capitu no filme homônimo (1968).

Sendo assim, a busca dessas personagens pela felicidade nega o padrão vigente, mas, ao mesmo tempo, elas mesmas querem mantê-lo. Quando se rebelam contra um modelo de feminilidade, essas mulheres não têm em vista uma luta mais ampla; agem sempre individualmente. É o que acontece com Ada, ao trair seu marido, e outras personagens femininas, que demonstram atitude semelhante. Na representação das mulheres pertencentes às classes médias e dominantes, o casamento muitas vezes foi exposto como causador de um grande incômodo, que conduz a personagem feminina a alguma tentativa de libertação diante de uma disposição social opressora. Nesse sentido, essas personagens transgressoras foram dotadas de um certo poder de ação. Além de Ada, Ely (Helena Ignez), em *A grande feira* (direção de Roberto Pires, 1961), e Laura, em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (direção de Glauber Rocha, 1969), recorrem à traição como tentativa de escapar do descontentamento com a relação conjugal e do confinamento no ambiente doméstico.

A possibilidade da separação

Na verdade, Ada também simboliza uma posição política e social: a da mulher que se rebela diante de um casamento que não lhe satisfaz. Porém, como o protagonista (ao qual filme dá maior centralidade) não faz essa leitura, a configuração da questão de gênero como um tema político acaba escapando. Ada expõe suas inquietações, mas o valor que essas ganham, comparadas à angústia do protagonista, não é o mesmo. De qualquer forma, há uma certa compreensão em relação à personagem feminina, pois, mesmo diante da indicação sexual (na cena em que os amantes estão embaixo dos lençóis na cama), ela não é condenada moralmente por trair o marido. A personagem mantém sua dignidade, até mesmo como mãe Ada mostra-se totalmente desinteressada diante do esposo. Após um jantar, ela se exalta, irritada afirma não aguentar mais seu círculo social, com

peessoas fúteis, vazias, egoístas e falsas, que só agem por convenções. Sua fala fornece um indício dos motivos de sua traição, ela diz sentir falta de pessoas inteligentes, o que reconhece em Marcelo. Entretanto, a hipocrisia que ela critica se reproduz em suas próprias atitudes ao se manter no casamento. Se a manutenção do matrimônio representa uma posição conservadora, ao analisar as questões legais e morais em relação à separação dos casais na época, nos deparamos com uma realidade um pouco mais complexa.

Na década de 1960, o Código Civil vigente estabelecia a separação sem dissolução de vínculo, ou seja, o desquite. Apenas em 1977 foi instituído o divórcio, permitindo aos divorciados que contraíssem novo matrimônio (BERQUÓ, 2007). Na mesma página do jornal *Correio da Manhã* de 1966 que traz uma crítica ao filme *O Padre e a moça*, há uma nota que relata manifestações em Belo Horizonte e São Paulo, promovidas pela Sociedade Brasileira de Proteção à Tradição, Família e Propriedade contra a instituição do divórcio no país, anunciada através da modificação de dispositivos no Código Civil (CORREIO da Manhã, 1966). A indicação é de que a sociedade da época já debatia o assunto, porém se encontrava bastante dividida.

Como causas do desquite, as mulheres eram mais acusadas de adultério e os homens de “maus-tratos” e abandono do lar. As mulheres desquitadas ou as que viviam junto de um homem desquitado sofriam com os preconceitos da sociedade, e frequentemente eram consideradas má influência para as casadas. Além disso, elas ficavam mais sujeitas ao assédio desrespeitoso dos homens e praticamente eram proibidas de se envolver em outros relacionamentos, correndo o risco de perder o direito à guarda dos filhos e à pensão alimentícia (PINSKY, 1997).

Esses dados sobre a época fornecem algumas possíveis explicações para a hesitação de Ely, de *A grande feira*, e Ada em se desquitar. Tal incerteza das personagens, em uma primeira leitura, pode ser atribuída ao desejo de manterem a vida confortável proporcionada pelo casamento. Quando Ely explana sobre seu matrimônio no momento que vai pedir o desquite ao marido, sua descrição se assemelha muito ao relacionamento de Ada e Mário:

Primeiros anos de casamento, tudo ótimo. Logo depois, vida social agitada. Dois mundos diversos, cada um vivendo em um deles, cada vez mais separados um do outro. Por fim, a separação total, a frieza, a indiferença. Sendo terrivelmente só, minha amiga procura contato com pessoas que vivam, nas amizades. Ia tudo correndo bem até que...

A sugestão é que a solidão no casamento leva a mulher a procurar novas amizades (Ely com as amigas que frequentam o cabaré, Ada com os “esquerdistas”) e por meio delas acabam encontrando um novo amor.

Preocupadas com os respectivos romances, Ely e Ada se mantêm alheias às questões políticas e sociais que realmente importam às narrativas. Elas preferem fugir da realidade para tentar viver um grande amor. Além disso, ambas manifestam um desejo de libertação da posição submissa que ocupam no relacionamento conjugal. Esse desejo acaba sendo vivido através da transgressão; a traição é a única possibilidade de satisfação. Porém, seus amantes não estão envolvidos da mesma forma que elas, que acabam então se conformando em ficar com seus maridos, embora considerassem a separação para construir uma nova relação amorosa. Por fim, já que os novos romances não se concretizam, preferem manter sua posição social.

O modelo de casamento das duas personagens também é semelhante e uma parcela de culpa até recai sobre seus maridos: trabalham demais e não dão a devida atenção às esposas. Nos dois casos não se trata do marido ciumento e controlador, pelo contrário, Ely e Ada possuem certa liberdade e até por isso conseguem se encontrar com seus amantes. Não são felizes no casamento porque parecem viver em um mundo diverso do esposo, passam pouco tempo juntos, em uma vida conjugal ocupada mais pelos compromissos sociais do que por momentos exclusivos do casal.

Apesar da infidelidade, o comportamento de Ada não evoca a imagem de uma mulher desonesta e vil, o que certamente contribuiu para que ela não fosse julgada moralmente pela crítica cinematográfica da época. Pelo contrário, no geral, houve uma compreensão dos motivos que a levam à traição, nas palavras do jornalista José Wolf (1966), por exemplo: “Cansada de ser utilizada pelo marido como um adorno de uma classe carregada de formalismos, ela se refugiara junto a Marcelo como uma tábua de salvação. Só o filho a impede de separar definitivamente do industrial”. O próprio diretor do filme também deu entrevista na época de seu lançamento defendendo a personagem:

A crise de Ada (Isabella) talvez seja mais profunda, porque a “revolução” aparentemente não mudou nada. Ela já conscientizara o seu papel na sociedade. Não queria ser mais objeto: queria ser útil, viver enfim. Não podia mais suportar aquela vida fútil ao lado de um marido incapaz de lhe dar a menor consideração ou afeto.

Encontra ao lado de Marcelo tudo o que necessita – amor, sensibilidade e oportunidade de afirmação. Mas Marcelo está em crise e, conseqüentemente, ela entrará em crise também (ENTREVISTA com Saraceni sobre “O Desafio”, 1966).

De fato, Ada tem consciência do que a deixa insatisfeita no casamento, porém ainda não consegue conceber sua existência sem um par romântico. Carmen da Silva (1971) se destacou na defesa do divórcio na imprensa feminina da época, apontando que a lei é democrática, pois cada indivíduo pode acolher a ela ou não. Contrapondo-se às opiniões conservadoras, a psicanalista e jornalista considerada uma das precursoras do feminismo no Brasil, afirma que a nova legislação não provocaria a dissolução da família, se os germes dessa decomposição não estivessem na própria sociedade. A autora relata ainda o preconceito que a mulher separada sofria, dimensão que não se pode ver nos filmes, pois nenhuma personagem chega a efetivar a separação desejada.

As personagens femininas do Cinema Novo, por um lado, arriscam-se ao pedir o desquite, porém, por outro lado, se mostram conservadoras, pois desistem da ideia e preferem manter o conforto de seus casamentos. Considerando a polarização daquela sociedade em torno das questões morais, de forma que esse desquite ainda era mal visto e a possibilidade do divórcio já gerava manifestações contrárias, o fato das personagens considerarem se separar denota uma ousadia considerável nesse comportamento feminino.

A própria narrativa parece corroborar, em parte, com essa visão. Em dado momento, Mário (Sérgio Brito) ouve pacientemente as queixas da esposa e responde de forma prática: “Ada, eu dirijo uma fábrica onde trabalham 2.500 operários, não é um mundo morto, pelo contrário, é um mundo bem vivo, é o meu mundo. E o seu também”, evidenciando de certa forma a duplicidade da esposa em querer criticar um mundo do qual ela faz parte. Se de início ele parece mais aberto ao diálogo, diante da insubordinação da mulher, que tenta se retirar, sua fala acaba se tornando mais autoritária. Mário acha natural que ela tenha seus interesses, que goste de ler, ir a conferências, exposições, porém lembra: “Mas nada disso deve fazer você esquecer suas obrigações”. Embora o filme não dê o direito de resposta a Ada, até porque uma réplica poderia direcioná-la a um rompimento definitivo com o marido, o que não chega a se concretizar, o enquadramento da sequência reserva um certo poder a ela. Em primeiro plano, Ada encontra-se na parte superior das escadas, é

mostrada de perfil, sem dirigir o olhar ao marido, expressando indiferença e, também, uma certa altivez, dentro de suas limitações ao manter-se como esposa. Mário, por outro lado, enquadrado em *plongée* é rebaixado, perde sua força diante da mulher que se encontra em posição mais alta.

A questão de gênero e a consciência de classe

O desafio possui alguns planos de trabalhadores urbanos, pouco presentes no Cinema Novo de forma geral – aliás, entre os quais se observa uma quantidade considerável de mulheres quando Ada vai até a fábrica do marido. A motivação da mulher para sair de casa é sempre o amor de Marcelo e, ao que tudo indica, ela vai tentar resolver sua situação com Mário (talvez expor verdadeiramente o que sente, contar que tem um amante, pedir a separação). Porém, o choque com o mundo do trabalho é tão grande que a conversa decisiva acaba não acontecendo e o que se pode imaginar é que ela desistiu da separação.

Ada parece totalmente alheia a esse mundo profissional e o próprio marido se surpreende com sua presença na fábrica. Quando ela fica só no ambiente, a montagem recortada acentua o ritmo incessante e o barulho das máquinas, até a luz da fábrica lhe parece perturbadora e ela acaba saindo correndo. Do lado de fora, cabisbaixa, se concentra em suas divagações, mas o apito da fábrica a “acorda”. Os trabalhadores e as trabalhadoras batem o ponto e passam por ela, alguns ainda a olham com estranhamento, mas ela não se integra, não interage com ninguém, só observa.

Ao olhar uma operária que deixa a fábrica, Ada talvez pense nas diferenças entre as duas e em uma outra vida na qual ela mesma poderia estar inserida, se o casamento não lhe proporcionasse sua condição de mulher burguesa. É possível que nesse momento, por meio de seu drama íntimo, Ada tome uma consciência social, que a faz reconhecer sua posição de classe e até mesmo a desistir da separação. É como se a própria opressão das máquinas e engrenagens que a rodearam, da própria estrutura da fábrica, a fizesse perceber que ser dona daquilo tudo é a sua realidade e isso não poderia ser descartado tão facilmente.

São possibilidades, já que a personagem praticamente não aparece mais no filme (há apenas um último plano seu no trecho final, na lembrança de Marcelo) e não se sabe com certeza qual foi a sua decisão. O desfecho do militante também fica em aberto. No último bloco da narrativa, ele

encontra um amigo (Luiz Linhares) no bar, que o convida para ir à sua casa. Lá, Virgínia (Gianina Singulani), a esposa do amigo, assedia Marcelo, passa seu pé no dele por baixo da mesa, e ele se esquivava. Depois o beija, mas ele foge novamente. Por fim, a mulher desabotoa o vestido e se despe diante de Marcelo. Ele olha para o marido que ergue a cabeça e lhe lança uma piscada, incentivando-o a seguir adiante, mas o protagonista se retira.

Virgínia é duplamente rejeitada, pelo marido, que lhe trata de forma bastante grosseira, e por Marcelo, que renega sua investida sexual. Além disso, a vivência entre marido e esposa é caracterizada por uma licenciosidade que não é bem vista pela narrativa. Mesmo que esse casal tenha uma maior liberdade sexual, isso não é revertido positivamente para a personagem feminina, que parece insatisfeita com o casamento.

Na fortuna crítica da época, pouco se falou sobre a personagem Virgínia, porém foi bastante comentado e condenado o comportamento de seu marido. Carlos M. Motta (1966), por exemplo, interpretou que o personagem “induz a mulher a se oferecer a Marcelo”, opinião semelhante à de Gustavo Dahl (1966), que fala em um “escritor à deriva a ponto de lançar a esposa para os braços do primeiro a aparecer” – diminuindo assim a iniciativa da personagem feminina na tentativa de sedução. Paulo Perdigão (1966a) afirmou ser possível entender o filme como um “exame pungente da impotência sexual”, pois Marcelo não deveria repelir a amante e, ainda que se justifique ele recusar a mulher do amigo, nesse caso a impotência fica transferida para esse último. Segundo Ely Azeredo (1966), o único intelectual “não esquerdista” do filme é diminuído por ser representado como “sexualmente dúbio e acreditar em horóscopos”.

Gilda de Mello e Souza (1966) comenta que, no encontro ocorrido na Cinemateca Brasileira para debater o filme, houve um desacordo flagrante, pois alguns cineastas respondiam de maneira apaixonada, como se sofressem ofensas pessoais diante das críticas feitas na obra à “geração de 45”. Tal geração, também conhecida como terceira geração modernista, localiza-se no fim da Segunda Guerra Mundial e da derrubada da ditadura de Getúlio Vargas. Diante de uma relativa tranquilidade política, o grupo seria marcado pela busca da pesquisa estética, sobretudo em torno da própria linguagem literária, dando vazão a possibilidades de experimentação e deixando em segundo

plano as preocupações políticas, ideológicas e culturais que marcaram a geração de 1930. Faz parte desta geração nomes como João Cabral de Melo Neto, Clarice Lispector, João Guimarães Rosa, Ariano Suassuna, Lygia Fagundes Telles e Mário Quintana.

O intelectual mais velho que aparece em *O desafio* seria criticado por fazer parte dessa geração. Em oposição ao protagonista, marcado por sua crise diante da realidade política, ele é alguém mais superficial, sem muita densidade. A cena em que ele compactua com a traição de sua própria esposa parece mostrá-lo como um homem fraco, sem grande punção para agir em nenhum setor da vida, o que teria incomodado os intelectuais à época que se identificavam com o personagem. De qualquer forma, o fato dessa sequência, que nem é de grande destaque no filme, ter causado tanta polêmica explicita os valores morais da época. O marido aceitar a traição da esposa foi visto como uma grande falha moral, sua masculinidade foi colocada em questão e isso foi considerado inaceitável para muitos críticos que escreveram por ocasião do lançamento do filme.

Outro ponto abordado pelas críticas da época, e considerado como negativo por algumas delas, foi o fato de o filme tratar de dramas individuais. Alguns esperavam que, por fazer parte do Cinema Novo, *O desafio* se centrasse mais nos problemas coletivos, políticos e sociais do que nas questões pessoais das personagens. Alfredo Sternheim (1966), por exemplo, afirmou que Saraceni “é mesmo um grande cineasta para captar estados d’alma, para problemas mais individuais do que coletivos”, e J. Spiewak (1966) comentou que “como antes já aconteceu em ‘Porto das Caixas’, sua sensibilidade e sua verdadeira visão pessoal do mundo são mais fortes do que os compromissos a que pretende ser fiel”. Em entrevista a José Wolf (1966, p. 5), Saraceni declarou: “Realmente eu trato de problemas individuais ao contrário de Glauber que tem uma capacidade de épico”, mas mostrou ter consciência de que a partir do individual ele também abordava uma coletividade, procurando “captar a realidade da época através dos indivíduos”. Em suas palavras:

Emílio Salles Gomes me definiu como o diretor mais pessoal do cinema brasileiro. Tenho consciência que tanto a problemática de *O Desafio* como a do *Porto das Caixas* é bastante individualista. [...] Há contudo o mesmo choque dos personagens com a própria realidade que eles querem modificar, transformar (WOLF, 1966, p. 5).

Saraceni descreve a importância de relacionar a existência individual com a vida social de seus personagens. Ao abordar dramas íntimos, seus filmes não deixam de refletir sobre uma realidade social e suas possíveis mudanças. Nesse sentido, talvez ele tenha sido o diretor que mais demonstrou que “o pessoal é político”, ou seja, as trajetórias pessoais de suas personagens não interessam de forma isolada, mas sim como partes dos movimentos de transformação da sociedade.

Ao evidenciar um contato entre questões da esfera pessoal e da pública, o filme abriu um espaço para uma reflexão sobre a condição da mulher burguesa. Ada não se realiza na relação conjugal, mas não consegue renunciar ao status social que o casamento lhe confere. Dessa forma, compõe – junto com Silvia, em *Terra em transe*, e Clara e Linda em *O bravo guerreiro* – o estereótipo da mulher das classes média e alta que é individualista, preocupa-se apenas com suas questões pessoais, e é frívola – não tem a menor consciência dos problemas que realmente atingem o povo brasileiro. Além disso, na medida em que procuram afastar seus companheiros da política, elas aparecem como um empecilho à transformação social do país.

REFERÊNCIAS

- AZEREDO, Ely. Desafio entre amigos. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 5 maio 1966.
- BERNARDET, Jean-Claude. O Desafio: a partir do dia 18 no Picolino e Scala. **Artes**. São Paulo, jan. 1966.
- BERQUÓ, Elza. Arranjos familiares no Brasil: uma visão demográfica. In: SCHWARCZ, Lília Moritz (org.). **História da vida privada no Brasil: contraste da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 412-438.
- DAHL, Gustavo. "O Desafio de Saraceni". **A Tribuna**. Santos, 29 maio 1966. Recorte de jornal armazenado na Cinemateca Brasileira, pasta do filme *O Desafio*, folha 257.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.
- ENTREVISTA com Saraceni sobre "O Desafio". **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 7 abr. 1966.
- FEDERICI, Sílvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.
- MOTTA, Carlos M. Duplo desafio. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 25 jun. 1966.
- O DESAFIO mudo. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 23 jan. 1966.
- PERDIGÃO, Paulo. Ainda "O Desafio". **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 5 maio 1966a. [Recorte de jornal armazenado na Cinemateca Brasileira, pasta do filme *O Desafio*, folha 225.]
- PERDIGÃO, Paulo. O Desafio. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 4 maio 1966b. [Recorte de jornal armazenado na Cinemateca Brasileira, pasta do filme *O Desafio*, folha 12.]
- PINSKY, Carla Bassanezi. Mulheres dos anos dourados. In: DEL PRIORE, Mary (org.). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1997. p. 469-512.
- SILVA, Carmen da. **O homem e a mulher no mundo moderno**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- SOUZA, Gilda de Mello e. Diálogo e imagem n'O Desafio. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 18 jun. 1966.
- SPIEWAK, J. J. O Desafio. **Diário de São Paulo**. São Paulo, 22 maio 1966.
- STERNHEIM, Alfredo. "Obra-prima: O Desafio". **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 22 maio 1966. [Recorte de jornal armazenado na Cinemateca Brasileira, pasta do filme *O Desafio*, folha 254.]
- WOLF, José. "O Desafio" em tempo sem sol. **Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, 17 abr. 1966.
- WOLF, José. Geração Crucificada. **Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, 24 abr. 1966.

Deslocamentos, poder e identidade no filme *O Cárcere e a rua*

Displacements, power and identity in the film O Cárcere e a rua

Desplazamientos, poder e identidad en la película O Cárcere e a rua

Adriano Medeiros da Rocha

Universidade Federal de Ouro Preto

E-mail: adrianomedeiros@ufop.edu.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8550-8599>

Nathália Vergara

Universidade Federal de Ouro Preto

E-mail: vergaranathalia98@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3606-9566>

RESUMO:

Este artigo reflete sobre os conceitos como poder, identidade e ressocialização, através de um olhar cuidadoso a respeito do filme documentário *O cárcere e a rua*, dirigido pela cineasta brasileira Liliana Schwab (2004). A pesquisa desenvolve uma análise da imagem em movimento e do som da referida obra, bem como busca identificar características da representação fílmica constituída pelas três atrizes sociais que protagonizam o filme e como elas se interligam na constituição da narrativa.

Palavras-chave: O Cárcere e a rua. *Análise fílmica. Poder. Identidade. Ressocialização.*

ABSTRACT:

This article reflects on concepts such as power, identity and resocialization, through a careful look at the documentary film *O cárcere e a rua*, directed by Brazilian filmmaker Liliana Schwab (2004). The research develops an analysis of the moving image and the

sound of that work, as well as seeking to identify characteristics of the filmic representation constituted by the three social actresses who star in the film and how they are interconnected in the constitution of the narrative.

Keywords: O Cárcere e a rua. *Film analysis. Power. Identity. Resocialization.*

RESUMEN:

Este artículo reflexiona sobre conceptos como poder, identidad y resocialización, a través de una atenta mirada al documental *O cárcere e a rua*, dirigido por la cineasta brasileña Liliana Schwab (2004). La investigación desarrolla un análisis de la imagen en movimiento y el sonido de la obra mencionada, además de buscar identificar características de la representación fílmica constituida por las tres actrices sociales que protagonizan la película y cómo se interconectan en la constitución de la narrativa.

Palabras clave: *O Cárcere e a rua. Análisis de películas. Poder. Identidad. Resocialización.*

Artigo recebido em: 19/09/2021
Artigo aprovado em: 19/01/2022

Introdução

Analisando o comportamento social, um dos principais debates da atualidade é como lidar com o indivíduo que não segue as regras sociais, aquele ou aquela que, independentemente do motivo, age de forma contrária ao que o coletivo pensa/age, ou melhor, que é contrário àqueles que determinam como o coletivo deve pensar e/ou agir.

Não importa a época, não importa a forma em que é feita, a reação contra esses indivíduos, normalmente, foi e é a mesma: a de punição. Apesar de ainda presentes em alguns países, a sociedade já passou por suplícios – o que, segundo Foucault (2003), é uma pena corporal e dolorosa que pune de acordo com o crime realizado – como trabalhos forçados e as diversas penas de morte. Atualmente, no mundo ocidental, a punição predominante desses “criminosos” se dá pelo encarceramento, pela privação da liberdade.

O encarceramento já está naturalizado em nossas vidas, os presídios se tornaram imagens comuns em nosso cotidiano, a grande mídia e várias obras audiovisuais, em especial aquelas voltadas para o entretenimento, ajudaram a estabelecer essa naturalização, como se não fosse mais possível imaginar uma sociedade sem presídios.

Com a Lei de Execução Penal (LEP) de 1984,¹ buscou-se deixar mais “humanizado” o processo disciplinar, além de garantir a assistência aos detentos, a constituição de seus direitos e a garantia dos trabalhos, tanto quanto seus respectivos regimes. A partir desta lei, os detentos passaram a ter melhores condições para “viver” e para buscar a ressocialização por meio de trabalhos durante o regime semiaberto.

Neste contexto, este artigo busca analisar o filme documentário *O cárcere e a rua*, de Liliana Sulzbach (2004), buscando identificar elementos que ajudem a mapear representações fílmicas e processos de construção de identidade de ressocializadas, bem como analisar como elas são influenciadas pelas relações de poder já definidas na sociedade, mesmo que de forma inconsciente, e, conseqüentemente, apresentar suas reações à tal influência. Além disso, também se pretende entender como cada uma delas lidou com seu processo de ressocialização registrado pela obra fílmica.

O filme documentário narra, ao longo de três anos, os dilemas e o dia a dia de três detentas da Penitenciária Madre Pelletier, em Porto Alegre: Cláudia, Betânia e Daniela. Cláudia é a detenta mais velha, passando grande parte de sua vida na penitenciária, e, por isso, impõe respeito sobre as colegas do presídio, protegendo, dentro de uma relação quase maternal, aquelas que mais precisam, como é o caso da Daniela. Daniela tem 19 anos, é recém-chegada na penitenciária e aguarda julgamento de um crime que diz que não cometeu. Betânia é a primeira, entre ela e Cláudia, a ir para o regime semiaberto e já se depara com incertezas da nova fase de sua vida.

Todos esses elementos presentes no roteiro remetem ao processo de construção de identidade de cada uma e como elas reagem ao encarceramento e aos processos de ressocialização. Deste modo, o objetivo é utilizar esses elementos para traçar uma análise fílmica através das subjetividades inse-

ROCHA, Adriano Medeiros da; VERGARA, Nathália. *Deslocamentos, poder e identidade no filme O Cárcere e a rua*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36144>>

ridas no filme *O cárcere e a rua*, sejam elas de direção, roteiro e fotografia, para, por fim, compreender melhor estas personagens e suas complexidades, transcendendo formas de preconceitos ou marginalização.

Identidade e poder na sociedade contemporânea

Percebendo os discursos e os jogos de poder que cercam o ser humano, Stuart Hall (2011) observa que um indivíduo depende de outro, e que as relações entre eles são formadas dentro de uma sociedade com suas respectivas regras. A identidade é, portanto, uma representação que o indivíduo tem dentro de determinada sociedade. Hall (2011) acredita que sempre haverá as dicotomias indivíduo/outro e diferença/semelhança, e que estas dicotomias sempre serão vistas e debatidas: quem é ele/a? De onde ele/a veio? Como ele/a age? E assim por diante. O indivíduo é, portanto, definido não por suas características, mas sim por aquilo que não o assemelha aos sujeitos que fazem parte do grupo hegemônico da sociedade, ou, como já foi chamado, os outros.

No artigo “Quem precisa de identidade?”, Stuart Hall (2001), ao perceber que “as identidades são construídas por meio da diferença”, aprofunda as reflexões sobre identidade e, também, sobre exclusão e vai além ao dizer que:

As identidades podem funcionar, ao longo de toda a sua história, como pontos de identificação e apego apenas por causa de sua capacidade para excluir, para deixar de fora, para transformar o diferente em “exterior”, em abjeto. Toda identidade tem, à sua “margem”, um excesso, algo a mais [...] toda identidade tem necessidade daquilo que lhe “falta” – mesmo que esse outro que lhe falta seja um outro silenciado e inarticulado (HALL, 2001, p. 110).

Neste sentido, para identificar qualquer indivíduo, bastaria reconhecer o que o caracteriza como diferente de outros grupos e de qual grupo social ele foi marginalizado. Obrigado a ficar à margem de sua antiga representação, o sujeito ressignifica sua identidade e, como dito anteriormente, aceita a nova representação para si. Hall também percebe os jogos de poder que interligam a identidade: os sujeitos dominantes são os que controlam como cada um será definido, são eles que moldam os sujeitos e o “chamam para ocupar seus lugares”, mas, mesmo sendo marginalizados, de alguma forma, os indivíduos aceitam a posição que é dada a eles.

De acordo com o antropólogo Marc Augé, é preciso deixar claro que a existência do espaço não é suficiente. É preciso vivê-lo e conhecê-lo para então se conhecer dentro dele. Sem um espaço, os corpos não se sentem pertencidos a nenhum ambiente e a nenhum grupo social.

Nos estudos de Augé, esses momentos de não pertencimento se dão na falta de espaços vividos, ou, como ele chama, nos “não lugares”. O não lugar é um lugar sem identidade, sem relações, sem história, sem memória. É um lugar ocupado de corpos em passagem. Nesse não lugar, as relações sociais não importam e, portanto, os corpos que estão presentes no espaço não têm nada em comum um com o outro.

Claramente, a palavra não-lugar designa duas realidades complementares, porém distintas: espaços formados em relação a determinados fins (transporte, comércio, lazer), e as relações de que os indivíduos têm esses espaços. Embora os dois conjuntos de relações se sobreponham em grande parte e, de qualquer forma, oficialmente (indivíduos viajam, fazem compras, relaxam), eles ainda não são confundidos; pois os não-lugares mediam toda uma massa de relações, com o eu e com os outros, que são indiretamente conectados aos seus propósitos. Assim, [...] os não-lugares criam contratualidade solitária (AUGÉ, 1992, p. 79-80).

Não lugar seria o espaço de passagem que não é capaz de definir os indivíduos que passam por ele. Sem lugar definido no tempo e sem relação com nada específico, o passado do indivíduo não importa, ele é apenas mais um presente naquele espaço. São lugares que “mobilizam o espaço extraterrestre para uma comunicação tão estranha que muitas vezes só põe o indivíduo em contato com uma outra imagem de si mesmo” (AUGÉ, 1992, p. 68).

O indivíduo que transita no não lugar não consegue se inserir em nenhum lugar, ele não pertence a esse não lugar e, enquanto estiver nele, não pertence a nenhum outro. Ele é dependente de seus propósitos baseados no sistema econômico – o capitalismo – e nos outros indivíduos que transitam por esses espaços. “Ele não é mais do que aquilo que faz ou vive” (AUGÉ, 1992, p. 86).

A funcionalidade de cada sociedade é explícita em suas representatividades por meio da instituição total, tanto dentro dela quanto de sua existência. Nesses espaços, encontram-se indivíduos que foram obrigados a procurar qual é o seu lugar, partindo do princípio que este lugar é diferente do lugar do outro ou é diferente do lugar que já se encontrou uma vez. Sendo assim, as relações sociais baseadas em espaços estão em constante mudança.

As diferenças escancaradas durante as relações sociais nos apresentam as posições que os sujeitos ocupam. O indivíduo se vê, mas, ao mesmo tempo, não se vê. Analisa o espaço e é quase como se ele desempenhasse o papel de “diferente” por conta própria. Este curioso e quase natural princípio é estudado por Foucault (1986) e apresentado em “Outros espaços” como “heterotopia”.

Heterotopia é um olhar que dirige a si próprio e que, apesar de saber que é real, “exerce um tipo de contra-ação à posição que ocupa” (FOUCAULT, 1986, p. 2). Sempre haverá heterotopias: as de crise, que são momentâneas; e as de desvio, “aquelas nas quais os indivíduos, cujos comportamentos são desviantes em relação às normas ou médias necessárias, são colocados” (FOUCAULT, 1986, p. 4). Heterotopias estão além do tempo e espaço. Representam um meio de excluir o indivíduo através do espaço em que vive, sem que ele perceba, pois não é um espaço real.

O espaço é o lugar de controle social que atenua o poder entre indivíduos durante sua interação. Para Foucault, as relações de poder são intrínsecas à sociedade. Além do espaço, o saber também está relacionado ao poder. Quanto mais “saber”, mais conhecimento e, portanto, mais poder. A retirada do saber do outro, deixando-o vendado da verdade, também é uma forma de poder.

Foucault aponta que o poder não é algo imediatamente repressivo. O poder está por toda parte, no Estado, nos inquéritos penais e em cada interação social, representando os dois lados de cada relação social, porém, o poder é estratégico, sutil, há um enfrentamento constante de forças que atravessam os corpos. O autor explica que o poder é um conjunto de ações sobre outras ações, induzindo o corpo de formas implícitas a submeter-se ao dominante. Há o poder político, o de pertencer a um grupo e seguir as regras que o espaço social criou, mas também há o “poder disciplinar”.

Dentre os espaços nos quais o poder é aplicado, a prisão será o foco deste trabalho. Conforme Dario Melossi e Massimo Pavarini (2006), no livro *Cárcere e fábrica*, o cárcere foi originado como sistema de punição/arrendimento dado pela Igreja Católica. Mas, com o surgimento do capitalismo no século XIX, foi usado como forma de “limpar as cidades” de pessoas em situação de rua e camponeses que foram expulsos de suas terras, utilizando-os como mão de obra barata do

mercantilismo, abusando-se da coerção. Transformava-se, assim, diversos corpos que poderiam ser considerados inúteis à sociedade em corpos dóceis, e, depois de disciplinados, em *úteis*, sem precisar transformá-los, de fato, em corpos *importantes*.

Com o tempo, o surgimento de prisões femininas se tornou cada vez mais comum. O modo de ressocialização também surgiu para as mulheres, adaptando-se a arquitetura dos presídios para que as instalações parecessem casas, a fim de "infundir a vida doméstica na vida da prisão" (DAVIS, 2003, p. 51). O que inicialmente pode parecer positivo, segundo Angela Davis, é um modelo similar ao de prisões de segurança máxima masculina. Além disso, o tratamento para com as mulheres é o mesmo que o estabelecido nas relações de poder fora dos presídios: além de receberem um tratamento violento, a ressocialização das mulheres detentas é para transformá-las não mais em esposas e mães exemplares, mas sim em empregadas domésticas, cozinheiras e lavadeiras (DAVIS, 2003).

Buscando constituir uma metodologia de análise para o cinema documental

A escolha do filme documentário *O cárcere e a rua*, como objeto de análise desta investigação, levou em conta, primeiramente, e qual é o objetivo de um filme deste gênero audiovisual. Desde a invenção do gênero documentário, diversos estudiosos e cineastas visam encontrar uma definição para documentário, a fim de diferenciá-lo corretamente de outros gêneros, apesar de esta ser uma tarefa árdua e inexata. Ao dizer que todo filme é um documentário, o pesquisador Bill Nichols (2005) apresenta uma definição bem ampla e abrangente para o filme documentário, separando os filmes em dois tipos: os de satisfação de desejos (os de ficção) e os de representação social (os documentários como conhecemos).

Segundo Bill Nichols, o documentário tem a capacidade narrativa de apresentar ao espectador questões que chamam atenção e merecem ser compreendidas. Além disso, é possível comparar um documentário com o *video advocacy*, ou seja, como uma forma de ativismo. Apesar de o documentário ser capaz de chamar atenção e debater temas como um mecanismo de ativismo, há três maneiras diferentes, de acordo com Nichols, de realizar e engajar estes debates: 1) retratando, de

forma verossímil, o mundo que vivemos; 2) retratando o tema de acordo com o interesse de determinadas pessoas, principalmente a dos realizadores do filme; e 3) apresentando diferentes pontos de vista sobre o mesmo tema.

Na leitura de Manuela Penafria (2009), em *Análise de filmes: conceitos e metodologia(s)*, embora não exista uma metodologia única e definida para se fazer uma análise fílmica, é comum aceitar que uma análise passa por duas etapas: a primeira, a decomposição; e a segunda, o estabelecimento e a compreensão das relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretação.

A decomposição recorre pois a conceitos relativos à imagem (fazer uma descrição plástica dos planos no que diz respeito ao enquadramento, composição, ângulo, ...), ao som (por exemplo, off e in) e à estrutura do filme (planos, cenas, sequências). O objetivo da análise é, então, o de explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação (PENAFRIA, 2009, p. 1).

Sendo assim, a pesquisadora apresenta as metodologias mais utilizadas em uma análise que, além de suas especificidades, conseguem cumprir as duas etapas e ter um ponto de vista detalhado sobre o filme. A abordagem mais utilizada – e que também será buscada nesta pesquisa – é a análise de conteúdo. Através deste tipo de análise,

considera o filme como um relato e tem apenas em conta o tema do filme. A aplicação deste tipo de análise implica, em primeiro lugar, identificar-se o tema do filme (o melhor modo para identificar o tema de um filme é completar a frase: Este filme é sobre...). Em seguida, faz-se um resumo da história e a decomposição do filme tendo em conta o que o filme diz a respeito do tema (PENAFRIA, 2009, p. 6).

Pensando no tipo de produção que abarca *O cárcere e a rua*, é possível antever que o documentário retrata a identidade das detentas não apenas quando estão no presídio, mas, principalmente, a identidade de cada uma delas construída a partir de suas relações com o mundo exterior, durante o processo de ressocialização.

Nesta análise, devemos considerar o filme como “resultado de um conjunto de relações e constrangimentos nos quais decorreu a sua produção e realização, como sejam o seu contexto social, cultural, político, econômico, estético e tecnológico” (PENAFRIA, 2009, p. 7). Além disso, a pesquisadora diz que o analista deve responder a três questões: 1) qual o tema do filme?; 2) o que conta? (fábula); 3) o que quer dizer? (discurso). Porém, esta definição, apesar de se aproximar do conteúdo a ser analisado, sozinha, não é suficiente para responder a todas as questões pertinentes em uma

análise e, por conta disso, há a necessidade de apresentarmos e utilizarmos mais duas metodologias citadas por Penafria. A primeira é a análise poética, que visa, em dois momentos, descobrir quais sentimentos são formados de acordo com a mensagem do filme. Para isso é preciso

1) enumerar os efeitos da experiência fílmica, ou seja, identificar as sensações, sentimentos e sentidos que um filme é capaz de produzir no momento em que é visionado; 2) a partir dos efeitos chegar à estratégia, ou seja, fazer o percurso inverso da criação de determinada obra dando conta do modo como esse efeito foi construído. Se considerarmos que um filme é composto por um conjunto de meios (visuais e sonoros, por exemplo, a profundidade de campo e a banda sonora/musical) há que identificar como é que esses meios foram estrategicamente agenciados/organizados de modo a produzirem determinado(s) efeito(s) (PENAFRIA, 2009, p. 6).

O objetivo de usar este tipo de análise é, em primeiro momento, apreciar o documentário e perceber os sentimentos que o conteúdo carrega e, consecutivamente, compreender a mensagem e as consequências da mensagem. Ao analisar um documentário, que por si só é ativista, buscar identificar as emoções e estratégias é dar o primeiro passo para responder às perguntas que surgiram com este estudo.

A proposta deste primeiro contato com o filme é de que o analista sinta-se suficientemente relaxado e liberado para não se preocupar com tais elementos [...] constitui uma tentativa de se estabelecer uma consonância com a visão de Merleau-Ponty apresentada por Andrew (1989, p. 243), segundo a qual a arte é "uma atividade primária, um modo natural, imediato e intuitivo de compreender a vida". O analista estará entregue à experiência pessoal que o filme lhe proporciona. Deverá ser capaz de perceber, tanto no decorrer da projeção como depois dela, como transcorreu esta experiência, permitindo que o filme o toque, o emocione e porventura o faça pensar (sobre o tema abordado na obra, sobre o cinema de forma geral, sobre a vida, sobre o mundo). Se durante a projeção o analista for capaz de se entregar ao jogo proposto pelo filme, terminada a projeção ele deverá refletir ativa e concentradamente sobre estes tópicos que acabamos de mencionar, num processo de detida auto-observação" (FRANÇA, 2002, p. 125-126).

Porém, assim como em todas as obras fílmicas, é preciso analisar também os elementos visuais presentes na obra, destacá-los – e sem prejudicar o todo –, e, a partir destes elementos, perceber o modo de expressar da cineasta. Para tal situação, a última metodologia a ser pensada é a análise de imagem e som, pois, segundo Penafria (2009, p.7), "com este tipo de análise encontramos, sobretudo, o modo como o realizador concebe o cinema e como o cinema nos permite pensar e lançar novos olhares sobre o mundo".

É difícil realizar a análise da imagem por si só. Quando se pensa em narrativa fílmica, deve-se pensar tanto no roteiro quanto na fotografia do filme, independentemente de qual gênero ou produção audiovisual tenha a obra. Portanto, podemos afirmar que, de algum modo, a análise fílmica se dá a partir de três tipos de análise que se complementam: a análise de imagem em movimento (enquadramentos, ângulos, movimentos, planos e luz), de som (falas, trilhas musicais, ruídos, elementos diegéticos e extra diegéticos) e de cenas ou sequências específicas que sustentem o conteúdo e que representem a base das sensações que o filme causa no espectador. Observar esses elementos é importante para entender o filme, pois cada um deles foi escolhido por um motivo específico e é função do analista compreender qual é o motivo de cada escolha.

Por fim, para além das características da representação fílmica de cada personagem/atriz social, como elas se interligam e como a narrativa “é pautada pela intercalação e/ou justaposição de fragmentos de testemunhos dos personagens sociais” (MOMBELLI; TOMAIM, 2014, p. 12); também é importante levar em conta os materiais extrafílmicos presentes no documentário *O cárcere e a rua*, tais como: o contexto sociopolítico da produção; os bastidores; a filmografia anterior; a trajetória de Lílina Sulzbach, cineasta que dirige o documentário, e qual foi seu objetivo ao produzi-lo; entre outros.

Olhares sensíveis sobre o filme documentário *O cárcere e a rua*

Em abril de 2005, um ano depois da estreia do documentário *O cárcere e a rua*, Lílina Schwab concedeu uma entrevista à repórter Lúcia Valentim Rodrigues (2005), da *Folha de São Paulo*. Segundo Lúcia, a ideia inicial da diretora era apresentar o presídio feminino, mas como contraposição ao masculino e, assim, apresentar o “desconhecido”. Porém, durante as pesquisas, Lílina mudou de ideia e preferiu apontar a mobilidade social e as adaptações.

Em uma live de discussão, realizada em 2020, pela Associação Profissional de Técnicos Cinematográficos do Rio Grande do Sul (APTC-RS, 2020), Lílina apontou que seu interesse em fazer algum documentário sobre o encarceramento surgiu em 2001, a partir de uma série de reportagens sobre as rebeliões na penitenciária popularmente conhecida como Bangu 1 (CARVALHO, 2012).

Inspirada em conhecer mais a respeito do que acontece dentro de um presídio, seu objetivo com o documentário ficou mais claro:

Eu lembro que o que eu gostaria de abordar era a questão de adaptação, como as pessoas se adaptam a situações limite e quando a gente está nessa situação limite. Quando a gente é preso, é preciso se adaptar a uma situação limite, então desde o início eu defini essa abordagem até mesmo antes de ter essas personagens. Eu queria limitar meu tema a um presídio feminino, que eu imaginava que a realidade era bem diferente do presídio masculino, e eu queria trabalhar a questão da adaptação. Eu já imaginei naquele tratamento uma personagem que estava entrando na cadeia, como ela ia se adaptar lá dentro; outra que estivesse saindo e outra que estivesse lá há muito tempo.²

As mudanças nas pesquisas também ocasionaram mudanças durante a pré-produção, fase destinada às primeiras entrevistas e a busca por personagens. A cineasta filmou de outubro de 2001 a abril de 2004. Nesta época, a população carcerária da Penitenciária Feminina Madre Pelletier, local em que foram realizadas as filmagens, era de 150 a 160 detentas. Segundo Schwab, antes de encontrarem a abordagem do documentário, sua equipe já havia realizado cerca de 100 entrevistas, o que correspondia, na época, a 94% da população carcerária.

É interessante pontuar duas descobertas feitas ao longo dessa produção. A primeira, comentada na live da APTC-RS, pode ser percebida como a primeira adaptação da identidade das detentas, mas não a que Liliana Schwab buscava:

dessas cem entrevistas, o discurso era muito parecido, elas tinham um discurso já incorporado, que elas recebiam via psicólogas, assistente social... Todas elas já incorporaram um discurso que já era muito semelhante. Todas elas tinham filhos, todas elas queriam sair e reencontrar os filhos, montar um negócio, de preferência com a parceira de cela delas, era um discurso muito parecido. Então, embora eu achei que era verdadeiro, que era realmente o desejo delas, eu não achava que eu teria um filme que de fato mostrasse o que acontecia com elas nesse período de adaptação. Então a gente mudou a logística e resolvemos acompanhar elas no dia a dia, e isso aconteceu durante três anos. E aí sim as coisas aconteceram, encontramos as personagens e coincidentemente as histórias acabaram se cruzando.

No que diz respeito à intenção da cineasta, podemos pontuar a segunda descoberta feita ao longo da produção, comentada na entrevista para a *Folha de São Paulo*, em 2005, e que também pode ser compreendida ao assistir o próprio documentário: do que se trata a obra. Segundo Sulzbach, “O

cárcere e a rua não é um filme sobre a cadeia. Ele se concentra em como elas circulam entre o ambiente externo e a prisão”, ou seja, o filme aponta, a partir da ressocialização, como as personagens se adequam a cada espaço e qual a relação entre espaço-presídio e espaço-rua.

Logo nos primeiros minutos da obra, antes mesmo de apresentar os personagens ou sobre o que o documentário se trata, observa-se o desconforto de uma detenta ao conversar com uma pessoa e andar pelas ruas depois de anos privada de liberdade. Neste primeiro momento, a personagem Cláudia questiona para diversas pessoas onde é possível pegar o ônibus que ela deseja, mas sempre é enviada para lugares diferentes, além disso, ela demonstra estar claramente desconfortável com as novidades, com as pessoas e, principalmente, com o sol em seu rosto.

A partir de uma narrativa com poucas fragmentações temporais, a diretora opta por estabelecer, antes de tudo, o seu objetivo com o filme: apontar as dificuldades das ressocializadas na hora de se reintegrarem à sociedade. Cláudia ficou no regime fechado por 28 anos e, durante esse período, precisou se adaptar ao espaço e à realidade da prisão. Depois de conseguir se adequar à penitenciária, ela precisa, novamente, se adaptar a um novo espaço, que há muito foi tirado dela.

Neste início do regime semiaberto, ela está desconfortável, porque não se enquadra mais na identidade de indivíduo social nem na de detenta. Cláudia tem consciência disso pois explica, no primeiro momento, para um pedestre, mesmo sem ele ter questionado, que não sabe como pegar o ônibus porque acabou de sair da prisão. Em um segundo momento, quando o documentário começa a narrar os fatos em ordem cronológica – ainda com Cláudia no regime fechado –, ela relata para a cineasta:

o que as pessoas pensam lá fora é o que eu pensava também, tem que tirar da sociedade, são pessoas que não podem viver na sociedade, tira... Não somos nada para eles lá fora, eu sei, tenho certeza disso, somos insignificantes, se nós não saímos nunca daqui para eles seria melhor (*O cárcere e a rua*, 6'10").

No caso de Daniela, a detenta mais jovem das três personagens, que chegou à penitenciária grávida e negando o suposto crime, o de matar o próprio filho, é possível ver seu desconforto por estar em um lugar que acredita não pertencer. O espectador percebe que ela gesticula bastante com as mãos, principalmente quando está bem ansiosa. Além desse gesto, também é possível notar seu costume de roer as unhas quando está refletindo em silêncio. Essas ações são evidenci-

adas visualmente pela cineasta por meio do uso de plano detalhe. Vale ressaltar que ela passa suas mãos diversas vezes em sua camiseta e em sua barriga, deixando claro – de forma proposital ou não – que está grávida. A escolha desta forma pela cineasta é curiosa, pois define como Daniela será representada: como mãe, mas, principalmente, como alguém indefesa. A identidade de mãe é recorrente nas três personagens e pode ser debatida e analisada em diversos momentos ao longo do filme.

A identidade de “encarcerada” é formada para se adaptar ao espaço e suas regras, enquanto que a identidade de “mãe” é formada socioculturalmente pela classe dominante, a fim de garantir que toda mulher seja ou haja como mãe. Dessa forma, tanto como mulheres quanto como detentas, seria difícil não perceber, em algum momento do documentário, as duas representações citadas na vida das três personagens.

Um dos primeiros momentos do filme que trata dessa identidade de mãe acontece quando Cláudia descobre sobre a situação de perigo de vida para Daniela naquele complexo de detenção e solicita à direção do espaço que a recém-chegada vá para sua cela. Cláudia demonstra já ter precisado se defender e mostrar que não tem medo do lugar ou das pessoas e, por isso e por estar lá há muito tempo, se fez respeitada. Se a identidade imposta pela sociedade aos encarcerados é de uma pessoa violenta e que precisa brigar para se defender, Cláudia demonstra ter, em alguma medida, abraçado esta identidade para si. Ao saber da situação de Daniela, Cláudia tomou para si a identidade de mãe, garantindo a segurança e a saúde mental da companheira de cela. O papel de Cláudia foi essencial na vida de Daniela, que, sem ela por perto, acabou sendo transferida ao manicomio.

Outro momento de desconforto evidenciado na obra acontece quando a personagem Betânia, depois de dois anos e seis meses na prisão, é transferida para o regime semiaberto. Nesta sequência, Betânia tenta prolongar sua despedida do regime fechado ao demorar para arrumar suas coisas, mesmo quando a agente penitenciária continua chamando seu nome para ir embora. Apesar da personagem estar desconfortável e falar que não queria ir embora, o desconforto também pode ser visto na agente penitenciária esperando, em silêncio, por Betânia e mexendo as mãos impacientemente. A sequência, e o desconforto, continua até Betânia conhecer, pela primeira vez, o local que foi transferida. Ela observa tudo em silêncio, aparentando estar preocupada com o

local. A fim de evidenciar isso, há um *zoom out*³ e cortes entre plano médio, plano americano e plano detalhe. Os dois primeiros planos aparecem quando Betânia se movimenta de um lado ao outro, impaciente, mas também quando é preciso acompanhá-la por diferentes lugares, já o detalhe aparece quando Betânia sorri ou faz alguma careta. A espera para dar entrada no local é, por si só, desconfortável. Porém, a principal sequência que será analisada começa a partir da cartela de texto anunciando que uma semana havia passado desde a transferência.

Depois da cartela, Betânia aparece em primeiro plano, fica em silêncio por poucos segundos antes de relatar como está seu cotidiano no regime semiaberto. O relato continua, mas em diversos momentos da sequência ele se torna *off* para mostrar o quarto em que está morando. A edição mostra a personagem em alguns momentos sentada na cama em plano médio. Betânia chega à área externa com o movimento *tilt*, finalizado com a personagem na grade do albergue, olhando para a rua. A câmera está atrás dela e se movimenta lateralmente, até chegar ao lado direito de Betânia, mostrando metade do seu rosto, as grades e um pouco da rua.

Esta sequência é importante para explicar um momento de virada da personagem: ela relata a falta de pertencimento no espaço de semiaberto (preferindo voltar ao regime fechado), o descontentamento com suas colegas e com a demora para ela sair para a rua, e, por fim, ressalta a vontade que tem de fugir; vontade esta que é concretizada mais para frente no documentário.

No que diz respeito à ressocialização, é devido às novas oportunidades para a vida que Betânia passa a poder visitar seus conhecidos e trabalhar, além da própria troca de regime. Ambas situações são garantidas por lei e buscam assegurar um retorno mais facilitado à sociedade. Porém, ao contrário do que é assegurado, Betânia não consegue se adaptar ao regime, preferindo viver como fugitiva do que continuar cumprindo sua pena em uma pseudoliberalidade.

A falta de adaptação pode ser explicada de duas formas, ambas concentradas nos conceitos de pertencimento e poder: 1) ela não se sentiu pertencente ao ambiente que estava e suas relações sociais não foram positivas, e 2) quanto mais se tem poder, mais fácil é para o indivíduo se sentir pertencido a algum lugar confortável e sociável. E este não é o caso de um indivíduo que está em situação de privação de liberdade, pelo contrário, a perda de liberdade e, consecutivamente, a

ROCHA, Adriano Medeiros da; VERGARA, Nathália. *Deslocamentos, poder e identidade no filme O Cárcere e a rua.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36144>>

perda de um antigo lugar que era pertencido, foi imposta pela sociedade ao indivíduo. É preciso lembrar que identidade é baseada a partir do pertencimento. Assim, se ela não pertence a nenhum espaço, quem ela é para a sociedade?

O poder está intrínseco durante a ressocialização e, neste caso, quem está com o poder é o Estado. Este poder estatal pode ser visualizado nas sequências específicas de Betânia falando sobre sua situação carcerária mas também em diversas falas de Cláudia, como, por exemplo, em um de seus relatos depois de nove meses no regime semiaberto: “A entrada na cadeia foi muito difícil, mas não foi tão difícil quanto agora nessa saída... Sabe, como é difícil viver corretamente, querer andar no caminho certo, fazer tudo certinho, é difícil...” (*O cárcere e a rua*, 64’36”). Cláudia diz que quer fazer o certo, mas o que seria este certo? Quem o definiu como certo e quem definiu que o contrário estaria errado? O Estado e seu sistema penal.

É possível ver, ao longo do filme, como as três personagens se adaptaram, ou falharam em se adaptar, nas diferentes situações e espaços sociais que precisaram passar. Em se tratando dessa adaptação, a personagem que mais passou por mudanças foi Cláudia, seja por ter permanecido muito tempo encarcerada, seja por estar aberta às mudanças, alterando sua identidade e seus pensamentos, mesmo que de forma inconsciente.

A personagem critica ter estado tanto tempo na prisão e, por isso, ter perdido momentos simbólicos e fundamentais com seu filho, uma figura muito importante em suas lembranças, projeções e desejos. Ela chega a limpar lágrimas ao dizer que “a cadeia só serviu para atrapalhar minha vida, não serviu para eu aprender nada” (*O cárcere e a rua* entre o tempo 10’31”). Porém, quando tem a oportunidade de se afastar da cadeia, ao ser transferida para o regime semiaberto, sua primeira reação foi chorar, preocupada com o lugar que ficaria e com o que encontraria na rua.

Além disso, também podemos analisar até que ponto a cineasta quer apresentar fielmente essas adaptações que ela tanto buscou ao longo de três anos de filmagem. Até que ponto se deixa a câmera ligada? Até que ponto se interfere em uma cena com algum personagem? A ética por trás do documentário é um debate antigo entre pesquisadores da área e, mesmo assim, representa um debate ainda sem conclusão. Esse debate também pode ser envolvido na produção de *O cárcere e a rua*, tanto pelo delicado e importante objeto como pelas próprias escolhas de Liliana Sulzbach.

O documentário é sensível e próximo das personagens do começo ao fim. A câmera aparenta estar nas mãos do cinegrafista, enquanto que a cineasta, que só podemos ouvir duas vezes durante todo o documentário, está sempre próxima e perto do campo de visão das personagens, mesmo quando estão caminhando. Apesar de a base dos personagens ser formada por adultos, as crianças que eventualmente aparecem no filme não podem ser identificadas, o que podemos perceber como cuidado da cineasta em expor somente o suficiente, o necessário.

Apesar de o filme ter grande força no aspecto das falas das personagens, o silêncio é evidenciado em situações mais delicadas, apontando que a cineasta preferiu deixá-las mais à vontade durante as entrevistas, sem interrompê-las, e também preferiu deixar o documentário mais próximo da realidade, ao decidir não cortar as partes sem verbalização direta durante a montagem. Assim, a cineasta permite aos espectadores refletir sobre o que estão ouvindo e se aproximarem e simpatizarem com as personagens e suas histórias, nos momentos de fragilidade das três. São poucos os momentos durante todo o documentário em que há uma trilha musical que se destaca junto à imagem.

Antes de subirem os créditos finais

Conforme visto por Nichols (2005), em um documentário há diferentes maneiras de se chamar atenção do espectador para uma questão que exige compreensão. No caso de *O cárcere e a rua*, podemos perceber, por meio de diferentes pontos de vista, o mesmo tema: a adaptação durante a ressocialização, a apresentação do que acontece dentro dos presídios ao público e, principalmente, quem são essas pessoas. Conhecendo o espaço social e suas relações, é possível falar a respeito e, cumprindo o objetivo de um documentário *video advocacy*, buscar soluções para possíveis problemas.

Assim, desvendando as principais intenções da cineasta, foi preciso apontar de que forma essas intenções e as possíveis interpretações que as cercam foram materializadas na obra. Com diferentes pontos de vista, é preciso apontar diferentes sequências, mas que se relacionam entre si e que ajudam a compreender algum significado relacionado ao lugar de pertencimento das três entrevistadas.

Durante o debate acerca do que seria pertencimento e como é definido nosso lugar na sociedade, conseguimos perceber que o pertencimento, a identidade e o poder estão interligados. Foi principalmente na sequência inicial da produção que se observou o verdadeiro encontro de pertencimento e poder. É uma sequência que foi evidenciada pela cineasta de forma proposital, ao colocá-la como o início do documentário, e que é considerada para ela, e para nós, tão importante que, no meio da obra, é repetida, porém, desta vez com o desdobramento do contexto. É um início que mostra as barreiras de Cláudia durante sua primeira tentativa de reingresso à sociedade: a dificuldade, as novidades e o medo do que as pessoas poderiam pensar dela, se colocando no lugar de encarcerada, a *outsider*.

No caso de Daniela e de Betânia, é possível ver duas consequências diferentes, mas para um mesmo problema: a não aceitação do lugar de pertencimento que foi imposto a elas, finalizando com uma em um manicômio e a outra foragida e sem previsão para retornar à penitenciária – isso é, se realmente retornará.

Em *O cárcere e a rua* é possível conhecer as três personagens no regime fechado, mas, no decorrer do documentário, elas são acompanhadas em seus cotidianos, nas suas diferentes dificuldades e nas maneiras como essas protagonistas se adaptaram sob elas. Portanto, acompanhando todo o processo, depois de saber como cada uma estava no começo das entrevistas e o que acontece a elas no final da obra, é difícil não se emocionar quando o documentário se encerra. O espectador é cativado pela história das três personagens e aprende a se importar com todas, desejando uma vida melhor às mesmas, desejando que o debate sobre sistema carcerário seja também melhor desenvolvido e que pessoas como Cláudia, Betânia e Daniela possam se sentir verdadeiramente pertencentes a qualquer lugar de *sua* escolha.

Assim, para além dos fios condutores que são relações de poder nos espaços que as três personagens foram inseridas, *O cárcere e a rua* reflete sobre a ressocialização de pessoas privadas de liberdade: como funciona uma penitenciária feminina, as dificuldades, e, de forma indireta, como este sistema pode ser melhorado, como pode se tornar mais humanizado e, em última instância, como pode realmente funcionar, especialmente para essas ressocializadas.

Cláudia demorou, mas se sentiu pertencente novamente à sociedade, suavizando seus pensamentos, mas também suas atitudes, como pode ser interpretado a partir de uma cena na qual ela está com uma flor na orelha. A atriz social relata que aprendeu bastante na prisão, mas vale o questionamento: será que ela teria mudado de opinião sobre seu aprendizado durante o período de encarceramento se o pertencimento em outros espaços sociais, tal como seu quarto durante o regime semiaberto, fosse negado a ela? Será que ela seria uma fugitiva como Betânia se tivesse ido para o albergue? Será que ela teria ido ao manicômio judiciário como Daniela se ela não tivesse conseguido se adaptar na penitenciária?

REFERÊNCIAS

APTC-RS – Associação Profissional de Técnicos Cinematográficos do Rio Grande do Sul. *APTC ao vivo #07 - O cárcere e a rua (2005) e Central, o filme (2013)*. Rio Grande do Sul, 26 jun. 2020. Facebook: aptcabdrs. Disponível em: <<https://www.facebook.com/aptcabdrs/videos/320654412281446/>>. Acesso em: 10 mar. 2022.

AUGÉ, M. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. São Paulo: Papirus, 1994.

BRASIL. **Lei nº 7.210**, de 11 de julho de 1984. Institui a Lei de Execução Penal. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l7210.htm>. Acesso em: 3 mar. 2022.

CAIXETA, J; BARBATO, S. **Identidade feminina**: um conceito complexo. Ribeirão Preto: Paidéia, 2004.

CARVALHO, Paulo. Dez anos após a rebelião em Bangu 1, nenhum acusado da chacina foi condenado. *Extra*, 16 set. 2012. Disponível em: <<https://extra.globo.com/casos-de-policia/bau-do-crime/dez-anos-apos-rebeliao-em-bangu-1-nenhum-acusado-da-chacina-foi-condenado-6104971.html>>. Acesso em: 10 mar. 2022.

DAVIS, A. **Estarão as prisões obsoletas?** Rio de Janeiro: Difel, 2003.

FOUCAULT, M. Outros espaços. In: _____. **Ditos e escritos**. São Paulo: Editora Forense Universitária, 2009. p. X-X.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Lisboa: Editora 70, 2013.

FRANÇA, A. R. **Das teorias do cinema à análise fílmica**. 2002. 157 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

HALL, S. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz. T. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2001. p. 103-133.

MELOSSI, D; PAVARINI, M. **Cárcere e Fábrica**. Rio de Janeiro: Revan, 2006.

MOMBELLI, N. F; TOMAIM, C. S. Análise fílmica de documentários: apontamentos metodológicos. **Lumina**, Juiz de Fora, v. 8, n. 2, 2014.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus; 2005.

PENAFRIA, M. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). In: CONGRESSO SOPCOM, 6., 2009, Lisboa. **Anais eletrônicos** [...] Lisboa: SOPCOM, 2009. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>>. Acesso em: 18 fev. 2022.

RODRIGUES, Lúcia Valentim. "O cárcere e a rua" enquadra a vida depois das grades. *Folha de São Paulo*, 6 abr. 2005. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0604200514.htm>>. Acesso em: 10 mar. 2022.

pós:

ROCHA, Adriano Medeiros da; VERGARA, Nathália. *Deslocamentos, poder e identidade no filme O Cárcere e a rua*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36144>>

198

NOTAS

- 1 Para ler na íntegra, ver BRASIL, 1984. Disponível em:
<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l7210.htm>.
- 2 Transcrição realizada a partir da live realizada em 2020, pela Associação Profissional de Técnicos Cinematográficos do Rio Grande do Sul.
- 3 Afastamento do objeto por meio do zoom da câmera.

Cinema *baianamericano*: domínio da narrativa clássica em *Redenção*

Bahia-American Cinema: Mastery of Classical Narrative in Redenção

Cine bahianoamericano: dominio de la narrativa clásica em Redenção

Ana Luisa de Castro Coimbra

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB

E-mail: luisacoimbra@ufrb.edu.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4372-0852>

RESUMO:

A influência dos filmes estadunidense é perceptível nas diversas produções do cinema mundial, quer seja nas tentativas de narrar uma história a partir de uma linguagem cinematográfica dita clássica ou ainda nos enredos transgressores pautados, quase sempre, na desconstrução de tais parâmetros narrativos já estabelecidos. O objetivo deste trabalho é analisar *Redenção* (1959), crucial filme de ficção produzido na Bahia, ressaltando as características técnicas empregadas em sua criação e também evidenciar como a sua construção teve como base primordial o fascínio que o cinema feito nos Estados Unidos provocava em Roberto Pires – cineasta responsável pela obra em questão – que viu na narrativa clássica a forma mais adequada de transpor para imagem e som uma fábula policial.

Palavras-chave: *Cinema. Narrativa clássica. Roberto Pires.*

ABSTRACT:

The influence of American films is perceptible in the various productions of world cinema, whether in attempts to narrate a story from a so-called classic cinematographic language or in transgressive plots based, almost always, on the deconstruction of such narrative parameters already established. The objective of this work is to analyze *Redenção* (1959), a crucial fiction film produced in Bahia, highlighting the technical characteristics used in its creation and also showing how its construction was based on the fascination that cinema made in the United States provoked in Roberto Pires – the filmmaker responsible for the

work in question – who saw in the classic narrative the most appropriate way of transposing a police fable into image and sound.

Keywords: Cinema. Classic narrative. Roberto Pires.

RESUMEN:

La influencia del cine estadounidense es perceptible en las diversas producciones del cine mundial, ya sea en intentos de narrar una historia desde un llamado lenguaje cinematográfico clásico o en tramas transgresoras basadas, casi siempre, en la deconstrucción de dichos parámetros narrativos ya establecidos. El objetivo de este trabajo es analizar *Redenção* (1959), una película de ficción crucial producida en Bahia, destacando las características técnicas utilizadas en su creación y también mostrando cómo su construcción se basó en la fascinación que el cine hecho en los Estados Unidos provocó en Roberto. Pires – el cineasta responsable de la obra en cuestión– que vio en la narración clásica la forma más adecuada de transponer en imagen y sonido una fábula policial.

Palabras clave: Cine. Narrativa clásica Roberto Pires.

Artigo recebido em: 19/09/2021

Artigo aprovado em: 19/01/2022

Sessenta e um minutos. Tempo relativamente curto quando se pensa em longa-metragem,¹ mas foi o suficiente para demarcar com fochos luminosos o nome da Bahia na produção cinematográfica brasileira de ficção.² Da paixão consolidada pelos filmes hollywoodianos à realização de *Redenção* (1959),³ Roberto Pires não deixou correr grande hiato de tempo. A vontade de se tornar um cineasta transcendia para além das cadeiras dos cinemas populares que frequentava no subúrbio de Salvador, onde o interesse se voltava com mais afincamento para os filmes de espionagem e policiais. Com relação ao seu lugar de espectador, mantinha um hábito curioso: ia para casa no meio da sessão para escrever como a história chegaria ao fim, retornando posteriormente ao cinema no intuito de conferir o que tinha perdido e confrontar com os seus escritos (REZENDE, 2011). Não bastava se entregar à narrativa fílmica, era preciso, de algum modo, se sentir construindo-a.

COIMBRA, Ana Luisa de Castro. Cinema *baianamericano*: domínio da narrativa clássica em *Redenção*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022.

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36138>>

Desde muito jovem, Pires trabalhava na ótica do pai, ambiente que se tornaria palco de suas artesanias e experimentos elaborados para a construção dos filmes. Os primeiros exercícios cinematográficos foram feitos com um deficiente aparelho de 16mm – que ganhou aos onze anos de idade –, possibilitando, assim, a realização de suas primeiras produções de curtas-metragens: *Sonhos* e *Calcanhar de Aquiles*, ambos datados de 1955. Este último título, com enredo policial e fortemente influenciado pelas leituras dos romances da escritora inglesa Agatha Christie, contava a história de uma investigação sobre um assassinato cometido por motivações financeiras.

Para produzir os curtas Roberto Pires, juntamente com Oscar Santana (com quem firma importante parceria), cria um sistema para fixar o som ótico nas bordas da película, já que não se tinha dinheiro para comprar material profissional adequado para produzir filmes inspirados nas películas que assistiam nas salas de cinema de Salvador. A solução encontrada foi construir uma máquina para colocar a base magnética na borda do suporte fílmico, uma operação trabalhosa já que precisavam de um milímetro, apenas, de trilha magnética. Em entrevista,⁴ Oscar Santana detalha o feito ao relatar que conseguiram um modo de “derreter a magnetita e depois colocar um produto que colasse na película. Um negócio de artesão louco. A gente utilizava uma caneta de dentista, botava um compressor que puxava e pintava as bordas do magnético”. A vontade da invenção não finda com a experiência de tornar o filme uma obra sonora e essa disposição será determinante para a produção de seu primeiro longa-metragem.

Três anos é o período de tempo que *Redenção* sai do plano das ideias de Roberto Pires e chega à tela do Cinema Guarani, em Salvador, no dia 6 de março de 1959. A preparação do roteiro começou em 1956 e as filmagens ocorreram nos anos seguintes, quase sempre aos sábados e domingos, já que tanto a equipe técnica como os atores trabalhavam em outras atividades, que não o cinema, durante a semana. A ajuda financeira maior veio do cunhado de Roberto Pires, o ilheense Élio Moreno de Lima – filho de abastada família de produtores de cacau –, que apostou no pioneirismo de sua realização cinematográfica. Em meio a um grupo de jovens amadores interessados em fazer cinema na Bahia, a presença na equipe técnica de *Redenção* do fotógrafo Hélio Silva – que já tinha trabalhado em *Rio, 40 graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos, e também em *O grande momento* (1958), de Roberto Santos – despertava atenção dos críticos e inspirava confiança na produção.

Na literatura corrente que trata dos primórdios das atividades cinematográficas na Bahia, o desejo da Nelima Films⁵ em produzir um longa-metragem de ficção não chegou a se concretizar. O filme reconhecido e louvado por importantes críticos, historiadores e cineastas como sendo o marco inaugural desse tipo de produção fílmica na Bahia é o longa-metragem dirigido por Roberto Pires:

Redenção [...] é o único drama de longa-metragem já feito por baianos. Nele, muitos equívocos foram encontrados, mas sua filmagem representa um pioneirismo magnífico. [...] *Redenção* ficará na história do cinema brasileiro como um gesto de audácia provinciana (SILVEIRA, 1978, p. 88).

Embora a importância de *Redenção* seja inquestionável para a história do cinema na Bahia, não só pelo impacto que teve à época para a imprensa e para a cena local, como também por estabelecer o início de um ciclo produtivo cinematográfico fértil no estado, há indícios de que a produção ficcional já tinha alcançado a Bahia. Em um artigo publicado pela revista *Cinearte* (n. 216, de 16 de abril de 1930), encontramos uma significativa informação. Assinado como "Do nosso correspondente na Bahia", o texto narra em detalhes características artísticas, bem como o enredo do filme *Lampião, a Fera do Nordeste*,⁶ uma produção da Nelli Films, datada do mesmo ano da publicação da revista. Há referência sobre os atores, a divulgação, o interesse do público, o local da primeira exibição – foi no Cinema Olympia, na Baixa do Sapateiro, região de comércio de Salvador. Além disso, a publicação revela certa peculiaridade pelo fato de o enredo apresentar o contraste entre os feitos do bando de Lampião e o progresso da Bahia. Para isso, recorre a vistas da capital e de cidades do interior, como Ilhéus, Feira de Santana, Bom Jesus da Lapa e Juazeiro, em um estilo mais documental frente às cenas posadas (COIMBRA, 2019).

Fato é que devido a não preservação de inúmeros filmes produzidos no Brasil considerando, entre outros fatores, a falta de políticas de preservação efetivas e as dificuldades para a conservação de um material instável como as películas, o acesso ao que tinha sido produzido em décadas mais remotas era complexo e por vezes sem durabilidade suficiente para chegar em gerações posteriores, a não ser pelos escritos de jornais e revistas. Partir desse entendimento é fundamental para se compreender a afirmação uníssona e categórica dos escritos historiográficos que tratam, sobretudo, do cinema produzido na Bahia, quando afirmam ser *Redenção* o primeiro longa-metragem de ficção baiano.

Diferente de outros realizadores contemporâneos que se dedicavam à produção documental, Roberto Pires não teria seu nome reconhecido apenas pelo feito em realizar naqueles anos – e ainda que de modo improvisado – *Redenção*. O título de “inventor do cinema baiano”, como postulou o cineasta Glauber Rocha (2003), fundamenta-se, também, nas experimentações técnicas realizadas em seus curtas-metragens, que têm seu ápice na confecção de uma lente anamórfica, similar à tecnologia do CinemaScope criada pelo estúdio americano 20th Century Fox, em 1953, que proporcionou ao cinema uma maior amplitude da imagem. Segundo Oscar Santana,⁷ a vontade era de não começar por onde os americanos estavam terminando. Juntos, Pires e Santana, se dirigiram ao Cinema Guarani, onde puderam observar de perto a lente e o projetor. A visita ainda lhes rendeu um pedaço do filme *O manto sagrado* (1953), de Henry Koster, que ficou conhecido na história do cinema mundial como o primeiro filme lançado em CinemaScope. A partir da película, e depois de várias tentativas frustradas que perduraram aproximadamente seis meses, conseguiram chegar a um cilindro de 16 centímetros de diâmetro equipado com um par de lentes batizado de IgluScope em homenagem à Iglu Filmes, recente produtora fundada por eles para a filmagem de *Redenção*.

Sobre a IgluScope, o cineasta Orlando Senna, assistente de direção de Roberto Pires na maioria dos seus filmes, relata em seu livro biográfico, *O homem da montanha* (2008), que um ano depois da apresentação de *Redenção* no Rio de Janeiro e São Paulo, apareceu na Bahia dois emissários da Motion Pictures Association em busca de Roberto Pires, pois acharam incrível o desenvolvimento da tecnologia das lentes anamórficas nos confins da América Latina. Na passagem dos americanos por Salvador, examinaram não só a lente IgluScope como também o som magnético desenvolvido de maneira artesanal.

Poucos meses depois as lentes anamórficas foram patenteadas pelas empresas da *Motion Pictures*. Eles patentearam o conceito anamorfótico, qualquer tipo de lente anamórfica. E também mudaram a tecnologia sonora do magnético para óptico. Fizeram uma mudança tecnológica que resultou em muitos gastos para a indústria, mas fecharam de novo a tecnologia, impedindo que ela fosse reinventada ou utilizada em uma garagem do Brasil. Acho que os inventos aplicados em *Redenção* mudaram a indústria do cinema norte-americano. É um fato que nunca me saiu da cabeça, nem da de Roberto. Delírio? Talvez não. Por que aqueles caras foram lá, por que aquela visita, por que aquele interesse e por que acontece pouco tempo depois a mudança tecnológica? (SENNA *apud* LEAL, 2008, p. 106-107).

Nem mesmo os problemas gerados pelo polimento ineficiente da lente, que resultou em imagens embaçadas nas extremidades impossibilitando a exibição do filme em algumas salas mais exigentes do país, parecia abalar o orgulho duplo de estar fazendo o “primeiro” filme de ficção baiano, cuja realização correspondia à técnica mais avançada do cinema mundial. Já na Bahia, o filme foi um sucesso incontestável merecendo uma suntuosa cerimônia para o seu lançamento. Com a presença de autoridades, políticos e a alta sociedade do estado, a única ausência sentida foi a de Roberto Pires, que optou por não participar da grande festa, na qual foi inaugurada uma placa demarcando o início da indústria cinematográfica na Bahia. Uma reportagem do *Jornal A Tarde*, de 11 de março de 1959, ressaltou que depois de quase três anos aguardando o lançamento de *Redenção*, “a população quase quebra o Cinema Guarani. As entradas foram alargadas para tentar conter o empurra-empurra da população. O primeiro longa-metragem bateu o recorde de bilheteria do Cine Guarani em apenas uma semana”.

Importante notar o momento sócio-histórico da Bahia na época em quem o filme foi lançado. O estado, que durante décadas demonstrava relativo atraso desenvolvimentista frente a outras regiões do país, começava a dar sinais de que a modernização, enfim, chegara para se contrapor ao modelo de vida tradicional dos baianos. Dentre tantos aspectos relevantes desse período, é possível notar a cidade de Salvador em pleno processo de expansão urbana, além das ações estimuladas pela Universidade da Bahia que atraiu artistas do Brasil e do mundo nas áreas do Teatro, Dança, Artes Plásticas, Música, Literatura. Outro destaque foi a criação do Clube de Cinema da Bahia (CCB), sob a liderança do historiador, advogado e crítico Walter da Silveira, espaço de fundamental importância “que atualizou cinematograficamente a cidade e permitiu uma rica e internacional cultura de cinema, essencial para o surgimento de uma cinematografia baiana na virada dos anos 50 para os 60” (RUBIM, 2003, p. 97).

Como aponta Setaro (2012), Salvador vivia sob influência do espetáculo norte-americano, que impunha uma linguagem e uma forma de ver o discurso narrativo. Vivia-se, portanto, sem muita possibilidade de contemplação de outras narrativas cinematográficas porque o mercado era dominado pelas companhias estadunidenses. Na programação das inúmeras salas de cinema presentes, sobretudo na capital, não era oferecida outra opção que não o espetáculo narrativo tradicional,

instituído como clássico. Com o surgimento do CCB, Walter da Silveira possibilita o conhecimento dos filmes neorrealistas italianos, do realismo poético francês, de Marcel Carné, do cinema de Jean Renoir, da cinematografia soviética e dos discursos estéticos de Eisenstein.

Em meio a uma geração interessada nessas novas possibilidades estéticas do cinema, Roberto Pires segue na contramão e consolida a sua vontade de fazer filmes como os que eram produzidos nos Estados Unidos. Isso, possivelmente, explica porque não se tornou sócio⁸ do Clube de Cinema da Bahia, só tendo frequentado poucas vezes as sessões. Segundo Oscar Santana,⁹ o que Pires e ele queriam era fazer um cinema permanente e atingir o grande público, mas sem fazer concessões para isso. Viam os filmes de Antonioni passarem e sumirem das salas, e liam que ele tinha dificuldades financeiras toda vez que queria filmar novamente. Assim, desejavam uma produção que não fosse propriamente dentro de uma indústria, mas que, ao menos, se tornasse autossustentável.

Luz, câmera... *Redenção!*

Glauber Rocha, antes de se tornar um cineasta mundialmente conhecido, exerceu o papel de crítico do cinema brasileiro ininterruptamente entre os anos de 1956 a 1963, escrevendo para jornais e revistas da Bahia e do Rio de Janeiro. Quando soube de *Redenção* não deixou que suas impressões ficassem apenas no plano pessoal, utilizando o espaço midiático que tinha para expor suas desconfianças sobre o que se falava de um filme produzido na Bahia. Contudo, não demorou muito para que ele conhecesse Roberto Pires e se rendesse ao processo de filmagem do longa. Glauber, que até então não tinha tido nenhuma experiência prática na produção cinematográfica, acompanhou as gravações de algumas cenas do filme e pôde ver de perto o trabalho da equipe e entender – com mais precisão – os detalhes técnicos. *Redenção* foi a sua grande escola prática, Pires, o seu mestre.

Nos espaços dos jornais, sobretudo da Bahia, Glauber relatava detalhes da gravação e escrevia para entusiasmar o público, mesmo sabendo das limitações técnicas e artísticas do filme.

Eu posso não confiar em *Redenção* como uma obra-prima do cinema. [...] Mas acredito na integridade do filme. Sei que o seu argumento peca, às vezes, mas a sua linguagem de cinema não é primária. Sei que é vivo, movimentado, tem ritmo, tem cara de cinema mesmo. [...] Por isso o público que me prestigia lendo essa coluna, a esse público que confia no que eu digo sobre cinema, a esse público faço meu primeiro pedido. É um favor: prestigiem *Redenção* (ROCHA, 1958).

Redenção se encaixa no gênero *thriller*, que deriva da palavra inglesa *thrill*, que quer dizer “calafrio”. Para os autores Heredero e Santamarina (1996) o termo é empregado, indistintamente, para referir-se:

ao cinema de gângsteres, o cinema *noir*, o cinema policial, o cinema criminal, o cinema de suspense, o cinema de ação ou qualquer outra manifestação paralela que se relacione, ainda que seja em termos figurados ou muito gerais, com o crime, a polícia, a intriga, o mistério, as perseguições; em suma, distintas e heterogêneas formas de construção narrativa ou de agrupação temática contagiadas, de maneira mais ou menos explícita, pelo exercício da violência (HEREDERO; SANTAMARINA, 1996, p. 23, tradução nossa).

O filme conta a história de um psicopata estrangulador, Homem X (Fred Júnior), que busca abrigo na casa de Newton (Geraldo Del Rey) e Raul (Braga Neto). Em liberdade condicional por um assalto cometido, Raul hesita em aceitar o visitante, mas Newton decide por acolhê-lo. Magnólia (Maria Caldas) é a namorada de Newton que, na ânsia de dar-lhe uma boa notícia, segue à noite em direção a sua casa. Chegando ao local, encontra somente o Homem X e resolve esperar pelo amado. O maníaco ataca Magnólia e tenta o estrangulamento, mas é interrompido pelo tiro certeiro de Raul. Sem saber da verdadeira identidade do visitante, decidem por deixar o corpo na praia, mas não contavam que seriam vistos pelo frentista do posto onde abasteciam a caminhonete e que o defunto carregaria em seu bolso a chave da casa deles. Com o depoimento e as pistas encontradas, a polícia vai ao encontro de Newton e Raul, que acabam confessando o ocorrido, mas logo são absolvidos devido à alta periculosidade do morto. Dessa forma, ao salvar uma jovem ameaçada, Raul encontra a sua redenção e é perdoado do crime que havia cometido anteriormente.

O que se compreende como narrativa cinematográfica clássica tem origem nas primeiras décadas do século XX, sobretudo quando o cinema se consolidava enquanto uma indústria. A linguagem adotada em larga escala nessas produções fílmicas logo se consolidaria como hegemônica. Pautada na linearidade, a narrativa clássica aposta em uma montagem quase imperceptível, transparente, cujo encadeamento dos planos seja capaz de contar uma história com claras evidências de início, meio e fim. Em seus estudos sobre a narrativa do cinema clássico hollywoodiano, Bordwell (2005) aponta como característica que o filme clássico apresente indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos. Na sua busca, os personagens “entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas. A história

finaliza com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não-consecução dos objetivos” (BORDWELL, 2005, p. 279). Não por acaso, os manuais de roteiro hollywoodianos há muito apostam em uma fórmula na qual a trama é composta por: um estágio de equilíbrio, sua perturbação, a luta e a eliminação do elemento perturbador. Pode-se dizer que *Redenção* faz uso, exatamente, dessa configuração estrutural para apresentar sua história.

Como numa aparição hitchcockiniana, Roberto Pires é o primeiro personagem que aparece na tela na tarefa de conduzir o carro onde está o Homem X. A influência de Alfred Hitchcock pode ser lembrada, ainda, em algumas decupagens realizadas durante o filme. Em uma delas, um dos personagens principais caminha em direção à câmera até que a imagem fecha totalmente em seu paletó preto, para logo em seguida cortar para o paletó mais claro do amigo que o acompanhava caminhando de costas, demarcando a mudança de eixo, procedimento marcante em diversos filmes do cineasta inglês que se mudou para os Estados Unidos no final da década de 1930.

O veículo conduzido pelo personagem interpretado por Pires apresenta defeito no tanque de gasolina e o maníaco precisa seguir a pé em busca de um destino para passar a noite. O aspecto sombrio do personagem começa a ser percebido desde a sua vestimenta, já que traja um sobretudo e chapéu preto de aba longa, similar ao do personagem vivido pelo ator americano Fred MacMurray, em *Pacto de sangue* (1944), de Billy Wilder, um dos filmes *noir* preferidos de Roberto Pires (REZENDE, 2011). Desde a primeira cena, Pires já demonstra o domínio da linguagem cinematográfica e o primeiro plano na mala carregada pelo Homem X não será apenas para demarcar um corte de cena. Em seu conjunto, diz Bordwell (2005), a narração clássica trata a técnica cinematográfica como um veículo para a transmissão de informações sobre a história. Na medida em que os personagens interagem, segue apontando o autor, a cena é dividida em imagens mais “próximas de ação e reação, enquanto o cenário, a iluminação, a música, a composição e os movimentos de câmera ajudam a acentuar o processo de formulação de objetivos, de luta e de decisão” (BORDWELL, 2005, p. 291).

O prólogo, parte do filme em que, segundo Capuzzo (1995, p. 23), “é comum observar a descrição da paisagem, a caracterização inicial dos personagens, a apresentação do conflito central e a introdução de algum elemento novo”, se encerra com um *travelling* do Homem X caminhando por uma

estrada reta, carregando suas malas, situando a paisagem litorânea que servirá de pano de fundo para o desenrolar da história (Fig. 1). A trilha musical composta pelo maestro Alexandre Gnatalli dá o tom de suspense para que os créditos apareçam na tela.



Fig. 1. Cena de *Redenção* (1959). Fonte: Fotograma do filme.

Na cena seguinte, surgem Raul e Newton conversando na sala da pequena casa onde moram acerca dos problemas financeiros que os acometem, quando escutam alguém batendo à porta. Ao abri-la, Newton se defronta com o Homem X, que é enquadrado em um fundo totalmente escuro, como se chegasse das trevas. Novamente, escuta-se a trilha de suspense. Os amigos decidem por abrigar o estranho por uma noite até que o mesmo consiga outro local para ficar. Após acomodá-lo no quarto, Newton volta para a sala, se senta à mesa com Raul e pontua sobre a necessidade de dormirem, já que precisam acordar cedo no outro dia. A câmera avança sobre a mesa, fecha em um cinzeiro e, através de uma fusão, abre-se a imagem para a mesa de café da manhã já posta. A passagem de tempo na cena se dá em contiguidade visual, no entanto, revelando a elipse.

Newton e Raul partem para o centro da cidade, deixando o estranho hóspede em casa. Antes de saírem, Newton pega a arma e, mais uma vez, o recurso do plano detalhe é utilizado para ressaltar a chave na fechadura, objeto importante para desvendar o assassinato da trama.

A cena da passagem dos dois personagens pelo posto de gasolina, aparentemente sem muita importância, serve para apresentar o frentista que será o delator do assassinato e quem ficará com a recompensa final, já que o Homem X era procurado pela justiça a troco de muitas cifras.

A fusão da caminhonete dos amigos para uma panorâmica da praia também demonstra uma elipse de tempo, e, deste modo, com ângulos, enquadramentos e movimentos de câmera funcionais à narrativa. Roberto Pires evidencia o seu conhecimento da linguagem cinematográfica clássica.

A metalinguagem também está presente no filme e este termo é aqui utilizado no sentido de denominar o processo que revela “estratégias de auto-referência do cinema, explicitando seu código e remetendo-se à sua própria estrutura” (ANDRADE, p. 16, 1999). Há duas passagens metalinguísticas em *Redenção*. Na primeira, é utilizada de modo bem sutil: um homem conversa em um bar com Newton e diz que Raul está compenetrado desde que fora preso, ressaltando em tom debochado, logo em seguida, que “está bancando o *gângster!*”. O que chama atenção é a utilização do termo *gângster*, sinônimo de “criminoso”, em um filme que se encaixa, perfeitamente, no conceito de *thriller*. A segunda passagem demarca de modo mais enfático a estratégia de autorreferência do cinema: na cena, Raul e Newton jogam uma partida de baralho na casa de amigos. O ambiente é sombrio, há fumaça de cigarro, como nos filmes *noir* clássicos. Um dos participantes decide ler jornal em voz alta, pois acha curiosa a notícia de que um louco homicida está à solta pela cidade. Desacreditando da matéria, o personagem sentencia, “esses redatores deveriam ser roteiristas policiais!”. Essa mesma cena é reveladora para desvendar, para o espectador, o conteúdo da mala que o Homem X carrega, já que na reportagem fica claro que o maníaco, ao atacar as vítimas, carregava consigo suas vestes.

Ao observar os escritos de Mascarello (2006) sobre o filme *noir*, percebe-se como as ideias suscitadas sobre este gênero cinematográfico aparecem com nitidez em *Redenção*. Para o autor, o primordial do filme *noir* é o tema do crime e, do ponto de vista narrativo e estilístico, a literatura policial e o expressionismo cinematográfico alemão, que tiveram grande influência para estabelecer os elementos cruciais do gênero. Com relação aos aspectos narrativos, cumpre destacar a complexidade das tramas e o uso do *flashback*. Estilisticamente, se sobressaem a iluminação *low-key* (com profusão de sombras), o corte do *big close-up* para o plano geral em *plongée*, e “ainda uma série de motivos iconográficos como espelhos, janelas, escadas, relógios, etc. – , além, é claro, da ambientação na cidade à noite” (MASCARELLO, 2006, p. 181-182).

A cena em *flashback* está posta no final do filme, quando Raul revela à polícia que fora o autor do disparo, porque, até então, o público não tinha esta informação, já que a cena do salvamento de Magnólia foi interrompida ao mostrar o corpo do Homem X sendo levado para a praia. O uso desse recurso dentro da narrativa clássica, segundo Bordwell (2005), é caracteristicamente objetivo, uma vez que a memória do personagem é um pretexto para uma disposição não cronológica da trama. Mas a amplitude de conhecimento ao fazer uso do *flashback*, ressalta o autor, “frequentemente não é idêntica à do personagem que tem a lembrança. É comum que o *flashback* mostre mais do que o personagem sabe (por exemplo, cenas em que ele não está presente)” (BORDWELL, 2005, p. 290).

O não entendimento do *flashback* dentro de uma estrutura narrativa clássica pode acarretar em uma análise superficial ou, muitas vezes, equivocada. Walter da Silveira escreve uma crítica sobre o filme para o jornal *Diário de Notícias*, intitulado “Redenção: passado e futuro do cinema da Bahia”. No texto, Silveira aponta o grande feito da realização do filme e sua importância para o início das atividades cinematográficas no estado, mas não deixa de detalhar, extensamente, os problemas estruturais do filme.

O estilo da narrativa, como da *mise-en-scène*, depois também o de interpretação, é um estilo de amador. [...] Ademais, se limitando o filme a um conto policial sem relacionamento qualquer com a Bahia, não havia necessidade de insistir tanto na apresentação de ruas que não viriam a funcionar como ambiência do drama. [...] Na reconstituição da morte do louco, o ponto de vista sendo o do evocador do fato, e este se achando fora de casa, vendo o criminoso a estrangular a jovem, a câmera jamais poderia ir continuar a visão do fato dentro da casa, pois o olho que continuava olhando o episódio não deixara de ser o do evocador, atirando pela janela. O desejo de superar a simplicidade arrastou Roberto Pires para esses equívocos (SILVEIRA, 1959, p. 3).

A cena do pesadelo de Raul, ao ser tomado por um sentimento de culpa e medo após ter cometido o assassinato, destoa estilisticamente da montagem clássica, que apresenta cada plano como o resultado lógico de seu antecessor. No entanto, sua função é justificável dentro da narrativa fílmica pensada pelo diretor. Para demonstrar o estado de perturbação mental do personagem, Pires lança mão do recurso de máscaras sobrepostas, com rostos flutuantes, voz em eco e trilha sonora marcante. Neste caso, para os parâmetros da narrativa clássica, a utilização desses elementos é aceitável porque foi justificada pelo estado de sono e tormento. Para Bordwell (2005, p. 292), a desorientação estilística é permitida quando “transmite situações desnorteantes contidas na história”.

O desejo mimetizante¹⁰ de *Redenção* se refletia na evidente influência dos filmes hollywoodiano e na linguagem cinematográfica clássica adotada para contar a história de suspense. Além disso, também pode ser notado no figurino (por vezes pouco condizente com o clima praiano e o sol escaldante de Salvador) e na adoção de comportamentos e símbolos difundidos pela indústria cultural americana no pós-guerra, seja em forma dos anúncios publicitários ou mesmo no consumo de refrigerantes pelos personagens da trama (COIMBRA, 2019).



Fig. 2. Cenas de *Redenção* (1959). Fonte: Fotogramas do filme.

Conforme indica Bernardet (1979), o resultado da dependência estética dos cinemas industrializados, imitado em suas formas dramáticas e plásticas, é que realizadores partidários desse modo de produção acabam por fazer filmes cuja ambientação e temática são brasileiras, no entanto, por não haver “linguagem para indagá-las, acabam por se transformar num simples pano de fundo, numa cor local” (BERNARDET, 1979, p. 77). Adensando na crítica ao filme, Walter da Silveira reforça que afora o fato de *Redenção* ter sido produzido “com capitais baiano, escrito e dirigido por um baiano, interpretado por baianos, a presença da Bahia é uma simples presença de paisagem” (SILVEIRA, 2006, p. 77).

As críticas que recaíram sobre Roberto Pires não se restringiram somente aos específicos da linguagem, à atuação dos atores e à montagem do filme. Em um momento em que fervilhavam as ideias de um cinema engajado com os problemas sociais do país, ideal defendido, sobretudo, pelos cinemanovistas, *Redenção* era a materialização do caminho estilístico que os seus contemporâneos

baianos não queriam seguir. No entanto, foram as experiências do artesão e cinéfilo declarado que deram início ao período que ficou conhecido como Ciclo Baiano de Cinema (1959-1963), momento de intensa produção fílmica no estado e que tinha como baliza o rompimento com os cânones estéticos cinematográficos, já que se acreditava serem pouco condizentes com a realidade brasileira. Enquanto a teoria cinematográfica era debatida nos salões e espaços como o CCB, Roberto Pires preferia colocar em prática o que tinha aprendido sendo espectador assíduo das sessões de cinema que exibiam produções estadunidense, desejando atrair, possivelmente, o mesmo grande público disposto a se envolver em um *thriller* hollywoodiano.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Ana Lúcia Menezes de. **O filme dentro do filme: a metalinguagem no cinema**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: proposta para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. *In*: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. v. 2. p. 277-301
- CAPUZZO, Heitor. Considerações sobre a linguagem clássica. *In*: _____. **Aldred Hitchcock: o cinema em construção**. 2. ed. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1995. p. 21-25.
- COIMBRA, Ana Luisa de Castro. **Rodar filmes, fazer cinema: Alexandre Robatto Filho e as imagens dos povos**. 2019. 191 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.
- HEREDERO, Carlos F.; SANTAMARINA, Antonio. **El cine negro: maduración y crisis de la escritura clásica**. Barcelona: Paidós, 1996.
- LEAL, Hermes. **Orlando Senna: o homem da montanha**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- MASCARELLO, Fernando. Film Noir. *In*: _____. (org.) **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006. p. 177-188.
- O GUARANI. Direção: Cláudio Marques e Marília Hughes. Fotografia: Nicolas Hallet. Bahia: Panorama de Cinema, 2008. 1 filme (20 min), son., color., 35mm.
- REVISTA cinearte. **Da Bahia**. Rio de Janeiro, v. 5, n. 216, 16 abr. 1930.
- REZENDE, Eron. Cenas de uma aventura. **Rumos Jornalismo Cultural**, 2011. Disponível em: <<https://issuu.com/itaucultural/docs/cenasdeumaventura>>. Acesso em: 18 fev. 2022.
- ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Cosac Naify, São Paulo, 2003.
- ROCHA, Glauber. Redenção: primeiro filme baiano. **Jornal da Bahia**, Salvador, 1958.
- RUBIM, Antônio Albino Canelas. Cultura, política e mídia na Bahia contemporânea. **Comunicação & Política**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 93-117, jan./abr. 2003.
- SANTANA, Oscar. Entrevista. **CineCachoeira – Revista de Cinema e Audiovisual da UFRB**, ano 1, n. 1, 2010. Disponível em: <<http://www3.ufrb.edu.br/cinecachoeira/2010/11/sonhando-com-oscar/>>. Acesso em: 18 mar. 2015.
- SETARO, André. **Panorama do Cinema Baiano**. Salvador: FUNCEB; Diretoria de Imagem e Som, 2012.

SILVEIRA, Walter da. **A história do cinema vista da província**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

SILVEIRA, Walter da. **O eterno e o efêmero**. Salvador: Oiti, 2006.

SILVEIRA, Walter. Redenção: passado e futuro do cinema da Bahia (II). **Diário de Notícias**, Salvador, 15 de mar. 1959, p. 3.

PÓS:

NOTAS

1 Seguindo os parâmetros de hoje, entende-se que um filme com essa duração seria considerado um média-metragem, obra cinematográfica intermediária entre o curta-metragem e o longa-metragem.

2 As atividades cinematográficas na Bahia não se iniciam com Roberto Pires. Antes dele, pioneiros como Alexandre Robatto Filho produziram sistematicamente durante décadas filmes com abordagens documentais que se configuram como importantes registros, seja pelo caráter histórico e cultural dos fatos filmados, seja pela abordagem criativa empregada nas narrativas como em *Entre o mar e o tendal* (1953), *Vadiação* (1954) e *Xaréu* (1954).

3 O filme foi dado como perdido por décadas, até que no ano de 2009 foi encontrada uma cópia em 16mm, por meio da qual foi possível fazer restauro digital e cópias.

4 Entrevista publicada na *Revista de Cinema* da UFRB, ano I, n. 1, 2010.

5 Empresa pertencente a J. G. Lima e José Nelli, fundada nos primeiros anos de 1910, produtora de naturais e cinejornais, cujos filmes foram exibidos em salas de cinema dentro e fora da Bahia.

6 Segundo a base de dados da Cinemateca Brasileira, *Lampião, a Fera do Nordeste* foi um longa-metragem silencioso, produzido por José Nelli em 35mm, e, além de Salvador, teve exibição em São Paulo nos cinemas Roial, Colombo, São José, Cambuci, Glória e Oberdan, um ano após seu lançamento.

7 Trecho de entrevista retirado do documentário *O Guarani* (2008), com direção de Cláudio Marques e Marília Hughes.

8 O Clube de Cinema da Bahia (CCB) era mantido financeiramente pelo pagamento de mensalidade dos associados que assegurava a participação não somente nas exibições dos filmes, como nas preleções que ocorriam nas sessões.

9 Entrevista publicada na *Revista de Cinema* da UFRB, ano I, n. 1, 2010.

10 Para Bernardet (1979), o mimetismo no cinema brasileiro consistia em reproduzir aqui o produto importado, uma vez que o espectador já estabelecería vínculos com o espetáculo estrangeiro. Sendo assim, não somente o público tinha como referência o cinema estrangeiro, sobretudo o que era feito nos Estados Unidos, mas também os cineastas tinham expressivo apreço por essa cinematografia, identificando-a como o *verdadeiro* cinema.

Uma personagem figural: *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho

A figural character: Eduardo Coutinho's Playing

Un personnage figural: Jogo de cena d'Eduardo Coutinho

Diego Damasceno

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

E-mail: dgdmscn@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0196-2282>

RESUMO:

O artigo tem como objetivo descrever uma modalidade do entrevistado estar em cena no filme *Jogo de cena*, aqui denominada personagem figura. A análise do filme é orientada pelos conceitos de figura e figural, tal como são concebidos por Jean-François Lyotard. A análise resulta na descrição do modo como emerge no filme um espaço paradoxal dentro do qual a transformação do personagem em figura corresponde a uma subversão lógica da narrativa. O artigo permite concluir que o diálogo da teoria do cinema com a teoria do figural pode levar a abordagens inovadoras do cinema e a modos de renovação da análise fílmica.

Palavras-chave: *Figural. Figura. Jogo de cena. Eduardo Coutinho. Jean-François Lyotard.*

ABSTRACT:

The article aims to describe a mode of the interviewee being on the scene in the film *Jogo de Cena*, here named *figure character*. The analysis is guided by the concepts of figure and figural, as conceived by Jean-François Lyotard. The analysis results in the description of how a paradoxical space emerges in the film within which the transformation of the character into a figure corresponds to a logical subversion of the narrative. The article allows us to conclude that the dialogue between film theory and figural theory can lead to innovative approaches to film and to the renewal of film analysis activity.

Keywords: *Figural. Figure. Jogo de cena. Eduardo Coutinho. Jean-François Lyotard.*

RÉSUMÉ:

L'article vise à décrire un mode de l'interviewé être en scène dans le film *Jogo de Cena*, ici appelé personnage-figure. L'analyse est orientée par les concepts de *figure* et de *figural*, tels que conçus par Jean-François Lyotard. L'analyse aboutit à la description de l'émergence d'un espace paradoxal dans le film au sein duquel la transformation du personnage en figure correspond à une subversion logique du récit. L'article nous permet de conclure que le dialogue entre la théorie du cinéma et la théorie du figural peut conduire à des approches innovantes du cinéma et au renouvellement de l'analyse filmique.

Mots-clés: *Figural. Figura. Jogo de cena. Eduardo Coutinho. Jean-François Lyotard.*

Artigo recebido em: 19/09/2021

Artigo aprovado em: 15/02/2022

Introdução

Alvo de transformações profundas no cinema contemporâneo, o personagem persiste como noção e elemento fundamentais na teoria e nas obras, e continua a ser uma lembrança evidente do quanto o cinema deve ao teatro e à literatura. Não deve surpreender, no entanto, que no Brasil as experiências de inovação do personagem apareçam não apenas no campo da ficção, mas, também, no documentário. *Jogo de cena*, dirigido por Eduardo Coutinho, é um filme que por meio de uma ideia inicial simples consegue colocar em perspectiva a teoria do cinema produzida nos últimos 20 anos sobre o tema do personagem.

A obra tardia de Eduardo Coutinho é um dos melhores campos de observação de algumas dessas mudanças. Em *Moscou* (2009), sobre um grupo teatral que ensaia uma peça que nunca será encenada, a personalidade dos atores funde-se com a dos personagens literários; em *As canções* (2011), o recurso a formas diferentes de expressão pessoal por parte dos entrevistados, depoimentos sobre a vida pessoal e canções cantadas por eles próprios diante da câmera, torna complexo o registro da experiência humana que o filme retrata. Mesmo em *Edifício Master* (2002), filme realizado com moradores de um prédio de classe média do Rio de Janeiro, o realizador já demonstra interesse na

transformação que o entrevistado sofre diante da câmera (daí o destaque no filme à fabulação e à performance artística). Quanto a *Jogo de cena* (2006), se já foi apontado como a disposição de personagens reais e atrizes constrói uma reflexão profunda sobre as relações entre documentário e ficção, imaginário e realidade, verdade e mentira (OHATA, 2012; FELDMAN, 2012), pouco foi dito sobre como ele renova o personagem por meio de sua transformação em figura e, ao fazê-lo, toca em pontos fundamentais da teoria do cinema produzida nos últimos 20 anos.

Figura

A teoria contemporânea do cinema tem buscado novas abordagens para o problema da figura, sobretudo a partir do conceito de *figural*, definido por Lyotard (2002) como uma força subversiva que atua sobre as regras da representação e deflagra sentidos novos, criando o inesperado dentro do espaço normativo do discurso. Para Lyotard, o *figural* é uma qualidade própria do fenômeno, mas que não se manifesta de forma clara justamente porque a experiência enquanto tal depende da conversão do sensível em perceptível e pensável. Essa conversão é entendida por Lyotard como um adestramento, uma subtração da potência da força da imaginação pura em prol da construção da possibilidade de haver pensamento, discurso e, por conseguinte, representação. Assim, o *figural* está conceitualmente associado ao inconsciente, embora não seja o seu sinônimo. Ele pode ser entendido como uma força de resistência espontânea a todo tipo de ordenamento do real. Enquanto energia, o *figural*, ainda assim, seria capaz de se manifestar sob a forma de transgressões lógicas. A essas formas, como veremos a seguir, Lyotard chama de *figuras*.

Nessa perspectiva, a figura passa a ser entendida como um processo, um modo de configurar a imagem que permite vislumbrar a dimensão *figural*. Decorre daí uma série de estudos que valorizam a plasticidade da imagem como instância em que nenhum significado adere, espécie de *significante* puro. A partir de Brenez (1997), que propõe analisar o personagem a partir de sua dimensão plástica, como silhueta, e de parâmetros como formas de aparição, movimento, duração e montagem; e de Dubois (1999a), que define a figura como configuração da imagem que conjuga uma forma (visível), um conceito (denomina um modo de significação) e um efeito (opera transformação e gera sentido), encontramos condições de renovar o estudo do personagem no cinema.

Por meio da concepção do personagem como figura, podemos contestar a tradicional triangulação entre um corpo (forma), uma personalidade (representação) e um percurso dramático (narrativa), que funda definições literárias, mas também fílmicas, do personagem.

Nessa perspectiva, o filme não projeta um sujeito fixado em um corpo, mas um tipo de personagem que é um "sistema de transformações [aberto, situado em] (...) uma rede de relações mais material do que psicológica" (LEANDRO, 2007, tradução nossa).¹ Brenez (1997, p. 180, tradução nossa) entende que "o personagem não é desde o início uma biografia, uma individualidade, um corpo ou uma iconografia, ele é uma circulação simbólica, feita de elementos plásticos, de esquemas narrativos e de articulações semânticas".² A relação de ancoragem entre o personagem fílmico e uma realidade extradiégética, histórica ou imaginária, é suspensa. O personagem passa a ser situado além, ou aquém, da representação: "onde se via uma função narrativa ou um papel, desenha-se um corpo, uma figura" (LEANDRO, 2007, tradução nossa).³

O mecanismo de funcionamento da figura no filme é similar àquele que Didi-Huberman descreve em seu estudo das figuras na pintura de Fra Angelico:

Muito além de todo modo de designação – isto designa aquilo – que supõem a história, a alegoria no sentido corrente ou o atributo iconográfico, a figura, ela, é um princípio estrutural e dinâmico: ela permite converter e deslocar, ela permite fazer passar o sentido através de qualquer lugar, qualquer matéria [...] ela não significa alguma coisa, mas ela abre a significação em vista de alguma coisa que, sempre, afasta-se ou aproxima-se, mas jamais se substancia. Eis porque as figuras são feitas para proliferar: elas se geram umas às outras, se espalham, descrevem trajetórias labirínticas, como o trabalho de um sonho gigantesco (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 133, tradução nossa).⁴

A figura é um estado autônomo da imagem: configuração do visível que exclui de sua interpretação a ideia de semelhança e funda-se justamente no seu contrário, na diferença, na dessemelhança. A figura é um deslocamento da imagem para o não figurativo, isto é, ela é o que não imita o aspecto do objeto representado, mas que desloca o olhar do reconhecível em direção ao informe. Na figura, a capacidade de designação própria da imagem-câmera é bloqueada e a origem do sentido deixa de depender da aplicação, na imagem, de categorias formais do visível geométrico e da percepção (linha, forma, volume, cor, forma, perspectiva etc.) O que importa é buscar aquilo que

desconcerta o olhar, que se apresenta, repetidamente, como estranho, novo, inclassificável. A figura, portanto, é um processo que o olhar do espectador ativa: ela está mais próxima do visual (olhar) do que do visível (ver).

Criar figuras é criticar a representação: é pôr em crise um modo de pensar o hábito de atribuir à imagem uma particularidade (imitação do mundo) e ignorar outras possíveis. A figura não representa, mas apresenta: o que ela coloca em evidência não é o remoto por meio da imagem, mas a própria materialidade da imagem (tinta, na pintura; luz, no cinema). Se é processo, seu sentido deve ser buscado na circulação que ela instaura e da qual faz parte. Uma figura remete sempre a uma outra figura, como em um filme um plano pode ser livremente associado a outro. Seu sentido nasce da constelação, da associação surpreendente, da instalação de circulações entre as imagens: a figura opera um desvio do aspecto (fixidez) em direção ao figural (potência). Uma figura encontra seu fim não no encontro do significante com o significado, mas em outra figura. Instala, portanto, uma circulação. "Figurar", nesse sentido, é o oposto de convencionar, unificar, adequar forma e conteúdo em busca da expressão. Trata-se, ao contrário, de introduzir a heterogeneidade, de difratar o sentido, espalhá-lo em uma rede e fazê-lo deslocar-se eternamente. Esse deslocamento, esse efeito, essa operação é que, no fim, é o próprio sentido. O reconhecimento de uma figura no filme depende, portanto, de uma violência antiestruturante (antiestructuralista): ela conecta dois universos, o do aspecto visível e o do fenômeno visual, o da presença e o da representação, o figurativo e o figural.

Nas palavras de Dubois (1999b, p. 246-247), a figura remete a um regime de visibilidade (que pode afetar o escrito e a imagem), que é fluido, modulável, instável, transitório. Segundo o autor, a figura, no filme, é uma forma, um conceito e um efeito, isto é, ela é visível (forma visual), contém um saber (expressão conceitual) e provoca uma maneira de pensar por meio do olhar (efeito visual). A figura convoca a percepção antes da decodificação; ela é um mecanismo crítico da representação.

Personagem como figura

Jogo de cena é um estudo sobre os vários sentidos que a palavra "representação" adquire no contexto do documentário. Neste filme, Coutinho entrevista uma série de mulheres sobre acontecimentos pessoais. Esses depoimentos são recriados por atrizes convidadas, que também têm a

oportunidade de falar de si. Resultado da mistura dessas falas, o filme torna-se um exame do conceito de representação em seus diversos usos. Estão problematizadas a representação teatral (o jogo do ator) e a do documentário, na qual entra o entrevistado; a representação como elemento da sociabilidade e da intimidade (a transformação da memória em lembrança e em relato); a fronteira entre a ficção e o documentário; conexões entre depoimentos sobre histórias pessoais e uma abordagem com traços sociológicos de fatos recorrentes em uma mesma população (mulheres brasileiras do século XX); e, finalmente, a proximidade entre conceitos de ficção e documentário, realidade e imaginário, verdade e mentira, atualização e virtualização, real e possível (FELDMAN, 2008; 2012; OHATA, 2012).

Duas situações caracterizam o sistema de personagens de *Jogo de cena*. Uma em que o personagem representa a si mesmo: sua aparição remete à sua própria existência, concreta, fora do universo fílmico; quando fala, ele fala de si mesmo. Outra, em que o personagem narra o outro: sua aparição remete à existência de uma pessoa real, que não aquela que interpreta o personagem no filme; quando fala, ele fala de outro. Falar de si corresponde a atestar a semelhança: a forma da presença (fisionomia, corpo, voz, postura, ideias, história de vida) no filme corresponde à forma da presença no mundo histórico. Por outro lado, falar do outro corresponde a atestar a diferença: a forma da presença no filme não corresponde àquela do mundo histórico, pois é uma pessoa (atriz) que toma o lugar de outra pessoa (real), representando-a.

Propomos que existe um terceiro modo de aparição, que chamaremos de personagem figura. Neste modo, o personagem não fala nem de si mesmo nem do outro, portanto, não faz remissão a nenhuma pessoa. O personagem figura não funda seu sentido na facticidade da presença (a sua, a do outro ou a de ambos), mas na da remissão que faz aos efeitos (sensoriais e reflexivos) que o dispositivo fílmico causa. Ele remete não a alguém, mas ao próprio jogo de correspondências e diferenças entre pessoas e modos discursivos que o filme encena. Ele é o traço de um processo que percorre todo o filme e o caracteriza, e que pode ser descrito como o vacilar das fronteiras entre pares opostos como o Outro e o Mesmo, o real e o imaginário, a ficção e o documentário.

Nesse filme, pessoas contam histórias pessoais, o que autoriza a identificação de um tema: a identidade. Mas o tema não aparece em forma de sentença, e sim em forma de questão, “o que constitui a identidade de alguém”? Por sua vez, essa questão se manifesta não por uma afirmação, mas por

uma série de encenações: entrevistas em que cada pessoa compartilha com o interlocutor acontecimentos, ideias, sentimentos e memórias. O tema é uma questão em aberto porque o filme não apresenta conclusões a partir dos conteúdos que organiza; não oferece “lição” sobre o grupo que retrata, nem tampouco solução para os problemas – nem para os pessoais, que cada pessoa traz à tona, nem para os coletivos, que podem ser apreendidos pela escuta do todo. Assim, deste conjunto heterogêneo de pessoas, não restam muitas afirmações coletivas (além da constatação de que se trata de um grupo de mulheres brasileiras) que se pode fazer, embora haja experiências recorrentes no filme – casamento, maternidade e questões profissionais

Também é importante notar que sobre este tema-questão opera um princípio, uma causa precursora que demarca o espaço simbólico onde as entrevistas devem se enquadrar: aborda-se a identidade a partir de um jogo, uma situação em que todos os movimentos e/ou acontecimentos são orientados e mediados por um certo número de regras e em que cada indivíduo tem um ponto de partida, quando não um script a seguir. Assim, ao realizador, Eduardo Coutinho, cabe conduzir as entrevistas. Às mulheres, cabe sentar-se diante da câmera e ater-se ao demandado pelo anúncio de jornal cuja reprodução inicia o filme (lê-se: “Procura-se mulheres que tenham histórias para contar”). A zona simbólica para a qual convergem as entrevistas, dentro da qual o filme as circunscreve e a partir da qual o conjunto das conversas ganha relevo e sentido, é uma área que compreende as fronteiras entre dois conceitos, o de real e o de imaginário, e atravessada pela oposição entre ficção e não ficção.

Igualmente, a agência desse princípio operatório sobre o tema pode ser traduzida em uma questão: entre o relato documental e a performance teatral, em que ponto se situa o ato de contar histórias pessoais diante de uma câmera? Essa problemática se manifesta de modo explícito em uma sequência de planos no início do filme. Em um deles, Coutinho conversa com Gisele Moura, que conta a história de seu casamento. Em seguida, Andréa Beltrão, conhecida atriz brasileira, aparece e dá continuidade à história de Gisele, falando em primeira pessoa e repetindo, inclusive, a última frase dita por aquela no plano anterior. Confundem-se assim, portanto, indivíduos e histórias, pessoas reais, personagens e atrizes, relatos reais e ficcionais.

Essa transição funciona como um gatilho que instaura uma série de indeterminações no filme. A primeira delas tem a ver com a narrativa. Baseado no anúncio de jornal, acredita-se que Gisele Moura é uma pessoa real. Quanto a Andréa Beltrão, sabe-se (ou supõe-se) que ela é uma atriz. Uma lógica começa a se desenhar: após depoimentos reais, o filme mostrará atrizes interpretando-os, sob a forma de entrevistas ficcionais. Os planos subsequentes, porém, invertem a relação entre mundo histórico e o mundo do filme, entre pessoa real e personagem que os planos anteriores sugeriram: em um plano, uma pergunta de Coutinho é feita à Andréa; no plano seguinte, quem aparece é Gisele, e ela dá continuidade à fala de Andréa.

Do trabalho da montagem nessa sequência resulta a substituição da relação de causa e efeito por uma relação de equivalência: o real não é mais a origem da ficção, a experiência vivida não é mostrada como a fonte da representação ficcional. Essa forma de ordenar os planos (os acontecimentos) permite-nos concluir que o tempo real não coincide com o tempo da narração do filme: no mundo real, o relato de Gisele originou a personagem interpretada por Andréa. No filme, essa relação é quebrada. Pessoa e personagem são aproximados pela colocação em evidência daquilo que eles têm em comum: a fala. Eles são, assim, apresentados como duas faces da mesma experiência: a experiência de contar.

A segunda indeterminação diz respeito à representação das pessoas no filme. Tanto a presença do anúncio de jornal quanto o fato das duas primeiras entrevistadas (Mary Sheyla e Gisele Moura) falarem em primeira pessoa levam a crer que se trata de um filme em que as pessoas representam a si mesmas, isto é, assumem no filme papéis que têm fora dele, no mundo histórico. A presença de atrizes, porém, perturba a relação de correspondência entre filme e realidade histórica. Ao contar, em primeira pessoa, uma história que o próprio filme enunciou como vivida por outra pessoa, Andréa realiza, diante da câmera, uma ficção. Por outro lado, a câmera não deixa de registrar, e o filme não deixa de enunciar, também, o fato de que ela é uma atriz e que, naquele momento, faz o seu trabalho (atua). Assim, diante da câmera, Andréa representa tanto uma personagem criada a partir da história de Gisele quanto dá um exemplo concreto daquilo que ela é fora do filme, isto é, do seu trabalho como atriz. Na perspectiva inversa, o relato de Gisele, como o de outras mulheres, também é relativizado: não há veracidade daquilo que ela diz, mas a própria construção do que ela diz diante da câmera. A interação entre os planos de Gisele e Andréa, nesse caso, ilumina a

operação daquilo que Ismail Xavier chamou de efeito câmera, “instância de teatralidade que acentua o gesto performativo dos que estão sob o olhar da câmera” (XAVIER, 2013, p. 611) e que evidencia no relato pessoal real a dimensão teatral, performativa, aproximando a pessoa do ator.

Esta segunda indeterminação, portanto, faz a imagem da entrevista não mais se referir, de modo estabelecido, a uma situação estável e localizável no mundo real: ela se torna cruzamento multidirecional de relações entre imagem e referente. Não se trata apenas da imagem de Gisele, pessoa real que conta sua história pessoal, ou de Andréa, atriz que interpreta uma personagem criada a partir da história de Gisele. Trata-se, sim, do estabelecimento paralelo e contínuo de uma série de relações e sentidos entre Gisele e Andréa, entre real e ficcional, entre relato e performance.

Resulta daí a substituição da relação de modelo e cópia por uma relação de equivalência: o mundo histórico (Gisele) não é mais a origem da ficção (Andrea), a experiência vivida não é mais mostrada como a fonte da representação ficcional. Como dito anteriormente, a montagem dissocia os tempos diegético e extradiegético.

O sentido da aparição de Gisele, portanto, não nasce apenas de uma referência da imagem ao mundo exterior, isto é, do fato de que o que se conta aconteceu no mundo exterior de modo independente do fato de haver um filme sobre isso; o sentido da imagem nasce também do próprio texto fílmico. O filme parece dobrar-se sobre si mesmo para fazer sentido. O par rosto-identidade é colocado em questão, sua estrutura é exibida, a operação semiótica de remissão, equivalência e substituição que o sustenta é desnudada como convenção e artifício, pois o que se vê são dois rostos que assumem, em relativa igualdade, a mesma voz, dois corpos que representam a mesma identidade.

A essa dissociação se seguirão outras, ainda mais radicais, como o caso em que duas mulheres contam histórias muito semelhantes sem que fique claro qual das duas é uma atriz. Ou mesmo na sequência em que a entrevistada Sarita canta, e sobre sua imagem é sobreposta a voz off da atriz Marília Pêra, que em uma sequência anterior reinterpreto o depoimento de Sarita.

A terceira forma de indeterminação ou terceiro modo de apresentação do personagem é o caso da personagem Neusa. Filmada em um único plano sequência, a aparição de Neusa começa com um relato pessoal breve, em que a personagem olha o tempo inteiro para fora do quadro, na direção

do realizador. Ao final de sua fala, ela diz, olhando para a câmera (e para nós, espectadores): “foi isso que ela disse”. Essa deixa indica ao espectador que ali também se trata de uma atriz, mas cuja personagem não é baseada em nenhuma outra história que aparece no filme. Sua fala não tem correspondente no mundo histórico referido (não sabemos seu nome), nem no próprio filme (ela não interpreta a história de ninguém que tenha aparecido antes ou depois dela).

O depoimento de Neusa não tem nenhum espelhamento, não dá origem a nenhuma personagem. Seu ancoramento no real, porém, é indefinido, o que constitui uma exceção dentro das regras do próprio jogo do filme. Ela remete a uma ausência, a alguém que não aparece no filme. Sua identidade flutua e o sentido de sua aparição é justamente a reafirmação do mecanismo de montagem do filme. Neusa afirma o próprio jogo de cena do realizador e do montador. Afirma a construção do filme, o dispositivo audiovisual e seus efeitos. O corpo que aparece falando remete não a um corpo real que encarna um sujeito, mas à própria circulação de corpos de que o filme se constitui. Seu corpo, sua presença e sua identidade não adquirem sentido por afirmação, mas por deslocamento, fazem o pensamento partir dela para outros corpos, outras pessoas, em busca de uma resposta que nunca virá. Neusa se diferencia porque é um nome sem pessoa, é um corpo sem ser, ela é a depuração da imagem carnal do corpo: não é atriz, não é personagem entrevistado, é pura imagem audiovisual, fala e corpo, som e imagem.

A figura é uma imagem que não descreve, pois descrever é aplicar categorias de pensamento pré-estabelecidas. O personagem figura é uma imagem do corpo que não remete a uma pessoa real, histórica, existente na exterioridade do filme. O personagem figura coloca em crise as ideias de personagem com as quais o próprio filme trabalha.

Personagem figura, personagem figural

Em *Jogo de cena*, o “jogo” se estabelece entre três elementos principais: o anúncio de jornal, as atrizes e as pessoas reais. A diferença entre as duas últimas está no modo como participam do filme: as primeiras foram convidadas, enquanto as outras participaram espontaneamente de uma seleção para o filme.

O filme é feito de relatos de ficção (atrizes interpretando personagens) e de não ficção (pessoas reais contando experiências pessoais). Na narrativa, eles se misturam, espelham-se e ajudam a melhor compreender uns aos outros. A diferença entre relatos de ordem ficcional e ordem histórica é relativizada por um ponto comum, revelado pela própria filmagem, que é, justamente, a ideia de que algo de genuíno se revela (produz-se) na conjunção dos fatores câmera, realizador e entrevistado. O ato de falar, diante da câmera, é um ato de revelação pessoal, não importa a natureza do relato (se fruto de uma criação ou de uma experiência vivida no mundo histórico). A performance, considerada tanto como exercício da sociabilidade quanto arte teatral, entendida como algo entre entrevista e interpretação, é o fio que costura ficção e não ficção, imaginário e real, e que revela em cada personagem uma possibilidade de real potencial, e em cada pessoa real um personagem em potencial.

Em *Jogo de cena*, a subtração da presença e o personagem fantasma indicam a transformação da designação em figuração. Isso tem efeitos não só na encenação empregada, como na própria concepção de real que o filme emprega. A desaparecimento da designação é um índice do figural porque esvazia o poder comunicativo (Rodowick diria afirmativo) da semelhança. Neusa não é semelhante a nada, portanto rompe a cadeia propositiva do filme. Ela se refere a si mesma, mas, ao mesmo tempo, essa referência também cai no vazio, porque a sua identidade permanece em suspensão, já que não é possível situá-la em nenhuma das instâncias discursivas sobre as quais o filme se constrói. Na encenação, ela não é uma atriz contando uma história alheia nem falando de si, e muito menos uma não atriz dando um depoimento pessoal. Neusa se posiciona entre as próprias categorias que o filme cria e o fato de sua presença tanto indica o que há de precário nessas categorizações quanto implica que nela própria, na personagem, há uma segunda característica figural (a primeira sendo que ela se posiciona entre duas formas de discurso, numa zona de intervalo): que sua situação é móvel, porque toda reflexão que busca precisar sua relação com a narrativa, com o universo documentado e com o dispositivo do filme vai necessariamente concluir que ela circula entre categorias sem pertencer a nenhuma. Mais do que não estar em lugar nenhum (até porque ela está visível no espaço da imagem), ela está em mais de um lugar ao mesmo tempo.

Há na teoria do figural de Lyotard um deslocamento conceitual do termo figura que a retira do campo da estética e da literatura (em que ela está relacionada à plástica e à sensibilidade) para associá-la a um processo de transformação do discurso pelo figural. Nesse sentido, a figura pode ser descrita de modo similar ao trabalho do sonho.⁵ Segundo o filósofo, é possível

articular fortemente a ordem do desejo e a ordem do figural por via da categoria da transgressão: o “texto” do pré-consciente (restos diurnos, lembranças) sofre impactos que o tornam irreconhecível, ilegível; a matriz profunda em que a energia do desejo é capturada tira proveito dessa ilegibilidade: ela se exprime em formas desordenadas e em imagens alucinatórias (LYOTARD, 2002, p. 271, tradução nossa).⁶

Cada modalidade de intervenção do figural, isto é, cada tipo de subversão identificável da força inconsciente no discurso, corresponde a um tipo de figura. Assim, cada figura seria um processo de articulação entre duas ordens, a da representação e a do inconsciente. Lyotard (2002, p. 268; 354-355) sugere a existência de três tipos de figura: a figura-imagem, a figura-forma e a figura-matriz. De modo resumido, ele entende a figura-imagem como uma imagem visível que revela a ação de um trabalho sobre o representado. A figura-forma é a transgressão da estrutura, da arquitetura ou da ordem geral de uma cena visível, que leva a diversas formas de incoerência (coexistência de planos impossíveis, simultaneidade do que é diacrônico etc.) Finalmente, a figura-matriz é o fluxo energético constante, informe e impensável por si, que opera na representação transformações que são percebidas como disfunções e que expressam não a matriz em si, mas o seu trabalho sobre o visível e o legível.

Nossa sugestão é associar o conceito de figura-matriz à personagem Neusa, em *Jogo de cena*. Neusa, no caso, não é o fechamento, a consolidação de uma personagem, é antes a abertura do significativo para o acúmulo de mais de um significado ao mesmo tempo. Não se trata de uma composição polissêmica, mas da exposição de uma trapaça na linguagem. O deslocamento de Neusa expõe as linhas dentro das quais as outras personagens são compostas, o regulamento segundo o qual as outras atrizes se comportam e o compromisso que elas fazem com a montagem. Não se trata da realização de um desejo, da concretização de um *insight* que sirva para arquitetar relações obscurecidas entre componentes da realidade (e que poderia ser lido como o poder da ficção de revelar a realidade). Em Neusa, trata-se da revelação de uma *escrita*, de um arranjo fixo e significativo de elementos (montagem de depoimentos pessoais e de performances de atrizes) e do que em um nível inferior a percorre: a energia do figural que penetra formas significantes

(corpos, palavras, cenários, imagens evocadas da memória) e reconfigura suas relações com a realidade (um corpo em cena já não corresponde a uma atriz ou a uma pessoa não pública, uma história já não pertence a uma pessoa ou a outra). A posição de Neusa é incompatível com os parâmetros perceptivos, discursivos e mesmo ficcionais do filme; a sua aparição projeta em todo o filme uma energia que suspende os acordos e transforma o espaço de intervalos (por causa dos quais é possível para o espectador fruir a ficção, redistribuindo as histórias entre as mulheres, atrizes ou não, e redistribuindo os corpos pelas várias performances do contar – artística, memorial ou ambas) em um espaço de tipo topológico, isto é, que acolhe situações como a sobreposição de elementos em uma mesma posição, a inaplicação da noção de distância e a simultaneidade de eventos paradoxais.

O que nos interessa nesse quadro é o movimento deflagrado sobre a significação que oculta o designado. Mas é também interessante pensar que há um segundo deslocamento, no caso, o do documentário, como meio de produção de conhecimento, para o filme como dispositivo.

Um comentário de Lyotard sobre uma passagem do linguista alemão Gottlieb Frege a respeito da dimensão estética da linguagem feita ajuda a ampliar a questão:

Quando, ele [Frege] diz, nós escutamos o poema épico em uma atitude estética, o que nos fascina através da música da língua é a significação, e as imagens e afetações que ela desperta. “Enquanto considerarmos o poema como obra de arte, é-nos indiferente que o nome de Ulisses tenha ou não uma referência”. Mas “com a questão da verdade, nós abandonamos o prazer artístico em virtude de uma atitude de investigação científica”. Porque nós somos estimulados a desejar que o nome próprio não tenha apenas significação, mas também uma designação: por si só o conteúdo do pensamento da proposição não satisfaz nossa expectativa. “O que nos anima a progredir da significação para a designação é a aspiração à verdade”.⁷ (LYOTARD, 2002, p. 107-108, tradução nossa).

Neusa é uma personagem não indicial, não há corpo ao qual ela se refere e que lhe confira verdade no sentido em que o documentário se ancora em um mundo histórico e reafirma-o enquanto histórico ao legitimar experiências que se passaram nele.

Ao contrário, sua aparição transforma a própria forma da verdade em uma coisa processual, dinâmica, um espaço “em que as operações primárias se dão enquanto tais em lugar de funcionar como suporte da fantasia” (LYOTARD, 2002, p. 384, tradução nossa).⁸ É por isso que o “foi isso que ela disse” é um descarrilamento do sentido. Porque ele fissa a representação e a impede de se

sustentar; o que é revelado não é apenas que há pessoas interpretando (o que já tinha sido feito antes), ou um inventário dos elementos da representação (atriz, história, personagem), mas o fato de que uma delas está faltando, foi condensada. Se a representação é a apresentação de uma ideia ou objeto que se perdeu, que está ausente ou fora de alcance, a condensação aqui é antirrepresentacional, porque é a indicação de que o sentido aqui não descola do representante, está fixado nele. "O trabalho crítico consiste em exibir a condensação em si mesma enquanto processo" (LYOTARD, 2002, p. 384, tradução nossa).⁹

Este é um processo crítico, não apenas porque revela a representação, mas porque critica a representação como censura de processos não linguísticos, que no caso se materializam como a possibilidade de uma mulher ser duas personagens ao mesmo tempo, *eu* e *ela*, ao mesmo tempo ainda em que não sabemos quem é *ela* (temos apenas um nome: Neusa) e quem é a atriz (dela temos apenas a performance). A censura é o que estabelece a distribuição adequada das paixões e dos afetos, como afirma Rancière (2009). No caso de *Jogo de cena*, ela se sustenta pelo dispositivo que ordena papéis e falas, e cria correspondência entre atrizes e histórias reais. No caso de Neusa, uma espécie de relação atávica se revela entre a atriz (pessoa real) e a personagem Neusa, entre o *eu* presente e o *ela* (de "foi isso que ela disse") ausente. E essa relação se espalha por todo o filme, e joga sobre ele, sobre sua estrutura, uma luz reveladora. A emergência do desejo permite sair da categoria da comparação e admitir uma formação diferente, em que as mulheres que aparecem no filme são todas o mesmo significante. Abre-se assim, no filme, um veio da estética da dessemelhança.

Embora Neusa tome parte na circulação de signos, ela extrapola essa estrutura, porque rompe com a referência, Neusa chama atenção para uma outra circulação, que é a figuração, e que é a livre associação dos corpos a motivos fílmicos e extrafílmicos. No caso, ela rompe com essa associação entre diegese e realidade e ancora-se no próprio dispositivo, como figura da própria impermanência.

Se as outras personagens se fundam na potência figurativa do filme, isto é, na livre associação de discursos memoriais e ficcionais, e de presenças de atrizes e de não atrizes, atuando ou depondo, no caso de Neusa, a personagem se define a partir da potência figural do filme: a faculdade de retirar a imagem da sintonia de qualquer discurso, de fazer vir do fundo do discurso narrativo a

potência visual do filme, que se encerra, no caso, no corpo inventado, na personagem que é ideia de uma forma. Neusa é uma nova imagem do pensamento, uma figura, uma forma do filme pensar. E aquilo em sobre o que ela reflete é a faculdade figural do cinema, sua potência de figurar-se e de figurar qualquer coisa, coisas atuais e virtualidades, coisas que não são coisas ainda, nas quais ainda não se pensou. Coutinho criou uma personagem que encarna e pensa não o seu dispositivo (todas as outras fazem isso), mas a potência figural do cinema, sua capacidade de descobrir tanto o visual no visível quanto o indecível na representação.

O enigma inicial da identidade (a quem pertencem essas histórias? A cada uma ou a todas?) evolui para um enigma da identificação (quem é esta pessoa que fala? Em que categoria mobilizada pelo filme ela cai: atriz, pessoa real, personagem?), e finalmente revela-se como enigma figural: que força intervém nessa imagem de representação? Qual é seu estatuto em relação ao mundo: duplo, esquema, sintoma, representação? O personagem é um enigma plástico que figura a figurabilidade, projeta formas inauditas de associação e criação.

Este ponto atingido, Neusa projeta sua sombra sobre todo o filme, em retrospecto. Encontra-se, a partir dela, em todos os outros personagens, a centelha da figurabilidade também. O que parecia discurso torna-se arte no sentido como Lyotard propõe: crítica ao pensamento dialético, substituição da conformidade pelo evento. Neusa, como personagem figura, revê ideias de causa e efeito, representação e mundo, imagem e origem, discurso e figura, fala e corpo. Abre a ficção do dispositivo e revela uma outra ordem, outras economias, vias de transferência, circulações, matrizes. Faz a imagem pensar: pensamento aí é como expor os processos pelos quais o sentido se desloca.

Parece ocorrer a exclusão do objeto referido para um espaço designado, mas há na verdade *forclusão* do designado e condensação do campo da história no campo da performance do ator. A diferença é que não se sabe onde situar o referido. Assim, dois espaços heterogêneos – o da designação e o da performance – produzem “um volume instável, hesitante entre os dois espaços de origem” (LYOTARD, 2002, p. 373, tradução nossa),¹⁰ portanto não há instalação de conhecimento aqui. O que sustenta a representação é uma tensão que mantém separados discurso e figura como espaços heterogêneos. *Jogo de cena*, em Neusa, opera uma transformação dessa relação para uma forma de integração em que o produto é uma zona de indistinção em que se integram os pares do texto e da imagem, da fala e do corpo, da memória e da imaginação.

O designado é engolido pelo significante e isso transforma o sentido: ele deixa de ser uma ideia que é produto da identificação entre imagem e referente, e passa a ser a própria figuração de uma relação, ou seja, o filme encontra um meio próprio de expressar uma relação ímpar que ele cria e que não pode ser descrita, mais do que expressada por ele mesmo.¹¹ As operações de condensação e deslocamento, típicas do trabalho do sonho, operam no filme contrariando o dispositivo e criando a atipicidade de Neusa.

Em uma passagem de *Discours, figure*, Lyotard cita o uso da palavra *mobled* (camuflado, encoberto, fora do alcance da visão) na peça *Hamlet*, de William Shakespeare. Quem a pronuncia é um ator da trupe que vai se apresentar na corte, na conhecida peça dentro da tragédia shakespeariana. Ele menciona uma *mobled queen*, uma ‘rainha disfarçada’. A palavra, incomum, chama a atenção de Hamlet e acaba o despertando para a suspeita de que seu pai fora traído e assassinado pelo tio com a cumplicidade da mãe. Como explica Lyotard, *mobled* remete a *mother* (mãe), *motley* (vestimenta dos bobos da corte) e, por extensão, à expressão *to wear motley* (fazer papel de bobo). Finalmente, *mobile* remete também a *mobile* (móvel), e assim tem-se uma mãe móvel: “uma mãe que não está no lugar a que pertence, que está lá onde não se espera que esteja, ‘camuflada’ porque ela se oculta” (LYOTARD, 2002, p. 386, tradução nossa).¹² Lyotard considera que *mobled* é um fragmento do espaço inconsciente que vem marcar o discurso. Hamlet percebe o lapso do ator e sua suspeita ganha corpo quando Polônio, conselheiro do rei Cláudio, refuta instantaneamente a inquietação de Hamlet, tratando como normal a escolha incomum da palavra pelo ator. *Mobled* e a reação de refutação de Polônio são para Hamlet um sinal incontestado de que algo está errado: *mobled* é traço da irracionalidade que escapa para o discurso e o marca, expondo uma verdade. Mas esse traço se dá no espaço irreal da peça dentro da peça (espaço da representação): o assunto da peça desaparece. O que fica evidente, em *Hamlet*, é apenas a operação, o trabalho do desejo, a mobilidade com que ele ameaça o discurso (LYOTARD, 2002, p. 385-387).

Uma situação similar aparece em *Jogo de cena*, por meio de Neusa. Também no filme, o designado desaparece, muda de lugar, mas a operação permanece. É a a-encenação de que fala Ramos (2018), numa perspectiva que considera o maneirismo, a intervenção e seus resultados, como assunto do documentário, como verdadeira verdade do filme. Mas é também o figural em ação: não o que é dito por Neusa, mas o fato de o designado não estar lá onde se espera que ele esteja, que conta como traço do inconsciente. É um deslocamento do designado (fantasmagórico) que se condensa

na atriz que fala. Neusa está se referindo a ela mesma. O *ela*, é na verdade, *eu*. É o contrário, por exemplo, da cena de *Jogo de cena* em que a atriz Jackie Brown que, em sua conversa com Coutinho, revela fazer parte do grupo de teatro Nós do Morro, que no momento da entrevista estava ensaiando a peça *Gota D'Água*. Ao fim da conversa, Coutinho pede, e a atriz encena a Joana-Medeia do teatro diante da câmera. Nesse caso, de uma atriz desdobram-se várias personalidades. No caso de Neusa, o que se vê é condensação, por trás de uma única presença, de várias vozes. Neusa encarna o dispositivo do filme e o leva ao paroxismo até subverter a figuratividade em figurabilidade. Sequestra para si mesma a presença alheia e dubla a voz da outra com a própria voz. Da outra só resta a palavra *ela*, palavra que é a chave para o enigma, espécie de lapso que leva, como *mobled* na peça de Shakespeare, a uma cena oculta.

É claro que esse lapso não é um escorregão do inconsciente do autor ou do filme. Ele é proposital. Mas nem por isso ele deixa de ser uma evidência do trabalho oculto do figural sob o discurso. Trata-se de um mecanismo similar àquele que Lyotard identifica como emblema da arte: submeter o discurso ou a representação a mecanismos similares aos do sonho, mas não para realizar um desejo repetindo, retratando uma cena imaginária, e sim para expor o desejo como trabalho.

Neusa é uma personagem transgressiva: transgride a regra do jogo e sua constituição é em si transgressora das regras do discurso (violação do segmento significante-designado). Ela fala de si a distância, o que não é o mesmo de falar de si na terceira pessoa. Cria um espaço impossível, colocando-se lá (onde? Espaço fantasioso? Intervalo? Espaço figural?) ao mesmo tempo que fala daqui, e fala de alguém que é ela própria, que foi capturado pela intervenção figural. O que ocorre aqui é a substituição do paradigma ficcional pelo paradigma da figuração. Não há mais papéis que se assumem, mas uma circulação desregrada de corpos pela narrativa. A lógica dá lugar à imaginação aqui. É particularmente significativo que o jogo seja perfurado de dentro. É isso que permite falar na potência figural do personagem: que ele rompa a representação e deixe atrás de si o rastro que a conecte a ela.

Tudo isso, porém, se conclui tendo em mente a orientação inicial do filme, as regras do jogo segundo são reveladas desde o início, quais sejam, a ideia de que os personagens interpretados nascem de relatos não ficcionais. O que orienta essa compreensão é, mais uma vez, o dispositivo tríptico: o anúncio, as atrizes convidadas, as pessoas reais voluntárias. Os lances de ficção, nessa

perspectiva, ainda estão ancorados no mundo histórico, só podem ser compreendidos por meio deste referencial exterior ao filme. Essa regra, esse modo de compreender, porém, será subvertido pelo próprio filme, por meio da montagem. Passa-se do espelhamento da ficção na realidade, ao espelhamento da realidade na ficção, e finalmente da criação de uma personagem espelhada no próprio filme, entre real e ficção. Personagem que encarna o próprio mecanismo de embaralhamento do filme, personagem sobre quem não se pode tirar conclusões seguras. Personagem mutante, fantasmagórica, que não porta uma identidade referenciável, que é corpo e voz, mas não pessoa. Personagem que é um efeito que gera uma forma de associação com outras personagens, outras aparições, outros corpos; que faz pensar por contato visual. Uma personagem figura, uma personagem figural.

REFERÊNCIAS

- BERNARDET, Jean-Claude. Jogo de cena. *In*: OHATA, M. (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 626-635.
- BRENEZ, Nicole. **De la figure en général e du corps en particulier**: l'invention figurative au cinéma. Bruxelas: De Boeck Université, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Fra Angelico**: dissemblance et figuration. Paris: Flammarion, 2009.
- DUBOIS, Phillipe. La question des Figures à travers les champs du savoir : Le savoir de la lexicologie : Notes sur Figura d'Erich Auerbach. *In*: AUBRAL, F.; CHATEAU, D. (ed.). **Figure, figural**. Paris: L'Harmattan, 1999a. p. 11-24.
- DUBOIS, Phillipe. L'écriture figurale dans le cinéma muet des années 20. *In*: AUBRAL, F.; CHATEAU, D. (ed.). **Figure, figural**. Paris: L'Harmattan, 1999b. p. 245-258.
- FELDMAN, Ilana. **Jogos de cena**: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo. 2012. 162 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- FELDMAN, Ilana. Na contramão do confessional: o ensaísmo em “Santiago” e “Jogo de cena”. **Devires**, v. 5, n. 2, jul./dez. 2008, p. 56-73.
- FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. Edição Kindle
- LEANDRO, Anita. Du personnage à la figure. *In*: LAVOCAT, F.; MURCIA, C.; ALADO, R. (ed.). **La Fabrique du personnage**. Paris: Honoré Champion Editeur, 2007. p. 511-519. Disponível em: <http://www.pos.eco.ufrj.br/site/download.php?arquivo=upload/aleandro_2.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2016.
- LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- LYOTARD, Jean-François. **Discours, Figure**. Paris: Klincksieck, 2002.
- OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- RAMOS, Fernão P. Ensaio sobre a *A-Encenação* no filme documentário. **Aniki**, v. 5, n. 2, p. 236-256, 2018. Disponível em: <<http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/372/pdf>>. Acesso em: 28 nov. 2018.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009.
- XAVIER, Ismail. O jogo de cena e as outras cenas. *In*: OHATA, M. (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 603-625

NOTAS

1 "On parlera désormais du personnage de cinéma comme étant un 'système de transformations', une construction fuyante que l'on devrait plutôt appeler 'corps' au lieu de 'personage'. C'est ce que proposera par la suite Jean-Louis Comolli, qui a toujours pensé le film comme le lieu du politique. Le personnage est pris dans un 'réseau de relations' plus matériel que psychologique".

2 "Le personnage n'est pas d'abord une biographie, une individualité, un corps ou une iconographie, il est une circulation symbolique faite d'éléments plastiques, des schèmes narratifs et d'articulations sémantiques".

3 "Là où l'on voyait traditionnellement une fonction narrative ou un rôle, se dresse maintenant un 'corps', une 'figure', des notions plus abstraites et d'habitude plus fréquentées par les esthéticiens que par les théoriciens du récit".

4 "Bien au-delà de tout mode de désignation - ceci désigne cela - que supposent l'istoria, l'allegorie au sens courant ou l'attribut iconographique, la figure, elle, est un principe structural et dynamique : elle permet de convertir et de déplacer, elle permet de faire passer le sens à travers tout lieu, toute matière (...) elle ne signifie pas quelque chose, mais elle ouvre la signification "en vue de quelque chose" qui, toujours, s'éloigne ou se rapproche, jamais ne se substantifie. C'est pourquoi les figures sont faites pour proliférer: elles se génèrent les unes les autres, se répandent, décrivent des labyrinthes trajectoires, comme le travail d'un rêve gigantesque".

5 Freud distingue duas operações que, interagindo entre si, constituem o sonho: o pensamento e o trabalho. Eis um breve resumo da distinção, nas palavras do autor: "É possível distinguir duas funções isoladas na atividade mental durante a formação do sonho: a produção dos pensamentos oníricos e sua transformação no conteúdo do sonho. Os pensamentos oníricos são inteiramente racionais e são formados com o dispêndio de toda a energia psíquica de que somos capazes. Encontram-se entre os processos de pensamento que não se tornaram conscientes – processos dos quais, após alguma modificação, também brotam nossos pensamentos conscientes. Por mais que os pensamentos oníricos levantem questões interessantes e enigmáticas, estas questões não têm, afinal, nenhuma relação especial com os sonhos e não precisam ser tratadas entre os problemas destes. Por sua vez, a segunda função da atividade mental na formação do sonho – a transformação dos pensamentos inconscientes no conteúdo do sonho – é peculiar à vida onírica e é dela característica. Esse trabalho do sonho propriamente dito diverge ainda mais de nossa visão do pensamento de vigília do que se supunha até mesmo pelo mais obstinado depreciador do funcionamento psíquico durante a formação dos sonhos. O trabalho do sonho não é apenas mais descuidado, mais irracional, mais esquecido e mais incompleto do que o pensamento de vigília; é inteiramente diferente deste em termos qualitativos e, por essa razão, não é, em princípio, comparável com ele. Não pensa, não calcula nem julga de nenhum modo; restringe-se a dar às coisas uma nova forma. Pode ser descrito de forma exaustiva mediante a enumeração das condições que tem de satisfazer para produzir seu resultado. Esse produto, o sonho, tem, acima de tudo, de escapar à censura, e com esse propósito em vista, o trabalho do sonho se serve do deslocamento das intensidades psíquicas a ponto de chegar a uma transmutação de todos os valores psíquicos. Os pensamentos têm de ser reproduzidos, exclusiva ou predominantemente, no material dos traços mnêmicos visuais e acústicos, e essa necessidade impõe ao trabalho do sonho uma consideração à representabilidade, que ele atende efetuando novos deslocamentos." (FREUD, 2018).

6 "Elle permet d'articuler fortement l'ordre du désir et l'ordre du figural par la catégorie de transgression : le 'texte' du pré-conscient (restes diurnes, souvenirs) subit des ébranlements qui les rendent méconnaissable, illisible ; dans cette illisibilité, la matrice profonde où le désir est pris trouve son compte : elle s'exprime en formes désordonnées et en images hallucinatoires".

7 "Quand, dit-il, nous écoutons le poème épique dans une attitude esthétique, ce qui nous fascine à travers la musique de la langue, c'est la signification, et les images et affections qu'elle éveille. 'Tant que nous prenons le poème comme oeuvre d'art, il nous est indifférent que le nom d'Ulysse ait ou non une référence'. Mais 'avec la question de la vérité, nous abandonnons le plaisir artistique pour une attitude d'investigation scientifique'. Car nous sommes portés à désirer que le nom propre n'ait pas seulement une signification, mais aussi une désignation ; par lui seul le contenu de pensée de la proposition nous laisse sur notre soif. 'Ce qui nous pousse à progresser de la signification vers la désignation, c'est l'aspiration à la vérité".

8 "où les opérations primaires se donnent en tant que telles au lieu de fonctionner comme support du fantasme".

9 "Le travail critique consiste à exhiber la condensation elle-même en tant que processus".

NOTAS

10 “un volume instable, hésitant entre les deux espaces d’origine”.

11 A propósito da crítica da representação, ainda que sem relacioná-la à questão da figura, Ilana Feldman comenta a transformação do estatuto da fala operada pelo filme, processo por meio do qual o filme “coloca sob suspeita os filmes documentários baseados na fala como expressão da subjetividade e como relato testemunhal de histórias de vida” (FELDMAN, 2012, p. 23). A dissociação entre fala e corpo também foi notada por Bernardet (2013), embora o que fique ressaltado no texto deste autor seja não a imagem, mas a fala: “Chega um momento em que o discurso se desvincula dos corpos falantes. Ele passa a existir em si. O discurso se fala a si mesmo. Os falantes são apenas os hospedeiros da fala” (BERNARDET, 2013, p. 627). No fundo, e em um caráter mais generalizado, a questão da emergência da imagem fílmica como objeto visual (ainda que composto também de sonoridade) e de procedimentos cinematográficos aplicados a ela para uma posição de meio de pensamento não discursivo, emergência de que a figura é apenas uma modalidade possível, leva-nos ao campo dos estudos do “filme-ensaio”, perspectiva sob a qual o próprio *Jogo de cena* já foi analisado também por Feldman (2008), em artigo no qual ela identifica como traços ensaísticos “a explicitação e problematização do próprio método, não sem a sedução emocional do espectador, o tema e a estrutura desse reflexivo e, simultaneamente, afetivo jogo-cinema” e também “certo regime de visibilidade pautado por um ideal de “transparência”, que pleitearia o apagamento da distância entre a experiência dita direta e sua mediação” (FELDMAN, 2008, p. 59).

12 “c’est une mère qui n’est pas à sa place, qui est là où on ne l’attend, ‘camouflée’ parce qu’elle se dérobe”.

Análise estilística e reverberações narrativas em *O Ébrio* (1946), de Gilda de Abreu

Stylistic analysis and narrative reverberations in Gilda de Abreu's O Ébrio (1946)

Análisis estilístico y reverberaciones narrativas en O Ébrio (1946) de Gilda de Abreu

Margarida Maria Adamatti

Universidade Federal de São Carlos/
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som
E-mail: margaridaadamatti@gmail.com
ORCID: 0000-0001-6430-0633

RESUMO:

O texto articula a análise estilística e o estudo da narrativa do filme *O Ébrio* (1946), de Gilda de Abreu, como fatores composicionais de seu sistema formal (BORDWELL; THOMPSON, 2013). Entrelaçando os procedimentos técnicos recorrentes a determinadas escolhas narrativas, o artigo busca avaliar o papel desempenhado pela encenação e pela montagem no estilo de *O Ébrio* e na construção dos sentidos dramáticos da diegese.

Palavras-chave: *O Ébrio. Encenação. Estilo.*

ABSTRACT:

The text articulates stylistic analysis and narrative study of the film *O Ébrio* (1946) by Gilda de Abreu as compositional factors of his formal system (BORDWELL; THOMPSON, 2013). Intertwining the technical procedures recurring to certain narrative choices, the article seeks to assess the role played by staging and assembly in *O Ébrio*' style and the construction of dramatic meanings of the diegesis.

Keywords: *O Ébrio. Staging. Style.*

RESUMÉN:

El texto articula el análisis estilístico y el estudio de la narrativa de la película *O Ébrio* (1946) de Gilda de Abreu como factores compositivos de su sistema formal (BORDWELL; THOMPSON, 2013). Entrelazando los procedimientos técnicos recurrentes con determinadas elecciones narrativas, el artículo busca evaluar el papel que juega la puesta en escena y la edición al estilo de *Ébrio* y la construcción de significados dramáticos de la diégesis.

Palabras-clave: *O Ébrio*. Puesta en escena. Estilo.

Artigo recebido em: 06/07/2021

Artigo aprovado em: 20/01/2022

Introdução

Realizado na Cinédia em regime de coprodução com Gilda de Abreu e Vicente Celestino, *O Ébrio* (1946) tornou-se um dos maiores sucessos de bilheteria da história do cinema brasileiro. Como caminho inexplorado até o momento, o artigo propõe articular a análise narrativa e estilística da obra com o objetivo de observar possíveis continuidades entre os princípios de recorrência formal e de narração. Dessa forma, pretende-se avaliar também como os dois fatores relacionam-se à construção de significações dramáticas através de estratégias desenvolvidas durante a encenação¹ e a montagem. Será exatamente por meio dos vestígios deixados na materialidade fílmica que se procurará compreender o papel desempenhado pela encenação e pela montagem na constituição do estilo de *O Ébrio*.

A análise estilística é vinculada à narrativa porque ambas constituem o sistema formal de um filme enquanto fatores composicionais (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 111). Ao mesmo tempo, a combinação possibilita observar a integração ao processo de criação artística, especialmente no que tange à encenação. Dessa forma, procuramos avaliar a vinculação entre o desenvolvimento da

ADAMATTI, Margarida Maria. *Análise estilística e reverberações narrativas em O Ébrio (1946), de Gilda de Abreu.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.35071>>

narração e o padrão estilístico, uma vez que a estrutura do sistema formal se organiza em torno das técnicas cinematográficas e do elemento narrativo para construir a trama. Se a perspectiva permite observar uma homologia entre os procedimentos técnicos e seu intercâmbio com a narração, interessa-nos examinar como as tendências estilísticas mais destacadas pelo processo narrativo se integram aos possíveis efeitos dramáticos. Enquanto o modo narrativo do cinema clássico compõe o estilo em função da trama (BORDWELL, 2005), procuramos reconstituir através do exame do filme como as escolhas estilísticas foram mobilizadas em função das questões apresentadas pela trama.

A articulação entre a análise estilística e da narrativa segue a premissa de Ismail Xavier (2013, p. 8) de partir da mobilização de parâmetros de descrição, análise formal e percepção de estilos. Como recomenda o autor, “a questão é combinar da melhor maneira possível esses recursos, o que, se pensarmos em termos de teoria, diz respeito à relação entre análises estruturais e análises estilísticas”. Enquanto a macroanálise estrutural, seja da narratologia ou da dramaturgia, se atém ao que é comum entre as mídias, o estudo específico do nível estilístico observa os recursos técnicos disponíveis pelo cineasta no processo de confecção, incluindo a encenação, a montagem, a câmera e a composição da imagem. Ao evidenciar “as virtudes da combinação desses dois caminhos” para o cinema narrativo-dramático, nos diz Xavier, se fornece “ênfase à fatura do detalhe” e, ao mesmo tempo, à “composição”; aos detalhes formais, às particularidades e ao que as obras têm de comum em sua estrutura.

Por meio da decupagem das cenas mais elucidativas, procuramos avaliar o papel dos procedimentos técnicos nas motivações dramáticas da trama. Dessa forma, observamos o papel das recorrências formais, da encenação e da montagem na construção dos momentos dramáticos. Enquanto o drama² (*dráo*, no grego) é entendido como ação ou meta a alcançar (SOARES, 2007, p. 59-60), no sentido de manter o desenvolvimento, a expectativa e a tensão da trama até o desfecho, o artigo avalia também as correlações entre a linguagem dramática e o *pathos* (SOARES, 2007; STAIGER, 1977). Examinamos como o sistema formal atua nesses momentos e quais são as estratégias mobilizadas com finalidade dramática pela forma fílmica. O *pathos* é entendido como parte da linguagem dramática moderna no sentido proposto por Emil Staiger (1977), como *pathé*, o tom patético capaz de provocar paixão por meio de um choque brusco e à força, através de palavras soltas e comoção espontânea. Se a correlação é bastante adequada ao *tópos* de *O Ébrio*, a

ADAMATTI, Margarida Maria. Análise estilística e reverberações narrativas em *O Ébrio* (1946), de Gilda de Abreu.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.35071>>

linguagem que “comove” é encarregada de envolver o espectador “que passa a vivenciar, com o ator, a dor ou o prazer” (SOARES, 2007, p. 59). Graças à linguagem dramática se conduz o espectador ao desfecho narrativo, quando “as perguntas do problema vão sendo respondidas pela força progressiva do *pathos* [...]” (SOARES, 2007, p. 60).

A história de *O Ébrio* tem relação direta com a transposição entre mídias em variados suportes (ADAMATTI, 2018; 2020). Em 1935, o cantor Vicente Celestino apresentou na rádio Guanabara a canção “O Ébrio”, que se tornou um dos maiores sucessos de sua carreira. A história de decaimento social e alcoolismo foi adaptada aos palcos em 1941 na forma de “canção teatralizada”, que permaneceu em cartaz por quase cinco meses. Seis anos depois, Adhemar Gonzaga convidou Gilda de Abreu para estrejar como cineasta, dirigindo seu marido, o tenor e ator Vicente Celestino. Enquanto a peça foi encenada até meados dos anos 1960, a mesma história se estendeu na forma de telenovela, na TV Paulista (1965-1966), e de um romance homônimo, publicado por Gilda de Abreu.

Propomos a segmentação de *O Ébrio* em três blocos, acompanhando a divisão da narrativa do cinema clássico em apresentação, desenvolvimento e desenlace. A trama se estrutura nas desventuras de Gilberto Silva (Vicente Celestino), que no início do filme vaga pelas ruas sem ter onde dormir e o que comer. Graças ao amparo e confiança de um padre, o estudante de medicina falido consegue vencer um concurso musical e terminar a faculdade. A segunda parte de *O Ébrio* é dedicada ao cotidiano de Gilberto, como astro do rádio e como médico, até seu casamento com a enfermeira interesseira Marieta (Alice Archambeau). No bloco final, a esposa de Gilberto foge com o vilão e ele troca de identidade com um morador de rua, buscando afogar suas dores no álcool.

Os próximos tópicos acompanham os três blocos do filme e se concentram especialmente na análise das recorrências formais do campo-contracampo,³ do plano longo,⁴ do quadro móvel,⁵ do estilo *tableau*,⁶ da encenação em profundidade e da vista das figuras dorsais. Ao longo do texto, observamos especialmente o papel da encenação na construção espaço-temporal da trama e na transmissão de significações dramáticas de maneira complementar à montagem.

ADAMATTI, Margarida Maria. *Análise estilística e reverberações narrativas em O Ébrio (1946), de Gilda de Abreu.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.35071>>

Desencanto do mundo e temporalidades estendidas

A abertura de *O Ébrio* apresenta um enorme portão fechado com o nome de Vicente Celestino. Quando as grades se abrem, vemos alguém caminhar de cabeça baixa até se transformar em fantasmagoria. O plano de longa duração, que corta a cabeça do ator quando ele se aproxima da câmera, antecipa a temporalidade mais lenta do primeiro bloco do filme. Enquanto a abertura fornece as bases do que está por vir e introduz a narrativa (BORDWELL; THOMPSON, 2013), cabe à voz *over* explicar a penúria e a solidão do protagonista numa cidade desconhecida. O final de *O Ébrio* completa esta apresentação inicial, quando o personagem passa de costas pelo mesmo portão, que se fecha atrás dele. Uma breve sobreposição do rosto de Celestino é acompanhada da música homônima com um trecho que sugere seu fim.⁷ Se muitas vezes a abertura e o final de um filme trazem passagens autoconscientes e comunicativas, a deambulação do personagem, o motivo musical e o aspecto autorreflexivo e alusivo de fechamento da cortina teatral retomam o papel da narrativa, que reconhece sua consciência ao público por meio de marcas de enunciação (BORDWELL, 2005).

As primeiras imagens de Gilberto Silva (Vicente Celestino) de costas criam a expectativa de ver o astro de perto e de frente. Como uma mídia de repetição,⁸ tanto a imagem quanto a voz *over* demonstram a miséria do homem que dorme em “bancos de jardim”.⁹ Será somente na hora de enlevo divino, quando Gilberto reza de costas numa igreja, que teremos acesso a seu rosto em primeiro plano. Ao pedido de ajuda na prece, chega na igreja primeiro a voz *off* do padre Simão (Victor Dummond), que atua como um substituto da figura divina, oferecendo um jantar ao maltrapilho. Durante a refeição, Gilberto conta os detalhes da falência da fazenda de seu pai num plano de conjunto, com poucos cortes e mudanças de enquadramento, nos quais o ritmo é compatível com o da longa história narrada. Ao longo do filme, geralmente a temporalidade da fala irá determinar a velocidade de corte do plano. Realçando “a predominância da expressão verbal sobre a ação visual” (BAZIN, 1991, p. 168), em momentos como este prevalece um ritmo menos dinâmico na montagem. O padrão está em conformidade com a média de duração mais longa dos planos na década de 1940, que girava em torno de 9,5 segundos (SALT, 2009; ADAMATTI; UCHÔA, 2022).

ADAMATTI, Margarida Maria. *Análise estilística e reverberações narrativas em O Ébrio (1946), de Gilda de Abreu.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.35071>>

A temporalidade mais lenta desta sequência tem relação direta com a atmosfera de apresentação de Gilberto e seu vagar sem rumo. Corporificando o personagem da narrativa clássica dotado de impulso para a ação, o homem humilde e passivo diante da adversidade terá como motivação arranjar um emprego. O fator desencadeante do processo é de ordem psicológica: a confiança depositada nele pelo Padre Simão. O desejo de mudança motiva a ação narrativa e torna Gilberto capaz de enfrentar a pobreza, que causa o conflito inicial. Se a solução apresentada é mágica ao transformar o personagem em astro musical, o decaimento social no final do filme demonstra um comportamento cíclico. Afastado da figura consagrada do padre, Gilberto enfrentará novo revés, cujo mal e conflito são personificados na traição feminina e na vilania familiar. Voltando à passividade, se configura um desnível motivacional de um personagem detentor de objetivos claros, que perde as esperanças, reconquista a ordem do desejo até desmoronar novamente.

Maltrapilho e à margem da sociedade, o único contato social de Gilberto é com o padre ou com as crianças da igreja. Através dos traços psicológicos, a narrativa estabelece uma divisão do mundo planificada entre a sinceridade e a falsidade, que será a tônica da obra. Se muitos viram as costas para Gilberto, estilisticamente *O Ébrio* se compõe como um filme de figuras dorsais (fig. 1). O procedimento retoma uma genealogia com o cinema dos primeiros tempos (BORDWELL, 2008b; 2013), cujo uso no primeiro bloco não é extensivo no sentido da duração dos planos.



Fig. 1. Figuras dorsais no filme. Fonte: *O Ébrio*.

As figuras dorsais e a montagem em cadência menos acelerada são alternadas a um padrão mais veloz nas cenas responsáveis por fazer avançar a narrativa (fig. 1). Quando Gilberto se candidata a um concurso musical numa emissora de rádio, a montagem intercala diferentes enquadramentos do ator com imagens da plateia, da orquestra e das telefonistas para sintetizar o momento de conversão do homem comum em astro. Dessa forma, ao longo do filme, se compõe um antagonismo entre uma cena com montagem mais veloz e outra mais lenta.

Ao voltar ao universo de paz e calma da igreja, Gilberto comemora sua formatura em medicina numa refeição com o padre e os pequeninos (fig. 2). O compasso mais lento da montagem oferece poucas variações de enquadramento. Sem seguir a recomendação da continuidade clássica de realizar breves alterações de ângulo a partir da regra dos 30° (BORDWELL; THOMPSON, 2013), compõe-se o espaço a partir de variações de 180° ou na perpendicular. Sem optar pelo *close up* na conversa entre os personagens, a preferência pelo plano de conjunto mostra continuamente atores de costas para a câmera. Planos longos intercalam Gilberto de costas e de frente num enquadramento mais próximo ao lado de Princesinha (Isabel de Barros), menina com uma deficiência nas pernas que ele irá operar (fig. 2). Dessa forma se confere acesso às duas extremidades do eixo da ação, sendo que a duração dos planos está centrada no ritmo do dizer.



Fig. 2. Formatura de Gilberto. Fonte: *O Ébrio*.

A promessa de operar Princesinha funciona como um operador capaz de fazer avançar o progresso causal e abrir novos desenvolvimentos narrativos (BORDWELL, 2005). Tanto a vitória no concurso musical quanto a formatura desembocam no mundo do trabalho. Afastado do universo sacralizado da igreja, a trama irá se desenrolar com maiores alterações de ordem espacial.

O cotidiano de trabalho do médico-cantor e a homologia com o compasso rítmico da montagem

O segundo bloco de *O Ébrio* traz alterações substanciais no dia a dia do personagem, que exigem maiores definições espaço-temporais. O ambiente do hospital tem início com uma estratégia recorrente desde os créditos iniciais do filme: a encenação em profundidade.

Na porta do centro cirúrgico, Gilberto se desloca do fundo para conversar com Princesinha, a quem vai operar. O deslocamento até a câmera destaca a ação do personagem. Essa estratégia teve seu ápice durante 1909-1920 e era utilizada como maneira de desenvolver as ações no interior do

plano sem recorrer à montagem (BORDWELL, 2008b; 2013). Contudo, no caso de *O Ébrio*, um corte apresenta o *close up* da menina sorrindo. Sempre vestida de branco, a criança pura incorpora no apelido aristocrático “Princesinha” o caráter da nobreza e os ideais de sinceridade e autenticidade, próximos aos de Gilberto. Numa conversa travada com grande proximidade física, a garota pede que o médico tome conta de sua boneca durante a cirurgia e ganha um beijo próximo aos lábios.

A presença pura e casta da menina é central para a apresentação de Marieta (Alice Archambeau) logo depois. Retoma-se a figura dorsal e o mascaramento como tônica do primeiro encontro do casal dentro do centro cirúrgico (fig. 3). Toda a conversa é travada sem acesso ao ângulo inverso¹⁰ e com um dos personagens de costas. A ausência de conversa frente a frente é mais um componente da faceta dissimulada de Marieta, que substitui não só a enfermeira anterior, mas a figura do par ideal, representada na versão infantil por Princesinha. Para criar um suspense com a entrada da personagem, Marieta é filmada de costas enquanto Gilberto a confunde com sua antiga assistente. Quando ela se desloca ao fundo para colocar a máscara no médico, Gilberto bloqueia nossa visão de Marieta, enquanto a sonoridade, as pausas da fala e as insinuações da enfermeira demonstram como ela é o oposto da figura de Princesinha. A falta de contato visual entre eles e a figura dorsal antecipam a falsidade do relacionamento que virá (fig. 3). A cena é construída através de cortes que apresentam variações de enquadramento e de ângulo, mas sem optar pelo campo-contracampo.



Fig. 3. Encontro de Marieta e Gilberto. Fonte: *O Ébrio*.

A cadência rítmica é alternada com uma montagem mais ágil quando Princesinha é operada, oferecendo alterações rápidas de enquadramento para sintetizar as etapas do procedimento cirúrgico. Como de costume, o ritmo ligeiro é alternado com uma montagem mais lenta na cena seguinte, quando os planos longos captam a aproximação amorosa entre Marieta e Gilberto. Excluindo um clássico pedido de casamento realizado com os atores, as imagens mostram apenas mãos femininas impacientes abrindo caixas de presentes até que encontram o tão desejado anel de noivado, debaixo de um bibelô.¹¹ Enquanto isso, a voz *over* ironiza o perfil interesseiro da noiva. Dessa forma, a ausência de rostos e o comentário sonoro constroem dramaticamente que não se trata de uma história de amor.

O campo-contracampo retorna quando os parentes interesseiros arquitetam um complô para se aproximar do médico no dia de seu casamento (fig. 4). No comparativo com as outras conversas gravadas ao redor de mesas, há uma mudança, porque se trata da cena que oferece maiores alterações de enquadramento.



Fig. 4. Almoço na casa dos parentes de Gilberto. Fonte: *O Ébrio*.

A cena tem início com um enquadramento frontal, capaz de reunir os personagens em torno de uma mesa, seja de frente ou de perfil (fig. 4). Sem optar pela dinâmica ágil do campo-contracampo, duas tendências se intercalam na composição dos espaços. A primeira utiliza planos longos e enquadramentos de longa distância. Como consequência, algum ator será filmado de costas; no caso a escolha incide sobre as três figuras femininas (Maricota, Lindoca à cabeceira e a empregada ao fundo). A segunda tendência completa a primeira e enfatiza mudanças de enquadramento relacionadas ao papel de destaque de algum personagem no momento da fala, por exemplo, quando Maricota (Arlete Lester) entra na casa, ou quando, no final da cena, o vilão José (Rodolfo Arena) explica seu golpe para se aproximar de Gilberto. Nesses casos, o enquadramento tem relação direta com o dizer e o tempo necessário para apreender a fala, sem incorporar o *close up*. Através da preferência ao plano de conjunto, sempre que possível se minimiza o acesso destacado ao rosto no campo-contracampo. Contudo, a cena traz duas exceções, o *close* de Rego (Walter D'Ávilla) e um enquadramento mais próximo, quando, de perfil, ele briga com Leão (José Mafra). O uso do plano de conjunto possibilita acesso às ações simultâneas em torno da mesa, como beber água ou ler o jornal. Portanto, a cena é gravada a partir de um padrão circular (BORDWELL; THOMPSON, 2013), fazendo com que o eixo da ação se estabeleça entre as personagens com maior importância no momento.

O casamento de Gilberto e Marieta é filmado num ritmo mais lento, sem enquadramento frontal dos atores. Ao escolher somente a vista das figuras dorsais do casal, evita-se construir um enlevo amoroso dos noivos, cujo distanciamento é substituído, logo em seguida, pelo primeiro plano de Princesinha. Acomodada no trono paroquial, o adereço no cabelo e o longo vestido ampliam o destaque da menina. A criança rouba a cena quando propõe um brinde não ao casal, mas ao noivo. Com voz autoritária, Gilberto obriga a menina a dar seus primeiros passos após a cirurgia, sem muleta, na presença dos convidados. Caminhando em direção ao médico, a criança chega ao centro geométrico do quadro, enquanto Marieta permanece próxima à borda ou atrás do marido. Tirando os holofotes da verdadeira noiva, Princesinha substitui Marieta no brinde com Gilberto, mesmo sem idade para tomar a bebida. Se ambas estão de branco, o vestido rodado da criança obtém maior destaque visual. Gilberto toma a menina nos braços e devolve Princesinha ao trono, saindo à francesa com Marieta.

Comparativamente, o segundo bloco apresenta cenas dotadas de um compasso rítmico mais ágil ao substituir o desamparo de Gilberto pelas metas conquistadas. A terceira parte do filme se desenvolverá entre o ambiente de luxo da mansão do médico-cantor e a decadência dele na cena do bar. Gilberto não voltará mais ao ambiente paroquial, quando estava cercado de figuras puras e bondosas, como as de Padre Simão e Princesinha.

As estratégias de encenação no desenlace dramático

No terceiro bloco do filme, os diálogos, a imagem e a voz *over* revelam o flerte entre Marieta e o vilão José, primo de Gilberto. Com duração em tela de uma hora, a parte final expande a temporalidade da trama no desenlace dramático, enquanto os dois blocos anteriores possuem em média 30 minutos cada um. Um calendário com folhas se soltando serve de elipse para selar os cinco anos de casamento de Gilberto e o aniversário de sua esposa. A comemoração não concretizada dará início à nova virada na trama. A festa na mansão com os parentes interesseiros é construída especialmente com enquadramentos de longa distância para reunir todos os envolvidos. Minimizando o uso de planos próximos aos personagens, a presença de ângulos frontais sinaliza uma preferência pelo *estilo tableau*, como uma alusão à visão da plateia teatral distante da ação no palco. Em alguns momentos da festa ocorrem ações simultâneas, que são vistas no mesmo plano de conjunto. Noutros casos, há uma insistência em colocar figuras dorsais no centro do quadro. A articulação entre o plano longo e o enquadramento de longa distância possibilita acompanhar o desenvolvimento da ação em pontos diferentes no interior do plano, sem precisar recorrer de maneira exaustiva à montagem. Dessa forma, a encenação adquire um lugar central durante o aniversário de Marieta.

A festa inicia a desgraça de Gilberto. Seu pai morre, sua esposa foge com seu primo, enquanto o médico troca de identidade com um morador de rua recém-falecido, procurando “afogar no álcool a sua dor sem remédio”. As fronteiras porosas entre o espaço cinematográfico e o teatral estão muito presentes no terceiro bloco do filme, por exemplo, quando na decadência Gilberto conhece Pedro Cruz (Manoel Vieira), que irá se tornar seu “amigo” de bebedeira.

A conversa entre os dois homens embriagados é filmada de apenas um dos lados do quadro, como se a cena fosse vista do ponto de vista da plateia teatral. O enquadramento médio ou de longa distância dessa cena poderia lembrar o *estilo tableau* (BORDWELL, 2008a) pela falta de acesso ao campo-contracampo, ou as descrições de Bazin (1991) sobre o uso recorrente do plano geral como uma das maneiras de incorporar o prosscênio no cinema. Contudo, o diálogo é construído pela continuidade espaço-temporal do cinema clássico, por meio de cortes, algumas alterações de ângulo e um plano de detalhe de uma caixa de fósforos, que os bêbados não conseguem apanhar do chão. Portanto, a opção pelo plano de conjunto ou pelo plano médio convive com alguma fragmentação do espaço cinematográfico e com um “acréscimo de teatralidade”, quando os recursos da câmera salientam as estruturas cênicas (BAZIN, 1991, p. 138). Afinal, não há *close up*, ângulo inverso, nem campo-contracampo na conversa. A cena poderia ser incluída na descrição das adaptações teatrais, nas quais se utilizam técnicas de decupagem clássica, mas se opta pela ocultação do ponto de vista do personagem e sua substituição pelo que André Bazin (1991, p. 137) denomina a “exterioridade da testemunha” ou o “ponto de vista do espectador”.

O enquadramento em média ou longa distância cumpre outras duas funções. A primeira está relacionada a uma comicidade física, preparada para ser vista à distância, como ocorre no palco. O tom pastiche inclui a pantomima no plano de conjunto por meio dos gestos ampliados dos dois bêbados cambaleantes, trançando pernas, sem ao menos conseguir acender um cigarro. A segunda função relaciona-se à possibilidade de exibir os “tempos de repouso” com finalidade humorística, quando as cenas em enquadramentos amplos são construídas sobre o trocadilho das palavras, para valorizar os diálogos sem fazer uso de artifícios cinematográficos (BAZIN, 1991). Nesses casos, o espaço teatral-cinematográfico se entrelaça por meio da encenação e da montagem. Enquanto a atuação estilizada dos atores segue a tipificação do bêbado, não se faz uso dos recursos do dispositivo cinematográfico para indicar os efeitos psicológicos e a subjetividade perceptiva dos personagens. Desta forma, a escolha recai sobre a comicidade física, deixando de lado as possibilidades de demonstrar a embriaguez e o seu estágio avançado de desorientação da percepção, através da imagem desfocada, do som distorcido e da câmera lenta.

Nas cenas entre casais, observa-se a adequação entre as significações dramáticas e possíveis efeitos da encenação sobre o processo de edição. Muitos momentos de aproximação física do vilão com as mulheres ocorrem pela região dorsal, em enquadramentos mais amplos. Sem que seja necessário recorrer ao campo-contracampo, os diálogos são travados entre personagens de costas uns para os outros. Na imagem abaixo (fig. 5), José se aproxima da dançarina Lola (Júlia Dias) por detrás e lhe sussurra palavras de amor, de maneira que a ausência de um olhar frente a frente captado pela câmera é utilizada para denotar de maneira direta a falsidade do vilão.

Ao convencer Lola a se passar pela amante de Gilberto, o vilão conversa com a dançarina frente a frente, mas novamente a fisionomia deles não é revelada através do típico campo-contracampo (fig. 5). O casal é enquadrado num plano médio, sempre com um deles de costas. Se a câmera situa o diálogo nas duas extremidades do eixo de ação, a vista da figura dorsal ocupa um espaço preponderante no quadro, muito próxima ao seu centro geométrico. A estratégia acarreta áreas bloqueadas na tela, que são substituídas pelo corte ou pelo ator que gira seu corpo para conseguir aparecer de frente.



Fig. 5. Lola e José. Fonte: *O Ébrio*.

Como personagem falso que esconde suas reais motivações, uma das estratégias adotadas por José é deixar a cena várias vezes. Por meio da encenação em profundidade, o estroina sai do quarto de Lola para a varanda, da varanda para o quarto, do quarto para a sala. Se esse padrão é recorrente no filme, geralmente não se faz uso das elipses espaciais. Como no palco, as entradas e saídas têm por objetivo fazer avançar a ação. De acordo com David Bordwell e Kristin Thompson (2013, p. 603), esse recurso decorre da “prática de segmentar cenas com base nas entradas e saídas dos personagens”, gerando uma “sensação um tanto teatral”.

Se os dois casais são marcados pela oposição falsidade-sinceridade, os diálogos entre Gilberto e Marieta não fogem à regra e costumam ser filmados em enquadramentos de média ou longa distância, geralmente com os dois atores de frente para a câmera ou de perfil. O campo-contra-campo como máxima do diálogo é reservado somente para instantes antes da festa de Marieta, quando o *close up* é responsável por aflorar a interioridade do casal. O primeiro plano do ator é usado para confirmar seus votos de fidelidade à esposa, mas quando o procedimento se transfere à Marieta, o sentido muda. Num raro momento sem dissimulação, a entonação da voz e o *close* revelam o temor de Marieta de não receber seu presente de aniversário em dinheiro.

Embora seja interesseira e flerte continuamente com o vilão, Marieta desempenha o típico papel da mulher seduzida, que acredita em falsas palavras de amor. Julgando-se traída pelo marido, ela cai na armadilha de José e foge com ele. Interessado nos 500 mil cruzeiros anuais que Marieta recebe do marido, o sedutor rouba todo seu dinheiro. Depois disso, José abandona as duas mulheres e foge para os Estados Unidos, enquanto a justiça poética recai somente nas figuras femininas, punidas com a miséria por se deixarem levar pela paixão. As duas mulheres vão se reencontrar no final do filme e constatar como suas ações destruíram a vida de Gilberto.

A longa sequência final tem duração de 25 minutos. Nela, Gilberto canta a música tema do filme no bar decadente, chamado Café da Paz, e perdoa a esposa. Para construir uma ambientação supostamente *autêntica* do ambiente, os enquadramentos de longa distância são acompanhados de planos longos, que incluem uma quantidade considerável de figurantes, figuras dorsais e ações simultâneas no primeiro plano e ao fundo, relacionadas à dinâmica do local, por exemplo, com os clientes entrando, roubando uma garrafa ou brigando. As estratégias trazem uma temporalidade estendida como maneira de criar um simulacro das ações em sua integralidade. Nesse sentido, quando as figuras dorsais e os figurantes transitam na frente da câmera, obstruindo nossa visão, talvez o objetivo da ficção fosse fornecer uma ambientação pseudodocumentarizante.

Se os enquadramentos de longa distância são recorrentes, muitos diálogos no bar são gravados entre dois ou três personagens em torno de uma mesa ou balcão. Como consequência, algum ator é filmado de costas ou de perfil (fig. 6). As variações de enquadramento e ângulo apresentam o Café da Paz geralmente através de uma divisão espacial em 180°, isto é, entre as duas extremidades do eixo da ação. Quando Gilberto e Pedro pedem fiado ao dono do estabelecimento, Manoel de

Jesus (Manoel Rocha) é visto por entre os ombros dos dois homens (fig. 6). Sem o *raccord* de olhar¹² entre eles, a evidente lacuna de direção e de continuidade quiçá poderia ser pensada como um tipo de *nobody's shot*. Afinal, a imagem não é vista por nenhuma instância intradieética, isto é, por nenhum personagem (GAUDREAU; JOST, 2009).



Fig. 6. Café da Paz. Fonte: *O Ébrio*.

A sequência do bar constitui o ápice dramático de *O Ébrio*, quando Gilberto canta a música tema do filme, reencontra sua esposa também na miséria, perdoa Marieta, mas prefere seguir seu caminho sozinho. Enquanto a canção homônima foi um dos maiores sucessos da carreira de Vicente Celestino (GUERRA, 1994), o filme é estruturado em função da dilatação do tempo de espera para ter acesso ao tão aguardado momento musical. Se o destino infeliz do personagem provavelmente fosse bem conhecido do público por causa da letra da canção, do ponto de vista narrativo, não se espera uma grande virada na trama. Afinal, o filme age no sentido contrário, uma vez que o final era antecipado de maneira a retardar o resultado promovido pelas porções intermediárias (BORDWELL, 2005).

Quando Vicente Celestino canta “O Ébrio”, o sentido dramático é composto através da relação entre a montagem, a configuração espacial, a musicalidade e o teor da canção. No bar, Gilberto é convidado a contar sua história de vida em troca de uma garrafa de bebida, mas transforma sua dor em versos musicados, emocionando os clientes. A performance do tenor com seu famoso dó de peito faz reverberar sua voz em todos os ambientes. A apresentação musical tem duração de cinco minutos e se constitui como acesso “integral” à famosa canção. O processo é auxiliado por meio de um simulacro de um espetáculo “ao vivo” com atmosfera documentarizante, seja através de *travelings*, das imagens de recepção da plateia e de uma retórica melodramática do excesso, que inclui *closes* das crianças escutando a música. Nesse processo, a montagem adquire papel primordial para estabelecer um andamento rítmico com fundo dramático, alternando de maneira simétrica os primeiros planos de Vicente Celestino com as imagens do público compenetrado.

ADAMATTI, Margarida Maria. Análise estilística e reverberações narrativas em *O Ébrio* (1946), de Gilda de Abreu.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.35071>>

Se ao longo do filme o protagonista não obteve muitos enquadramentos próximos a seu rosto, durante a sequência musical o astro terá direito a vários primeiros planos de duração ampliada como uma estratégia de dramatização, cuja constituição do duplo é central. Estabelece-se, assim, um jogo dramático entre o rosto do tenor e de Pedro, que escuta a canção entre lágrimas, porque ela sintetiza sua trajetória de vida. Dessa forma, a montagem e a música procuram estabelecer elos de identificação entre Gilberto e a plateia interna do show musical, como maneira de evocar sentimentos compartilhados, cuja base está na piedade, enquanto sentimento de pena causado “pela aparição de um mal destrutivo e aflitivo”, que afeta quem “não merece”. Se como disse Aristóteles, “sentimo-nos claramente mais ameaçados pelas desgraças que nos possam atingir”, “os gestos teatrais”, “vozes” e “indumentária” reforçam o desgosto e excitam a piedade, “pois, ao por diante dos nossos olhos o mal, fazem com que ele pareça próximo” (ARISTÓTELES, 2005, p. 184-186).

Para a construção do sentimento de piedade, a letra da canção tem papel primordial ao reforçar a temática da vítima de decaimento social, o sofrimento “imerecido” de “gente honrada em situações tão críticas” e os males causados pela fortuna – quando o sujeito é “arrancado a amigos e familiares”, por pessoas das quais se “esperaria o bem” (ARISTÓTELES, 2005, p. 185-186).

Por esses meandros, a música integra a narrativa e completa sua base dramática na trama. Para entender a estruturação do *pathos* na sequência musical é importante analisar como o filme compõe a unidade de significação entre a canção e as palavras (STAIGER, 1977). Os versos e a repetição das frases rimadas procuram intensificar de maneira singela a musicalidade do que é dito. Dessa forma, o filme procura conservar recursos aproximativos compostos na passagem entre a palavra e a forma cantada por meio de repetições de estrofes, de ritmos e de versos. Por meio de afirmações prontas, exclamações e excessos se desenha uma estrutura dramática (SOARES, 2007), na qual o *pathos* se constitui enquanto momento do drama musical na relação entre as palavras, a montagem e a música. O ápice dramático da canção homônima procura evocar uma atmosfera lírica, no sentido marcado pela “emoção, pela musicalidade e pela eliminação do distanciamento entre o eu poético e o objeto cantado” (SOARES, 2007, p. 24). Assim a apresentação do mundo interior de Gilberto tenta ecoar sua subjetividade, como se os versos viessem do próprio íntimo do

poeta-cantor. Dessa forma, busca-se construir “uma razão apaixonada, que aproxima sujeito e objeto”, fazendo com que sintamos com os personagens a dor, a revolta e o desejo (SOARES, 2007, p. 28).

Depois da sequência musical, ocorre o reencontro entre Gilberto e Marieta, no qual o enquadramento escolhido, as palavras e sua ausência, o fundo sonoro e as estratégias de encenação auxiliam a compor o fator dramático. A cena final não envolve a vingança pelo mal cometido, mas a imensa capacidade de perdão de Gilberto. Marieta entra no bar para pedir trabalho ou um prato de comida, quando descobre que o marido não morreu. Num enquadramento de longa distância, gravado na contraluz, Gilberto permanece de costas, enquanto Marieta se aproxima. O processo de comoção tem início com o tema musical de *O Ébrio* e a fisionomia triste de Pedro, que observa o encontro.

Enquanto o princípio orientador do cinema narrativo clássico emprega técnicas a serviço da transmissão da fábula, fazendo uso do rosto e do corpo como pontos focais de atenção (BORDWELL, 2005), *O Ébrio* realça estratégias de dramatização antagônicas em relação aos personagens envolvidos. Através delas, o enquadramento e a distância do que se vê obtêm um papel ampliado em relação ao rosto. A principal ausência na composição é a do *close up* de Marieta. Se o reencontro não é filmado através do campo-contracampo, a figura dorsal da mulher constrói um distanciamento em relação ao processo de dramatização de Marieta. A ausência desses dois recursos, típicos do específico cinematográfico, é significativa para uma cena na qual se esperaria a própria *retórica do excesso*. Gilda de Abreu substitui o *close* e o campo-contracampo por um enquadramento fixo de média distância, que não realça tanto a fisionomia. O casal se olha por um segundo, mas não temos acesso nesse exato momento ao rosto de Marieta, que permanece de costas. Ao mesmo tempo, os recursos estilísticos constroem duas significações complementares. Enquanto a mulher que traiu o marido não será vista de frente, o fator desencadeante da comoção pressupõe a mudança do enquadramento de longa distância, que prevalece no filme. Com essa finalidade, Gilberto será visto em primeiro plano no momento dramático.

Sem fazer uso de um longo diálogo melodramático para realçar a emoção, as poucas palavras proferidas, a entonação da voz e a música entram como os principais atributos do fator dramático. Com essa finalidade, o reencontro do casal (fig. 7) recebe como fundo sonoro a canção homônima

do filme. A cena tem duração de quase 2,5 minutos, o que equivale à metade do tempo da apresentação musical. Depois de Marieta se jogar a seus pés, lentamente Gilberto levanta o rosto da mulher para olhá-la, enquanto profere seu nome de maneira longa e pausada, com entonação melodramática (fig. 7). Então ele acaricia os cabelos de Marieta, que continua chorando de cabeça baixa. Após um corte, num leve *contre-plongée*, Gilberto profere a tão esperada frase de perdão. Voltando ao plano de conjunto, o protagonista vira de costas para Marieta para lhe entregar o cordão que era prova de sua fidelidade. O plano de conjunto capta o gesto da mulher que beija o objeto como se fosse uma relíquia. Uma moldura se constrói em torno da cena, tendo no primeiro plano a figura dorsal de Pedro. Ao fundo, Gilberto aparece de costas, enquanto Marieta permanece ajoelhada com as mãos unidas numa prece, como se estivesse diante de um santo (fig. 7). Por fim, o protagonista se despede como se fosse morrer, repetindo os versos da música. Pedro permanece de cabeça baixa, quase chorando, como o duplo do espectador que se espera para a cena.



Fig. 7. Reencontro de Marieta e Gilberto. Fonte: *O Ébrio*.

Se a sequência musical realçou a alternância entre o primeiro plano de Gilberto e o da plateia, procurando comover através da canção, a escala dramática se dilui parcialmente quando envolve a mulher traidora. Enquanto a apresentação musical procurou estruturar o *pathos* em relação ao protagonista, nos demais momentos de revelação que envolvem o bar, como no reencontro do casal, ou na conversa entre Marieta e Lola, as técnicas de encenação, o uso da figura dorsal e o enquadramento amplo fazem com que o aspecto dramático nem sempre atinja a mesma intensidade. Enquanto o processo de vitimização de Gilberto procura agir sobre a construção de significações dramáticas ao público, distingue-se o *pathos* para a vítima social, enquanto a mulher que trai

o marido não tem direito a enquadramentos mais próximos. Dessa forma, procura-se gerar um distanciamento em relação à figura dorsal de Marieta, mesmo nos momentos de revelação dramática.

Considerações finais

Na historiografia do cinema brasileiro e na escassa recepção crítica de *O Ébrio* durante seu lançamento, o filme de Gilda de Abreu é considerado um dramalhão, composto a maneira do palco, por entradas e saídas de cena. A lacuna preenchida através da articulação entre a análise estilística e narrativa permite observar um padrão mais complexo em continuidade, ao mesmo tempo, com o período histórico e com atualizações anacrônicas de técnicas de décadas anteriores. Se existem no filme recorrências formais e práticas de encenação não hegemônicas em relação ao cinema clássico daqueles mesmos anos, a decupagem revela um ritmo de montagem variável, no qual a *mise en scène* adquire papel fundamental.¹³

A configuração espacial de *O Ébrio* costuma realçar os personagens nas duas extremidades opostas ao eixo da ação, compondo as coordenadas geográficas geralmente através de variações de 180° ou na perpendicular. Outras sequências são construídas por meio de enquadramentos frontais, geralmente em planos longos, seguindo o ritmo do dizer. Compõe-se, assim, um padrão de alternância para os diálogos entre o plano longo, o enquadramento de média ou longa distância e o uso do campo-contracampo, no qual o primeiro plano ou *close up* é pouco empregado. Muitas vezes, sem utilizar o *raccord* de olhar e o ângulo inverso, se faz uso continuado do *nobody's shot*.

Dos procedimentos analisados, o movimento de câmera é o menos recorrente. Especialmente no terceiro bloco, o quadro móvel auxilia no processo de composição do espaço de maneira a interligar personagens e ambientes, alongando o uso do corte. Comparativamente à década de 1930, quando o recurso era realçado para revelar a excelência do fotógrafo (BORDWELL; THOMPSON; STAIGER, 2005), o quadro móvel em *O Ébrio* não procura ser tão evidente nem tão longo, cumprindo mais a função de realizar breves ajustes de reenquadramento.

ADAMATTI, Margarida Maria. Análise estilística e reverberações narrativas em *O Ébrio* (1946), de Gilda de Abreu.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.35071>>

Se o campo-contracampo não é a principal estratégia de composição espacial, muitas sequências são construídas por meio de técnicas de encenação, que adquirem papel preponderante na obra e reduzem em alguma medida o uso dos cortes. Entre esses recursos, a figura dorsal é recorrente no centro do quadro com duração prolongada, lado a lado à encenação em profundidade, que cumpre a função de fazer avançar a história por meio de entradas e saídas dos personagens. Enquanto muitas cenas fazem alusão ao espaço teatral, seja pelo enquadramento de longa distância e pelo diminuto uso de corte e de *close up*, cria-se um antagonismo com a composição seguinte por meio de mudanças de enquadramento num ritmo mais ágil.¹⁴ Se o estilo do filme é composto em consonância com o espaço cênico, a decupagem demonstra como muitas significações foram idealizadas e construídas durante a encenação, especialmente com finalidade dramática.

Do ponto de vista da cadência rítmica, *O Ébrio* alterna um padrão ágil de montagem com estratégias criadas durante a filmagem, nas quais imperam planos longos, encenação em profundidade e a vista das figuras dorsais. Dessa forma se compõe uma temporalidade mais lenta ou veloz, que acompanha o *drama* enquanto ação e o desenvolvimento do protagonista. O processo adquire seu ápice na cena final do bar, quando o fator dramático, aliado à encenação e à montagem, reverbera na temporalidade estendida e se faz presente na duração ampliada na tela em relação ao enredo.

O peso crescente da encenação na definição do estilo de *O Ébrio*, especialmente em relação às significações dramáticas, é composto como estratégia complementar à montagem. Longe de uma dicotomia entre ambas, convivem duas escolhas: um uso menos frequente dos artifícios cinematográficos, tais como o campo-contracampo, o *close up*, o ângulo inverso e o *raccord* de olhar, e alterações de enquadramento e ângulo pensadas durante as filmagens, que costumam incorporar as duas extremidades do eixo da ação. Dessa forma, os recursos estilísticos do cinema surgem como atributos para ressaltar o espaço cênico e a integralidade da ação. À maneira do palco, a articulação entre o plano longo e o enquadramento de longa distância sinaliza o papel privilegiado da encenação, e, ao mesmo tempo, possibilita desenvolver ações no interior do plano,¹⁵ de maneira a direcionar o papel posterior da montagem.

ADAMATTI, Margarida Maria. *Análise estilística e reverberações narrativas em O Ébrio (1946), de Gilda de Abreu.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.35071>>

Embora não seja o foco deste artigo, no comparativo com a produção da Cinédia do mesmo período, a decupagem de *O Ébrio* demonstra um trabalho de edição considerável, por exemplo, na cena do almoço dos parentes interesseiros. Provavelmente esse dado tenha relação direta com o maior orçamento, com a escolha pelo gênero drama e com a média de duração dos planos no período, que era de 9,5 segundos entre 1940-1946 (SALT, 2009; ADAMATTI; UCHÔA, 2022).

A presença estilística do palco e o papel central desempenhado pela encenação envolvem algumas ações dramáticas desenvolvidas no interior do plano, isto é, atreladas aos elementos que compõem a *mise en scène* de *O Ébrio*. Condicionadas ao uso do plano longo, as estratégias de encenação em profundidade e a vista das figuras dorsais podem ser pensadas como um prolongamento de técnicas que tiveram seu ápice por volta de 1909-1920 (BORDWELL, 2008b; 2013). Naquele período, esses recursos procuravam minimizar o custo do filme, atuar sobre a direção do olhar do público no interior do plano e facilitar o processo de edição, às vezes prescindindo da montagem. Com certo anacronismo de procedimentos estilísticos, *O Ébrio* reatualiza significações dramáticas dessas práticas de encenação, demonstrando como elas ainda estavam em vigência nos anos 1940, ante as convenções hegemônicas do cinema clássico.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Gilda de. **O Ébrio**. São Paulo: Cupolo, [194-?].
- ADAMATTI, Margarida Maria. Caminhos cruzados entre intermedialidade, star system e música no *Ébrio* de Gilda de Abreu. **In Texto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 42, p. 166-187, maio/ago. 2018.
- ADAMATTI, Margarida Maria. Configurações espaciais entre teatro e cinema no filme *O Ébrio*. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 27, p. 1-16, jan./dez. 2020.
- ADAMATTI, Margarida Maria; UCHÔA, Fábio Raddi. Análise estilística e economia da montagem na Cinédia (1940-1946). **In Texto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 53, p. 1-28, 2022.
- ARISTÓTELES. **Retórica**. Lisboa: Biblioteca de autores clássicos/Imprensa nacional/Casa da Moeda, 2005. v. VIII, t. I.
- AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.
- AVELLAR, José Carlos. O Ébrio – de volta o cinema do tempo do rádio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 ago. 1982.
- BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Campinas: Papyrus, 2008b.
- BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. *In*: RAMOS, Fernão. **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. v. 2. p. 277-300.
- BORDWELL, David. **Poetics of cinema**. New York/London: Routledge, 2008a.
- BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **The classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960**. London: Routledge, 2005.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da USP, 2013.
- CELESTINO, Vicente. **O Ébrio** – canção teatralizada. Biblioteca Nacional, 1941. [mimeo].
- CELESTINO, Vicente. **O Ébrio**. Arquivo Miroel Silveira, 1947. [mimeo].
- CELESTINO, Vicente. **O Ébrio**. São Paulo: RCA Victor, 1935.
- GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora UnB, 2009.
- GUERRA, Guido. **Vicente Celestino, o hóspede das tempestades**. Rio de Janeiro: Record, 1994.

ADAMATTI, Margarida Maria. Análise estilística e reverberações narrativas em *O Ébrio* (1946), de Gilda de Abreu.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.35071>>

O ÉBRIO. Direção: Gilda de Abreu. Rio de Janeiro: Cinédia, 1946. 1 DVD (125 min), son., p&b.

O ÉBRIO. Direção: José Castellar e Heloisa Castellar. São Paulo: TV Paulista, 1965-1966. Telenovela (75 capítulos). Baseada na peça teatral "O Ébrio", de Vicente Celestino.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SALT, Barry. **Film style and technology: history and analysis**. London: Starword, 2009.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. São Paulo: Ática, 2007.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

XAVIER, Ismail. Entrevista com Ismail Xavier. Entrevista concedida a Mônica Almeida Kornis e Eduardo Morettin. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 51, jan./jun. 2013.

NOTAS

1 Adotamos no artigo o conceito de encenação proposto por David Bordwell e Kristin Thompson. Como um elemento da *mise en scène* que compõe a direção do cineasta durante a filmagem, a encenação é definida como a maneira encontrada pelo diretor para controlar “o comportamento de várias figuras na *mise en scène*”; por meio da expressão facial, do movimento e da interpretação dos papéis pelos atores (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 231-232). No caso de *O Ébrio*, procuramos observar a função da encenação como uma etapa decisiva em torno de sua configuração estilística. O debate sobre o significado da encenação é extenso e se imiscui com a própria definição de *mise en scène*. Esta última perspectiva é adotada na tradução do livro *O cinema e a encenação*, de Jacques Aumont, que prefere realçar as relações entre teatro e teatralidade ante o debate sobre o estilo da imagem. Entre as acepções propostas por Aumont estão: “a arte de reger a filmagem de forma a obter um determinado resultado em imagem”, o “todo filmico” ou o gesto técnico acompanhado do trabalho intelectual e estético que revela a beleza ou qualidade de uma obra (AUMONT, 2008, p. 12).

2 No sentido mais amplo, se emprega o gênero drama em oposição à comédia. Entre os gêneros literários, o drama constitui uma forma narrativa em que há conflito ou atrito nas obras de caráter grave ou patético que representam as ações da vida comum. Ver: PAVIS, 2008; SOARES, 2007.

3 Tomamos como referência a definição de campo-contracampo de David Bordwell e Kristin Thompson (2013, p. 373), porque os autores relacionam o recurso à configuração espacial: “a câmera enquadra uma extremidade da linha de 180 graus, depois enquadra a outra extremidade”. Dessa forma, o contracampo é também visto como um “plano da extremidade oposta do eixo da ação”.

4 O plano longo se refere à sua duração ampliada na tela (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

5 O quadro móvel diz respeito aos momentos nos quais o quadro se move em relação ao material enquadrado, tais como o movimento de câmera, alterações de ângulo, nível, altura e distância da câmera (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

6 No início do cinema, a composição espacial era feita através do estilo *tableau*, que revela a cena inteira num único plano (BORDWELL, 2008a).

7 “Quero somente que na cama onde eu repousar/ os Ébrios loucos como eu venham depositar/ os seus segredos ao meu derradeiro abrigo/ e suas lágrimas de dor ao peito amigo”.

8 Para maiores detalhes sobre a primazia da palavra sobre a imagem, a partir da incorporação do formato radiofônico, ver AVELLAR, 1982. O autor explica como *O Ébrio* se estrutura numa continuidade entre o modo de ouvir rádio e assistir a um filme.

9 O aspecto literal das palavras e imagens usadas para descrever a privação do personagem no começo do filme será retomado na composição da música “Porta Aberta”, escrita pelo personagem. Com ela, Gilberto ganhará um concurso de rádio. A canção foi um dos sucessos de Vicente Celestino.

10 Ao revelar o lado oposto do quadro, o ângulo inverso dá acesso às duas extremidades do eixo da ação.

11 Na versão apresentada ao público em 1946, a cena do pedido de casamento teria sido suprimida, acarretando numa lacuna de sentido em relação à trama e à realização das bodas do casal. A versão restaurada tem duração de 125 minutos. O responsável pela montagem de *O Ébrio* é Afrodísio de Castro (Fonte: Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira).

12 “Corte que obedece ao princípio do eixo da ação, no qual o primeiro plano mostra uma pessoa olhando para o espaço fora de campo numa direção e o segundo mostra o espaço próximo contendo o que essa pessoa está olhando” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 749).

13 A *mise en scène* como colocação da ação no palco (BORDWELL, 2008b) foi estendida à direção cinematográfica para “expressar o controle do diretor sobre o que aparece no quadro filmico” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 205). O conceito utilizado faz menção aos aspectos controlados pelo cineasta durante a filmagem, em especial a encenação, mas também em relação ao cenário, iluminação, figurino e maquiagem (BORDWELL, 2008b).

14 Quando fazemos menção a um ritmo mais ágil de montagem em alguns momentos do filme, o padrão está atrelado à média de duração daquela década (SALT, 2009).

15 Embora não seja o foco privilegiado deste artigo, o conceito de encenação de David Bordwell (2008b) está atrelado às escolhas dos cineastas durante a filmagem para aumentar o interesse do espectador, despertar curiosidade e suspense e “guiar a atenção do público para áreas importantes da tela” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 244). Cabe exatamente aos cineastas atentos à *mise en scène* procurar minimizar o papel da montagem, “criando significado e emoção principalmente por meio do que acontece dentro de

NOTAS

cada plano” (BORDWELL, 2008b, p. 33). O sentido adéqua-se bem a determinados momentos de *O Ébrio* nos quais o uso do plano longo, do enquadramento de longa distância e da atuação dos atores procura criar sentidos dramáticos no interior do plano.

O estilhaçar do tempo em *Abril despedaçado* [romance e filme]

The shattering of time in Abril despedaçado
[novel and film]

La ruptura del tiempo en Abril despedaçado
[novela y película]

Deivanira Vasconcelos Soares

Universidade Federal de Santa Maria

E-mail: dv.vasconcelosrosa@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9333-3549>

Saulo Lopes de Sousa

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

E-mail: saulo.sousa@ifma.edu.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6290-5954>

RESUMO:

Este estudo desenvolve uma análise de *Abril despedaçado* (2001), filme dirigido por Walter Salles e baseado no romance albanês homônimo, de Ismail Kadaré (1978), com o fito de perscrutar o processo de transmutação da categoria narrativa *tempo* no processo de construção cinematográfica. Nesse sentido, o cotejo dialógico empreendido entre literatura e adaptação fílmica é uma dentre as diversas possibilidades de substancializar a experiência do cinema, dilatando os horizontes de interpretação do espectador ao âmbito polissêmico do literário. Além de considerar o complexo universo da adaptação, seus meandros e sinuosidades, a abordagem analítica se pauta em contributos teóricos acerca do tempo no romance e, essencialmente, na crítica cinematográfica, para refletir sobre os entrelaços desse componente narrativo na orquestração da mensagem audiovisual.

Palavras-chave: *Literatura. Análise fílmica. Tempo narrativo. Abril despedaçado.*

ABSTRACT:

This study develops an analysis of *Abril despedaçado* (2001), film directed by Walter Salles and based on the eponymous albanian novel by Ismail Kadaré (1978), with the aim of

SOARES, Deivanira Vasconcelos; SOUSA, Saulo Lopes de. *O estilhaçar do tempo em Abril despedaçado* [romance e filme].

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36155>>

examining the process of transmutation of the narrative category of time in the process of cinematographic construction. In this sense, the dialogic comparison undertaken between literature and film adaptation is one of the many possibilities to substantiate the experience of cinema, expanding the viewer's horizons of interpretation to the polysemic scope of the literary. In addition to considering the complex universe of adaptation, its intricacies and sinuosities, the analytical approach is based on theoretical contributions about time in the novel and, essentially, in film criticism, to reflect on the interweavings of this narrative component in the orchestration of the audiovisual message.

Keywords: *Literature. Film analysis. Narrative time. Abril despedaçado.*

RESUMEN:

Este estudio desarrolla un análisis de *Abril despedaçado* (2001), película dirigida por Walter Salles y basada en la novela homónima albanesa de Ismail Kadaré (1978), con el objetivo de examinar el proceso de transmutación de la categoría narrativa del tiempo en el proceso de la construcción cinematográfica. En este sentido, la comparación dialógica que se realiza entre la literatura y la adaptación cinematográfica es una de las muchas posibilidades para fundamentar la experiencia del cine, ampliando los horizontes de interpretación del espectador al ámbito polisémico de lo literario. Además de considerar el complejo universo de la adaptación, sus complejidades y sinuosidades, el enfoque analítico se basa en aportes teóricos sobre el tiempo en la novela y, esencialmente, en la crítica cinematográfica, para reflexionar sobre los entrelazamientos de este componente narrativo en la orquestación de la mensajero audiovisual.

Palabras-clave: *Literatura. Análisis de películas. Tiempo narrativo. Abril despedaçado.*

Artigo recebido em: 19/09/2021

Artigo aprovado em: 15/02/2022

Introdução: De entrada às sutilezas e sobressaltos do tempo

*Agora eu era o herói [...]
Não, não fuja não
Finja que agora eu era o seu brinquedo
Eu era o seu pião
O seu bicho preferido
Vem, me dê a mão
A gente agora já não tinha medo*

No tempo da maldade acho que a gente nem tinha
nascido
Agora era fatal
Que o faz-de-conta terminasse assim
[...]

“João e Maria”, Chico Buarque

Gjorg e Tonho sabem o valor do tempo. Quem vive a sina vitimada do endeusado “amigo”¹ e das disputas por terra, nos termos da etiqueta da hospitalidade nas montanhas albanesas e da honra velada pelo patriarca, sabe do tempo. Quem tem a desventura de um encontro marcado e certo com a morte, agarra-se a um tempo quase perdido. Quem caminha sozinho e obedece às determinações do *Kanun*, do pai, abraça-se ao cansado tempo que lhe resta e anda, confuso, nele e no espaço.

Os protagonistas de *Abril despedaçado*, de Ismail Kadaré, e do filme homônimo, de Walter Salles, nasceram quando o mal já existia e os esperava. Nasceram no tempo da fatalidade de quem cumpria uma *vendeta*, num tempo narrativo que se mistura e possibilita diálogo com o dizer poético de Chico Buarque, epigrafiado. “Agora era fatal/ Que o faz-de-conta terminasse assim”; os personagens se fazem heróis porque cumpriram suas desditas. Mataram. Morrerão.

A narrativa das montanhas e do sertão brasileiro envolve o tempo necessário para se matar e morrer. Gjorg morrerá ao final da *bessa*² que anula o sangue. Tonho escapará por obra de Pacu. Passam, os dois, depois da tocaia que toma o sangue inimigo, a ter a vida com os dias contados e a morte como certa.

A letra de “João e Maria” “traz os pretéritos imperfeitos que exprimem uma concomitância não em relação a um marco temporal pretérito, mas ao ‘agora’” (FIORIN. 2016, p. 188). Assim, o “agora” de Gjorg e do sujeito lírico buarqueano pertence ao modo de fala que situa a ação na realidade, que é ficcional, num fazer e desfazer de conta. O “agora” dos personagens é o resultado de umas vidas/mortes passadas, num pretérito imperfeito, como o “era”; agora era fatal porque os passos deles pertenciam à *vendeta*, à honra. Essas forças superiores fazem dos protagonistas “brinquedo, pião, o bicho preferido” para seguir às regras do *Kanun* e garantir a honra dos Breves.

SOARES, Deivanira Vasconcelos; SOUSA, Saulo Lopes de. *O estilhaçar do tempo em Abril despedaçado* [romance e filme].

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36155>>

O des-faz de conta que envolve o tempo de Gjorg começara “setenta anos antes, na fria noite de outono, de outubro, em que um homem batera à porta da *külle* dos Berisha” (KADARÉ, 2007, p. 26). Esse *amigo* trouxe consigo a segurança para si e a desgraça para a família, pois morrera no limite de espaço que ainda pertencia aos Berisha, o que, segundo o código, tornava a família hospitaleira a responsável por cobrar o sangue derramado, entrando, assim, numa *vendeta*.

No filme de Salles, a necessidade de vingança se origina na briga por terras. As terras que passam dos Breves para os Ferreira levaram nas disputas o avô, os tios e o irmão mais velho de Tonho, Inácio Breves. É o olho por olho narrado por Menino, logo no início do filme, que situa o espectador no tempo da história contada. O Menino acrescenta, em sua inquietante posição de questionador, “foi de olho por olho que todo mundo acabou cego”, conotando sua indignação, revolta com o pai, que obriga o filho a ir para a morte, e com a mãe, que aceita a ideia de defesa da honra, uma vez que as terras, as riquezas não mais lhes restam.

Essas brevíssimas aproximações entre o romance de Kadaré e a obra fílmica de Salles dão ensejo para se considerar o expediente dialógico entre literatura e cinema como um viés profícuo de análise no âmbito da crítica cinematográfica. Além de comungarem o escopo ficcional em seus dizeres, o fenômeno literário e o audiovisual avizinham-se pelas técnicas e pelos desdobramentos de construção narrativa, que sofrem mútua influência, porém assinalam a autonomia de cada campo.

Por esse prisma é que se conjectura a análise da dimensão temporal em *Abril despedaçado* como um caminho de leitura possível, ainda que sua herança remonte a narratologia literária. Dito isso,

vamos considerar o filme como obra artística autônoma, suscetível de engendrar um *texto* (análise textual) que fundamente os seus significados em estruturas narrativas (análise narratológica) e em dados visuais e sonoros (análise icônica), produzindo um efeito particular no espectador (análise psicanalítica) (AUMONT; MARIE, 2013, p. 10).

Em virtude dessas reflexões, percebe-se a interpenetração da literatura na imagem-som do cinema como um poderoso instrumento de expressividade artística, muito embora se saiba que a posição hierárquica não comparece como distintivo de valor. A autonomia de ambos os fazeres estéticos segue, desse modo, a lógica de seus projetos e recursos de elaboração. Para além dos procedi-

mentos técnicos de descrição e interpretação envolvidos, o estudo da relação dialógica entre literatura e cinema “faz com que se descubram detalhes do tratamento da imagem e do som [...] que aumentam o prazer a cada vez que se revê a obra” (VANVOYE; GOLLIOT-LÉTÉ, 1994. p. 12).

Dito isso, propõe-se a leitura da categoria *tempo* no filme *Abril despedaçado* (2001), de Walter Salles, em aproximação ao romance homônimo, de Ismail Kadaré, no interesse de sondar as possibilidades de leitura existentes, aprofundadas pela interação do elemento espaço-temporal com outros recursos ficcionais e técnicos no universo fílmico. O olhar lançado ao tempo – e ao seu aspecto semântico – está a serviço, portanto, do aprofundamento de reflexões ensejadas pelo filme, e que, por isso, se vale de “faculdade interpretativa, mas que a mantém num quadro tão estritamente verificável quanto possível” (AUMONT; MARIE, 2013, p. 17).

O martelar inquietante da vida

As marcações temporais que situam as narrativas se encaixam no que Gancho (2006) desenvolve em sua teoria, nos tópicos de “duração da história” e “tempo cronológico”. Por duração da história, entende-se o tempo ficcional em que a narrativa é contada. Dessa forma, *Abril despedaçado* se inicia no dia em que Gjorg cumpre sua função de “herói” da *vendeta* e mata Zef, na Estrada Grande, e se encerra na narração da morte de Gjorg, depois de ter vivido as *bessas*, pequena, correspondente a 24 horas contadas a partir da morte, e a grande, de “trinta dias, de 17 de março até 17 de abril, ou melhor, apenas sua primeira metade” (KADARÉ, 2007, p. 17). A história de Tonho se inicia com a apresentação de Pacu e a tentativa de contar uma história, e termina no encontro de Tonho com o mar.

Em relação ao tempo cronológico, fala-se das marcações que encerram na narrativa os fatos na ordem em que aconteceram, do começo para o final, o que, na escrita literária, dá-se pela sequência do enredo, com aberturas para o tempo psicológico, quando Gjorg e/ou o narrador rememoram os acontecimentos que o fazem estar ali, causando uma quebra na linearidade narrativa, que para Gancho também transita pelo “cronológico, porque, [também, por vezes,] é mensurável em horas, dias, meses, anos” (GANCHO, 2006, p. 25).

A análise do tempo em *Abril despedaçado*, de Ismail Kadaré, coloca o leitor diante da angústia do personagem, que o conta e tem consciência de sua passagem e do seu significado. A cronologia do enredo, que se inicia no “dia extraordinário” (KADARÉ, 2007, p. 10), garante que a vida do protagonista caminhe para o fim. De igual modo, em medidas outras, a cronologia da história mostrada por Walter Salles se inicia na caminhada do Menino/Pacu no nefasto amanhecer da sua morte. Nesse sentido, Pouillon esclarece que há fatalidade no curso do tempo. Desse modo, a caminhada de Gjorg se faz diante de uma

duração como num movimento orientado em sentido único e que só faz existir o que vai deixando para trás, visto como, para que se possa dizer que um instante é real, é imprescindível que ele tenha passado por ali; esse passado integra-se então a esse movimento, constituindo-lhe toda a realidade, pois só depois de ter passado por um ponto se poderá em seguida passar por outro; de modo que esse movimento pode ser designado como duração: uma duração do passado. Só o passado é real; o futuro não existe e o presente só existe transformando-se em passado (POUILLON, 1974, p. 118).

Por esse entendimento, a definição teórica aqui posta contribui para a compreensão de que a vida de Gjorg (romance), em suas andanças, apresenta um ser em busca do futuro, que de tão passageiro só denota o quanto o passado da família Berisha pesa e é real. E que a vida de Menino (filme), em suas revoltas insurgências, mostra um ser em busca do tempo de um futuro para o outro – no caso, Tonho a se livrar das amarras de uma traçada sina. Assim posto, em ambos, o tempo passado é real, com suas manchas de sangue, com as tarjas presas, por herança, ao braço dos protagonistas que têm seus destinos já pré-traçados. Os seres cambiantes que duram o tempo de perpetuar o passado só se realizam num presente de denúncia, talvez de súplica.

Esse protagonista (Gjorg) transmutado para Tonho (filme) também vive com o peso do passado em sua história. Retomando a cena em que ele olha os retratos na parede, esses que estão ali como espectros para lembrar a todos e a ele, principalmente, de que sua hora de ser “herói” da vingança e mantenedor da honra da família é chegada (Fig. 1). A imagem vem depois do pesadelo de Menino com a morte de Inácio. O pesadelo de Menino está no sonho, na cena bruta que ele presenciou, e o de Tonho está na parede, nos quadros santificados pela morte e na cobrança que o olhar para eles reitera. Além dos retratos, Tonho também carrega, depois de cobrar o sangue de Inácio, a tarja preta no braço como marca constante de um tempo recortado sem piedade.



Fig. 1. Os retratos do passado. Fonte: *Abril despedaçado*, 2001.

Por assim dizer, no romance, o narrador conta a história com uma aproximação de quem capta o interior nos “sucessivos presentes que a constituem tal como foi vivida” (POUILLON, 1974, p. 118). Assim, a narrativa é composta “durante” os acontecimentos que se vão fazendo passado, não “depois”, como nas narrativas da ciência histórica. Dado isso, tem-se a constante sensação de que o leitor vive as emoções do personagem e infere possibilidades outras sobre o desfecho do enredo, ou ainda, não se conforma com encaminhamentos narrativos que podem/poderiam mudar o destino da personagem.

Assim, nesse diálogo sobre o tempo cronológico, tanto no romance quanto no filme, foi dada a preferência pelo que se entende por sequência linear, fazendo buscas no tempo psicológico para encaixá-lo ao enredo. No filme, o sonho do Menino com a morte do irmão Inácio retoma esse passado para contá-lo no presente. Dessa forma, o “contar o passado quando ele era presente”, dito por Pouillon (1974, p. 118), ganha maior expressividade pelo poder do filme, de a imagem presentificar o que é narrado.

Tendo em vista a ideia de conhecimento da direção do tempo, pode-se prever e/ou determinar o futuro? A essa questão, Pouillon responde, afirmando que

O presente realmente determina o passado e o futuro, considerado como passado e futuro deste presente, mas não se considerarmos que eles, por sua vez, foram ou serão presentes. Neste caso, se respeitarmos as características do tempo, o romance será a expressão dessa perpétua reformulação, que devemos saber patentear, não somente nas ocasiões em que ela é evidente, isto é, nas oscilações ou conversões, mas também quando julgamos poder ignorá-la, isto é, em sua unidade e permanência (POUILLON, 1974, p. 121).

Diante disso, olhar para as duas obras, a literária e a cinematográfica, pode gerar análises que considerem o passado como determinante do presente, que, por sua vez, determina o futuro dos protagonistas – cada um à sua maneira –, o que é mais confortável, principalmente, pela conotação trágica que a obra comporta. Assim, se os personagens precisam, unicamente, cumprir seus destinos, andar pelas trilhas do *Kanun*/da honradez dos patriarcas, essa concepção do tempo que o envolve é a mais aceita. A ideia de unidade pode ser muito válida, se considerada a narrativa como um todo fechado antes de ser contada, ou seja, a história já existia, completa, antes de ser narrada.

Para o filme *Abril despedaçado*, os questionamentos e as incertezas de Tonho aparecem, primeiro, pelo espírito inquieto de Menino. Então, o ciclo trágico se exhibe no filme, mas para castigar aquele que primeiro tentou refazer o percurso do destino: o Menino. Quando da cena do jantar, em que o pai informa que o sangue da camisa amarelou, e que, portanto, é chegado o momento de cobrá-lo, Menino pede ao irmão que não vá. O faz diante do guardião da honra e, com um brutal tapa no rosto, sofre a primeira consequência de tê-lo feito.

Enquanto Tonho se cala, agindo como uma espécie de herdeiro do tempo do silêncio, a habitar em Gjorg durante todo o romance, Menino se apresenta como sendo o “pensamento” de Gjorg em suas inquietações poucas vezes verbalizadas. Assim, mesmo que Tonho se ache em um não lugar, indo cumprir uma vingança que não é dele, mas das tradições de um embrutecido pai, suas desobediências só se externalizam depois de seu encontro com Clara, que junto a Pacu³ são a vida e a esperança maiores apresentados na narrativa.

A “previsibilidade trágica” dá lugar à “reformulação da história” pelas imagens de Pacu e Clara, que se complementam e se alimentam. Do Menino já sabido das asperezas do viver, é ofertado por Clara a imaginação de Pacu/Menino, dando-lhe o livro e trazendo, a partir disso, para o filme, o tempo da figura mítica da sereia que tira o homem de sua rota. Assim, as tristes afirmações de Gjorg sobre o tempo da própria sina de que “ninguém poderia tampouco mudar o código do *Kanun* ancestral” (KADARÉ, 2007, p. 29) toma outra direção no filme, porque Clara e Pacu agem para que o futuro de Tonho seja outro, diferente do fim de Gjorg.

SOARES, Deivanira Vasconcelos; SOUSA, Saulo Lopes de. *O estilhaçar do tempo em Abril despedaçado [romance e filme]*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36155>>

Nessa vereda, a fria aceitação de Tonho, um ser como bode expiatório, em cumprir os desígnios do pai – matando e se colocando na fila da morte, andando com a tarja preta no braço, como herdeiro da honra, depois de participar da cena fúnebre do inimigo, em silêncio e sem questionar como Gjorg –, segue até o final do filme, mas peregrina cercado pelas reafirmações da imponência dos sonhos de Pacu. Tonho não cria fábulas para si, como Gjorg o faz, mas se encaixa no tempo dos sonhos sonhados pelo irmão.

Essas inquietações dos protagonistas, assim como a indicação de Pouillon de que se deve considerar o romance/filme como um meio de perpétua reformulação do tempo, e, por assim dizer, deve ser desvendado em sua complexidade, não na pressa da definição, dialogam com o que diz Nunes a respeito da pluralidade do tempo:

O tempo é plural em vez de singular. Entretanto, suas várias modalidades não são díspares; embora com alcance diferente, a todas se aplicam a noção de *ordem* (sucessão, simultaneidade), duração e direção, que recobrem, em vez de uma identidade, relações variáveis entre acontecimentos, ora com apoio nos estados do mundo físico, ora nos estados vividos, ora na enunciação linguística, nas condições objetivas da cultura, nas visões de mundo e no desenvolvimento social e histórico (NUNES, 2013, p. 23).

Nesse sentido, o tempo de duração das narrativas, as datações que marcam o literário, as imagens simbólicas do filme e as inquietações dos personagens que resgatam um tempo passado e apresenta o tempo psicológico, a sugerir um tempo futuro outro, caracterizam-se com o chamado “tempo plural”, ao passo que corroboram para a formação de um único *Chronos*: o deus do tempo por excelência, que Deleuze define também múltiplo e quase que demarcado, mas complexo pela vida diária do homem. Um tempo que anuncia início, meio e fim. Em conclusão, o termo do *Kanun* e dos patriarcas do filme.

Assim, Deleuze situa esse tempo em um sutil diálogo com o texto bíblico de Eclesiastes: “Há um tempo para a vida, um tempo para a morte, um tempo para a mãe, um tempo para a filha, mas os homens os misturam, fazem com que surjam em desordem, os erigem em conflitos” (DELEUZE, 2005, p. 25). As possíveis relações que se estabelecem entre o pensamento de Deleuze, o texto de Kadaré e o filme de Salles mostram o literário e o cinematográfico em duas perspectivas: por um lado, tem-se o *Kanun* (no romance) e a figura patriarcal (no filme) que tudo determina em tempos,

duração, preço, ações, pecados e nunca perdões; por outro lado, esse mesmo conjunto de códigos modifica o tempo da vida, encurtando-a e provocando a morte, daí faz surgir os tumultos temporais.

Além disso, as figuras dos pais, no romance e no filme, dialogam diretamente com *Chronos*⁴ mitológico, na exterminação de seus filhos. Os patriarcas incorporam o grande deus do tempo, quando garantem que seus filhos cumpram as etapas da vingança, quando se iram com a possibilidade de erro ou de fuga da sina, ou quando lidam com os menores questionamentos que podem afastar os filhos da matança e, conseqüentemente, os levam à morte. Engolem seus filhos, assim como *Chronos* o faz para não ser despossado, para não pertencer ao subterrâneo da vergonha.

Dos guardiões da honra aos símbolos do sacrifício

Ao lado dessa imagem, do *Kanun* e paterna, que consome a família, há a insistente presença das velas, que em fogo tímido consomem as ceras que as sustentam (Fig. 2), o Cristo morto por determinação do Deus pai e a santificação dos quadros/retratos pendurados na parede. Esse trio simbólico aproxima os sacrificados dos Breves ao cordeiro de Deus que se entrega à morte, porque as vidas destinavam-se ao sacrifício, não à salvação.



Fig. 2: Assombros temporais do filme. Fonte: *Abril despedaçado*, 2001.

Deleuze (2005, p. 23) ainda comenta sobre o tempo a partir das palavras de Ozu,⁵ cineasta japonês, de que a vida é simples e o homem não para de complicá-la, agitando a água que dorme. Assim, Gjorg, o pai, os Kryeqyq, Mark Ukaçjerra, a *Kullë* de Orosh (no romance), Tonho, os Breves, os Ferreira (no filme), todos contribuem para que o tempo não siga seu percurso natural, antes, provocam-no, antecipam, desdobram acontecimentos, delimitam espaços e ações para as expe-

SOARES, Deivanira Vasconcelos; SOUSA, Saulo Lopes de. *O estilhaçar do tempo em Abril despedaçado* [romance e filme].

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36155>>

riências a serem vividas. Na narrativa romanesca, essa intromissão na temporalidade é feita com marcadores linguísticos verbais e adverbiais, que colocam leitores e protagonista em aflição com o vivido.

Na narrativa cinematográfica, como afirma Tarkovski (1998, p. 84), “as observações são seletivas: [só se deixa] que permaneça no filme aquilo que se justifica como essencial à imagem”; para, em seguida, asseverar que “a imagem se torna, verdadeiramente, cinematográfica quando (entre outras coisas) não apenas vive no tempo, mas quando o tempo também está vivo em seu interior, dentro mesmo de cada um dos fotogramas”.

Tragados pelos tempos do viver anunciado em morte, assim os personagens são revelados pelo narrador (literário), na volta de Gjorg para casa, depois de ter pago o preço do sangue na *Kullë* de Orosh. A manhã do primeiro dia, 25 de março e dos seguintes:

Assim atravessou todo aquele dia, e também o seguinte, e o outro. [...] Corriam os últimos dias de março. Em breve começaria o mês de abril. Com sua metade branca e a outra, negra. Abril morto. Se ele não morresse entraria numa *Kullë* de enclausuramento. Os olhos ficariam fracos em virtude da penumbra, e mesmo se ele continuasse vivo, não veria mais o mundo (KADARÉ, 2007, p. 128).

O tempo cronológico, aqui, como amostra de toda a história, exhibe-se, literalmente, numa correria, vazio de acontecimentos, a simples marcação para informar que o personagem viveu três dias seguidos numa monotonia mórbida. Ele, ali, na sua *kullë*, no lugar que seria de proteção, só, remói a dor de ser um “herói” trágico e nada faz para confrontar o destino, que mesmo assim não se apieda.

Em contrário a esse tempo quantitativo que determina/demarka o início, o meio e o fim das histórias humanas, há também o tempo mitológico *Kairós*,⁶ que tem em sua acepção o valor qualitativo dos momentos. O termo de etimologia grega tem como principais acepções “oportunidade favorável”, “tempo certo”, “ocasião oportuna”, “momento singular e especial”, ou seja, a experiência no tempo oportuno.

Em diálogo com esse tempo *Kairós*, *Abril despedaçado* (filme somente) possibilita a esperança, talvez de libertação. Tal ocasião oportuna comparece, aqui, como o tempo que é de espera e de busca no romance. O *Kairós* no filme pode ser visto como o encontro de Clara com Pacu, o olhar de

SOARES, Deivanira Vasconcelos; SOUSA, Saulo Lopes de. *O estilhaçar do tempo em Abril despedaçado* [romance e filme].

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36155>>

Tonho para Clara, os momentos que Clara e Tonho passam juntos e de forma mais *catártica*, o instante da morte de Pacu e a negativa de Tonho em continuar e vingar a morte do irmão, causando, assim, a ira do senhor da honra e selando o fim das brigas por honra e por terra.

O romance abre todos os seus capítulos com marcações linguísticas voltadas para um discurso do tempo ou tempo do discurso. É assim que esse elemento da narrativa não se reduz ao cronológico ou aos outros já citados, antes, caminha com foco narrativo e depende dele e daquilo que é dito a respeito do personagem. Assim sendo, a disposição do narrador com foco narrativo em terceira pessoa coopera para a forma como a narrativa se desenvolve, bem como para a relevância e quantidade dos marcadores temporais do texto. Além disso, as falas do personagem também constroem esse tempo ora perscrutado.

Assim, aqui se considera a importância do narrador e das falas do personagem para dispor desse discurso linguístico do *agora*, uma vez que toda fala se profere no tempo presente, “esse eixo temporal a partir do qual os eventos se ordenam. A enunciação dá-se no presente linguístico, o passado e o futuro situam-se como pontos de vista para trás e para frente a partir do presente” (NUNES, 2013, p. 22).

A exemplo disso, o advérbio *quando*, que inicia o primeiro e o quarto capítulos, em distintos momentos narrativos, para personagens também distintos, apresenta o que Nunes chama de ordenação dos acontecimentos retrospectiva ou prospectivamente. Para além da caracterização teórica, o uso desse termo, primordialmente na abertura do livro, para falar de Gjorg, na tocaia que fará vítima Zef Kryeqyq, anuncia um ser de passados, de responsabilidade superior a si mesmo, fazendo, portanto, com que fosse dispensada uma apresentação sutil que faria um sumário narrativo antes de começar a história em si.

O verbo *fazer*, indicando tempo decorrido, no capítulo dois, e as datações exatas de 25 de março e 17 de abril, respectivamente, nos capítulos cinco e sete, contribuem para uma interlocução que coloca o leitor, participante da angústia lida, na contagem do tempo restante para a vida, amedrontado, assim como o narrador e o ser narrado pela certeza da morte. “Dado que o tempo é o elemento da narrativa, assim como é o elemento da vida” (MANN *apud* NUNES, 2013, p. 7).

Essa apresentação de Gjorg embrenhado com o tempo que lhe é próprio, num emaranhado que possibilita ver *Chronos* com uma “entidade” relevante na história, por que tão enfatizado em todo o texto, leva essa escrita a uma reflexão de Pouillon que diz: “Os caracteres do tempo devem ser respeitados, visto como, seja qual for o modo de compreensão do herói do romance, nós não assistimos a um aparecimento instantâneo, mas sim à sua existência no tempo” (POUILLON, 1974, p. 111).

No cinematográfico, esse caráter do que se temporaliza é perceptível em cada imagem-som, pois, segundo Tarkovski (1998, p. 78), nem mesmo um “objeto morto – uma mesa, uma cadeira ou um copo – enquadrado separadamente de todo o resto pode ser apresentado como se estivesse fora do fluxo temporal, como se fosse visto sob o ponto de vista de uma ausência do tempo”. Nesse particular,

Há devir, mudança, passagem. Mas a forma do que muda não muda, não passa. É o tempo, o tempo em pessoa, um pouco de tempo em estado puro; uma imagem-tempo direta, que dá ao que muda a forma imutável na qual se produz a mudança. A noite que se muda em dia, ou o inverso, remete a uma natureza morta sobre a qual a luz cai enfraquecendo-se ou aumentando. A natureza morta é o tempo, pois tudo o que muda está no tempo, mas o próprio tempo não muda, não poderia mudar senão num outro tempo, ao infinito (DELEUZE, 2005, p. 27).

Inescapavelmente, em *Abril despedaçado*, tanto romance quanto filme, acima de tudo, há o tempo determinado pelo *Kanun* e pelas regras patriarcais. Os deveres a serem cumpridos, as ações a serem seguidas, a *bessa* pequena e a grande, as luas contadas, o dever de pagar pelo sangue na *kullë* de Orosh, os caminhos, a viagem a Ventura, a descoberta do amor, os concertos que de nada servem, porque não salvam Gjorg, a rotina fatigante de Tonho e dos seus que não muda. Há a solidão essencial da morte. Há o desconsolo de noites e dias que alongam e correm, passam, apressando sua hora de ser, enfim, “herói” por excelência para os montes malditos, para o sertão do Nordeste.

A narrativa cinematográfica, também em vista de demarcar esse tempo da história, usa a palavra como auxílio narrativo para situar o espectador em relação ao espaço, tempo histórico e meses do ano em que a história se passa (Fig. 3 e 4).



Fig. 3 e 4. Índices cronológicos no filme. Fonte: *Abril despedaçado*, 2001.

Em outras partes, a montagem agencia os recursos próprios do cinema para contar a passagem dos dias e a caminhada no sentido do tiro fatal. A rotineira vida dos Breves é marcada pela repetição das noites, dos tempos soturnos, priorizadas no filme; pela presença da bolandeira que abre os dias de trabalho, que em bagaços de vidas são emoldurados; pela feitura da rapadura que enfatiza a insuportável lida do raspar, do passar do dia; e pela mesa de jantar da família, que sempre mostra ao fundo uma quase noite, como réstias de uma luz-alívio negada, ou uma atroz noite fechada, o momento que, ao invés da comunhão/partilha, se reparte nas terríveis migalhas das determinações sobre a vingança.

A cena de abertura do filme traz Pacu-narrador tentando lembrar sua história. Está escuro. O espectador é situado no tempo histórico e na localização: "Sertão brasileiro, 1910". Espaço-tempo de uma tradição enraizada de se provar/reafirmar a honra no sangue do outro. A cena seguinte traz um amanhecer – tempo de nascer – e uma camisa ao vento – tempo de morrer –, o aviso da cobrança do sangue. Na próxima cena, aparece a bolandeira com toda a família ao redor, no escaldante tempo de labuta de seus afazeres e lugares diários.

O segundo ato de uma tragédia anunciada se inicia com a demarcação da palavra sobre a imagem: é fevereiro. O filme convida o espectador a uma contagem do tempo cronológico que se fará intenso em marcas, anúncios, silêncios. Um *flashback* situa a história no passado recente que persegue o presente e o sonho do Menino. Sabe-se, nesse instante, da morte do irmão. A noite e o dia se cruzam na ficção. É noite, Menino/Pacu dorme e sonha, a cena sonhada retoma o dia fatal de Inácio. Nesse sentido, “o tempo da narração e o tempo do filme são desta forma confundidos” (CARRIÈRE, 2015, p. 93). Tonho acalma o irmão e caminha, com uma luz de vela, para o seu pesadelo na sala da casa escura. Estanca diante do quadro dos mortos.

Na manhã seguinte, o pai visita o túmulo de Inácio. Em seguida, há um recorte para a exaustiva rotina na bolandeira. Quase a mesma cena da primeira vez em que se vê a bolandeira no filme. Enfatiza-se a passagem do tempo, na lentidão e no peso da rotina. Chega abril, o mês fatal, mês de um tempo que Tonho vai cobrar o sangue do irmão.

O fim desse breve relato sobre o passar das cenas e a montagem, no decorrer dos quase nove minutos iniciais, mimetiza a passagem de um tempo antes de fevereiro, todo o mês de fevereiro, março e chegou abril, numa manipulação do tempo que foge absolutamente do real, mas que situa a história numa temporalidade, cinematograficamente, cronológica.

Esse recurso que encurta as partes do filme anteriores a emboscada que Tonho fará dialoga com a forma como Kadaré situa o leitor na narrativa literária. Nesta, já na primeira página, temos Gjorg na tocaia, e é março, porque seu tempo de vida restante depois da *bessa* pequena conta de 17 de março a 17 de abril. As demais informações sobre o passado da família, a visita do amigo, as tentativas de terminar com a *vendeta* são contadas (pelo narrador e pelo protagonista) a partir dos pensamentos de Gjorg a caminho da *Külle* de Oroshe.

Há um diálogo com o *corpus* em estudo na perspectiva da brevidade com que o tempo anterior à tocaia é apresentado, no entanto há um descompasso temporal no filme com relação à obra literária, uma vez que Tonho só parte para a tocaia em abril, não sendo demarcado o dia, mas apresentando, do velório adiante, daquela lua cheia até a próxima, seu tempo de vida restante, em despedaçado abril.

Como, então, manter a organicidade do tempo no filme? Essa observação sobre a contagem do tempo, em luas, e da marcação do mês de abril, na abertura do terceiro ato de uma tragédia concretizada, alinha-se às ideias de Carrière sobre a montagem e o tempo: “a câmera e a montagem adiantam o tempo e às vezes até mesmo o acelera” (CARRIÈRE, 2015, p. 108), criando, com recursos unicamente cinematográficos, a temporalização na história contada. Há uma espécie de “aceleração” nas primeiras partes de *Abril despedaçado*, no entanto, esse tempo fugidio continua a ser demarcado incansavelmente, pela montagem e pelas constantes entradas de cenas noturnas e, logo em seguida, diurnas, às vezes, com excesso de digressões narrativas; outras, apenas com um marcador que indica o dia ou a noite.

São os “dias fílmicos e noites fílmicas, que dividem o tempo de uma maneira única, que pertence exclusivamente ao cinema” (CARRIÈRE, 2015, p. 93) que fazem aceitáveis as arbitrariedades mostradas. O filme possui um total de oito noites, depois que se inicia abril, seguidas de dias cheios de acontecimentos, às vezes com apenas uma cena curta, como no caso da sequência que evidencia o patriarca Breves diante da camisa com o sangue já amarelado, durando pouquíssimos segundos. Sobre essa fluidez das cenas:

O fator dominante e todo-poderoso da imagem cinematográfica é o ritmo, que expressa o fluxo do tempo no interior do fotograma. A verdadeira passagem do tempo também se faz clara através do comportamento dos personagens, do tratamento visual e da trilha sonora – esses, porém, são atributos colaterais, cuja ausência, teoricamente, em nada afetaria a existência do filme. É impossível conceber uma obra cinematográfica sem a sensação de tempo fluindo através das tomadas, mas pode-se facilmente imaginar um filme sem atores, música, cenário e até mesmo montagem (TARKOVSKI, 1998, p. 134).

Segue-se a isso, uma noite bem mais longa, com a cena do jantar, para em seguida, em salto narrativo, a imagem do amanhecer de um tempo suspenso/parado de uma bolandeira/relógio que, sem o pio do movimento, anuncia um fim sentenciado (Fig. 5 e 6). Em seguida, no despertar do raiar da insensatez, Tonho recebe do espectral pai, em ofertório de morte, as botas e a arma da tocaia, e logo surge em um recorte/salto, tragado de uma desazular natureza, no qual a luz, possível símbolo de refrigério, companhia, se mostra o mais longe do longe. Todas as outras etapas (o período de sono, de arrumação para sair, a própria saída de casa, ou a despedida dos familiares) são cortadas/suprimidas na montagem, apresentando apenas o caminhar sozinho, em um limite tênue entre as terras dos Breves e a dos Ferreira.



Fig. 5 e 6: Nós no tempo escuro da noite. Fonte: *Abril despedaçado*, 2001.

Nesse ínterim, expõe-se o que Carrière considera sobre o problema do tempo no cinema, com destaque à importância do espectador e da plateia para a validação da verdade ficcional. O entendimento de quem assiste ao filme precisa ir além das sequências apresentadas, uma vez que os recortes são necessários por motivos de tempo e de estética. Assim, a montagem, as colagens, os saltos, as supressões e os implícitos são os recursos cinematográficos que constituem a linguagem fílmica:

O problema do tempo, ou melhor, da duração cinematográfica, que deve ter parecido meramente técnico ou estético, quase inevitavelmente se relaciona com outros aspectos do complexo e indefinível relacionamento que o cineasta mantém com a plateia. Lidar com o tempo, quer seja para acelerá-lo, ralentá-lo, cortá-lo, ou emendá-lo, dissecá-lo ou até esquecê-lo, é um componente orgânico da linguagem do cinema, uma parte de sua sintaxe, do seu vocabulário (CARRIÈRE, 2015, p. 113).

Concretude e fluidez do tempo no filme de Salles se realizam no vai e vem de noites e dias que se enlaçam com a contagem necessária, até a chegada da próxima lua, lembrada por Tonho e pelo pai. São atravessadas pela pressa com que passam as *bessas* buscadas na narrativa literária que assinalam para uma demarcação precisa do tempo. Nesses períodos, em entorpecida existência,

ambos os protagonistas sabem da desproteção e da finitude que os cercam. A primeira *bessa*, de 24 horas, não especificada no filme, suspende o derramamento de sangue na aldeia e alivia os corações aflitos. É o luto. O lamento. A segunda *bessa*, de trinta dias, quatro luas no filme, é a espera, a desilusão, a aspereza da obrigação de um sangue a ser vertido.

No filme, Tonho, depois de rezar pelo morto, pede a palavra com o patriarca da família Ferreira. Este, com a ferrenha urgência de esmagar os Breves, concede a trégua, a mesma que o neto recebera, mas adverte a Tonho de uma forma que faz lembrar Gjorg e o narrador contando os seus dias restantes: Tonho teria, a partir dali, a vida dividida em duas. Colocando a tarja preta, sob a fala “de um morto para outro”; “até a próxima lua”, indicando sua vida dividida entre os vinte anos já vividos e o pouco tempo que resta para viver, até que o sangue da camisa amarelasse.

O Ferreira, assim como o pai de Tonho, se faz guardião das regras da morte; ambos são os *Kanun* da adaptação. À cena da trégua se põem Tonho e Ferreira, perto de um relógio, sob o tic-tac massacrante de um tempo preso, marcador do peso da vingança. O Ferreira indica, como uma *moira* impiedosa, a cada batida do relógio, que “mais um, mais um, mais um, é menos um, menos um, menos um”. O som do relógio batendo como a consciência de Tonho de que, a partir do tiro que deu contra o Ferreira, sua vida passa a contar, diminuindo.

No romance, a espera do dia 17 de abril transcorre com a naturalidade prevista para os outros; para Gjorg há a certeza íntima de solidão: a ida até a *kullë* de Orosh para pagar o sangue, e depois as andanças pelas montanhas, talvez para encontrar-se ou mesmo perder-se de seu destino, coloca-o, na maior parte do caminho, “em deserto” (KADARÉ, 2007, p. 21) ou diante de montanheses quase tão solitários quanto ele, que “ao longe davam a impressão de não ter substância, como tudo o mais naquele dia nebuloso” (KADARÉ, 2007, p. 21).

Ele é o ser solitário e sem voz, envolto em memórias sobre a *vendeta* que destrói seu clã desde muito. Recorda a camisa de Mëhil (o irmão), o amarelar do sangue, os pesadelos, a consciência de que deveria matar, a passagem do tempo sem que a vingança fosse feita, o erro na primeira tocaia, a ira do pai, o preço pago pelo erro, a noiva que ele perdera, a impossibilidade de conhecer o amor, as declarações do *Kanun* sobre quase todas as coisas que ele sabia de cor.

Motivo e esperança no ser do tempo

O tempo se apresenta numa “mesma tarde sem fim que não cessava de se arrastar”, e “anoitecia”, e se fazia “manhã naquele longo dia” (KADARÉ, 2007, p. 44). Caminha Gjorg, “vagueando pelas estradas com aquela tarja negra na manga como espectros do nevoeiro” (KADARÉ, 2007, p. 58) até encontrar um motivo para continuar andando, como em busca, dessa vez, da própria vida. Diana⁷ e Gjorg se encontram nas montanhas para um despertar mútuo de interesse e pesar, de olhares perdidos e sonhos não nascidos.

Pela primeira vez, desde que conhecera Bessian, ela se sentia livre para pensar em alguém. E pensava nele, no montanhês que estava de licença neste mundo, uma licença curta, pouco mais que três semanas, e a cada dia que passava ela minguava ainda mais. [...] nunca um olhar de homem a perturbara daquela maneira. (KADARÉ, 2007, p. 96).

Diana recordou com uma nitidez insuportável a imagem dele, o que passara por aquele inferno. Gjorg! [...] O Hamlet das montanhas, o meu príncipe negro (KADARÉ, 2007, p. 105).

A narrativa, em sua abrupta realidade ficcional, apresenta e afasta o casal que sequer se forma. Diana passa a buscar Gjorg em seu olhar pelas montanhas, e Gjorg tem em si como única esperança rever a mulher: “o verdadeiro motivo da viagem se esclareceu implacavelmente” (KADARÉ, 2007, p. 131). Ele queria de novo “aquele olhar, que ao mesmo tempo que despertava o desejo, aplacava e conduzia para longe, além da vida, até um lugar de onde se podia avistar a si próprio com tranquilidade” (KADARÉ, 2007, p. 132).

A viagem que Gjorg faz sozinho, numa busca que só depois é compreendida, Tonho faz com Clara. O reencontro entre Gjorg e Diana, no romance, é concretizado no filme. Tonho segue com o circo ao conhecimento de um além-fronteira jamais visto. Os dois, Tonho e Clara, caminham para a libertação, cada um de sua prisão singular.

Tonho sai do reduto da morte, mas a leva no braço, porque deu o tiro da vingança, o tiro dado pela única coisa que restava aos Breves, a honra. Contudo, além do selo da morte, leva a esperança de estar ao lado de Clara, na carroça (Fig. 7), a transmutação da carruagem não alcançada por Gjorg, no romance. Nesse transporte, também há a simbologia dos ciclos retrógrados que perseguem

SOARES, Deivanira Vasconcelos; SOUSA, Saulo Lopes de. *O estilhaçar do tempo em Abril despedaçado [romance e filme]*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36155>>

Tonho, mas as rodas da carroça, que o leva a Ventura, num girar para a frente, exibem a chance de perceber que outras pessoas vivem sem a obrigação que lhe tira a vida e caminham para conhecer horizontes outros sempre lhes negado.



Fig. 7. Viagem sobre as rodas do tempo. Fonte: *Abril despedaçado*, 2001.

Clara e Tonho vivenciam a consciência da libertação. A angústia que silencia Diana e leva Gjorg para sua busca incessante se torna liberdade e riso na adaptação. Clara, numa aproximação à Diana, deusa da caça, também encontra em Tonho seu impulso para sair de jugo de Salustiano para viver sob outra medida. Eles experienciam, na cena da corda, uma epifania. Enfim, compreendem, os dois, que a essência da vida pode estar distante das coisas que eles sempre conheceram.

O girar da corda, ao comando de Clara, se faz de forma contrária ao girar das imagens cíclicas com que Tonho sempre lidou em Riacho das Almas, principalmente, na labuta com a bolandeira, que girando em sentido anti-horário e fincada ao chão, sob o comando do pai, tornava até os bois automáticos.

Ao contrário da bolandeira, o girar as cordas se faz no sentido horário, anunciando um tempo futuro. Nesse momento epifânico, os personagens agitam a brincadeira numa perspectiva de risos e voos antes negados. Clara, no alto, voando agarrada à corda que Tonho movimentava, e ele, numa demora maior de se desligar da tradição que o comprime pelo braço, estimula a transformação da personagem feminina, mas continua ligado ao chão, à terra que lhe corrói a vida. A viagem de Tonho, ao contrário da caminhada de Gjorg, não é solitária, é de descoberta mútua, dele e de Clara. A viagem, que no filme é a aproximação da vida, no romance, não passa de caminhada ao encontro da morte.

“A morte é uma louca ou o fim de uma fábula?” escreveria Guimarães Rosa (1976, p. 118). Impiedosa. Entrelaçada pelas palavras do *Kanun* e pela necessidade de cumpri-lo e sumir ou de não o cumprir e também morrer. Todos os caminhos de Gjorg o levariam ao mesmo lugar. A louca da morte no fim da trajetória. Não havia Clara ou Pacu que o salvasse. Diana saía dos “montes malditos”, como a deusa da castidade.

Para o filme, sobressai-se, mais uma vez, a tão dita esperança que povoa o imaginário do leitor nas tantas solidões e questionamentos mudos de Gjorg. Em diálogo com o poema “Quem me leva os meus fantasmas”, de Pedro Abruñhosa, continua-se o olhar para o tempo e as novas esperanças, por vezes, estampadas na obra cinematográfica:

De que serve ter o mapa

Se o fim está traçado

De que serve a terra à vista

Se o barco está parado

De que serve ter a chave

Se a porta está aberta

De que servem as palavras

Se a casa está deserta (ABRUNHOSA *apud* HENRIQUE, 2016).

Todos os questionamentos elencados no poema parecem enredados com o caminho que será/foi seguido por alguns personagens do filme em estudo. Tendo ele sido criado, baseado na obra literária albanesa, não seria mais óbvio que o fim fosse o mesmo? E que Tonho, de alguma forma, representando o protagonista literário, também tivesse o mesmo destino que ele? O fim não deveria estar traçado desde o princípio?

Mas talvez a esperança/chave que ainda lhe restava – a ele, à Diana, ao leitor insatisfeito com o final – traria como presente, de um tempo também presente porque o dizem assim, o cinematográfico, presentificador da narrativa fílmica de Salles, o seu *Abril despedaçado* (2001): Tonho que sobrevive ao cruel destino e à impiedosa morte.

Tarkovski, pensando o cinema e sua matéria, no livro *Esculpir o tempo*, pensa o tempo no cinema enquanto concretude e realidade aos olhos do espectador, ao passo que se faz imagem e foge ao literário. Apenas é o tempo do cinema:

Na forma de que o cinema imprime o tempo? Digamos que na forma de evento concreto. E um evento concreto pode ser constituído por um acontecimento, uma pessoa que se move ou qualquer objeto material; além disso, o objeto pode ser apresentado como imóvel e estático, contanto que essa imobilidade exista no curso real do tempo. A força do cinema, porém, reside no fato de ele se apropriar do tempo, junto com aquela realidade. O tempo, registrado em suas formas e manifestações reais: é esta a suprema concepção do cinema enquanto arte, e que nos leva a refletir sobre a riqueza dos recursos ainda não usados pelo cinema, sobre seu extraordinário futuro (TARKOVSKI, 1998, p. 71).

O filme domina o tempo. Prende-o e o eterniza em sua contação, mostraçã. Conta a história e a presentifica, ao mesmo tempo em que a perpetua. A história é, na tela, no contato com o espectador, um presente da história contada e da experiência de ver, que é vivenciada, presentificada todas as vezes que é vista/revisitada/revista. É a experiência mesma, do que entende Tarkovski (1998, p. 71), de um espectador que está em busca “do tempo perdido, consumido ou ainda não encontrado”.

Carrière também pontua sobre o tempo que é próprio do cinema, em sua linguagem secreta, talvez mais secreta porque incompreendida ou mesmo querida como o tempo do literário. O autor trata de um tempo que é formado, inclusive, pelo espaço, e que ameaça romper a narrativa, debilitar seu interesse, de forma que “o tempo da narração e o tempo do filme são confundidos” (CARRIÈRE, 2015, p. 93). Assim, estabelece-se uma dificuldade em se diferenciar o tempo ficcional, distanciado do tempo de feitura do filme. Esse elemento narrativo configura o fazer do cinema como momentos de tensão com a história a ser contada na lida com o determinado tempo. Nesse sentido, Carrière complementa, dizendo que “lidar com o tempo, quer seja para acelerá-lo, dissecá-lo ou até esquecê-lo é um componente orgânico da linguagem do cinema, uma parte de sua sintaxe, do seu vocabulário” (CARRIÈRE, 2015, p. 93).

Ainda para Carrière, o trabalho com o tempo no cinema dá uma consciência de estar diante do invisível e imponderável, do que ilude aos olhos, existe, mas não pode ser visto. O teórico fala do tempo que, como um mágico, ilude e mostra apenas o que quer que seja visto e nada mais. Ao que

completa afirmando que “como num jogo, a sequência do tempo no cinema obedece a certas regras secretas e até a certos truques, que ninguém está ansioso para revelar” (CARRIÈRE, 2015, p. 94).

O tempo se faz em sutil apresentação pela bolandeira que os Breves usam para o trabalho, que gira em sentido anti-horário, como que numa denúncia de que a vida que a impulsiona vive de passado ou não acompanha o girar, o pulsar de vida, olhando sempre para trás, para as mortes contabilizadas. A bolandeira, além de representar esse antigo, teimosamente, fincado no desenraizado labor arcaico do fazer existir, em sua forma circular, como é mostrada, assemelha-se às entranhas/engrenagens de um grande relógio que mede, range, mói, trucidada as vidas daqueles que ali habitam. Tal qual uma camisa que denuncia a angústia do morto pela demora da vingança. A sua cor, de um amarelar de um sangue derramado, também é um marcador temporal vivo na família dos Breves e dos Ferreiras.

Considerações de trágicas esperanças

A imaginação de Pacu contribui para o que Carrière (2015, p. 131) diz a respeito da força da imaginação no contato com o tempo e a realidade: imaginação e memória se unem diante de uma “realidade que não é suficiente. Dando espaço ao imaginário para que esse se introduza nessa realidade, desfigurando-a, intensificando-a”.

Essa imaginação é intensificada pela simbologia do livro, dado a ele por Clara, que possibilita o conhecimento de novas histórias e de uma libertação figurada, do ser daquele meio, criando uma imagem-tempo passível de quebra e de projeção de futuro.

Pela natureza desse personagem em sua constituição temporal, o Menino/Pacu burla o destino e quebra a sequência de morte e andança pretérita do/no tempo. Ele age no meio da cegueira dos outros e traz uma anulação para as obrigações com a morte, mesmo com a sua morte, como um Mestre Carpina cabralino, ele vê um possível “brotar como [...] vida explodida; mesmo quando é assim pequena a explosão como a ocorrida [o estampido da arma de fogo, o barulho das ondas do mar], [...] mesmo quando é a explosão de uma vida” (MELO NETO, 1995, p. 201-202).

O menino dessa narrativa, que a conta numa paixão de espectador, toma para si o lugar de “herói” trágico porque não aceita a morte para o irmão, não entende a falta de racionalidade e a entrega à morte, por ela mesma. Ele, mesmo não sendo Édipo ou Antígona, também sofre o castigo da moira por interferir no girar do tempo e do destino.

Tonho faz parte de uma história, assim como a de Gjorg, cheia de passados. Limitada. Com tradições que corroem a existência. Com um tempo contado. Com emoções abortadas. Vivem, ele e Menino, o narrador de si e inventor de outra história para o irmão, uma história que começa em fevereiro e terminaria em abril. Termina para Menino em abril, para Tonho se inicia em uma possibilidade além-mar.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jean-Jacques; MICHEL, Marie. **A análise do filme**. 3. ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2013.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Tradução de Fernanda Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- HENRIQUE, José Carlos. Entrevista com Paulo Aureliano da Mata. **Revista Performatus**, Inhumas, ano 4, n. 15, jan. 2016. Disponível em: <<https://performatus.com.br/entrevistas/entrevista-paulo-aureliano-da-mata/>>. Acesso em: 13 jul. 2021.
- KADARÉ, Ismail. **Abril despedaçado**. São Paulo: Companhia da Letras, 2007.
- MELO NETO, João Cabral de. **Morte e vida severina**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Edições Loyola, 2013.
- POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo, Cultrix; Edusp, 1974.
- ROSA, Guimarães. Palhaço da boca verde. In: **Tutaméia: terceiras estórias**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympios, 1976. p. 115-118.
- SALLES, Walter. **Abril despedaçado**. Disponível em: <<http://www.abrildespedacado.com.br/>>. Acesso em: 25 ago. 2016.
- TARKOVSKI, Andrei Arsensevich. **Esculpir o tempo**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- VANOYE, Francois; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 2. ed. Tradução de Maria Appenzelner. Campinas, SP: Papyrus, 1994. (Coleção Ofício de arte e forma)

NOTAS

- 1 Aqui o termo *amigo* (*mik*) diz respeito à complexa etiqueta da hospitalidade albanesa. Pode se referir, como no caso, a um desconhecido. (KADARÉ, 2007, p. 26, N.T.)
- 2 *Bessa* é “palavra empenhada, noção fundamental do código de honra albanês, para indicar uma trégua antes da retomada da *vendeta*” (KADARÉ, 2007, p. 12)
- 3 Nessa escrita, a referência a Menino como Pacu só se dá depois que o personagem se encontra com Clara.
- 4 Ver “O nascimento de Zeus”. In: HESÍODO. *Teogonia*: a origem dos deuses. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Editora Iluminuras, 1995. p. 102 e 103
- 5 Yasujirō Ozu, diretor e roteirista japonês.
- 6 Sobre o tempo *Kairós*, tratado como o “tempo de Deus” por teólogos, ver HAHN, H. C. Tempo. In: BROWN, C.; COENEN, L. *Dicionário internacional de Teologia do Novo Testamento*. São Paulo: Vida Nova, 2000.
- 7 Em paralelo à história de Gjorg, o livro traz também uma narrativa que fala de Bessin Vorps e sua esposa, Diana, que vão passar a lua de mel nas montanhas. Ele, escritor, apaixonado pelo tema da morte e do *amigo* regido pelo *Kanun*, tematiza a vida das montanhas em seus livros. Ele é um que idealiza a vida e a morte regidas pelo código moral. Ela, quando se depara com a realidade, antes vista de modo ficcional e idealizada, se emudece e muda tal qual os envolvidos em *vendeta*. Vive uma espécie de encantamento por Gjorg. Depois de encontrá-lo, passa a olhar a montanha para revê-lo, talvez, na esperança de salvá-lo e salvar-se a si mesma daquela angustiada existência.

Uma mulher sob influência: a revolta de um corpo contra o espaço doméstico

*A Woman under the Influence: a body's revolt
against the domestic space*

*Une femme sous influence: la révolte d'un corps
contre l'espace domestique*

Maria Chiaretti

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

E-mail: mariachiaretti@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2921-5569>

RESUMO:

O artigo examina o processo de criação e a forma final de *A woman under the influence* (1974), de John Cassavetes, cuja invenção repousa numa poética da instabilidade. A partir de uma discussão mais abrangente das relações entre o método inaugurado pelo cineasta e a fronteira que ele instaura do cinema com outros campos, sobretudo o teatro, procedemos, então, à análise que confronta o filme com uma abordagem feminista. Na análise fílmica, atentaremos para o modo pelo qual o estilo instável dos filmes prolonga, duplica e desdobra realidades dramáticas igualmente instáveis, que ele tendeu a privilegiar.

Palavras-chave: *Análise fílmica. John Cassavetes. Improvisação. Feminismo. Corpo.*

ABSTRACT:

The article examines the creation process and final form of *A woman under the influence* (1974) by John Cassavetes, whose invention rests on a poetics of instability. From a more comprehensive discussion of the relationship between the method inaugurated by the filmmaker and the frontier he establishes between cinema and other fields, especially theatre, we then proceeded to an analysis that confronts film with a feminist approach. In film analysis, we will pay attention to the way in which the unstable style of films prolongs,

duplicates and unfolds equally unstable dramaturgical realities, which he tended to privilege.

Keywords: *Film Analysis. John Cassavetes. Improvisation. Feminism. Body.*

RÉSUMÉ:

L'article examine le processus de création et la forme finale de *A woman under the influence* (1974) de John Cassavetes, dont l'invention repose sur une poétique de l'instabilité. D'une discussion plus approfondie sur le rapport entre la méthode inaugurée par le cinéaste et la frontière qu'il établit entre le cinéma et d'autres domaines, notamment le théâtre, nous sommes ensuite passés à une analyse qui confronte le cinéma à une approche féministe. Dans l'analyse cinématographique, nous serons attentifs à la manière dont le style instable des films prolonge, duplique et déploie des réalités dramaturgiques également instables, qu'il avait tendance à privilégier.

Mots-clés: *Analyse Filmique. John Cassavetes. Improvisation. Féminisme. Corps.*

Artigo recebido em: 19/09/2021

Artigo aprovado em: 03/03/2022

Introdução

Abordando frequentemente pessoas ordinárias da classe média norte-americana, os filmes de John Cassavetes (1929-1989) lançam um olhar atento e solidário sobre suas personagens, em geral, indivíduos desajustados ao *American way of life*. Personagens que exprimem certa desordem e mal-estar da cultura norte-americana, abordada através da relação entre o comportamento de indivíduos singulares e de suas vidas privadas. Optamos por examinar aqui *A Woman under the Influence* (1974), último filme de um ciclo relativamente homogêneo de ficções nas quais Cassavetes aborda frontalmente o universo do casamento: *Faces* (1968), *Husbands* (1970), *Minnie and Moskowitz* (1971).

O filme corresponde a um momento de dupla maturidade, a de seu trabalho como cineasta, como também da sua experiência de vida conjugal com a atriz Gena Rowlands (1930-), sua companheira desde 1954 e sua principal colaboradora. Essas suas vivências o permitiram amadurecer sua abordagem cinematográfica deste universo, que aparecia de passagem em seus primeiros filmes, sem ganhar a centralidade que constatamos neste ciclo em torno do casamento. De fato, antes de *Faces*, seus filmes tematizavam situações conjugais anteriores ao casamento, como *Shadows* (1958-1959) e *Too late Blues* (1961), cujos protagonistas eram solteiros; ou, então, ficavam à margem do casamento, como em *A Child is Waiting* (1963), em que entrevemos traços de uma relação marital entre os pais do protagonista, situação distante do tema principal do filme – a socialização escolar de crianças autistas. Após o ciclo em torno do casamento, Cassavetes ou concentrará sua atenção em outras questões, como a do espetáculo em *The Killing of the Chinese Bookie* (1976) e *Opening Night* (1977); ou se interessará por outras situações do “pós-casamento” e de personagens divorciadas para inventar verdadeiras comédias sem “re-casamento”, como em *Gloria* (1980) e *Love Streams* (1984).

Essa parceria do casal será objeto de atenção quando analisarmos a centralidade do jogo dos atores no filme que privilegiaremos aqui. Em Cassavetes, há um apreço pelo trabalho em equipe, uma propensão a transformar seus colaboradores em uma família e uma tendência a reunir regularmente os mesmos atores e técnicos em seus projetos. *A Woman* inclui não só Rowlands, sua atriz principal, como outro ator, parceiro e amigo, Peter Falk. Vale destacar o nome de Al Ruban, que fotografou *Faces* e *Opening night* e produziu vários dos filmes de Cassavetes a partir de 1968.

Ao longo deste artigo pretendemos demonstrar como *A woman* figura a revolta do corpo feminino contra o espaço doméstico e a originalidade formal que reside neste gesto de Cassavetes e Rowlands. Os surtos de Mabel, personagem da atriz, libertam seu corpo, de forma disruptiva, do trabalho doméstico imposto às mulheres como “atributo natural da psique e da personalidade femininas”, para retomar uma formulação de Silvia Federici (2019, p. 42).

Um filme sob influência do teatro

Filmado entre o inverno de 1972 e a primavera de 1973, *A woman* gira em torno de uma crise vivida por um casal, da assim chamada *american working-class*, formado por Mabel Longhetti (Gena Rowlands), uma mãe e dona de casa instável psiquicamente, e seu marido Nick Longhetti (Peter Falk), um operário submergido pelo trabalho e inábil para lidar com a esposa e os filhos – Tony, Angelo e Maria. O filme poderia ser resumido como um pouco mais do que dois momentos na vida do casal Longhetti, separados pelo período de seis meses em que Mabel passou internada em um hospital psiquiátrico.

Uma breve sinopse de *A woman* não dá conta do que o filme de fato é, já que poderíamos descrevê-lo como uma série de encontros e reuniões com família, vizinhos, colegas de trabalho ou estranhos. Encontros que ajudam a dar dimensão aos círculos de influência sobre os quais Mabel está submetida. *A woman* apresenta um arco narrativo-temporal reduzido, que aprofunda a dimensão de confinamento e crise do casal. Com a exceção do período de ausência de Mabel, o filme circunscreve poucas semanas vividas cronologicamente (e filmadas enquanto tal) pelo casal. No verão de 1973, terminada a sua pós-produção, e para decepção de Cassavetes, nenhuma distribuidora aceitou exibi-lo. Segundo Raymond Carney (2001, p. 301), o cineasta organizou uma série de projeções durante alguns finais de semana na Mansão Graystone do American Film Institute em Los Angeles, com a desculpa de que elas se destinavam às distribuidoras, enquanto na realidade elas aconteciam para que os seus amigos mais próximos tivessem a oportunidade de assistir ao filme. Após o sucesso de crítica e de público de *A woman* no Festival de Nova Iorque, as distribuidoras se mantiveram unidas na postura de não o acatar, o que obrigou Cassavetes a fundar a Faces International Films a fim de autodistribuir seus filmes.

A Woman fora originalmente concebido como uma peça – ou melhor, como duas peças independentes, cada uma com três atos –, e não como um filme. Carney (2001) precisa que a primeira peça foi escrita no verão de 1971, a segunda entre fevereiro e março de 1972, e Cassavetes pensava em representá-las em duas noites consecutivas. Segundo Cassavetes, o que o motivou a escrever a peça foi o desejo de dar um papel incrível a Gena Rowlands, sua esposa: “Gena queria fazer uma peça e ela sempre reclamava da Califórnia, ela amava o teatro. Gena queria muito fazer uma peça

na Broadway” (apud CARNEY, 2001, p. 307, tradução nossa).¹ A origem de o filme estar no teatro é um dado importante para pensarmos a circunscrição da narrativa e as escolhas de uma *mise en scène* teatralizada.

Originalmente pensado para um par formado por Rowlands e o ator Ben Gazzara, o projeto das peças não seguiu adiante. Além de questões financeiras, um dos motivos pelo qual o projeto não avançou foi a alegação de Gena, que se dizia incapaz de representá-las durante um longo período, por conta da carga emocional exigida pelo texto. A primeira peça começava com o retorno de Mabel da clínica psiquiátrica e descrevia os dias seguintes. Na segunda, Cassavetes dramatizava as diferenças entre o que Mabel pensava e o que sentia. “Se a primeira é abstrata e teórica, a segunda é profunda e comovedoramente dramática. Se a primeira conta, a segunda mostra” (CARNEY, 2001, p. 227), e foi a partir desta segunda versão do texto que Cassavetes resolveu transformar o que seria uma peça num roteiro de filme. Quando o cineasta se voltou para o projeto cinematográfico de *A woman*, Gazzara já tinha outros compromissos e foi quando convidou seu outro fiel colaborador, Peter Falk. Esta definição prévia dos atores era condição *sine qua non* para Cassavetes avançar na escrita, “eu tenho a pessoa definida na cabeça quando escrevo. Eu gosto sempre de trabalhar com pessoas muito próximas a mim” (apud CARNEY, 2001, p. 311, tradução nossa).²

Parte da improvisação no cinema de Cassavetes reside na liberdade conferida ao jogo dos atores que realizam verdadeiras performances, em espaços que lembram o palco, para uma câmera que ora toma distância, ora é empunhada pelo próprio cineasta. À diferença de *Shadows* ou *Faces*, em que o uso do primeiríssimo plano era uma marca, em *A woman*, Cassavetes lança mão deste procedimento apenas em momentos pontuais. Esta dança entre quem porta a câmera e os atores, somada a situações de descarga emocional impossíveis de serem previstas no roteiro, estimula os atores-personagens a falarem com seus corpos e a criarem uma sintaxe passível de ser apreendida dos seus gestos. Não por acaso, as sequências que implicam em ações de descarga emocional e física de Mabel (durante os seus surtos, sobretudo) estão dentre as mais notáveis de *A woman*. Os gestos pulsionais da protagonista também registrados pela câmera na mão do próprio Cassavetes resultam na expressão mais intensa da personalidade e das paixões da personagem.

CHIARETTI, Maria. *Uma mulher sob influência: a revolta de um corpo contra o espaço doméstico*. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022. Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36149>>

Implicado fisicamente no momento da tomada, Cassavetes partilha do posicionamento do cineasta Jean Rouch, que em artigo intitulado “La caméra et les hommes” (‘A câmera e os homens’, 1973), defende que diante das técnicas do direto, ao realizador restaria ser o operador de câmera. Para Rouch (1973, p. 55, tradução nossa),³ “a única maneira de filmar é poder andar com a câmera, é poder conduzi-la até onde ela é mais eficaz, e improvisar para ela um outro tipo de balé, onde a câmera se torna tão viva quanto os registros”. O cineasta é aí o operador, implicando o seu próprio corpo que, através dos seus movimentos, imprime a sua presença nos planos. Nesse sentido, o cinema de Cassavetes, assim como o de Rouch, é tributário do acontecimento que se inventa no curso do seu desenrolar e que, integrando a materialidade da película (imagens tremidas, variações de luz, grão do 16mm/35mm) na sua forma final, reafirma a presença do instante.

A combinação paradoxal do confinamento social da esposa e de sua abertura para novos modos de se relacionar (podemos lembrar quando Mabel passa uma noite com um estranho; ou quando ela aproxima muito o seu rosto ao do amigo de Nick, lhe constrangendo durante o café manhã; ou quando estabelece uma relação de igual para igual ao brincar com as crianças e chega a convidar vizinho para entrar, festejar e dançar) é expressa através da decisão de variar a abertura dos planos e, sobretudo, do privilégio no uso de uma teleobjetiva. Ao optar pelas *long shots*, a um só tempo, Cassavetes afasta a câmera alargando os espaços internos, proporcionando liberdade de movimentação e potencializando o jogo corporal, e dá a ver o desequilíbrio entre os espaços sociais suprimidos de Mabel.

A *woman* explora a troca e os efeitos das relações de Nick e Mabel com os outros atores sociais, tecendo uma teia de perto e distante, de pessoal e impessoal, e de relações públicas e privadas. Os momentos de solidão do casal são raríssimos (são apenas dois: a primeira vez acontece aos 40 minutos e a segunda ocorre na sequência final, em torno de 2h21min), ao longo de todo o filme ambos se relacionam a todo tempo com mais personagens: os filhos, a família (sogras e sogros), o médico, os vizinhos, os colegas de trabalho de Nick, os frequentadores do bar em que Mabel se refugia no início. As variações do centro focal durante os planos também colaboram e potencializam o tom documental das tomadas. A câmera na mão de Cassavetes, aliada à instabilidade focal da câmera no tripé, integra a instabilidade psíquica de Mabel e acaba por reforçá-la.

Outro aspecto que remete ao teatro digno de nota em *A woman* é o fato de o filme ser dividido em três atos bem demarcados (o que alude ao projeto original de peça): o primeiro se encerra com a internação de Mabel (até 1h23min), o segundo é composto pela vida de Nick e da família durante a sua ausência (de 1h23min a 1h38min) e o terceiro, pontuado pela cartela “seis meses depois”, tem início com o retorno de Mabel até a reconciliação final do casal (de 1h38min a 2h26min). Esta presença também se manifesta em um estilo de atuação forjado por Cassavetes, que conjuga texto escrito e improvisação. Finalmente, não podemos perder de vista a importância primordial do trabalho do ator no seu cinema, talvez o ponto mais relevante em relação ao teatro.

Como inúmeros atores americanos que surgiram nos anos 1950, Cassavetes e Rowlands foram diretamente influenciados pelo Método, técnica de atuação profundamente tributária da herança de Stanislavski (1984), que teve os seus escritos traduzidos nos Estados Unidos em torno dos anos 1920. O método de atuação usado pelos cineastas em Hollywood durante aquela época era uma estratégia que lhes permitia reivindicar o “efeito realista” através de um estilo que dava ênfase na aproximação entre o ator e a personagem, e porque as técnicas do Método eram construídas para delinear um novo tipo de herói romântico masculino. Ao se concentrar na psicologia dos atores, que deveriam criar seus papéis relacionando-os aos aspectos da sua vida social, esta técnica se apoiava nas emoções que derivavam da persona do ator em vez de apoiar a interpretação na linguagem do roteiro escrito.

Apesar de não ter seguido os cursos de Lee Strasberg, Cassavetes estudou na American Academy of Dramatic Arts de Nova Iorque, prestigiosa escola de teatro dos Estados Unidos, que inevitavelmente difundia os ensinamentos de Strasberg (diretor artístico e presidente do Actors Studio desde 1951). Responsável por criar uma técnica de atuação que encorajava os atores a compreender a natureza de seu próprio instrumento e astuto observador do comportamento humano, Strasberg traduziu suas ideias numa disciplina concreta conhecida como “The Method”, a fim de ajudar os atores a desenvolver seu potencial emotivo. Strasberg diz que eles costumavam imprimir os roteiros sem pontuação para que os atores se sentissem livres para parar onde quisessem, encorajando a improvisação: “em todas as nossas produções, nós usávamos improvisação, e um modo mais natural e intenso de fala começou a se desenvolver” (STRASBERG *apud* COHEN, 2010, p. 159, tradução nossa).⁴ Segundo ele, o Método é um amálgama do trabalho de Stanislavski, Vakhtangov, Meyerhold e do Group Theater. Um mesmo fio condutor passa por Stanislavski, Strasberg e Cassa-

CHIARETTI, Maria. *Uma mulher sob influência: a revolta de um corpo contra o espaço doméstico*. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022. Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36149>>

vetes: suscitar no ator a sinceridade das emoções (termo usado reiteradas vezes por Stanislavski, em *A preparação do ator* [1984]). Ou fazer com que ele se sinta de tal modo associado à criação de sua personagem, a ponto de ativar suas “memórias das emoções” e encarnar o papel no sentido de que o espectador não consiga mais discernir quem é o ator e quem é a personagem. Com Strasberg, o método de atuação se tornou mais confessional do que coletivo.

Segundo Virginia Wright Wexman (2004), a concepção de improvisação de Stanislavsky, que buscava desenvolver um senso de comunidade entre os atores, foi substituída no Actors Studio por uma forma de improvisação que celebrava largamente a neurose do performer individual. Por conta da tendência de substituir seus sentimentos pessoais por aqueles das personagens que estavam interpretando, os atores do Actors Studio eram moldados para se tornarem estrelas de Hollywood. Quanto mais próximos os atores estivessem de papéis em que poderiam interpretar suas personalidades “reais”, mais fácil seria promovê-los como estrelas. “Em suma, Lee Strasberg transformou uma teoria de atuação socialista e igualitária em uma máquina de criar celebridades” (WEXMAN, 2004, p. 131, tradução nossa).⁵

Provavelmente impensável sem o Método, o registro de interpretação nos filmes de Cassavetes associa sua versão convulsionada e sua antítese. O cineasta conjuga a recusa aos meandros psicologizantes dos atores e a criação de uma narrativa, de um modo de captá-la (de *mise en scène* em última instância) que garante aos atores liberdade para se exprimirem fisicamente. As atuações excessivas de Rowlands e de Falk e a impulsividade com que são lançados um contra o outro são intensificadas pelo modo de o cineasta provocar e registrar seus movimentos corporais e gestuais. Nesse sentido, o seu método de direção de atores e o seu resultado se distanciam dos de cineastas como Nicolas Ray e Elia Kazan, por exemplo – que, ao lado de celebridades como James Dean e Marlon Brando, integraram e fizeram do Método a sua marca por excelência. No cinema de Cassavetes não se trata de buscar um passado traumático para construir o caráter de Mabel, Rowlands expressa uma intensa força centrípeta, capaz de transformar o seu corpo, os seus parceiros de cena, o espaço que a circunda e, conseqüentemente, o modo registrá-la.

Apagamento das fronteiras entre cinema e vida

Em certa medida, *A woman* representa um retorno de Cassavetes aos tempos de *Faces*, ou seja, a uma estrutura de produção do filme amador, voltando-se para dentro do ambiente familiar que os finais de *Minnie and Moskowitz* e *Husbands* apenas aludem. *Minnie* termina com uma festa em família no quintal, e *Husbands* com o retorno de Gus para casa (personagem interpretada pelo próprio cineasta). Em *Faces*, Cassavetes revisita o complexo mundo dos adultos, com seus constrangimentos sociais e confinamentos físicos. Mais amadurecido em *A woman*, o cineasta aprofunda a sua pesquisa nas variações e oscilações de tom das situações, que misturam, por vezes na mesma cena, tons de humor/sofrimento, brutalidade/leveza, seriedade/burlesco. Durante os 65 dias de filmagem, os atores trabalharam por um cachê baixo e a equipe, na sua grande maioria composta por amadores, trabalhou com a promessa de pagamento quando o filme entrasse em cartaz. “Fazer o filme era difícil. Quando começamos a filmar, era o inferno. A tensão emocional era tanta que nós nunca saímos, socialmente, por 13 semanas. À noite, nós entrávamos em colapso, fazíamos café e começávamos a conversar sobre trabalho” (CASSAVETES *apud* CARNEY, 2001, p. 321, tradução nossa).⁶

Os relatos dos colaboradores e o resultado final do filme mostram que *A woman* é fundado numa colaboração mútua entre Cassavetes e sua equipe, em que as fronteiras entre trabalho e vida pessoal inexistiam. O comprometimento de todos transbordava para questões de produção do filme. Falk foi um dos financiadores e o ator Seymour Cassel recolheu restos de películas em uma produtora de filmes pornô para que pudessem começar o projeto. Naquela época, Cassavetes lecionava como professor convidado no American Film Institute (AFI) e aproveitou a oportunidade para emprestar equipamentos da instituição e para convidar alguns de seus alunos para compor a equipe. Consta que, no início das filmagens, Cassavetes destituiu seu aluno Caleb Deschanel do posto de diretor de fotografia e convidou Michael Ferris, um jovem operador de câmera, para assumir a câmera principal (Mitchell BNC), enquanto o cineasta assumia as imagens que exigiam câmera na mão e as dos exteriores (Arriflex). Sobre o uso da câmera na mão, ele diz: “eu gosto de usar quando normalmente não é usado, por exemplo, numa cena de atuação, mais do que de ação – para dar fluidez, intensidade. Eu faço isso sozinho, porque na filmagem de câmera na mão o sentimento que você quer não pode ser transmitido para o cinegrafista. É muito delicado” (*apud* CARNEY, 2001, p. 342-343, tradução nossa).⁷

CHIARETTI, Maria. *Uma mulher sob influência: a revolta de um corpo contra o espaço doméstico*. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022. Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36149>>

Cassavetes promove uma torção, trazendo a câmera do cinema direto do exterior para o interior, à procura da singularidade dos acontecimentos refletidos nos corpos e nos olhares dos seus atores-personagens. Os efeitos de improvisação se dão justamente neste encontro entre as ações impetuosas, irreflexivas ou até violentas dos atores e a presença de câmera que os provoca, captura e documenta. A *woman* subverte a lógica do direto. A câmera na mão empunhada também por Cassavetes se aproxima do corpo e dos rostos dos atores justamente para criar o sentimento documental da inscrição verdadeira, mudando o estatuto da cena e fazendo-a passar “da dimensão da encenação àquela da experiência vivida”, como diria Comolli (2006, p. 228).

A *woman* narra precisamente situações ficcionais de imprevisibilidade dos gestos e das reações das personagens (reveladas pelo seu temperamento e pelas situações vividas). A presença da improvisação nas interpretações do casal (Mabel e Nick) se dá através de espasmos reveladores de um estado geral de imprevisibilidade que suas personagens encarnam ao mesmo tempo, a questão primordial não é se as personagens estão improvisando, e sim que as personagens da ficção não param de fazê-lo. O cineasta usa primeiros planos, sobretudo no rosto e nos gestos de Mabel, amplificando e destacando principalmente as mãos inquietantes da personagem. Através deste procedimento, Cassavetes cria um efeito de dilatação do tempo, fazendo a cena migrar para o terreno da experiência, da performance, do *happening*.

Os longos planos-sequências-performances de Mabel em surto diante da família são interrompidos por planos fechados de suas mãos histriônicas que manifestam o sufocamento desta mulher sob influências das mais diversas (da câmera, inclusive). Quando a possibilidade de comunicação não é mais suportável, Mabel recorre aos gestos que lembram a coreografia do balé “O lago dos cisnes”.⁸ Não podemos ignorar que os surtos de Mabel acontecem justamente no seio da família e no seu espaço doméstico por excelência, a sala de estar. Um corpo que não se adequa à hierarquia e à divisão de estatuto entre homem e mulher. Chamar atenção pra si com uma coreografia de um pássaro que bate asas para voar é só mais uma metáfora da busca pela liberdade do corpo feminino em pleno anos 1970.

Teatralidade infiltrada

Em Cassavetes, a noção de teatralidade que surge inicialmente para clarificar a reflexão da prática teatral, nos parece operatória. Se, nos estudos do teatro, ela indica uma abordagem reflexiva, no cinema, indica uma prática de miscigenação. Gerstenkorn (1994) divide esta infiltração teatral em dois níveis: em primeiro lugar, a teatralidade pode resultar de um efeito de escritura, a partir de parâmetros da linguagem cinematográfica, tais como enquadramento, cenografia, jogo dos atores, iluminação, decoração e figurino ou ainda a *mise en scène* da palavra; e, em segundo lugar, a teatralidade pode afetar de maneira menos espetacular as estruturas narrativas e as formas dramáticas, especialmente através da divisão em atos, dos repertórios das personagens, das funções dos diálogos, da demarcação do espaço ou da decupagem das cenas.

A partir dos anos 1950, a ideia de teatralidade ganha novas dimensões, a depender do contexto sociocultural, dos objetos de análise ou da subjetividade de quem a emprega. Na França, dois importantes teóricos dos estudos da imagem – André Bazin e Roland Barthes – são precursores desta retomada. Em “Théâtre et cinéma”, publicado originalmente na revista *Esprit* em 1951, Bazin lança mão do termo apenas duas vezes. Na precisão e na escassez do uso, conseguimos depreender nas entrelinhas qual seria o sentido dado por ele. Lembrando que todo o cinema americano, o burlesco incluído, é impregnado de teatro, Bazin propõe a distinção entre o fato teatral e o fato dramático. Um princípio funda a reflexão de Bazin: se queremos adaptar uma peça de teatro no cinema, não há outra solução do que respeitar absolutamente o texto. Em vez de teatro filmado, a solução está em assumir no filme a fonte teatral, o que Bazin chama de *sobre-teatro*. Ao comentar *Les parents terribles* (*O pecado original*, 1948, de Jean Cocteau), o crítico comenta que Cocteau conserva em sua peça o essencial de seu caráter teatral:

em vez de tentar, como tantos outros, dissolvê-la no cinema, ele utiliza, ao contrário, os recursos da câmera para acusar, salientar, confirmar as estruturas cênicas e seus corolários psicológicos. A contribuição específica do cinema só poderia ser definida aqui por um acréscimo de teatralidade (BAZIN, 2014, p. 171).

Esta proposição, segundo a qual filmar o teatro é documentar uma performance teatral, fará parte da agenda de debate dos *Cahiers*.

Ao contrário de Bazin, em “Théâtre de Baudelaire”, publicado em 1954 na revista *Préface* (apenas três anos mais tarde), Barthes explicita o que entende por teatralidade já no segundo parágrafo, e não cessa de retomá-la ao longo do texto. Mas, em ambos os casos, esta noção não constitui o argumento principal dos artigos: um se concentra no “teatro filmado” e o outro na função dos ensaios teatrais na obra de Baudelaire. Para compreender o teatro baudelaireano, Barthes (1977, p. 58) se pergunta:

O que é a teatralidade? É o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é essa espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude da sua linguagem exterior (BARTHES, 1977, p. 58).

Espaço principal da *mise en scène* de *A woman*, a distribuição espacial da casa dos Longhetti evoca a estrutura de um palco teatral, sobretudo nas sequências que se desenrolam no térreo (espaços de convívio por excelência): café da manhã (que tem função de almoço) preparado por Mabel para Nick e os amigos, festa com os vizinhos, repetidos sobe e desce nas escadas, lanche em família e, principalmente, os dois surtos de Mabel. Muitas vezes respeitando uma unidade de tempo e de lugar, as cenas no seu interior dão a ver personagens que se deslocam livremente num certo “cenário”, enquanto outras cumprem o papel de plateia, criando certa reflexividade entre a sala de cinema e a teatral.

A própria circularidade dos espaços da casa, bem como a presença de uma escada que leva para o primeiro andar (onde está localizado o quarto das crianças), conectados por portas de madeira, remete à divisão entre o dentro e o fora de palco. A sala de jantar/quarto se conecta com a cozinha que se conecta com a outra sala da casa. Ou seja, a própria arquitetura do espaço e os enquadramentos reforçam esta impressão. A sala de jantar também cumpre função de quarto do casal, e é separada do salão principal por uma porta de vidro de correr e uma cortina, referência explícita a elementos recorrentes da cena teatral.

A sequência de abertura do filme é encerrada por um “show” de Nick para os colegas de trabalho, que o aplaudem e gritam “Bravo! Bravo!” no fora de campo, enquanto o vemos enquadrado em primeiro plano discutindo ao telefone com alguém que parece lhes obrigar a trabalhar durante a madrugada. A primeira cena de Mabel dentro de casa é construída justamente a partir da uma

entrada pela lateral esquerda do plano. Adentrando o *hall* de casa, o enquadramento de Mabel reforça a profundidade de campo, que inclui a porta de vidro entreaberta (índice da cortina teatral) que separa este espaço do outro cômodo (o quarto) iluminado por trás dela. A sequência de pouco mais de um minuto, interrompida por dois planos em que há dois saltos de ponto de vista dentro do mesmo lugar, é exemplar para pensarmos a presença de uma representação teatral dentro da casa da família. A presença de um suplemento de teatro é reforçada ainda pela irrupção na banda sonora de um trecho da ópera “Aida”, de Verdi, que já havia surgido no primeiro plano do filme. A música tinge a sequência de uma carga trágica, anunciando a decepção de Mabel ao receber a ligação do marido.

A entrada de Mabel na cena em que Nick a apresenta para o restante dos amigos que chegam à sua casa cedo pela manhã para comer é exemplar para pensarmos como a encenação de *A woman* conjuga certa teatralidade advinda do primeiro cinema e consciência moderna do ponto de vista. Em plano-sequência, a câmera assume o olhar de um dos amigos que observa a timidez inicial de Mabel ao cumprimentar aos poucos alguns deles. Esta sua passagem do plano privado para o público figura justamente a essência da sua loucura, ou seja, a sua completa indistinção entre um espaço e outro. Não é por acaso que os dois surtos de Mabel ocorrem nesta mesma sala de estar, espaço de convívio entre a família e o mundo, e não dentro do seu quarto. O indiscernimento dos espaços público/privado também remete à ausência de fronteira nas funções assumidas pelas mulheres até aquele momento: as tarefas domésticas que não são reconhecidas como trabalho, o cuidado com a família, a disponibilidade para a criação dos filhos, e assim por diante.

Como lembra Albert Elduque (2018), a importante sequência do café da manhã na sala de jantar (que também é o quarto do casal) enraíza o cinema de Cassavetes em uma forte tradição hollywoodiana. Este recurso cênico da refeição à mesa “serve como cenário de articulação entre o indivíduo e a comunidade, entre a norma e a rebelião, entre o diálogo formal e os silêncios impostos pelo pai de família” (ELDUQUE, 2018, p. 319). Nesta sequência, Mabel, sentada à cabeceira, parece presidir a mesa do café, realizando uma série de atos, gestos e expressões que exprimem o jogo atoral da personagem. Quando Mabel interage e mimetiza as expressões dos presentes, ela acaba assumindo um papel de atriz e criando uma relação interna de jogo, que é duplicada pelo registro fílmico.

A sala de jantar volta a ser transformada em palco durante a sequência do lanche em família que sucede o retorno de Mabel e na última sequência do filme, em que o casal termina arrumando a cama a fim de retomarem a vida, apagando todas as luzes da casa e fechando a cortina, gesto que sela ostensivamente o encerramento da representação. Em *A woman*, a atuação de Rowlands não remete a um modelo a ser reproduzido, ela se vê investida por uma interpretação completamente singular, que transborda a *mimesis* do que seria uma mulher esquizofrênica. A representação da loucura, aqui, foge dos estereótipos do cinema de gênero. Como diria Thierry Jousse (1989, p. 180), em *Cassavetes*, “pantomimas grotescas, extravagantes, transbordantes, em que a teatralização dos corpos não reenvia exatamente a uma referência teatral, mas que se torna uma espécie de propriedade ontológica do corpo que propulsa literalmente a teatralidade no cotidiano”.

Nesse sentido, em *A woman*, a essência do teatro é reinvestida no cotidiano doméstico dos casais e o teatro íntimo das representações privadas retém teatralidade. Em certas sequências do filme, sobretudo aquelas que se desenrolam no espaço íntimo do casal, o cineasta parece retomar o princípio do cubo cenográfico. Nesta questão que o cinema enfrentou desde cedo para dele tirar proveito ou mimetizar, atualizada por Griffith através do princípio de *raccord* de adjacência, o ponto de vista sobre a ação é determinado pelo dispositivo do cubo. Evocando a estrutura do palco italiano e oferecendo certa frontalidade ao olhar do espectador, “esta forma usa como vetor o próprio corpo do ator em movimento” (AUMONT, 2010, p. 30, tradução nossa).⁹

Em *A woman*, descobrimos uma produção relacionada ao olhar que postula e cria um outro espaço, dando lugar à alteridade dos sujeitos e à emergência da ficção, como diria Josette Féral (2015, p. 86) a respeito da teatralidade. A improvisação durante o segundo surto de Mabel, em que a degradação do casamento se estende à degradação do próprio corpo da atriz, resulta em gestos imprevisíveis que prolongam os anseios de um teatro que se faz em ato. Nesta sequência, travestidos de fantasias burlescas, os atores encenam uma regressão infantil que termina na reconstrução de um relacionamento que havia sido acabado de ser colocado em xeque.

Como observa Nicole Brenez (1998), *A woman* também se organiza segundo uma estrutura dupla de simultaneidade. O filme trata da relação de influência entre marido e esposa, mas, ao mesmo tempo, sem que prevaleça uma dimensão sobre a outra, ele expõe a parceria de uma atriz e de seu diretor. Esta estrutura dupla afirma em si algo da função do ator; seu trabalho não é uma metáfora,

CHIARETTI, Maria. *Uma mulher sob influência: a revolta de um corpo contra o espaço doméstico*. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022. Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36149>>

distante da vida ou um reflexo vazio de substância, mas é justamente o que anima a vida, como desejo de relação e de troca. O filme impede explicitamente o fechamento de Rowlands em sua personagem; a duplicidade que ela carrega é relevada em uma réplica de Mabel na última sequência. No momento em que o casal desce as escadas, depois de terem colocado as crianças para dormir após um duro fim de noite que resultou no segundo surto de Mabel, ela se volta para Nick com um tom voz que carrega uma naturalidade surpreendente: “Você sabe, eu sou realmente louca”.

Irrupção de um corpo real, o de Gena Rowlands, essa mudança vocal age para afastar definitivamente o referente: pois o choque provocado pela passagem súbita a um corpo real reenvia o conjunto da ficção ao registro da representação, não assistimos à aparição da presença, somente ao espetáculo magistral da plenitude criativa (BRENEZ, 1998, p. 260, tradução nossa).¹⁰

Loucura e trabalho doméstico

A loucura de Mabel parece integrar a revolta do corpo feminino contra o cerceamento do espaço reservado à mulher até a virada dos anos 1960. Agredindo a esposa fisicamente, o personagem de Falk reproduz um gesto típico dos homens que estavam acostumados a viver naquela lógica que oprimia as mulheres até então. O homem é o provedor e a mulher deve permanecer dentro de casa sem participar do universo do trabalho e continuar dependendo financeiramente e emocionalmente do marido. Como escreve Federici:

Devemos admitir que o capital tem sido muito bem-sucedido em esconder nosso trabalho. Ele criou uma verdadeira obra-prima à custa das mulheres. Ao negar um salário ao trabalho doméstico e transformá-lo em um ato de amor, o capital matou dois coelhos com uma cajadada só. Primeiramente, ele obteve uma enorme quantidade de trabalho quase de graça e assegurou-se de que as mulheres, longe de lutar contra essa situação, procurariam esse trabalho como se fosse a melhor coisa da vida (as palavras mágicas: “sim, querida, você é uma mulher de verdade”). Ao mesmo tempo, o capital também disciplinou o homem trabalhador, ao tornar “sua” mulher dependente de seu trabalho e de seu salário, e o aprisionou nessa disciplina, dando-lhe uma criada, depois de ele próprio trabalhar bastante na fábrica ou no escritório. De fato, nosso papel como mulher é sermos servas felizes e, sobretudo, amorosas da “classe trabalhadora”, isto é, daqueles estratos do proletariado aos quais o capital foi obrigado a conceder mais poder social (FEDERICI, 2019, p. 44).

Realizado em um momento de florescimento da segunda onda feminista, o filme poderia ser lido pelo prisma da revolta de um corpo contra a violência do espaço doméstico. O filme paradigmático sobre esta questão da experiência feminina segue sendo *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce*,

1080 Bruxelles (Chantal Akerman, 1975), que retoma com radicalidade dramática e estilística um motivo já presente, em chave burlesca, no primeiro curta de Akerman (*Saute ma ville*, 1968), uma espécie de recusa radical da cineasta adolescente ao papel de dona de casa eficiente. Conferindo tempo integral aos rituais dos trabalhos domésticos (desembalar as compras, descascar batatas, lavar a louça, arrumar a casa etc.), Akerman atribui materialidade ao tempo da mulher.

A woman também dá ensejo para pensarmos questões que preocupavam os movimentos feministas. Apesar da ausência de posições claramente ideológicas nos conflitos de gênero, podemos enxergar uma tomada de posição através do modo com que o filme é atravessado pela potência da performance da atriz. *A woman* traz motivos semelhantes aos de *Jeanne*, como a repetição dos gestos de Mabel e seu aprisionamento ao ambiente doméstico. O filme figura a rebelião do corpo contra o espaço da casa de família e a violência que ele impinge ao corpo feminino. Em sequências que emulam os gestos transgressores do *happening*, o potencial plástico do corpo da atriz desestabiliza a ficção, atravessando os filmes de uma literalidade absoluta do corpo feminino como um modo de figuração e uma presença existencial. Os surtos carregam aspectos da arte da performance, como diria Féral (2015), são momentos em que o tempo se alonga e se dissolve à medida que os gestos “dilatados, repetitivos, exasperados” parecem muitas vezes matar o tempo; “gestos multiplicados ao infinito, infinitamente recomeçados e sempre diferentes, desdobrados por uma câmera que os registra e os reenvia” (FÉRAL, 2015, p. 154).

Em *A woman*, a loucura de Mabel também transita entre ela e o marido justamente nos momentos em que seu corpo parece querer se libertar do círculo de influência de Nick, enquanto reafirma a todo tempo o seu amor por ele.

Os dois surtos de Mabel, que acontecem no meio e no fim do filme, respondem ao modo violento com que Nick lida com a personalidade da esposa. A loucura da esposa é tematizada pelo marido logo na sua primeira fala do filme, quando o colega de trabalho o aconselha a ligar para casa dizendo que Mabel é muito sensível, ao que Nick responde: “Ela é incomum, e não louca. Essa mulher cozinha, faz a cama, arruma a casa, lava o banheiro. O que tem de louco nisso tudo? Eu não entendo o que ela está fazendo, eu admito isso”. O fato de Nick não retornar justamente na noite reservada para ficarem a sós, dispara a primeira sequência-*happening* de Mabel no filme. Em uma cena típica de uma personagem cassavetiana, Mabel entra em um bar, se embebedada, cantarola “I

get a kick out of you" (1936) de Cole Porter, interpela desconhecidos e exige das outras personagens a mesma disponibilidade de se expor ao ridículo. Este gesto de Mabel demonstra a sua capacidade de se abrir para o outro, o que será justamente interpretado como sinal de sua loucura. A abertura e a sinceridade da personagem ocupam a centralidade do projeto estético de Cassavetes. Mabel é uma espécie de síntese do seu cinema, calcado na intensidade do registro das experiências de criação dos atores-personagens.

Em torno de 1h06min de filme, logo após Nick ter violentamente expulsado o vizinho e seus três filhos que haviam sido convidados por Mabel para uma festa no quintal, diante do marido extremamente exaltado e que aos berros diz que ela será internada, Mabel começa a dar sinais de crise. Durante toda a sequência que dura 17 minutos, a câmera oscila entre planos abertos e fechados no rosto e nos punhos de Mabel que ganham uma expressividade suplementar com os primeiros planos. A organização do espaço se dá com uma divisão muito clara entre aquele destinado à performance de Mabel, o lado da sala de estar e o do "público" (Nick, a sogra, o psiquiatra), o *hall* de entrada. Como se estivesse num palco, Mabel responde às acusações da mãe de Nick, que grita: "Essa mulher é louca! Essa mulher é louca!", elencando cinco pontos que ela tem para oferecer ao marido: "1) amor; 2) amizade, 3) nosso conforto, 4) eu sou uma boa mãe, 5) eu sou sua. Esses são meus 5 pontos". Vemos o gesto do cineasta se materializar nos gestos de *mise en scene* que se prolongam nos gestos da atriz. A atenção a suas mãos, que ora estão estridentes, ora enumeram nos cinco dedos os motivos do seu amor por Nick, ora fazem o sinal da cruz para o médico que tenta sedá-la, ora se fecham para tentar se proteger, inscrevem a implicação física do corpo de Rowlands no seio do surto. Como diria Gilles Mouëllic (2011), neste cinema marcado pela instabilidade, cada decisão tomada durante o processo de criação parece destinada a liberar nas locações forças imprevisíveis, a fazer de cada tomada um acontecimento em si e não a representação de uma cena. Esta relação com o presente implica em temporalidades singulares, possibilidades originais de viver o tempo, em que a atuação do improvisador (esteja ele diante, ao lado ou atrás da câmera) se desdobra no interior de uma temporalidade em que o instante prevalece.

Em uma sequência que dura cerca de 10 minutos, o segundo surto de Mabel antecede a sequência final do filme (2h12'), e também é desencadeado pela impaciência com que o marido lida com a sua volta da clínica. Mabel exprime o seu sofrimento retomando os mesmos gestos da dança de "O lago dos cisnes" que fizera quando da festa no quintal. Num gesto de liberdade que nos faz lembrar

a gestualidade da coreógrafa e bailarina Isadora Duncan, podemos pensar a dança como catalisadora dos momentos de crise de Mabel. Ao transformar afeto em corpo, Mabel tenta se matar cortando os pulsos no banheiro e, impedida pela família, corre para se refugiar novamente no alto do sofá.

Considerações finais

Em *A woman*, o corpo se torna um modo de figuração e de presença absoluto. O corpo de Mabel/Rowlands nunca se fixa nem se estabiliza. Nos seus longos planos-sequências-performances, o corpo manifesta a necessidade de um outro, captado pela câmera na mão de Cassavetes que a acompanha e que com ela se relaciona. O método do cineasta de negar aos espectadores qualquer distanciamento intelectual emerge com clareza: somos surpreendidos pelo desenrolar desse momento intenso vivido pela família. Na duração dos planos somos convocados a partilhar as angústias do casal, o sofrimento de Nick e seu desajuste, também digno de nota. A excentricidade e a loucura de Mabel é justamente o que a torna uma mulher imprescindível e o que torna possível a continuidade de um amor como o deles. Retomada a posição de normalidade e, portanto, de dona de casa, o filme se encerra com a última frase da protagonista: "é preciso comprar comida para esta casa". O corpo de revolta, mas o ponto final, é dado pela continuidade do status da mulher presa ao lar. Nesse sentido, não há redenção. A luta ainda precisará continuar por muitos anos para que as mulheres alcancem direitos e igualdade.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. **Le cinéma et la mise en scène**. Paris: Armand Colin, 2010.
- BARTHES, Roland. O teatro de Baudelaire. *In*: _____. **Ensaaios críticos**. Lisboa: Edições 70, 1977.
- BAZIN, André. **O que é o cinema?**. São Paulo: Ubu, 2018.
- BRENEZ, Nicole. **De la figure en general et du corps en particulier: L'invention figurative au cinema**. Paris; Bruxelas: De Boeck Université, 1998.
- CASSAVETES, John. **A woman under the influence** [Uma mulher sob influência]. Direção: John Cassavetes. Los Angeles: Faces International Films, 1974. 1 DVD (146 min.), son., color., 35mm. Cópia consultada: DVD The Criterion Collection.
- CARNEY, Raymond. **American Dreaming: The films of John Cassavetes and the American Experience**. Berkeley: University of California Press, 1985.
- CARNEY, Raymond (ed.). **Cassavetes on Cassavetes**. Londres: Faber & Faber, 2001.
- COHEN, Lola (ed.). **The Lee Strasberg Notes**. London; New York: Routledge, 2010.
- COMOLLI, Jean-Louis. Le détour par le direct I. **Cahiers du cinéma**, n. 209, feb. 1969.
- COMOLLI, Jean-Louis. Le détour par le direct II. **Cahiers du cinéma**, n. 211, apr. 1969.
- COMOLLI, Jean-Louis. Mais verdadeiro que o verdadeiro: O cinema de John Cassavetes e a ilusão da vida. *In*: GUIMARÃES, César; CAIXETA, Rubens (org.). **Ver e poder - A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 224-229.
- ELDUQUE, Albert. Generos fluidos: familias, amores, sueños. *In*: MONTERO, José Francisco (org.). **John Cassavetes: interior noche**. Barcelona: Trayectos Shangrila, 2018. p. 310-333.
- FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FEDERICI, Sílvia. **O ponto zero da revolução**. São Paulo: Editora Elefante, 2019.
- GERSTENKORN, Jacques *et. al.* **Cinéma et théâtralite**. Lyon: Universidade Lumière/Lyon 2 e Aleas Editeur, 1994.
- JOUSSE, Thierry. **John Cassavetes**. São Paulo: Nova fronteira, 1992.
- MOUËLLIC, Gilles. **Improviser le cinéma**. Crisnée: Éditions Yellow Now, 2011.
- ROUCH, Jean. La caméra et les hommes [1973]. *In*: TOFFETTI, Sergio (a cura di). **Jean Rouch, le renard pâle**. Torino: Centre Culturel Français de Turin/Museo Nazionale del Cinema di Torino, 1991. p. 53-63.
- STANISLAVSKY, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

WEXMAN, Virginia Wright. Masculinity in Crisis: Method Acting in Hollywood. In WOJNICK, Pamela Robertson (ed.). **Movie Acting, The film reader**. New York: Routledge, 2004. p. 127-144.

pós:

NOTAS

- 1 "Gena wanted to do a play. She was always complaining we're living in California, she loves the theater and everything. Gena really wanted to do a play on Broadway."
- 2 "I have a definite person in mind when I write, which is why I like to work with people who are very close to me."
- 3 "Pour moi, la seule manière de filmer est de marcher avec la caméra, de la conduire là où elle est le plus efficace, et d'improviser pour elle un autre type de ballet où la caméra devient aussi vivante que les hommes qu'elle filme."
- 4 For all of our productions, we utilized improvisation, and a more natural and intense way of speaking began to evolve."
- 5 "In short, Lee Strasberg transformed a socialistic, egalitarian theory of acting into a celebrity-making machine."
- 6 "Making the picture was tough. Once we began shooting, it was hell. The emotional strain was so great that we never went out, socially, for thirteen weeks. No movies, no parties, no home entertaining, nothing. At night we'd collapse, make coffee, then start talking about the work."
- 7 "I like to use it where it wouldn't ordinarily be used – for example in an acting scene rather than in an action sequence – for fluidity, for intensity. I do it myself, because on hand-held shooting the feeling you want can't be transmitted to a cameraman. It's too delicate."
- 8 Balé em quatro atos composto por Tchaikovsky, entre 1875-1876, cuja célebre coreografia, de Marius Petipa e Lev Ivanov, data de 1895.
- 9 "[...] en outre, elle utilise comme vecteur le corps de l'acteur lui-même, dans son déplacement."
- 10 "L'irruption d'un corps réel, celui de Gena Rowlands, à la faveur de ce décrochement vocal agit de sorte à éloigner définitivement le référent : car le saisissement provoqué par le passage subit d'un corps vrai renvoie l'ensemble de la fiction au registre de la représentation, nous n'avons pas assisté à l'apparition de la présence, seulement au spectacle magistral de la plénitude créative."

Gosto de sangue: horror gótico e desejos monstruosos no cinema queer brasileiro contemporâneo

Sabor a sangre: horror gótico y deseos monstruosos en el cine queer brasileño contemporáneo

Taste of blood: Gothic horror and monstrous desires in contemporary Brazilian queer cinema

Henrique Rodrigues Marques

Universidade Estadual de Campinas

E-mail: henrique.rodriguesm@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2617-8045>

RESUMO:

Através da análise fílmica comparativa de uma constelação de curtas e longas-metragens do cinema brasileiro contemporâneo, este artigo pretende explorar o modo como o gênero de horror é utilizado por uma nova geração de cineastas queer como maneira de representar o desejo sexual dissidente. Partindo de leituras queer sobre o horror gótico, analisaremos a recorrência do sangue nessas narrativas enquanto metáfora de abjeção e desejo, assim como a apropriação positiva da monstruosidade e suas implicações no panorama de produções audiovisuais que abordam o desejo homossexual no Brasil.

Palavras-chave: *Cinema queer. Cinema brasileiro. Cinema contemporâneo. Horror. Gótico.*

ABSTRACT:

Through comparative film analysis of a constellation of short and feature films from contemporary Brazilian cinema, this article aims to explore how the horror genre is used by a new generation of queer filmmakers as a way of representing dissenting sexual desire. Based on queer readings about Gothic horror, this text will analyze the recurrence of blood

MARQUES, Henrique Rodrigues. *Gosto de sangue: horror gótico e desejos monstruosos no cinema queer brasileiro contemporâneo*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36150>>

in these narratives as a metaphor for abjection and desire, as well as the positive appropriation of monstrosity and its implications in the panorama of audiovisual productions that address homosexual desire in Brazil.

Keywords: *Queer cinema. Brazilian cinema. Contemporary cinema. Horror. Gothic.*

RESUMEN:

A través del análisis cinematográfico comparativo de una constelación de cortometrajes y largometrajes del cine brasileño contemporáneo, este artículo tiene como objetivo explorar cómo el género de horror es utilizado por una nueva generación de cineastas queer como una forma de representar el deseo sexual disidente. A partir de lecturas queer sobre el horror gótico, analizaremos la recurrencia de la sangre en estas narrativas como metáfora de la abyección y el deseo, así como la apropiación positiva de la monstruosidad y sus implicaciones en el panorama de las producciones audiovisuales que abordan el deseo homosexual en Brasil.

Palabras clave: *Cine queer. Cine brasileño. Cine contemporáneo. Horror. Gótico.*

Artigo recebido em: 19/09/2021
Artigo aprovado em: 07/03/2022

Introdução

Os estudos queer apresentam uma longa tradição de refletir sobre a monstruosidade. Eve Kosofsky Sedgwick, Jack Halberstam, Darren Elliott-Smith, Gustavo Subero, Harry Benshoff e até mesmo Teresa de Lauretis já elaboraram diferentes argumentos sobre como a monstruosidade é codificada em termos de representar alteridade, perversão e pânico sexual. Como resume Benshoff (1997), a monstruosidade está para o regime da normalidade como a homossexualidade está para a heterossexualidade. Em uma perspectiva histórica, Richard Dyer nos conta que uma das primeiras narrativas explicitamente homossexuais a serem publicadas foi *Manor*, uma história de vampiro publicada em 1885 por Carl Heinrich Ulrichs. Desde então, como reconhece o autor, o vampiro se configurou como uma figura recorrente na literatura LGBT/queer (2002, p. 70).¹

MARQUES, Henrique Rodrigues. **Gosto de sangue: horror gótico e desejos monstruosos no cinema queer brasileiro contemporâneo.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36150>>

Malgrado a atenção que teóricos queer dedicaram ao longo das últimas três décadas às representações da monstruosidade no cinema e literatura, muitas vezes positivando o potencial queer dos monstros, o ativismo assimilacionista, por sua vez, demonstra um grande empenho em se afastar desses códigos. Desde que o movimento LGBT tomou as ruas para lutar por seus direitos, iniciou-se uma longa tradição de boicotes a filmes que iam contra valores do movimento vigente no período em questão. Em 1979, segundo relata Vito Russo (1987), grupos organizados tentaram impedir as filmagens de *Parceiros da noite* (direção de William Friedkin, 1980) por acreditarem que um filme sobre um assassino em série que massacra homossexuais e busca suas vítimas em clubes de sexo sadomasoquista venderia uma representação demasiadamente negativa. Na década de 1990, como informa B. Ruby Rich, a “ala da comunidade queer que se acha dona da verdade organizou piquetes contra *Instinto selvagem*” (RICH, 2015, p. 18), por acharem problemática a representação de uma mulher bissexual como uma fria assassina. *O silêncio dos inocentes* (direção de Jonathan Demme, 1991), conta Harry Benshoff (1997), também sofreu com protestos de grupos ativistas. No contexto nacional, o pioneiro trabalho de Antônio Moreno (1995), primeiro pesquisador dedicado a catalogar e analisar a presença de personagens homossexuais na história do cinema brasileiro, também segue a tendência de rejeitar como má representação todo tipo de retrato da experiência queer que não se encaixe dentro de um ideal de respeitabilidade normal e saudável.

Uma das premissas do assimilacionismo é a conduta de higienizar, sempre que possível, a representação de personagens LGBT no audiovisual, em uma tentativa de convencer audiências cis-heterossexuais da normalidade de pessoas LGBT da vida real. Se é importante que o dissidente sexual em filmes sempre esteja dentro de um regime de normalidade, ele nunca poderá ser o monstruoso.

Como aponta Francisco Lacerda, desde os anos 1990 o “movimento homossexual brasileiro” segue “tendências fortemente assimilacionistas, o que se refletiu em políticas de representação que privilegiavam um modelo higienizado de homoerotismo, o que passava pela produção e disseminação da identidade gay” (LACERDA, 2015, p. 140). A partir de entrevistas que figuras como André Fischer, Jean Wyllys e Luiz Carlos Lacerda deram ao documentário *Cinema em sete cores* (direção de Rafaela Dias e Felipe Tostes, 2008), o autor demonstra como, para esta geração, existe um alinhamento muito claro às ideias que Antônio Moreno (1995) defendeu como boa representatividade em sua pesquisa. Ao citar o longa-metragem *Do começo ao fim* (direção de Aluizio Abranches, 2009) como

um modelo das demandas de representação assimilacionista, Lacerda declara que o filme “traz um casal de homens brancos, cisgêneros, de classe média-alta, dentro de uma relação conjugal heteronormativa e de construção romântica clássica e até conservadora” (LACERDA, 2015, p. 141). Levando em consideração esse contexto de predileção a narrativas bem-comportadas e higienizadas, que inserem o dissidente sexual em um ideal de família burguês e alinhamento impecável com a norma, chama atenção o modo como a nova geração do cinema queer brasileiro – cineastas que se encontram em início de suas carreiras, fazendo seus primeiros curtas e longas – vem abraçando a monstrosidade.

Nos últimos anos podemos identificar muitos filmes que retratam personagens queer em posições monstruosas. Em *O segredo de Davi* (direção de Diego Freitas, 2018), o protagonista é um assassino com desejos homossexuais conflituosos. *Fome* (direção de Manda Ramoos, 2019), por sua vez, inicia-se com um flerte entre duas mulheres em um bar, até que elas saem para se beijar com mais privacidade, apenas minutos antes de uma delas se transformar em uma criatura e literalmente devorar seu objeto de desejo. Na obra do cineasta Matheus Marchetti, temos vampiros (*O bosque dos sonâmbulos*, 2017, e *As núpcias de Drácula*, 2018) e adolescentes sádicos que planejam a morte do primo mais velho com toques de tensão homoerótica (*O anjo no poço*, 2019). Dentro desse grupo de filmes, delinearemos uma constelação específica que utiliza o sangue como metáfora de desejo (homo)sexual.

Analisando um grupo de filmes com o objetivo de localizar e explorar uma certa tendência, optamos aqui pela ideia de *constelação* enquanto categoria metodológica para análises fílmicas comparativas, como proposta por Mariana Souto, pelo potencial de se “olhar para a constelação como meio de se chegar a algo maior, a uma espécie de totalidade que ela cristaliza” (SOUTO, 2020, p. 156). Sendo assim, torna-se mais interessante pensarmos esses filmes de maneira coletiva e concentrada em um aspecto específico que os conecta, ao invés de uma análise fílmica mais detalhada sobre uma única obra. O gesto de constelar filmes não apenas serve para historicizar e organizar um coletivo de obras, mas também forma uma rede, uma chave de leitura através de filmes relacionáveis por um “pacto secreto” entre eles (SOUTO, 2020, p. 163). Como resume a autora, “a constelação é dotada de múltiplos pontos dispostos no espaço que, somados, crescem em complexidade e funcionam como essa combinação numérica capaz de revelar algo por diversas frentes e

perspectivas” (SOUTO, 2020, p. 156). Traçando as linhas entre essa constelação do cinema queer brasileiro, podemos exacerbar as possibilidades de leituras em cada uma delas, coletiva e individualmente.

Horror gótico e sensibilidade queer

Em *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters* (1995), Jack Halberstam reflete sobre a monstrosidade no horror gótico, de seus primórdios até a atualidade. Segundo o autor, nessa vertente do horror, seja na literatura ou no cinema, a pele se converte em metonímia da condição humana, ou seja, o oposto do monstro. A “pele abriga o corpo e figura no Gótico como a fronteira definitiva, o material que separa o interior do exterior” (HALBERSTAM, 1995, p. 7, nossa tradução).² Sendo assim, uma das marcas da monstrosidade gótica é a obsessão em perfurar, rasgar, possuir a pele de suas vítimas.

Através de uma longa análise histórica, Halberstam argumenta que, no passado, muito das obras sobre monstros usavam a alteridade para representar pânicos raciais, étnicos e xenofóbicos. Drácula, por exemplo, é originalmente codificado como judeu, enquanto Mr. Hyde apresenta um comportamento selvagem. “Dentro das características que tornam um corpo monstruoso – isto é, assustador ou feio, anormal ou repugnante – nós podemos ler a diferença entre um outro e um eu, um pervertido e uma pessoa normal, um estrangeiro ou um nativo” (HALBERSTAM, 1995, p. 8, nossa tradução).³ Segundo Halberstam, nas representações cinematográficas, o pânico da alteridade monstruosa, enquanto um estrangeiro étnico-racial que ameaça a domesticidade, deu lugar ao monstro sempre codificado pela diferença de sexualidade e gênero. Para ele, essa mudança se deu devido a influência da psicanálise, que associa diretamente subjetividade à identidade sexual, sendo, portanto, a monstrosidade o estado patológico do comportamento sexual. Em diálogo com Eve Sedgwick, Halberstam define que

O gótico, em outras palavras, inspira medo e desejo ao mesmo tempo – medo de e desejo pelo outro, medo de e desejo pela perversidade possivelmente latente rondando a própria leitora. Mas medo e desejo dentro do mesmo corpo produzem um efeito disciplinatório. Em outras palavras, o público vitoriano podia consumir romances góticos em vastas quantidades sem encarar tal material como algo desvirtuado, porque o estilo gótico dava aos leitores a emoção de ler sobre atividades ditas pervertidas, ao mesmo tempo em que identificavam a sexualidade aberrante enquanto uma condição da alteridade, uma característica essencial de

corpos estrangeiros. O monstro, obviamente, marca a distância entre o perverso e a sexualidade supostamente disciplinada do leitor. Além disso, os significantes da sexualidade “normal” mantêm um tipo de poder hegemônico por se manterem invisíveis (HALBERSTAM, 1995, p. 13, nossa tradução).⁴

Embora todos os filmes que analisaremos a seguir se encaixem facilmente naquilo que Halberstam vai definir como gótico – um estilo retórico ou narrativo que, através da extravagância, produz medo e desejo (HALBERSTAM, 1995, p. 2) –, é importante sublinhar que eles vão desmontar essa dinâmica entre leitor e material. Diferente dos textos de horror analisados por Halberstam, sejam eles literários ou cinematográficos, nos filmes queer brasileiros que se apropriam da monstruosidade, o monstro não é o outro, mas o próprio protagonista queer. Sendo assim, para espectadores queer não se trata de reconhecer a perversão e a sexualidade aberrante na alteridade, mas em si mesmo. E indo além nos jogos de representações, esses filmes reenquadram a perversão por um olhar positivo, de admiração e celebração ao invés de desprezo e autodestruição.

As perversões do cinema queer brasileiro

Em *Jonas banhado em sangue* (direção de Mateus Bandeira, 2017), o protagonista apresenta uma relação turbulenta com seu desejo. O curta se inicia com Jonas indo a uma festa para comemorar o aniversário de uma amiga. Lá, após beber um pouco, o rapaz beija outro rapaz. Logo após a interação sexual, Jonas é atormentado pela aparição de um homem ensanguentado. Deste momento em diante, essa figura coberta de sangue passa a assombrar Jonas pelo resto da narrativa. Quando ele chega em casa e se deita para dormir, a presença fantasmagórica se aninha junto a seu corpo. Na manhã seguinte, Jonas acorda banhado em sangue. Envergonhado e assustado, ele rapidamente busca se limpar e lavar todos os vestígios antes que sua mãe descubra. Enquanto ele cumpre seus afazeres, a presença segue em sua casa, perseguindo-o discretamente. Em termos narrativos, essa figura ensanguentada pode adotar muitas simbologias. Por aparecer logo após o beijo homossexual, o sangue pode representar uma relação de culpa com o desejo dissidente, já que ele aparece após a experiência do desejo (e do prazer) homossexual. Tal leitura se intensifica com a cena em que ele acorda coberto de sangue e corre para se banhar, retirando a mácula que o ato sexual deixou em seu corpo.

Desde a epidemia da aids, a relação entre sangue e sexo, especialmente para homens gays, carrega esse valor dicotômico entre medo e desejo que Halberstam associa ao gênero gótico. Enquanto metáfora, o sangue representa tanto a penetração do ato sexual quanto o risco que o estigma do HIV impõe nas atividades homossexuais entre homens. No entanto, o filme abre espaço para uma segunda leitura. No meio do filme, vemos Jonas visitar um cemitério, em uma cena que se estende por um longo período. Jonas primeiro se deita no túmulo que é motivo de sua visita e, depois, coloca sua mão ternamente sobre a lápide. Não sabemos quem ocupa aquele jazigo, mas fica claro que era alguém muito especial para o rapaz. Sendo assim, a figura que o assombra pode representar um amante falecido, o que reforça a simbologia do pânico da aids enquanto um medo que Jonas associa diretamente ao seu desejo.

No ato final do filme, Jonas confronta seu fantasma. Ao encontrar o ser sobrenatural coberto de sangue em seu quarto, Jonas parte para cima dele. Os dois começam a brigar e se bater intensamente. A pele de Jonas é ferida (rasgada) e ele começa a sangrar. A luta gradualmente se converte em sexo (fig. 1). Os dois corpos misturando seus fluídos (saliva, sangue, suor) em uma cena que, além de adotar um teor bastante explícito, não foge dos códigos de perversão: puxões de cabelo, enforcamentos e suspiros de prazer que se confundem à falta de ar que antecede a morte. Jonas se rende aos seus desejos perversos. A tensão de medo construída ao longo da narrativa através de elementos clássicos do cinema de horror, colocando a aparição fantasmagórica como uma ameaça manente, converte-se então em excitação erótica, constituindo um jogo de caçador/presa, de sedutor/seduzido.



Fig. 1: O sexo sanguinário em *Jonas banhado em sangue*. Fonte: Fotograma do filme.

Na manhã seguinte, mais uma vez Jonas acorda sozinho e banhado em sangue. O filme se encerra antes de sabermos se a mácula do desejo será expurgada novamente ou se, de alguma maneira, ele passa a encontrar prazer e gozo nela.

Outro filme que lida diretamente com a relação entre sexo e perversão é o maranhense *Você é diferente* (direção de George Pedrosa, 2017). O filme se inicia em um bar, no primeiro encontro entre dois homens. O diálogo se desenvolve de forma romântica e casual, até que os dois decidem ir embora juntos. Aqui, a cena de sexo também se alinha com muito prazer a práticas fetichistas, com um personagem cuspiendo na boca do outro. Após o ato sexual, o anfitrião cai no sono e seu hóspede decide explorar a casa. Brincando de maneira bastante criativa com o medo que sempre acompanha o desejo de ir para casa de um completo estranho para transar, o filme vai construindo uma atmosfera de desejo e perigo iminente. O rapaz acaba encontrando, em um quarto, um outro homem amarrado a uma cadeira. Com o corpo ensanguentado e uma indumentária característica de praticantes de sexo BDSM – mas especificamente o *bondage* –, o filme estabelece uma ousada relação entre desejo sexual, perversão e violência.

Através de uma apropriação de códigos do cinema *gore*, voltado para exposição explícita de atos violentos, *Você é diferente* atribui valor sexual às práticas de um *serial killer*, colocando o desejo assassino como uma metáfora para práticas fetichistas. Subvertendo as expectativas do público, quando encontra o outro homem preso, ao invés de sentir medo, o visitante se mostra excitado

com a situação. Senta-se no colo do homem amarrado e, enquanto a vítima se debate e tenta gritar, passa a mão por seu corpo, sente a saliva que escorre de sua boca amordaçada com os dedos, arranha sua pele sensualmente com uma faca. O dono da casa acorda e, ao se ver sozinho na cama, vai atrás do parceiro. Ele chega ao quarto e encontra suas vítimas interagindo. Para sinalizar que eles são iguais, que eles possuem os mesmos desejos, o visitante degola o homem amordaçado. O anfitrião fecha a porta do quarto com violência. Corte brusco, *fade out*. Um close no rapaz amarrado morto. Os outros dois homens no chão, cobertos de sangue. O anfitrião lambe passionadamente o rosto do outro assassino, que fica imóvel (fig. 2). Não fica claro se está vivo ou morto. Pedrosa se apropria dos códigos de um subgênero do horror voltado a uma estetização *hardcore* da violência para abordar desejos fetichistas. Simbolicamente, o que vemos na cena é uma espécie de *role play* entre esses homens, encenando uma fantasia de violência para fins de excitação sexual.

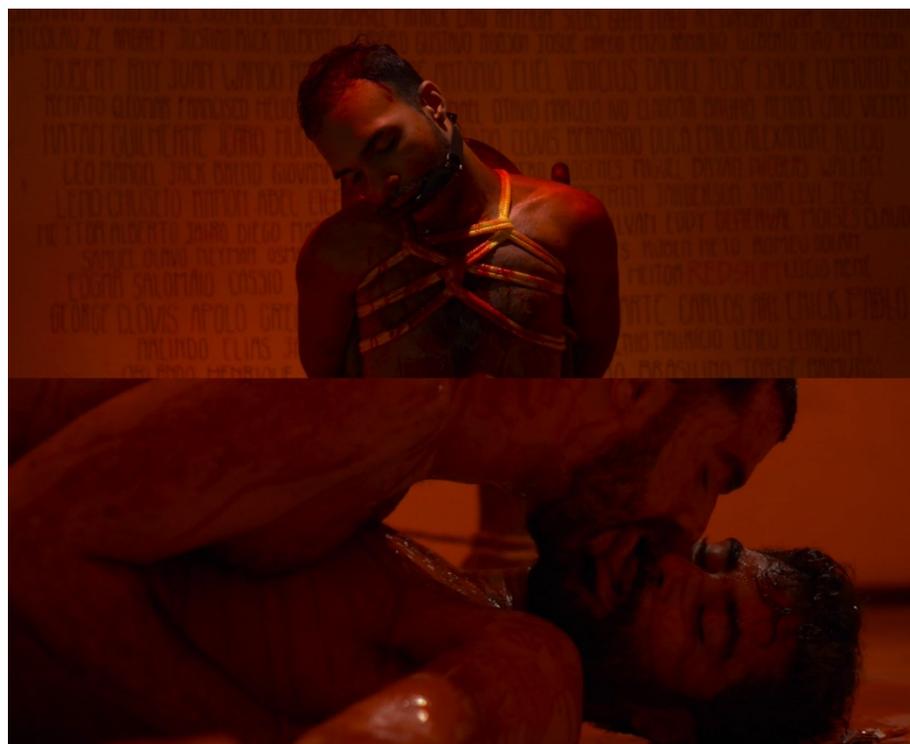


Fig. 2. Códigos fetichistas em *Você é diferente*. Fonte: Fotograma do filme.

Assim como em *Jonas banhado em sangue*, aqui também vemos o protagonista enxaguar o sangue de seu corpo no banho, um código visual que reforça a simbologia do sangue enquanto um representante visual do desejo e do ato sexual. Mas, aqui, o banho não parece motivado pela vontade de *limpar* uma mácula, de purificar o corpo ou reencontrar a assepsia após um ato sujo e profano. De maneira oposta, a ducha parece mais próxima de uma extensão do prazer sexual, uma atividade que prolonga e intensifica o relaxamento e gozo causados pelo sexo. Após o banho, o anfitrião vai para a janela fumar um cigarro, mais um código visual que o cinema frequentemente utiliza como representação do pós-coito. Ele olha para um lugar do quarto. No contraplano, vemos um *close up* do rosto de seu hóspede, coberto de sangue.

Ao invés de associar a sexualidade perversa a um outro, *Você é diferente* coloca nesse encontro de assassinos (os monstros) a consumação de perversões compatíveis. Os significantes de uma sexualidade “normal” são sublimados e o filme celebra a sexualidade aberrante que o romance gótico costumava condenar. Novamente, é notável a convergência entre os gêneros do horror e da pornografia, transformando os elementos narrativos utilizados para causar medo e aflição no espectador em uma inesperada representação visual de desejo sexual. De maneira perversa, o curta converte o *gore* em um tipo de história de amor.

Em uma relação mais direta com a mitologia de vampiros, *Canto dos ossos* (direção de Jorge Polo e Petrus de Bairros, 2020) coloca em cena corpos queer, descritos na sinopse como “amigas monstras”, mas sem nunca definir gêneros ou sexualidades. Sabemos que essas duas personagens vivem há muito tempo, que se alimentam de sangue e que transformam suas vítimas em criaturas da mesma espécie. Em uma narrativa fragmentada, que mescla diferentes regiões e tempos históricos, vemos por diversas vezes essas personagens se alimentarem, em um movimento no qual o filme assume muito abertamente a monstruosidade em sua narrativa. Embora não tenha nenhuma cena de sexo, todas as cenas em que essas figuras vampirescas convertem suas vítimas, carregam um forte teor sexual. Na cena em que vemos a conversão da narradora, ela é mordida pelas duas protagonistas ao mesmo tempo, uma em cada lado de seu pescoço (fig. 3). Em sua feição, a dor vai se transformando em êxtase, até que seu corpo vai ao chão em espasmos orgásticos. A morte é representada como um ato sexual, borrando as fronteiras entre medo e desejo, pulsão de morte e prazer.

Em outra cena, um jovem vai a um encontro de amigos do seu parceiro. Lá, descobre que todas as pessoas ali são essas criaturas vampírescas. O garoto é mordido e, assustado, tenta fugir e se esconder. Com uma arma improvisada, ele consegue atacar a vampira que o mordeu. Ao ver o corpo de sua agressora no chão, o rapaz se deita sobre seu corpo e lambe a ferida em seu pescoço; a figura vampíresca geme de prazer. Os dois se beijam e lambem o sangue um do outro de maneira animalésca (fig. 3). A oposição do momento da mordida com o do beijo exemplifica bem a sutil conversão do medo em desejo. Logo após o ataque, o filme coloca em *close* o rosto assustado do garoto mordido. Ele coloca a mão no seu pescoço, em sua pele rasgada e, ao ver o próprio sangue em sua mão, grita de pavor. Mas se, nesse primeiro momento, a revelação de seu próprio sangue o assusta, minutos depois ele se sente seduzido pelo sangue do outro. A cena do beijo progride até culminar na vampira perfurando, com as próprias mãos, a barriga do rapaz. Ao ser penetrado pelas unhas afiadas, a vítima/amante reage com suspiros de orgasmo, chegando a sorrir em gozo. De maneira quase literal, a penetração do monstro rasgando sua pele e expondo seus órgãos, ou seja, seu interior, é retratada como uma prática sexual. Como escreve Gina Wisker, ao abordar a literatura gótica sobre vampiras e licantropias lésbicas, “a drenagem do sangue é igualada ao êxtase sexual, dominação, síncope, sensualidade” (WISKER, 2009, p. 133, nossa tradução).⁵



Fig. 3. As mortes orgásticas em *Canto dos ossos*. Fonte: Fotograma do filme.

Mesmo em filmes que não lidam diretamente com personagens monstros ou psicopatas, existe uma predisposição a representar o desejo homossexual através do apetite por sangue. Em *O mistério da carne* (direção de Rafaela Camelo, 2018), acompanhamos o cotidiano de duas amigas. Desde a cena de abertura, na qual Giovana dança funk diretamente para a câmera, e o contraplano, que nos revela Camila assistindo, fica claro a relação de desejo que a protagonista nutre pela amiga. Durante toda a narrativa, o filme associa Camila a um comportamento abjeto. Em uma cena, por exemplo, ela vai ao banheiro da igreja comer salgadinhos e, além de comer de maneira truculenta, ela não tem problemas em comer um salgadinho que caiu no chão de um banheiro público. Em outro momento, ela cospe na escova de dentes de Giovana e cheira com vigor uma mancha na parte de baixo de um biquíni usado por ela. Entre aulas da catequese e tardes de ócio gastas com jogos ou à beira da piscina, a trama toda se concentra na relação entre as duas garotas, traçando paralelos entre o desejo que Camila sente por Giovana e a liturgia católica do ritual de lava-pés. Essa camada católica na narrativa confere à metáfora do desejo ainda mais significados, já que o catolicismo tem como preceito a comunhão com o corpo e o sangue de Cristo.

No clímax da narrativa, Giovana cai no chão e machuca seu joelho. Hipnotizada pelo corte aberto em sua pele, Camila passa o dedo e prova o sangue da pessoa desejada. Ávida por mais, Camila se curva em direção ao machucado, querendo provar da fonte o gosto do sangue (fig. 4). No entanto, Giovana interrompe sua ação, diz que ela é doente e pede que ela vá embora de sua casa. Sozinha, Camila busca no chão, no local onde Giovana caiu, resquícios de sangue para lamber. Antes de partir, Camila espia Giovana no banho. Apesar de um forte senso de estranhamento, o momento é filmado com expectativa similar à que antecede um beijo. Os enquadramentos e a decupagem conduzem para uma identificação entre o espectador e Camila, como se a imagem quisesse que nós também nos sentíssemos atraídos pelo sangue de Giovana. O filme nos coloca em posição de torcer para que Camila caia em tentação e não se livre do mal; nós torcemos para que ela consuma seu desejo pelo sangue de seu objeto de desejo e, como ela, ficamos sedentos por mais. Na cena final, Camila anda pelas ruas, sorrindo, com o sangue de Giovana em seu dedo. Mesmo após o diagnóstico como doente, a expulsão e a recusa de Giovana, ela parece não se arrepender de sua atitude.



Fig. 4. Camila prova o gosto do sangue de Giovana em *O mistério da carne*. Fonte: Fotograma do filme.

Ainda nos filmes sobre garotas adolescentes, *Mate-me por favor* (direção de Anita Rocha da Silveira, 2015) acompanha um grupo de colegas que vive na Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro. O bem-estar e a segurança do bairro de elite se esvaem quando uma série de assassinatos começam a acontecer na região. Enquanto suas amigas e colegas de classe sentem medo, Bia começa a desenvolver um grande fascínio pela morte, pelas vítimas e pela presença fantasmagórica do *serial killer*. Em determinado momento do filme, o grupo de garotas encontra uma mulher ferida, mas ainda viva. Enquanto as garotas correm para buscar ajuda, Bia fica sozinha com a mulher, coberta em sangue. Ela então se deita ao seu lado, segura sua mão, acaricia seus cabelos. A cena, que começa com um acalento a uma pessoa ferida prestes a morrer, vai sendo tomada por uma forte tensão erótica até que, no momento da morte, Bia se curva sobre a mulher e beija seus lábios (fig. 5). Com o sangue na boca, a garota caminha para sua casa enquanto o dia escurece. Ao chegar em casa, Bia, deitada na cama, saboreia o sangue da mulher que fora assassinada. Dali para frente, Bia desenvolve uma certa obsessão por essa mulher, vasculhando suas redes sociais atrás de fotos e indo em seu funeral, mesmo sem a ter conhecido. Em alguma medida, é como se ela se apaixonasse por essa mulher assassinada e que morreu diante de seus olhos.



Fig. 5. Bia beija a garota assassinada em *Mate-me por favor*. Fonte: Fotograma do filme.

Abjeção e júbilo queer

Halberstam nota que “no horror gótico o prazer frequentemente reside na abjeção, perda, repulsa, medo e violência. O olhar abjeto, o olhar que consome violência e *gore* como prazer, é teoricamente inexplicável pela psicanálise” (HALBERSTAM, 1995, p. 154, nossa tradução). E se o queer, como argumenta Miskolci (2012), carrega em si a problemática da abjeção, o espectador queer é capaz de ressignificar os valores do olhar da abjeção descrito por Halberstam. Sendo o indivíduo queer uma pessoa que tem sua subjetividade marcada pela abjeção, acreditando que seus desejos dissidentes são repulsivos e monstruosos, essa apropriação erótica que tais filmes fazem do olhar abjeto como detentor do desejo queer é extremamente instigante por opor frontalmente os anseios assimilacionistas por normalidade. Indo no caminho inverso da busca por legitimar o desejo homossexual como saudável, respeitável e completamente de acordo com valores burgueses, essa constelação de filmes coloca seus personagens queer na posição de não apenas desejar a abjeção, mas de regozijar em seus desejos grotescos, de encontrar a *jouissance* que Barbosa vai definir como “um gozo, com efeito, quase que irreconhecível nos termos do funcionamento ‘saudável’ da ordem simbólica, um gozo ‘desumano’ e estreitamente vinculado à morte e à violência” (BARBOSA, 2017, p. 130).

Essa relação entre sujeitos queer e a sensibilidade gótica não é novidade. Richard Dyer (2002) reconhece uma longa tradição de autores queer na literatura gótica, assim como uma forte tradição de leitores queer do gênero, mesmo quando as narrativas não trazem elementos explicitamente queer. Historicamente, o fandom da literatura gótica sempre se configurou como um terreno dominado por mulheres e pessoas queer. Para o autor, as obras góticas fornecem muitos elementos de identificação para leitores queer, como a questão de o desejo do monstro ser retratado sempre como um segredo a ser mantido, uma sexualidade que só pode aflorar no escuro e em espaços privados ou ocultos. Dyer, inclusive, aborda uma mudança de paradigma na literatura pós-moderna, que permitiu o surgimento de livros góticos que assumiam o ponto de vista do próprio monstro, e não mais de um herói humano, uma subversão que se repete na produção aqui apresentada. Além disso, nos filmes que formam o desenho da constelação analisada nesse capítulo, é possível encontrar alguns elementos que se alinham a essa tradição. Para além da representação de vampiros, o *Canto dos ossos* apresenta uma personagem colegial que recita obras de Aluísio Azevedo (“E lá íamos inseparáveis naquela nossa nova maneira de existir, sem memória de outra vida, amando-nos com toda a força dos nossos impulsos; para sempre esquecidos um no outro, como os dois últimos parasitas do cadáver de um mundo”) e Cruz e Sousa (“E o sangue chama o vinho negro e quente / Do pecado letal, impenitente, /O vinho negro do pecado inquieto”); ainda no fascínio de adolescentes pelos autores simbolistas, em *Mate-me por favor* a protagonista declama um soneto de Augusto dos Anjos (“Eu, filho do carbono e do amoníaco, /Monstro de escuridão e rutilância, /Sofro, desde a epigênese da minha infância, /A influência má dos signos do zodíaco”); já em *O mistério da carne*, temos a relação profana que se estabelece entre desejo sexual e a iconografia católica, que exerce forte influência na estética gótica.

Assim como Halberstam determina que no horror gótico tudo se resume a pele, para essa constelação de filmes é tudo sobre o sangue. Se a pele é a barreira que separa o interior e o exterior, o desejo por penetrar o corpo da pessoa desejada pode ser entendido como um desejo por acessar sua carne, suas entranhas, seu sangue. Como argumenta Julia Kristeva (1982) em seu seminal ensaio sobre os poderes do horror e da abjeção, o sangue representa ao mesmo tempo a impureza de um instinto animal capaz de matar (do qual o homem precisa se limpar) e um elemento vital, associado as mulheres, a segurança da fertilidade e fecundação. Segundo a autora, o sangue configura “então uma fascinante cruzada semântica, o lugar propício para abjeção, no qual morte e femi-

nilidade, assassinato e procriação, cessão de vida e vitalidade entram em confluência” (KRISTEVA, 1982, p. 96, nossa tradução).⁶ No caso do horror gótico, essa relação entre desejo (sexual) e sangue se torna mais explícita na figura do vampiro. Sobre essa questão, Halberstam escreve

Sangue circula por toda a sexualidade vampiresca enquanto um substituto ou uma metáfora de outros fluídos (leite, sêmen) e, mais uma vez, o salto entre animosidade e sexualidade perversa, como aponta Case, não é difícil de ser feito. A sexualidade de Drácula faz a sexualidade em si ser uma construção dentro da corrente significante de classe, raça e gênero. A sexualidade gótica, por sua vez, manifesta-se como um tipo de tecnologia, uma força produtiva que transforma o sangue do nativo na volúpia do outro, e enquanto uma economia que une a ameaça do estrangeiro e do perverso dentro de um único corpo monstruoso (HALBERSTAM, 1995, p. 101, tradução nossa).⁷

Como já argumentado anteriormente, acreditamos que esses filmes queer analisados neste capítulo bagunçam essas noções de “eu” e “outro” elaboradas por Halberstam. Em nenhum deles existe uma dinâmica Dr. Jekyll contra Mr. Hyde, em que parte domesticada do personagem luta contra a abjeção de seus desejos. Existe um orgulho, ou no mínimo uma naturalidade, em aceitar a monstruosidade dentro de si, e um movimento de se engajar na busca pelos prazeres abjetos, ao invés de lutar contra eles. Mesmo em *Jonas banhado em sangue*, o único a apresentar algum tipo de conflito entre desejo e culpa no personagem queer, a abjeção é encarada como fonte de prazer e júbilo ao invés de algo a ser superado. Como sublinha André Antônio Barbosa ao escrever sobre *Mate-me por favor*, o “espectador é convidado a ficar *ao lado* de Bia e não a olhá-la *de cima*, julgando-a com pressuposições já estabelecidas de antemão ou querendo *curá-la*, trazê-la de volta para um modo de viver mais ‘saudável’” (BARBOSA, 2017, p. 126, grifos do autor).

Conclusão

Ao longo desse artigo, defendemos que a proposta de Barbosa se repete em todos os filmes dispostos nessa constelação. Em todos eles, o discurso fílmico se alinha aos anseios e desejos monstruosos dos personagens, convidando o espectador a experienciar o prazer perverso junto com eles, e não construindo uma leitura patologizante do sexo dissidente. Nesses filmes, não existe um modelo “saudável” de sexualidade, porque a abjeção não é colocada como algo a ser superado, mas sim como um caminho possível e legítimo para o prazer. Fosse um único filme a se alinhar a tal

discurso já seria notável, mas que essa adesão a abjeção se faça presente de maneira tão vasta no cinema queer brasileiro contemporâneo é bastante impressionante. Parafraseando mais uma vez Barbosa, temos nesses filmes um posicionamento que coloca:

O sexo muito mais que apenas um “tema” do filme; a sexualidade queer como o próprio impulso destrutivo por trás do funcionamento de sua encenação e de suas imagens em busca não de uma sublimação espiritual na fantasia de um mundo melhor e com mais significado – mas de um gozo (*jouissance*) sem sentido, despu-doradamente hedonista e amoralmente improdutivo (BARBOSA, 2017, p. 116).

Além disso, ponderamos que, em alguma medida, parte dessa reconfiguração da monstrosidade como algo a ser celebrado na experiência queer, vem do posicionamento dos realizadores dos filmes enquanto fãs do gênero. Em entrevista cedida ao festival Olhar de Cinema de Curitiba, a equipe de *Canto dos ossos* fala sobre o hábito de assistir muitos filmes de horror durante o processo de realização do filme, e que essas sessões eram marcadas por um desejo de *torcer pelo monstro*. Já George Pedrosa, define *Você é diferente* como “uma pequena experimentação de terror *torture porn*, BDSM e viados safados”, colocando em uma mesma sentença tanto sua identificação enquanto um fã de horror quanto o movimento deliberado em transformar o horror em um tipo de fetiche, uma perversão do *torture porn* que aproxima o subgênero do desejo sexual queer do *gay porn*.

Indo na contramão das políticas assimilacionistas de não apenas se opor, mas ativamente lutar pela proibição e de representações monstruosas da sexualidade queer, essa constelação de filmes acaba se alinhando a um certo passado do cinema queer. São filmes mais próximos dos delinquentes de Jean Genet, dos desviantes profanos de Kenneth Anger, da infâmia de Divine em suas parcerias com John Waters, do que dos retratos asseados de vivências LGBT que predominam no cinema brasileiro, mesmo nos mais alinhados a políticas queer. Além disso, eles ecoam também certa atitude do New Queer Cinema, descrita por Barbara Mennel

Ao invés de histórias de saída do armário e homossexuais trágicos planejados para rogar tolerância, os personagens do New Queer Cinema – reis, poetas, garotos de programa e assassinos – obstinadamente expressam desejos desviantes e se envolvem em práticas sexuais queer em imagens cruas e audazes (MENNEL, 2012, p. 75, nossa tradução).⁸

Não obstante, parece-nos particularmente político que esses filmes surjam em um período político-social de recrudescimento da oposição a direitos LGBT, que, por sua vez, aumenta a adesão a pautas assimilacionistas, higienização da representação de pessoas queer, recusa de vivências abjetas e predileção por discursos centrados na respeitabilidade e normalidade. Como defende Wisker, “o horror gótico de erótica lésbica ou gay pode ser usado para explorar o potencial criativo e celebratório de relacionamentos de mutualidade, nos quais diferença, devir, metamorfose, mudança são motivos de celebração” (2009, p. 134, nossa tradução).⁹ Todo esse contexto, torna ainda mais impetuosa a filiação que essa constelação faz à monstruosidade enquanto força vital do desejo, da abjeção em si mesma como fonte de prazer. Nessa constelação queer, “o sexo *como que se espraia por toda* a cadeia de significantes da obra, corroendo sua pretensão teleológica a um significado mais amplo [...] expondo o *outro* presente em qualquer sistema signifiante, seu lado inócuo, insensato, vazio, *improdutivo*” (BARBOSA, 2017, p. 117-118, grifos do autor). Se nos queremos mortas, seremos monstras. E o prazer é todo nosso.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, André Antônio. **Constelações da frivolidade no cinema brasileiro contemporâneo**. 2017. 182 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- BENSHOFF, Harry M. **Monsters in the closet: Homosexuality and the horror film**. Manchester: Manchester University Press, 1997.
- CANTO dos ossos. Direção: Jorge Polo e Petrus de Bairros. Fortaleza: Lambeolhos Produções, 2020. Vimeo (88 min).
- DYER, Richard. **The culture of queers**. Oxfordshire: Routledge, 2002.
- ELLIOTT-SMITH, Darren. **Queer Horror Film and Television: Sexuality and Masculinity at the Margins**. London: Bloomsbury Publishing, 2016.
- HALBERSTAM, Jack. **Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters**. Durham: Duke University Press, 1995.
- JONAS banhado em sangue. Direção: Mateus Bandeira. Fortaleza: Vira-latas, 2017. Vimeo (18 min).
- KRISTEVA, Julia. **Powers of horror: an essay on abjection**. Nova York: Columbia University Press, 1982.
- LACERDA JUNIOR, Luiz Francisco Buarque de. **Cinema gay brasileiro: políticas de representação e além**. 2015. 187 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.
- MATE-ME por favor. Direção: Anita Rocha da Silveira. Rio de Janeiro: Bananeira Filmes, 2015. Telecine Play (105 min).
- MENNEL, Barbara. **Queer cinema: Schoolgirls, vampires, and gay cowboys**. New York: Columbia University Press, 2012.
- MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- MORENO, Antônio do Nascimento. **A personagem homossexual no cinema brasileiro**. 1995. 148 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.
- O MISTÉRIO da carne. Direção: Rafaela Camelo. Brasília: Apoteótica Cinematográfica, 2018. Itaú Cultural Play (18 min).
- PALMER, Paulina. **The queer uncanny: new perspectives on the gothic**. Cardiff: University of Wales Press, 2012.

RICH, B. Ruby. New Queer Cinema. *In*: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (org.). **New Queer Cinema: cinema, sexualidade e política**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015. p. 18-29.

RUSSO, Vito. **The celluloid closet**: Homosexuality in the movies. New York: Harper Collins, 1987.

SOUTO, Mariana. Constelações filmicas: um método comparatista no cinema. **Galáxia**, p. 153-165, set-dez 2020. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/44673>>. Acesso em: 20 ago. 2021.

VOCÊ é diferente. Direção: George Pedrosa. São Luís: Hanky Panky Filmes, 2017. Vimeo (12 min).

WISKER, Gina. Devouring desires: lesbian Gothic horror. *In*: HUGHES, William; SMITH, Andrew (org.). **Queering the Gothic**. Manchester: Manchester University Press, 2009. p. 123-141.

NOTAS

1 Atualmente, existem diferentes versões da sigla que designa a comunidade política das diferenças de sexualidade e gênero em seu vasto espectro de identidades. Além de LGBT e LGBTQIA+, existem outras variações como LGBTQIAPN+ ou ainda LGBTQ2S+. Entretanto, nos estudos de cinema queer se convencionou a utilização de LGBT como uma maneira de se referir a filmes que trazem temáticas e personagens de sexualidades dissidentes, mas que não necessariamente são obras alinhadas ao ativismo e políticas queer. Dentro dessa lógica de separação entre um "cinema queer" e um "cinema LGBT", seria confuso e até mesmo contraditório utilizar uma sigla que inclui o queer como uma das identidades, por isso, neste artigo, optamos pelo uso da sigla LGBT. Para entender melhor tais disputas discursivas, ver: COLLING, Leandro. **Que os outros sejam o normal**: tensões entre movimento LGBT e ativismo queer. Salvador: EDUFBA, 2015.

2 "Skin houses the body and it is figured in Gothic as the ultimate boundary, the material that divides the inside from the outside."

3 "Within the traits that make a body monstrous – that is, frightening or ugly, abnormal or disgusting – we may read the difference between an other and a self, a pervert and a normal person, a foreigner and a native.

4 Do original: The Gothic, in other words, inspires fear and desire at the same time - fear of and desire for the other, fear of and desire for the possibly latent perversity lurking within the reader herself. But fear and desire within the same body produce a disciplinary effect. In other words, a Victorian public could consume Gothic novels in vast quantities without regarding such a material as debased because Gothic gave readers the thrill of reading about so called perverse activities while identifying aberrant sexuality as a condition of otherness and as an essential trait of foreign bodies. The monster, of course, marks the distance between the perverse and the supposedly disciplined sexuality of a reader. Also, the signifiers of "normal" sexuality maintain a kind of hegemonic power by remaining invisible".

5 "Blood draining is equated with sexual ecstasy, domination, swooning, sensuality".

6 "It thus becomes a fascinating semantic crossroads, the propitious place for abjection where death and femininity, murder and procreation, cessation of life and vitality all come together."

7 "Blood circulates throughout vampiric sexuality as a substitute or metaphor for other bodily fluids (milk, semen) and once again, the leap between bad blood and perverse sexuality, as Case points out, is not hard to make. Dracula's sexuality makes sexuality itself a construction within a Signifying chain of class, race, and gender. Gothic sexuality, furthermore, manifests itself as a kind of technology, a productive force which transforms the blood of the native into the lust of the other, and as an economy which unites the threat of the foreign and perverse within a single, monstrous body".

8 "Instead of coming-out stories and tragic homosexuals intended to solicit tolerance, the characters of New Queer Cinema – kings, poets, hustlers and murderers – unapologetically express deviant desires and engage in queer sexual practices in rough and gritty images".

9 "Women's lesbian and gay Gothic erotic horror can be used to explore the creative and celebratory potential of relationships of mutuality, where difference, becoming, metamorphosis, change are reasons for celebration".

Filmes de possessão: o êxtase do arrebatamento como espetáculo do erotismo barroco

Possession films: the ecstasy of rapture as a spectacle of baroque eroticism

Des films de possession: l'extase de ravissement comme spectacle d'érotisme baroque

Giancarlo Couto

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
E-mail: giancarlobcouto@gmail.com
ORCID: orcid.org/0000-0001-9757-522X

Carlos Gerbase

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
E-mail: cgerbase@pu.rs.br
ORCID: orcid.org/0000-0001-9215-5840

RESUMO:

O objetivo deste artigo é investigar a gênese das imagens de possessão divina e demoníaca no cinema. O recorte trabalha com os seguintes filmes: *Madre Joana dos Anjos* (1961), *Il Demonio* (1963), *O exorcista* (1973), *Exorcismo negro* (1974) e *Stigmata* (1999). A hipótese advoga no sentido de que a gênese dessas imagens está na arte barroca, se ancorando principalmente nos casos de possessão da época e na mística católica, traduzida nos exercícios espirituais, no arrebatamento divino e em obras do período, sendo elas esculturas, pinturas e textos. As conclusões deste texto versam sobre as relações entre erotismo e violência, ambos canalizados nas obras de arte e nas imagens, a fim de ora evitar, ora espetacularizar os pecados da carne.

Palavras-Chave: Barroco. Cinema de horror. Possessão. Erotismo.

ABSTRACT:

The purpose of this article is to investigate the genesis of divine and demonic possession images in film. Our scope includes the following movies: *Mother Joan of the Angels* (1961), *The Demon* (1963), *The Exorcist* (1973), *The Bloody Exorcism of Coffin Joe* (1974), and *Stigmata* (1999). The hypothesis is that the genesis of these images lies in baroque art, based primarily on possession cases of the time and on catholic mysticism, translated in spiritual exercises, divine rapture and works of that era, including sculptures, paintings and texts. The conclusions in this text refer to the relations between eroticism and violence, both channeled in works of art and in film images, in an attempt to at times avoid, other times make a spectacle of sins of the flesh.

Keywords: *Baroque. Horror cinema. Possession. Eroticism.*

RÉSUMÉ:

Le but de cet article est d'étudier la genèse des images de possession divine et démoniaque au cinéma. Le découpage fonctionne avec les films suivants: *Mère Jeanne des Anges* (1961), *Le Démon dans la Chair* (1963), *L'Exorciste* (1973), *Exorcisme Noir* (1974), *Stigmata* (1999). L'hypothèse avance que la genèse de ces images est dans l'art baroque, s'ancrant principalement dans les cas de possession du temps et dans la mystique catholique, traduite en exercices spirituels, en ravissement divin et en œuvres d'époque, à savoir des sculptures, des peintures et des textes. Les conclusions de ce texte traitent du rapport entre l'érotisme et la violence, à la fois canalisés dans les œuvres d'art et dans les images, afin, tantôt d'éviter, tantôt de spectaculaire, les péchés de la chair.

Mots-clés: *Baroque. Cinéma d'horreur. Possession. Érotisme.*

Introdução

Em 1973 foi lançado um filme importante para o gênero do horror por dois motivos: primeiro, por mudar seu rumo, abordando uma subtrama que até então havia sido pouco ou nada desenvolvida; segundo, por reavivar o gênero, que já não fazia muito sucesso nos cinemas. Falamos aqui de *O exorcista*, de William Friedkin. Sucesso de público, o filme ganhou diversas sequências e influenciou outras tantas obras audiovisuais pelo mundo (CARROLL, 1999). No Brasil, tivemos até uma versão de relativo sucesso com o público: *Exorcismo negro*, de José Mojica Marins, lançado em 1974, poucas semanas depois da estreia nacional da versão estadunidense.

Como Hutchings (2009) comenta, o subgênero de possessão contou apenas com poucos filmes antes dessa onda dos anos 1970. Tais obras esparsas, todavia, destacavam os aspectos psicológicos da possessão, além de focar em possessões por espíritos de outras pessoas já mortas. Alguns exemplos são: *As mãos de Orlac* (1924), de Robert Wiene, no qual um pianista, que perde suas mãos num acidente e recebe num transplante as mãos de um assassino, começa a crer estar predisposto a matar; *Anjo e demônio* (1933), de Victor Halperin, que conta a história de uma moça possuída pelo espírito de uma mulher assassinada que busca vinganças; e *Os inocentes* (1961), de Jack Clayton, que conta com possessões de uma mulher morta que assombra uma governanta. Em 1971, a produtora inglesa Hammer também abordou esse assunto, priorizando a mesma perspectiva psicológica e mental, com as obras *Sangue no sarcófago da múmia* e *As mãos do estripador*.

O que une tais obras tão esparsas durante o tempo e espaço é o foco na possessão de algo sobrenatural, não demoníaco ou divino, mas um espírito ou entidade de alguém que já viveu, que tem uma raiz humana. Falamos aqui de pessoas comuns que querem vingança ou algum modo de voltar à vida, ou de algum assassino de outra época que quer continuar sua trilha de sangue. Nesse sentido, um dos diferenciais de *O exorcista* é ele tratar não só de uma possessão, mas sim de uma possessão demoníaca. Defendemos aqui que tanto esta obra quanto as outras que serão trabalhadas neste texto guardam essa relação com o cristianismo e seu universo, fato que será importante para relacioná-las ao barroco, que, como colocaremos mais à frente, vemos como arte da Contrarreforma. Nosso *corpus* consistirá, então, nos seguintes filmes: *O exorcista* (1973) e *Exorcismo negro* (1974), como representantes da possessão demoníaca dentro do gênero de horror neste ciclo dos anos 1970; *Stigmata* (1999), como exemplo de uma possessão divina; e *Madre Joana dos Anjos* (1961) e *Il Demonio* (1963), como exemplos de possessões demoníacas de fora do gênero, mas que tiveram grande importância para questões imagéticas que ressoam nos demais.

Ao partir do pressuposto que o corpo da possuída¹ tem uma função fundamental nesses filmes e que todos eles se relacionam diretamente com o universo cristão, estabelecemos a hipótese de que tais obras se ancoram não só narrativamente, mas também, e mais importante para nós, imageticamente, em conceitos cristãos. Buscamos, então, a gênese dessas imagens. Tal hipótese nos levou à arte barroca, a grande arte representante da Contrarreforma Católica, período que se iniciou em 1545, com uma série de movimentos da Igreja Católica em resposta a Reforma Protestante (1517). Desta feita, partimos do conceito de Weisbach (1948), que pensa o Barroco como arte da Contrarreforma. Logo, nosso intuito é buscar a gênese desse corpo possuído nos casos e exemplos artísticos do arrebatamento divino e dos casos de possessão, fenômenos que se difundiram na mesma época do barroco, ou seja, entre os séculos XVI e XVII.

O barroco como arte da Contrarreforma

O historiador da arte Werner Weisbach (1948) defende o barroco como arte da Contrarreforma. Mesmo com outros pontos de vista, deixamos claro desde o começo que partiremos desse pressuposto. Não acreditamos, e nem Weisbach (1948) o afirma, que toda a arte barroca estava a serviço da Igreja Católica, porém, justamente por estar inserida nesse contexto histórico, tal arte carrega em si muito de seu entorno.

COUTO, Giancarlo; GERBASE, Carlos. *Filmes de possessão: o êxtase do arrebatamento como espetáculo do erotismo barroco*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.33538>>

As artes representativas – Pintura e Escultura – tomam da religião, a cujo serviço colocam suas práticas e usos de rito e de culto, e transmitem as várias formas de oração, cerimônias e sacrifícios, etc. Assim se desenvolvem determinados tipos iconográficos e traços mímicos expressivos, que se repetem de modo fixo e recebem um sentido convencional e compreensível para todos. A arte elabora, ainda, o conteúdo mitológico da religião, de modo que cria para as cenas particulares esquemas de representação mais ou menos fixos (WEISBACH, 1948, p. 56, tradução nossa).²

Do mesmo modo, como mostraremos, muitos artistas barrocos não só tinham ligações com a Igreja, como também criaram profundamente em seus valores e até praticaram os exercícios de fé impostos por alguns setores católicos. O caráter historicamente antropofágico do cristianismo também o ajudou a incorporar elementos da arte em suas narrativas. Se no renascimento a arte visava à libertação pela ciência dos dogmas religiosos, centrando-se em um racionalismo de tons pastéis, luzes de pouco contraste e figuras pouco expressivas, no barroco, a Igreja Católica percebeu a importância dela e, enquanto os protestantes abdicaram das imagens, os católicos investiram nelas. Os papas e a alta cúpula começaram a se interessar mais pela arte, formando conselhos³ focados em análises das obras e produção de uma arte estritamente religiosa. O Concílio de Trento (1545-1563) também se posicionou frente às questões estéticas, delimitando quais tipos de imagens poderiam ser expostas em igrejas. Proibiu-se qualquer tipo de obra que contivesse alguma espécie de doutrina errônea sobre as escrituras, impurezas ou aspectos provocativos (WEISBACH, 1948).

Não é novidade o uso da arte para a doutrina religiosa, todavia, parece ser somente a partir desse momento que os afetos dos crentes adquirem suma importância: “a arte foi utilizada para propagar em suas imagens as ideias religiosas revitalizadas e concebidas segundo o novo espírito, bem como para transmitir sentimentos e estados de ânimo às massas devotas” (WEISBACH, 1948, p. 58, tradução nossa).⁴ Como Gélis (2012) frisa, nesse momento as imagens ganham evidência nos cultos, sempre dialogando com as palavras para atingir o público. Não por acaso, é nesse período também que a paixão de Cristo ganha ainda mais importância. O martírio do corpo se mostra como um dos principais elos entre os fiéis, o Salvador e demais santos que sofreram tormentos. Ao contrário da arte de transição (entre os séculos XV e XVI), esta altamente metódica e sem expressões, o barroco se ocupa dos contornos do corpo, da sensação de movimento e das luzes e contrastes (WÖLFFLIN, 1989).

COUTO, Giancarlo; GERBASE, Carlos. **Filmes de possessão: o êxtase do arrebatamento como espetáculo do erotismo barroco.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.33538>>

Por muito tempo a arte barroca sofreu preconceito, “uma arte selvagem, degenerada da Renascença”, dizia Burckhardt (*apud* DE MELLO, 1983, p. 8). Considerada um contraponto “tosco” ao renascimento, sua etimologia denuncia um sentido depreciativo: *barueco*, palavra espanhola advinda do português arcaico, era uma expressão utilizada por joalheiros para se referir a pérolas de formação defeituosa e irregular. Sua popularização, porém, se deu a partir da palavra francesa *baroque*, que indica extravagâncias, irregularidades e bizarrices. Foi Heinrich Wölfflin um dos primeiros a contestar Burckhardt, conferindo um papel positivo ao movimento:

Segundo Wölfflin, enquanto os artistas renascentistas visavam a linha e o desenho, os barrocos procuravam o pictórico, as cores; os primeiros preferiam tratar os planos e as superfícies, enquanto os outros se envolviam com a profundidade e os volumes. Uns adotaram as formas fechadas e os outros, as abertas, estendendo-se essas oposições também ao peso e leveza das formas usadas, sua unidade e multiplicidade (quando cada elemento tem valor próprio) e, finalmente, à clareza absoluta ou apenas relativa dos temas tratados (DE MELLO, 1983, p. 9).

Portanto, o barroco é, principalmente, um período de rompimento com as regras clássicas, uma ruptura que desfoca a razão e passa aos afetos. Substitui-se a moderação, a lógica e o equilíbrio pelo drama e pela fantasia. Se o renascimento se ancorava na razão, o barroco é a arte dos afetos (DE MELLO, 1983). Isso fica muito claro nas pinturas de Rubens e Caravaggio, citando apenas dois exemplos. Destacam-se o realismo e o movimento. A torção dos corpos e o labor dos músculos servem para despertar as emoções dos fiéis em relação às histórias bíblicas e às palavras do padre.

Wölfflin (1989) defende que Roma é o local de nascimento do barroco e é lá que ele se desenvolve de maneira mais notória em seu começo.⁵ Poucos imaginariam que à época, a cidade, em um momento de decadência devido aos saques de mercenários espanhóis, em 1527, e a Reforma Luterana, retomaria o poder de centro artístico europeu, muito menos com ajuda e protagonismo da Igreja Católica (MAINSTONE; MAINSTONE, 1984). O barroco, por sua vez, foi responsável não somente por reavivar a arte do local, mas também a cidade como um todo, com novos investimentos em arquitetura e urbanismo.

Ao mesmo tempo em que os reis e grandes líderes buscavam a pompa na arquitetura e em suas representações artísticas, o Concílio de Trento, estimulado por críticas dos reformistas, abriu espaço para o surgimento de ordens religiosas, que cada vez mais tiveram protagonismo na vida dos fiéis. Destacamos aqui o papel da Companhia de Jesus, liderada por Dom Inácio de Loyola, que, além de

COUTO, Giancarlo; GERBASE, Carlos. **Filmes de possessão: o êxtase do arrebatamento como espetáculo do erotismo barroco.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.33538>>

ter grande protagonismo em relação às decisões políticas da Igreja, influenciou o comportamento de fiéis e artistas com suas práticas e exercícios de fé. Tais exercícios difundidos pela companhia de Loyola focavam na interiorização da fé, reforçando sentimentos fantasiosos e a sensibilidade dos crentes. Essa prática nos parece um dos pontos-chave para se entender o êxtase do arrebatamento divino e sua relação com uma erótica cristã. Além disso, retornam com força os discursos ascéticos, a busca pela retenção dos prazeres da carne e a luta contra os demônios da luxúria. Por outro lado, pululam os poemas e discursos místicos povoados de metáforas eróticas, além das próprias obras de arte, os corpos flamejantes de Rubens e as esculturas em êxtase de Bernini. O pecado da carne, tão combatido na modernidade, parece encontrar seu lugar no erotismo do barroco. Disfarçado de amor cristão e contração dos desejos, o voluptuoso se exprime através das tintas, do mármore e das palavras.

O erotismo barroco (ou o êxtase do arrebatamento como espetáculo do erotismo)

Wölfflin (1989) estabelece uma interessante descrição da arquitetura barroca. Tal descrição nos fornece importantes coordenadas para entender também outras obras do movimento:

Ela [a arquitetura] possuía algo absolutamente único: era capaz de dar a impressão do sublime. Aqui tocamos o âmago do barroco. Ele só pode se manifestar através do grande. A arquitetura religiosa é o lugar onde encontra total satisfação, onde pode fundir-se no infinito, dissolver-se no sentimento do poder supremo e no sentimento do inconcebível; disso advém a ênfase do período pós-clássico. Renunciando a tudo o que se pode apreender, aspira tão somente o grandioso. A arquitetura barroca e principalmente aqueles espaços enormes das igrejas produzem no espírito uma espécie de embriaguez. É uma sensação global, vaga; não se pode apreender o objeto, sente-se o desejo de abandonar-se ao infinito (WÖLFFLIN, 1989, p. 99).

Como já mencionamos, o barroco marca um deslocamento da razão para a emoção. O espectador é convocado a sentir o êxtase do arrebatamento não apenas através da grandiosa arquitetura das igrejas, mas também através das declarações do amor divino nas palavras dos poetas e nas figuras representadas em pinturas e esculturas. Tanto artistas como espectadores se embriagam no sublime e na luz que ilumina os corpos e traça seus robustos contornos.

É no mesmo período que surge o confissão e se desenvolve o que Foucault (2001, p. 236) chamou de “anatomia da volúpia”. Os pecados deixam de ser apenas listados, agora eles precisam ser descritos detalhadamente em confissões cada vez menos esparsas. Segundo o autor, é nesse momento que o sexo se impõe como discurso pela primeira vez. Fala-se e detalha-se cada minúcia no confissão. Se até então a confissão era comum, nunca antes os pormenores foram tão caros.⁶

A igreja da Contrarreforma reforçou a desconfiança que o magistério já havia manifestado nos séculos medievais a respeito do corpo, “esta abominável veste da alma”. Corpo depreciado do ser humano pecador, pois se ouve incessantemente dizer que é pelo corpo que ele corre o risco de perder-se. O pecado e o medo, o medo do corpo, principalmente o medo do corpo da mulher, retornam como uma ladainha sob forma de precauções e condenações. As tentações espreitam o ser humano desde a queda, e a permanência do tema pictórico das tentações de Santo Antão e de São Jerônimo expressa bem a vontade de lembrar sem cessar que a carne é fraca e que cada um, seja qual for sua condição ou sua força d’alma, jamais está seguro de não lhe sucumbir. Pois, mais do que de corpo, é precisamente de “carne” que se fala; assim, o desejo sexual é “agulhão da carne” e a relação sexual “obra da carne”, “comércio carnal”. Mesmo quando se usa uma linguagem mais elegante – por exemplo ao falar de “abraços” – o que se quer designar é sempre um corpo bem concreto e conotado. O corpo, lugar e aposta da experiência religiosa (GÉLIS, 2012, p. 20).

Um dos efeitos a partir da Contrarreforma é a maior preocupação com o corpo. Temos aí então dois modos diferentes de agir: a repressão e a distensão. Enquanto, por um lado, aumentam as perseguições às bruxas e aos hereges, figuras sempre associadas aos pecados da carne (CLARK, 2006), por outro, surge o confissão e a arte barroca. No confissão temos o jogo do discurso sexual, o prazer da fala. Ao mesmo tempo, a arte é outro mecanismo de suspiro, que descarrega as tensões da carne. Essas relações ambíguas mantêm um jogo interessante de movimento dos corpos. Enquanto as possessões de bruxas e freiras por demônios caracterizam seus corpos como “campos de batalha” (FOUCAULT, 2001, p. 268), ou seja, da luta entre o possuído e o demônio, de seu duplo papel de desejante e desejado, os homens e mulheres santos têm sensações muito semelhantes através dos arrebatamentos divinos. Se os possuídos por demônios têm seus corpos retorcidos, os arrebatados pelo amor de Deus se perdem na infinitude de um gozo que lhes ilumina e arreperia.

COUTO, Giancarlo; GERBASE, Carlos. **Filmes de possessão: o êxtase do arrebatamento como espetáculo do erotismo barroco.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.33538>>

Para Bataille (2014), a guerra é a violência organizada. O Carnaval, em toda a sua origem, é a festa das desordens e transbordamento dos interditos através da organização. Na ética cristã, o casamento é o espaço que permite o ato sexual. O confessionário é o local a se organizar os pecados e descrevê-los. Todas essas noções tão comuns à sociedade e à religião nos levam ao que o próprio Bataille (2014, p. 87) afirma: “A transgressão não é a negação do interdito, mas o supera e o completa”. Seria possível, seguindo tais preceitos, colocar a arte barroca como um alívio imagético para o erotismo? A nosso ver, sim. Defendemos aqui essa arte como um suspiro ordenado das vibrações trêmulas da carne, um desafogo esteticamente ordenado da volúpia. É por isso que essas obras são permitidas enquanto a Igreja persegue outros símbolos da modernidade, que se referiam à sexualidade desordenada. Como o próprio Foucault (2017) percebeu, a repressão não funciona completamente o tempo todo, ela precisa ser conduzida e disciplinada. Era preciso ordenar e atenuar a explosão orgástica da vida real. Aspira-se ao amor divino através da arte para se evitar o sexo terreno através da vida.

O Humano seiscentista ocidental entrega-se à conflitualidade consigo mesmo e com o pensamento do seu tempo. Contraste, angústia, pessimismo, crise espiritual e emocional elencam as características do humano marcadamente atingido pela inquietude das antíteses – culto do contraste – como: vida eterna *versus* vida terrena, teocentrismo *versus* antropocentrismo, alma *versus* corpo, espírito *versus* carne, fuga dos prazeres e busca de perdão divino *versus* gozo e sensualidade, fé *versus* razão, céu *versus* terra, brevidade do tempo que se vive *versus* renúncia do mesmo e busca do eterno, pecado *versus* perdão, etc. Marca da influência da Contrarreforma é o tempo das construções de monumentos e esculturas religiosas num estilo que procurava captar o movimento, o embelezamento. Impetuoso tempo que se canalizou no cultismo e concetismo, nessa linguagem dilemática, extravagante, carregada de antíteses, de paradoxos, de metáforas, de hipérboles, de prosopopeia, de paradoxos. As obras literárias evidenciam uma preferência por diversos temas como o amor e erotismo, a morte, a fugacidade da vida, a labilidade das coisas, pecado, castigo, arrependimento, religião, etc. (MAGALHÃES, 2016, p. 29).

Excetuando-se o papel da arte como educadora e doutrinadora para questões religiosas, vemos o barroco também com esse papel de alívio da carne dentro do cristianismo. Usaremos alguns exemplos para defender tal ponto, nos apoiando principalmente nas esculturas de Bernini e nos escritos religiosos de padres sobre o amor divino.

A Contrarreforma é marcada pelo retorno da mística católica. Os conhecidos “padres do deserto”, grandes figuras inspiradoras do começo da Idade Média, perderam prestígio com o tempo. Seu *ethos* místico e ascético, porém, retornou indiretamente com Dom Inácio de Loyola e seus exercícios de fé, que se espalharam por toda a Europa. Tais práticas buscavam uma ligação com a Paixão de Cristo através de uma série de atos extremamente regrados, incluindo horas de jejum e oração. Com ares de catarse, esses exercícios priorizavam o sensível e o fantasioso, buscando uma ligação com o sofrimento de Cristo, suas dores e humilhações, tentando sentir no próprio corpo todos os martírios pelos quais o Salvador passou. Esses exercícios eram feitos no escuro, com portas e janelas trancadas, evitando sentimentos de alegria. Dever-se-ia chorar, abrir o coração e tentar se aproximar da angústia e dor de Cristo. “As quatro semanas de Exercícios conduzem a alma através dos terrores do Inferno e da Paixão de Cristo até o esplendor do reino celestial e, finalmente, à união com Deus” (WEISBACH, 1948, p. 66, tradução nossa).⁷ Essa espiritualidade se concentrava, acima de tudo, na interioridade da pessoa, na sua busca pela santidade através da “aniquilação e conhecimento de si mesmo” (MAGALHÃES, 2016, p. 31), numa prática de abertura de sua interioridade para o divino, numa procura sem cessar pelo toque do além em seu âmago.

A Companhia de Jesus, comandada por Dom Inácio, alcançou grandes postos na hierarquia eclesial, ainda mais na evangelização do Novo Mundo. Nas artes, a influência também aconteceu:

Os artistas, como todos, foram afetados em suas sensibilidade e fantasia pela influência jesuítica. Bastará nomear dois dos maiores e mais influentes artistas que tiveram estreita relação com a Ordem: Rubens e Bernini. É sabido que Bernini praticava os exercícios espirituais (WEISBACH, 1948, p. 68, tradução nossa).⁸

Os temas psicológicos influenciados pelos Exercícios estão presentes também nos tratados teóricos de arte. Weisbach (1948) cita alguns autores, como Gilio, Borghini e Possevino, que defendem em seus textos que as representações divinas na poesia e pintura devem ser carregadas de afetos que remetam ao sofrimento, à angústia e à dor. Era indicado aos artistas que, assim como nos Exercícios, se empenhassem em imaginar os temas sagrados, priorizando a sensibilidade.

COUTO, Giancarlo; GERBASE, Carlos. **Filmes de possessão: o êxtase do arrebatamento como espetáculo do erotismo barroco.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.33538>>

Magalhães (2016) estudou a fundo os escritos dos padres místicos de Portugal do período e encontrou, ali, diversas metáforas discursivas ligando o erotismo ao amor divino. Para a pesquisadora, esses textos demarcam claramente uma relação entre amantes:

Identificamos o cristianismo como uma religião de um Deus pessoal e próximo. Esta realidade transpira nos místicos lusitanos, como uma vibrante relação eu-tu, como uma atitude confessionalmente apaixonada entre ambos. Se os textos sagrados relatam estas realidades interrelacionais como tal, a mística, por sua vez, dá-lhes a pronúncia experiencial.

Importa termos presente, então, que a concepção subjacente aos textos místicos é a de que Deus é o primeiro amante, sendo o humano o seu-amado. Deus toma a iniciativa de amar, de revelar o amor, de cativar, de atrair o humano ao seu amor. O humano, por sua vez, percebe, consciencializa, esta presença amorosa, no mais íntimo de si e, num ato de aceitação consciente, responde ao divino amando-o, revelando o seu amor, atraindo-o ao seu amor. É então que ocorre a transformação no amor, em que o amante divino se transforma em amado e o humano amado em amante. No decorrer do discurso místico, o divino e o humano assumem mescladamente estas duas naturezas, em pleno atoamatório. É uma relação de estrutura correlativa. O facto de nela se transmutarem a condição de amante e a de amado é a demonstração da sua reciprocidade. É nesta relação que se inserem todas as estruturas do desejo, do sensual, do erótico, dos sentidos, da paixão, do corporal, do espiritual, etc. (MAGALHÃES, 2016, p. 42-43).

Ao se ler tais textos ficam claras as relações da autora. As obras são verdadeiros manifestos do amor divino com contornos eróticos. Falam também de sentimentos comumente ligados às paixões, como a alegria de se juntar ao amado, o medo de não ser bom o suficiente e até o sofrimento pelo amor não correspondido. Já o erotismo se encontra muitas vezes nas descrições dos momentos místicos, sempre priorizando a sensibilidade, os cheiros, sabores e cores. “Estes elementos determinam categoricamente a dimensão de intensidade, seja ela mais acústica ou física; a dimensão de penetração dos amantes; a dimensão de estimulação que sofrem; a dimensão de euforia ou recato; a dimensão de ativação afrodisíaca” (MAGALHÃES, 2016, p. 67). Existe, do mesmo modo, o jogo do ciúme e da culpa por ter outras paixões. “Ele tem consciência que o seu coração é impelido para outras paixões. Denuncia, então, muitas das suas fraquezas” (MAGALHÃES, 2016, p. 90). Vejamos como exemplo o seguinte trecho de um texto de Frei Tomé (1529-1582/83), frade da Congregação dos Eremitas de Santo Agostinho:

Amo-vos, e desejo todo derreter-me em vosso amor. Se tivera o amor de todas as criaturas, com todo vos amaria; se tivera infinito amor, amara-vos infinitamente. Mas amo-vos quanto posso, e pois vós, infinito bem, todo sois meu, convosco todo vos amo. Oh se sempre vos amasse! Oh se sempre me abrasásseis! Oh se sempre vos possuísse! (FREI TOMÉ *apud* MAGALHÃES, 2016, p. 101).

Esse excerto poderia muito bem estar nos lábios de um personagem de Shakespeare, que lamenta o amor longínquo. O que não é coincidência, visto que se dedica a uma paixão distante, ao amor infinito, que está além, mas ao mesmo tempo se interioriza num movimento lancinante de paixão. Os exemplos de Magalhães (2016) são dos mais diversos e percorrem todas as facetas do ardor destes homens por Deus.

Além de Dom Inácio de Loyola, Santa Teresa (1515-1582) e São João da Cruz (1542-1591) também foram figuras centrais para a difusão do misticismo católico na Idade Moderna. Ambos se dedicavam a fortes ideais ascéticos, remetendo o corpo a penosas torturas. Os diários de Santa Teresa, em particular, mantêm um tom totalmente erótico na descrição de seus Exercícios, carregados de “fortes êxtases e fogo do amor de Deus” (WEISBACH, 1948, p. 69).⁹ Esses diários denunciam penas carregadas de prazer e dor, alternando momentos de gozo e melancolia com desmaios, arrebatamentos e alterações fisiológicas causadas por tais arrebatamentos místicos (WEISBACH, 1948).

Gian Lorenzo Bernini explorou os arrebatamentos da santa através de sua escultura em mármore *O êxtase de Santa Teresa* (fig. 1), produzida entre 1647 e 1652 e exposta na Igreja de Santa Maria della Vittoria, em Roma. A escultura representa o exato momento descrito nos diários da santa, em que um anjo “mergulhou a flecha numerosas vezes no coração dela, causando-lhe intensa dor, mas deixando-a também consumida pelo amor de Deus” (MAINSTONE; MAINSTONE, 1984, p. 9). Seu peito é trespassado pela flecha do amor divino, enquanto seu rosto entra em torpor com ares de gozo. A escultura de um branco leitoso é banhada pela luz refletida em dourado que entra pelos vitrais, fazendo as vezes de luminosidade divina. Weisbach (1948, p. 242) exalta que não havia nada de escandaloso na obra, muito bem vista à sua época, “habituada a semelhantes expansões e manifestações de uma mística de amor”.¹⁰

COUTO, Giancarlo; GERBASE, Carlos. **Filmes de possessão: o êxtase do arrebatamento como espetáculo do erotismo barroco.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.33538>>



Fig. 1. Gian Lorenzo Bernini, *O êxtase de Santa Teresa*, 1647-1652. Escultura em mármore, 350 x 138 cm, Igreja de Santa Maria della Vittoria, Roma. Fonte: *Wikimedia Commons*.

Bernini, um artista que seguia as prerrogativas barrocas, se serve das sensações descritas por Santa Teresa para dar vida a sua escultura:

A imagem do êxtase deve, pois, conduzir a um sentimento de êxtase. A arte tem que cumprir com ampla publicidade uma função de treinamento das almas, em certo modo semelhante ao que em outro aspecto fazem os Exercícios Espirituais de São Ignácio. Seu repertório de formas há de estar posto a serviço de definidos e penetrantes efeitos sentimentais (WEISBACH, 1948, p. 242, tradução nossa).¹¹

Madeleine e Rowland Mainstone (1984) destacam que havia toda uma preparação para observar a santa de Bernini. A escultura era vista de joelhos pelos fiéis que a observavam de baixo para cima, com a luz da claraboia iluminando a brancura do mármore. Como se percebe, artista e espectador se conectavam às obras do barroco através do sensorial, de uma preparação fisiológica para se extasiar diante do poder divino que delas resplandecia. O ato de admirar uma obra se assemelhava assim aos exercícios místicos da época, que inclusive Bernini praticava antes de produzir (WEISBACH, 1948). Devemos lembrar também Magalhães (2016), que diz que o sensorial é sempre caro aos amantes. Observar o êxtase de Santa Teresa era então não apenas se envolver sentimentalmente com a obra, imaginando o gozo e a dor que atingiram a religiosa através da flechada de amor do anjo, mas, mais do que isso, sentir a dor dos próprios joelhos enquanto se observa a escultura.

COUTO, Giancarlo; GERBASE, Carlos. **Filmes de possessão: o êxtase do arrebatamento como espetáculo do erotismo barroco.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.33538>>

São Francisco de Sales (1567-1622) foi outro célebre religioso que, através de seus textos, influenciou artistas e leigos. O bispo acreditava que o amor era a chave para a redenção e, por isso, era fundamental ao crente partilhar do amor de Cristo, inclusive fisicamente. Tal devoção comumente se aproximava do masoquismo:

Francisco de Sales também fala do “sofrimento do amor, e de amar o sofrimento”. A condolência com Cristo na cruz leva a alma a “incríveis convulsões e agonias, criando um êxtase que é amorosamente triste e tristemente amoroso”. Mas o misticismo da cruz de Francisco é sobretudo permeado pela partilha do amor, de modo que as condolências com Cristo também levam à alegria extática (VILADESAU, 2014, p. 38, tradução nossa).¹²

O sensual toma cada vez mais conta das artes. A nudez, disposição dos corpos, os gestos e modos de se apresentar são constantemente sexualizados. Não por acaso, Maria Madalena, a pecadora reformada, volta à moda, ganhando diversas representações e homenagens. Poemas, esculturas e pinturas em tamanho real ganham versões não somente para igrejas, mas também para coleções particulares. A santa é frequentemente demonstrada num ar que mistura o voluptuoso com o melancólico, a resignação com a sensualidade (WEISBACH, 1948).

Além do êxtase do arrebatamento divino, outro motivo muito caro ao barroco é o encontro entre erotismo e morte. E novamente Bernini consagrou o tema, dessa vez com sua estátua em mármore *Beata Ludovica Albertoni em seu leito de morte* (detalhe na fig. 6).

Segundo Ariès (2003), a tortura pode ter uma relação importante para pensarmos sobre essa ligação entre morte e erotismo (*Tanatos e Eros*), que se entrelaçam tão fortemente nesse período. Devemos lembrar que, com as resoluções do Concílio de Trento e a caça aos hereges, a tortura se estabelece como mecanismo de investigação e punição. Ela toma conta do imaginário de leigos e religiosos, dos que aplicam e sofrem. O espetáculo do horror se mistura com um fetiche erótico. Por um lado, temos as bruxas lascivas, os hereges libertinos, que têm seus corpos flagelados pelos mais variados instrumentos; por outro, os santos e os mártires, sempre retratados em obras de arte em pleno sofrimento, em corpos esqueléticos e dilacerados. Sendo assim, o tom erótico, que era completamente ausente nos temas macabros até o século XV, toma conta da cena e ajuda a moldar a mentalidade da época.

COUTO, Giancarlo; GERBASE, Carlos. **Filmes de possessão: o êxtase do arrebatamento como espetáculo do erotismo barroco.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.33538>>

A Morte não se contenta em tocar discretamente o vivo, como nas danças macabras, ela o viola. *A Morte* de Baldung Grien arrebatava uma jovem com os afagos dos mais provocantes. O teatro barroco multiplica as cenas de amor nos cemitérios e nos túmulos. [...] São Bartolomeu escorchado vivo por carrascos atléticos nus, Santa Ágata e as virgens mártires, das quais “se dilaceram as tetas pendentes”. A literatura edificante do bom bispo Camus não hesita em colecionar mortes violentas e suplícios apavorantes dos quais – assim espero – procura tirar lições morais. Um dos livros deste autor, intitulado *Spectacles d’horreur*, é uma coletânea de tenebrosas narrativas (ARIÈS, 2003, p.147-148).

Retomemos Bataille (2014, p. 103-104), que coloca o erotismo e a crueldade como “domínios vizinhos, fundados ambos na embriaguez de escapar resolutamente ao poder do interdito”. São rompimentos que vão até o limite máximo do ordenado, mas que só existem justamente pela possibilidade de retorno à ordem anterior. Enquanto o erotismo é a abertura do corpo para o outro, a crueldade é a abertura da violência organizada. As ordens são como que trespassadas de modo catártico. Não por acaso, é nesse período tão preocupado com o corpo que surgem tais explosões de violência e sexualidade nas artes. Essas mentalidades não apenas se manifestam nas artes, mas se utiliza delas como dispositivo de ordenamento, de canalização de pulsões. Bataille (2014) bem soube disso, tanto que abriu o prólogo de seu livro dedicado ao erotismo com a seguinte frase:

O espírito humano está exposto às mais surpreendentes injunções. Incessantemente ele tem medo de si mesmo. Seus movimentos eróticos o aterrorizam. A santa se desvia com pavor do voluptuoso: ela ignora a unidade entre as paixões inconfessáveis deste e as suas próprias (BATAILLE, 2014, p. 29).

Enquanto se desvia do voluptuoso da vida que a cerca, a santa deflagra todo o seu erotismo através de suas paixões pelo amor divino. O erótico se transforma em amor e o orgasmo em êxtase. Desvia-se o olhar da vida para se contemplar o estético. As pistas para isso não estão apenas nos casos que passaram despercebidos à época, como as obras já comentadas, mas também em acontecimentos que excederam e provocaram a passagem desse limiar. É o caso de um quadro de São Sebastião, de Fra Bartolomeu, que teve que ser retirado da igreja onde estava exposto após uma série de confissões de fiéis, que diziam que a figura do santo lhes fazia pensar em pecados (ARASSE, 2012).

Filmes de possessão como espetáculo do erotismo barroco

Com relação à análise, decidimos por nos deter diante de algumas cenas em específico de possessão. Desta feita, as tramas servirão apenas para dar conta das situações em si, não sendo o destaque da análise. Por isso, nos concentramos em alguns fragmentos específicos, que possam manter um diálogo imagético com as obras do barroco. Como já explanado, o nosso *corpus* gira em torno de alguns filmes significativos para esse subgênero, sendo eles: *O exorcista* (1973) e *Exorcismo negro* (1974), como representantes dos anos 1970; *Stigmata* (1999), como exemplo da possessão divina, que se assemelha ao êxtase do arrebatamento; e *Madre Joana dos Anjos* (1961) e *Il Demonio* (1963), como obras que estão fora do gênero, mas que contam com cenas de possessão. Começamos por *Exorcismo negro*, que dialoga fortemente tanto com as imagens presentes nos outros filmes quanto com as obras barrocas.

A ideia para *Exorcismo negro* surgiu diretamente ligada ao *Exorcista*, de William Friedkin. O produtor Anibal Massaini Neto, vendo o sucesso mundial do filme estadunidense, decidiu chamar o mais famoso diretor de horror no Brasil, José Mojica Marins, para fazer uma versão nacional da obra, com o intuito de estreiar no mesmo ano.¹³ Contando com investimentos relativamente altos em relação a suas outras obras, como os sucessos de *Zé do Caixão*, *À meia-noite levarei sua alma* e *Esta noite encarnarei no teu cadáver*, ambos da década anterior, Mojica teve liberdade artística e uma equipe profissional para produzir seu longa de possessão. Grande marqueteiro, o diretor ainda aproveitou as filas quilométricas que se formavam para ver *O exorcista* para divulgar seu filme, dizendo que o verdadeiro diabo não era americano, e sim brasileiro. Os alunos da escola de atuação de Mojica ainda fingiam desmaios e ataques de pânico nas exibições de *Exorcismo negro*, outro efeito de *marketing* muito usado pela versão estadunidense. Essas propagandas sem dúvida ajudaram no sucesso do filme, que, apesar de dividir a crítica, atraiu a curiosidade da imprensa e do público, ficando três meses em cartaz em São Paulo, além de ser exibido também em outras cidades do país (BARCINSKI; FINOTTI, 2015).

Exorcismo negro mistura ficção e realidade num interessante exercício metalinguístico. O próprio Mojica é o protagonista da obra, que está de férias na casa de campo do amigo Álvaro (Walter Stuart) a fim de tomar ar fresco e planejar seu próximo filme. No entanto, alguns fatos estranhos começam a perturbar a tranquilidade do local, como fenômenos paranormais e possessões demo-

COUTO, Giancarlo; GERBASE, Carlos. **Filmes de possessão: o êxtase do arrebatamento como espetáculo do erotismo barroco.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.33538>>

níacas. No final, Mojica se vê diante de sua própria criação, o Zé do Caixão, emissário do diabo, para cobrar uma dívida de Lúcia (Georgia Gomide), esposa de Álvaro, que anos atrás havia feito um pacto com a bruxa Malvina (Wanda Cosmo) para dar à luz sua filha Wilma (Ariane Arantes).

A cena que escolhemos retrata justamente o momento da possessão de Wilma (fig. 2), moça que foi prometida em casamento a Eugênio, filho do diabo. Mojica está em seu quarto quando ouve a voz da garota no cômodo ao lado. Ao adentrar no local, se depara com ela nua sobre a cama, se retorcendo de prazer e com o corpo cheio de marcas vermelhas, como se tivesse passado por alguma relação sadomasoquista. Wilma chama pelo nome de Eugênio enquanto passa as mãos pelo corpo. A voz da garota é dissonante, misturada com outra mais grave, sinal comum no imaginário da possessão, que indica que mais de uma alma habita aquele corpo. Assim como Santa Teresa, o corpo de Wilma é banhado por uma luz, não a dos vitrais da igreja, mas sim de duas lâmpadas na cabeceira da cama. O êxtase do arrebatamento aqui é o êxtase do arrebatamento demoníaco. Paralisado, Mojica observa impotente a cena. Então, a possuída pega uma barra de ferro fálica e começa a introduzir em sua vagina. Mojica tenta impedi-la, porém é atacado por ela, sendo golpeado na cabeça e caindo desacordado.



Fig. 2. A possessão de Wilma. Fonte: *Exorcismo negro*, 1974, de José Mojica Marins

Como é comum na filmografia de Mojica, a cena de horror carrega também muito de erotismo. Todavia, pela primeira vez, o diretor trabalha com o tema da possessão e, curiosamente, as imagens que dela resultam são muito próximas das representações dos arrebatamentos de Santa Teresa e da Beata Ludovica Albertoni (fig. 3). O que temos aqui, porém, é o arrebatamento pelo demoníaco, e não pelo divino. Como nas santas de Bernini, Wilma mantém a boca aberta e mira, em devaneios, o que está além, o metafísico que lhe traz o prazer e faz com que ela atinja o gozo. O movimento também é importante para essas obras. Se nas estátuas ele se dá pela luz e pelas vestes esvoaçantes, aqui temos o vai e vem da câmera, que se afasta e se aproxima por diferentes ângulos do corpo da possuída.



Fig. 3. Os rostos de Wilma e de Santa Teresa. Fontes: *Exorcismo Negro*, 1974, de José Mojica Marins, e Wikimedia Commons, respectivamente.

Não obstante, essa subversão do êxtase do arrebatamento que não é divino, mas sim demoníaco, não é nenhuma novidade. Essas imagens se tornaram populares nos relatos sobre possessões da modernidade, como demonstram Foucault (2001) e Clark (2006). O que se percebe é o corpo como “campo de batalha” (FOUCAULT, 2001, p. 268), ou seja, um espaço de luta entre o demônio e a possuída:

No fundo, é um corpo-fortaleza: fortaleza investida e sitiada. Corpo-cidadela, corpo-batalha: batalha entre o demônio e a possuída que resiste; batalha entre o que, na possuída resiste e essa parte dela mesma, ao contrário, que consente e se trai; batalha entre os demônios, os exorcistas, os diretores e a possuída, que ora os ajuda, ora os trai, ficando ora do lado do demônio pelo jogo dos prazeres, ora do lado dos diretores e dos exorcistas por meio de suas resistências. É tudo isso que constitui o teatro somático da possessão (FOUCAULT, 2001, p. 268).

Não por acaso, os exemplos de Foucault consistem em excertos dos relatos de Michel de Certeau sobre as possessões das freiras de Loudun, caso famoso à época, no qual dezesseis freiras foram exorcizadas. Tanto a Beata Ludovica quanto a Santa Teresa viveram no século XVI. As esculturas de Bernini, por sua vez, foram produzidas entre 1647 e 1674. Entre essas datas temos o caso de Loudun, em 1632. Falamos de um mesmo período, com eventos separados por algumas décadas apenas. Não seria nenhum exagero falar aqui então de uma mentalidade barroca que marcou as relações do corpo com as possessões e arrebatamentos, marcando o imaginário por séculos, até retornar nessas obras de horror. Não por acaso também, o primeiro filme a abordar mais diretamente esses casos é *Madre Joana dos Anjos*, de Jerzy Kawalerowicz, lançado em 1961,¹⁴ baseado justamente nas possessões de Loudun.

A obra de Kawalerowicz tem um tom totalmente sério, buscando mostrar as tensões que a vida celibatária das freiras guarda. Não apenas num tom erótico, o filme mostra a solidão dessas mulheres e seus momentos de dúvida em relação à fé. A obra segue muito próxima dos relatos de Certeau que Foucault (2001) explorou, com a descrição dos rituais de purificação e exorcismo de Joana dos Anjos, Madre Superiora do local. A mulher, acometida pela possessão, tinha várias características que se tornaram comuns tanto nos relatos quanto nos filmes posteriores, como convulsões, vozes dissonantes, linguagens desconhecidas e, principalmente, essa batalha entre possuída e invasor. Joana ora ajudava seus exorcistas, ora mentia. Contorcer-se ao receber a benção, deter-se na iminência de vomitar enquanto lutava contra o possessor, tremer ao tentar juntar as mãos para orar, todos esses eram indícios dessa luta da qual Foucault (2001) tanto fala e são reproduzidos no filme.

No primeiro momento em que Madre Joana é acometida pelo demônio em público, se estabelece um fragmento que irá ressoar em outros filmes de possessão, até ficar mais famoso na obra de William Friedkin. A cena de *O exorcista* em que a menina possuída desce da escada de costas encarna toda a mentalidade desse corpo desordenado e acometido por demônios. Essa imagem está presente também no filme italiano *Il Demonio* (sem tradução para o português), de Brunello Rondi, lançado em 1963 (fig. 4).

COUTO, Giancarlo; GERBASE, Carlos. **Filmes de possessão: o êxtase do arrebatamento como espetáculo do erotismo barroco.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.33538>>



Fig. 4. A repetição dos movimentos das possuídas, Madre Joana (acima), Purificata (esq.) e Regan (dir.).
Fontes: *Madre Joana dos Anjos*, 1961, de Jerzy Kawalerowicz, *Il Demonio*, 1963, de Brunello Rondi e *O Exorcista*, 1973, de William Friedkin, respectivamente.

Essas imagens reafirmam a noção do corpo possuído como um espaço de luta, que culmina em sua desordem máxima, quando o demônio tenta virar a possuída ao avesso, enfraquecê-la e humilhá-la. Tais imagens parecem o ápice da resistência quebrada, que desemboca na destruição total da ordem corporal. Na impossibilidade do êxtase, se tem o deslocamento, a violência extrema materializada em contorções.

O ponto de acesso para os demônios nessas obras é a luxúria. No caso das freiras de Loudun, o principal culpado foi o padre local, acusado de seduzir as mulheres. A protagonista de *Il Demonio*, Purificata (Daliah Lavi), é acometida por tais ataques por ciúmes de Antonio (Frank Wolff), homem por quem ela é apaixonada, mas que vai se casar com outra. Purificata tenta de tudo para seduzir Antonio, mas seus esforços são em vão. Ela é vista na comunidade como uma mulher lasciva, chamada de bruxa e até perseguida com paus e pedras pelos moradores. Todo seu sofrimento, misturado ao desejo, culmina na cena destacada e na possessão. Em *O exorcista*, a protagonista

(Linda Blair) é uma garota de 12 anos, em pleno despertar sexual que acompanha sua entrada na adolescência. Tal marca é reforçada pelas primeiras cenas em que a garota começa a passar mal e é levada em diferentes médicos, com sua condição não chamando tanta atenção justamente por ser associada às mudanças hormonais. Mesmo se tratando de uma criança, a obra abusa de cenas sexuais, com o ápice na cena em que o demônio usa um crucifixo para ferir a vagina da garota. Tal imagem retorna de maneira muito mais erótica do que violenta no filme de Mojica, quando Wilma usa a barra de ferro para se masturbar. Não esqueçamos também que a entidade que possui Regan, em *O exorcista*, é Pazuzu, demônio sumério retratado sempre com um grande membro fálico. Ao se tratar apenas de uma criança, Regan é comumente mostrada com dores, ao contrário das outras possuídas, que vagam no limiar entre a violência e o erotismo (fig. 5).



Fig. 5. Expressões faciais. Fontes: *Madre Joana dos Anjos*, 1961, de Jerzy Kawalerowicz, *O exorcista*, 1973, de William Friedkin, e *Il Demonio*, 1963, de Brunello Rondi, respectivamente.

A ligação entre êxtase e possessão aparece em outros fragmentos de *Il Demonio* e *Exorcismo negro*. Tanto Wilma quanto Purificata usam das mãos para buscar o toque no corpo, enquanto clamam pelo demônio que não está em cena. Suas mãos tocam seus membros, porém parecem buscar justamente o etéreo que não está ali. Ao mesmo tempo, voltamos ao jogo destacado por Foucault (2001), do corpo como campo de batalha, pois as mãos são conduzidas também pelos demônios que dela se utilizam para tocar o corpo das amantes. Tal jogo complexo e confuso é mais uma indicação desse espetáculo erótico que se materializa como violência corporal. Mas tal toque não é apenas demoníaco, ele pode ser também sagrado. Se prestarmos atenção na disposição das mãos da obra *Beata Ludovica Albertoni em seu Leito de Morte*, de Gian Lorenzo Bernini, veremos os mesmos motivos (fig. 6).



Fig. 6. O toque das mãos, Wilma (esq.), Purificata (dir.) e Beata Ludovica (abaixo). Fontes: *Exorcismo negro*, 1974, de José Mojica Marins, *Il Demonio*, 1963, de Brunello Rondi e Gian Lorenzo Bernini, *Beata Ludovica Albertoni em seu leito de morte*, 1671-167, escultura em mármore, 50 x 190 cm, Igreja de *San Francesco a Ripa*, Roma, Wikimedia Commons.

É justamente por esse motivo que tais imagens permanecem até mesmo em filmes que mostram a possessão divina. É o caso do filme lançado em 1999, *Stigmata*, de Rupert Wainwright, que conta a história de Frankie (Patricia Arquette), uma jovem que começa a receber os estigmas de Cristo em seu corpo.¹⁵ No final do longa-metragem, após receber diversas chagas de Cristo, Frankie chega ao arrebatamento. Incorporando o espírito de um Santo, ela se corta e entra em transe. Após ser jogada na cama e levitar, a jovem chora lágrimas de sangue, enquanto seu corpo se abre em feridas. Toda a ação é explorada por diversos ângulos, que remetem às possessões de Regan, em *O exorcista*. Por fim, Frankie, enquanto levita, estende os braços como se estivesse sendo crucificada (fig. 7). Toda essa cena acontece justamente quando Frankie tenta beijar o padre que a está ajudando. Acontece que, no decorrer da trama, ambos se apaixonam, o que leva o padre a rever seus votos.¹⁶ Mais uma vez erotismo e violência se misturam e atingem o êxtase máximo com o arrebatamento. A imagem do corpo suspenso de Frankie, por sua vez, é uma reedição de *O exorcista*. Essa força externa que arrebata o corpo pode ser demoníaca ou santa. Assim, também, a luz pode ser diabólica ou divina.



Figura 7. Arrebatamentos em *Stigmata* (acima) e *O exorcista* (abaixo). Fontes: *Stigmata*, 1999, de Rupert Wainwright, *O exorcista*, 1973, de William Friedkin, respectivamente.

Considerações finais

Depois de encontrar a gênese dessas imagens dos filmes de possessão do século XX, cabe nos perguntar: o que elas nos dizem? O que queremos mostrar aqui é que tanto o êxtase do arrebatamento divino quanto a possessão demoníaca têm a mesma gênese e apresentam diferentes pontos de vista acerca da mesma questão. Eles se apresentam como canalizações corporais do sexual em meio a situações eróticas. As pulsões sexuais eclodem em arrebatamentos e possessões, em estigmas e chagas. As cenas analisadas nos mostram que suas construções se dão a partir da mesma mentalidade, das dúvidas, dos desejos e das catarses. Enquanto o êxtase do arrebatamento era mostrado como a ascensão ao amor divino, a possessão era seu rebaixamento imoral. A diferença entre a Beata Ludovica e Madre Joana dos Anjos é que à primeira foi dada a liberdade de gozar, seu misticismo se traduziu em êxtase do arrebatamento. Já Madre Joana transformou toda sua tensão e dúvida em possessão. Não à toa que poucos anos separam suas histórias: são expressões diferentes da mesma coisa.

Sendo assim, os filmes de possessão resgatam essas imagens e esse imaginário de relatos de possessões e arrebatamentos justamente para focar nos corpos contorcidos e nessa humilhação histórica feminina. Seria necessária uma maior investigação, mas como hipótese vindoura, podemos notar que tais filmes estão inseridos justamente numa época de libertação feminina e forte mudança de costumes (décadas de 1960 e 1970), com maior protagonismo feminino e consequente ressentimento masculino. A essas obras podemos imputar esse papel ambíguo de denunciar e ao mesmo tempo espetacularizar esse contexto. Ainda no século XX permanecem reminiscências da mentalidade barroca, da espetacularização de um gozo feminino negado, que ainda não se entendeu completamente.

REFERÊNCIAS

- ARASSE, Daniel. A carne, a graça, o sublime. *In*: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). **História do corpo**: da renascença às luzes. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. v. 1. p. 535-620.
- ARIÈS, Philippe. **História da morte no ocidente**: da idade média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- BARCINSKI, André; FINOTTI, Ivan. **Zé do Caixão**: Maldito – a biografia. 2. ed. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2015.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxo do coração**. 1. ed. Campinas, SP: Papyrus Editora, 1999.
- CLARK, Stuart. **Pensando com demônios**: a idéia de bruxaria no princípio da Europa Moderna. São Paulo: Edusp, 2006.
- DE MELLO, Suzy. **Barroco**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- EXORCISMO Negro. Direção: José Mojica Marins. Brasil: Cinedistri, 1974. 1 DVD (100 min), son., color.
- FESSLER, Daniel. Starvation, serotonin, and symbolism: a psychobiocultural perspective on stigmata. **Mind & Society**, v. 3, n. 2, p. 81-96, 2002.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1**: a vontade de saber. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2017.
- FOUCAULT, Michel. **Os anormais**: curso no collège de france (1974-1975). São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- GÉLIS, Jacques. O corpo, a igreja e o sagrado. *In*: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). **História do corpo**: da renascença às luzes. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. v. 1. p. 19-130.
- HUTCHINGS, Peter. **The A to Z of horror cinema**. Plymouth, UK: The Scarecrow Press, Inc., 2009.
- IL DEMONIO. Direção: Brunello Rondi. Itália: Titanus, 1963. 1 DVD (94 min), son., color.
- MAGALHÃES, Eugénia Maria da Silva Abrantes. **Erotismo e metáfora no discurso místico**: autores portugueses do renascimento e do barroco. 2016, 495 p. Tese (Doutorado em História) – Especialidade em História e Cultura das Religiões, Universidade de Lisboa.
- MAINSTONE, Madeleine; MAINSTONE, Rowland. **O barroco e o século XVII**. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.

COUTO, Giancarlo; GERBASE, Carlos. **Filmes de possessão: o êxtase do arrebatamento como espetáculo do erotismo barroco**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.33538>>

MATKA Joanna od Aniolów. Direção: Jerzy Kawalerowicz. Polônia: Film Polski, 1961. 1 DVD (110 min), son., color.

STIGMATA. Direção: Rupert Wainwright. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1999. 1 DVD (103 min), son., color.

THE EXORCIST. Direção: William Friedkin, Estados Unidos: Warner Bros., 1973. 1 DVD (121 min), son., color.

VIDAL, Marciano. **Moral de atitudes**: moral fundamental. 2. ed. Aparecida, SP: Santuário, 1978.

WEISBACH, Werner. **El barroco**: arte de la contrarreforma. 2. ed. Madrid: Espasa Calpe S. A., 1948.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Renascença e barroco**: estudo sobre a essência do estilo barroco e a sua origem na Itália. São Paulo: Perspectiva, 1989.

NOTAS

- 1 Como ficará claro, em todas as cenas analisadas tratamos de mulheres possuídas, detalhe que será importante nas nossas conclusões.
- 2 “Las artes representativas – Pintura y Escultura – toman de la religión a cuyo servicio se colocan sus prácticas y usos de rito y de culto y transmiten las varias formas de oración, ceremonias y sacrificios, etc. Así se desarrollan determinados tipos iconográficos y rasgos mímicos expresivos que se repiten de modo fijo y reciben un sentido convencional y comprensible para todo el mundo. El arte elabora, además, el contenido mitológico de la religión, de modo que crea para las escenas particulares esquemas de representación más o menos fijos”.
- 3 Weisbach (1948) destaca a confraria Virtuosi al Panteon, formada, em 1543, por artistas que se reuniram na Igreja de Santa María Rotonda, em Roma, para discutir, expor e fomentar uma arte exclusivamente religiosa.
- 4 “el arte fué utilizado para propagar en sus imágenes las ideas religiosas revitalizadas y concebidas según el nuevo espíritu y para transmitir sentimientos y estados de ánimo a las masas devotas”.
- 5 Alguns pesquisadores discordam sobre quais seriam os primeiros artistas barrocos em específico, mas não vemos necessidade de entrar nessa discussão, visto que foge do escopo desta pesquisa. Sobre o começo ser em Roma ou não, todavia, não há grandes dúvidas.
- 6 É nesse mesmo momento que se difundem os manuais casuístas, publicações dedicadas a confesores, detalhando as práticas e punições que deviam ser impostas. Como já comentado na introdução deste artigo, desde aí até o Concílio Vaticano II (1962-1965), o casuísmo foi dominante no pensamento moralista cristão
- 7 “Las cuatro semanas de Ejercicios conducen al alma a través de los terrores del Infierno y de la Pasión de Cristo hasta al esplendor del reino celestial y, finalmente, a la unión con Dios”.
- 8 “Los artistas, como todo el mundo, fueron afectados en su sensibilidad y su fantasía por la influencia jesuítica. Bastará nombrar a dos de los artistas más grandes e influyentes que estuvieron en estrecha relación con la Orden: Rubens y Bernini. Sabido es que Bernini practicaba los Ejercicios espirituales”.
- 9 “fuertes éxtasis y fuego de amor de Dios”.
- 10 “habituada a semejantes expansiones y manifestaciones de una mística de amor”.
- 11 “La imagen del éxtasis debe, pues, conducir a un sentimiento de éxtasis. El arte tiene que cumplir con amplia publicidad una función de aleccionamiento de las almas, en cierto modo semejante a lo que en otro aspecto verifican los Ejercicios Espirituales de San Ignacio. Su repertorio de formas ha de estar puesto al servicio de definidos y penetrantes efectos sentimentales”.
- 12 “Francis de Sales also speaks of ‘the suffering of love, and the love of suffering.’ Condolence with Christ on the cross brings the soul into ‘incredible convulsions and agonies, creating an ecstasy that is lovingly sorrowful, and sorrowfully loving.’ But Francis’s mysticism of the cross is above all permeated by the sharing of love, so that condolence with Christ also leads to ecstatic joy”.
- 13 *O Exorcista* foi lançado mundialmente em 1973, porém só chegou ao Brasil no ano seguinte, no dia 11 de novembro. Isso deu tempo para Mojica preparar sua versão e lançá-la em data próxima, no dia 23 de dezembro. A previsão era de que os lançamentos fossem juntos, porém Mojica teve problemas com a censura, que demorou a liberar a fita (BARCINSKI; FINOTTI, 2015).
- 14 *Os demônios*, de Ken Russell, trata exatamente do mesmo caso, porém, por focar mais em suas questões políticas e no lado farsesco da história (descobriu-se posteriormente que todas as possessões eram falsas, ou no mínimo induzidas psicologicamente, a fim de acusar o padre Urbain Grandier), decidimos deixar o filme de fora do nosso *corpus*.
- 15 Os estigmas também são interessantes incorporações do divino, todavia não os explorarei aqui para não me estender e também por serem um fenômeno um pouco mais antigo (o primeiro relato do qual se tem conhecimento é o de São Francisco de Assis, no século XIII). *Grosso modo*, os estigmas são casos em que cristãos muito fervorosos desenvolveram marcas no corpo, principalmente nos pés e mãos, que relembram as chagas da Paixão de Cristo. Essas chagas também eram comumente acompanhadas por visões do divino (FESSLER, 2002).
- 16 Assim como no caso de Loudun, temos um padre que desperta os desejos sexuais de mulheres.

Alegoria de terror: ressignificando Trilogia de terror (1968)

Allegory of terror: resignifying Trilogy of terror (1968)

Alegoría de terror: ressignificando Trilogía del terror (1968)

Felipe do Monte Guerra

Universidade do Porto / Portugal

E-mail: felipemguerra@yahoo.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5960-2060>

Carlos Gerbase

Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

E-mail: gerbase@pranafilmes.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9215-5840>

RESUMO:

O presente artigo propõe uma análise fílmica de *Trilogia de terror*, antologia nacional de episódios de horror lançada em 1968. A obra traz três histórias independentes ligadas ao universo do cinema fantástico e dirigidas por cineastas paulistas que começavam a receber grande atenção do público e da crítica: Ozualdo Candeias, Luis Sérgio Person e José Mojica Marins. Os dois primeiros optaram por usar elementos do gênero para criar alegorias que representassem a sociedade brasileira da época – em anos de ditadura militar e fortes mudanças comportamentais. O resultado é uma experiência cinematográfica bastante peculiar.

Palavras-chave: *Cinema brasileiro. Cinema fantástico. Alegoria.*

ABSTRACT:

This article proposes an analysis of *Trilogy of terror*, a Brazilian horror anthology film released in 1968. The movie has three independent stories linked to the universe of genre cinema and directed by São Paulo filmmakers who were beginning to become popular among audiences and critics: Ozualdo Candeias, Luis Sérgio Person and José Mojica Marins.

GUERRA, Felipe do Monte; GERBASE, Carlos. Alegoria de terror: ressignificando *Trilogia de terror* (1968)

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.35730>>

The first two chose to use horror elements to create allegories that represented Brazilian society at the time – in years of Military Dictatorship and strong behavioral changes. The result is a very unique cinematic experience.

Keywords: *Brazilian cinema. Horror cinema. Allegory.*

RESUMEN:

Este artículo propone un análisis de *Trilogía del terror*, una antología brasileña estrenada en 1968. La película tiene tres historias independientes vinculadas al universo del cine de género y dirigidas por cineastas paulistas que comenzaban a popularizarse entre el público y la crítica: Ozualdo Candeias, Luis Sérgio Person y José Mojica Marins. Los dos primeros optaron por utilizar elementos de terror para crear alegorías que representaban a la sociedad brasileña en ese momento – en años de dictadura militar y fuertes cambios de comportamiento. El resultado es una experiencia cinematográfica única.

Palabras clave: *Cine brasileño. Cine de terror. Alegoría.*

Artigo recebido em: 19/08/2021
Artigo aprovado em: 19/01/2022

Introdução

O horror e a fantasia são utilizados como subterfúgio para comentários socioculturais e políticos desde o surgimento do cinema. Não há necessidade de recapitular estudos históricos como *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*, de Siegfried Kracauer (1947), que via nos monstros do Expressionismo uma alegoria da situação política da República de Weimar pouco antes da ascensão de Hitler. Recentemente, Christopher Sharrett (2014) afirmou que não há gênero mais subversivo que o horror.

O cinema fantástico brasileiro tem usado o artifício com bastante regularidade em filmes como *Trabalhar cansa* (2011, direção de Marco Dutra e Juliana Rojas) ou *Mormaço* (2018, direção de Marina Meliande). Mas disfarçar crítica sociopolítica debaixo do manto da fantasia remonta às origens do cinema de horror no Brasil. Em uma coincidência incrível, nosso primeiro monstro 100% nacional, o Zé do Caixão – criado e interpretado pelo cineasta paulista José Mojica Marins –, chegou aos cinemas no mesmo ano do Golpe Militar de 1964 com *À meia-noite levarei sua alma*. É como se o horror da ficção complementasse o horror real.

Três anos depois, Mojica e sua criatura começaram a assombrar também a televisão brasileira. Na noite de 15 de setembro de 1967, a TV Bandeirantes exibiu o primeiro episódio do programa *Além, muito além do além*, apresentado pelo Zé do Caixão. Durante os nove meses que ficou no ar, o seriado acumulou bons índices de ibope e teve um total de 34 episódios.¹

Isso deixou o produtor Antônio Polo Galante interessado em financiar o novo filme de horror do cineasta, exatamente para explorar sua popularidade crescente. Como os direitos sobre longas-metragens com o Zé do Caixão pertenciam a outro produtor, Galante e Mojica decidiram adaptar para o cinema o formato do programada Bandeirantes, produzindo um filme dividido em episódios que adaptaria algumas das histórias já apresentadas na TV. Mas havia dois grandes problemas: a censura, cada vez mais rigorosa com o sexo e violência tão comuns aos filmes do Zé do Caixão, e a dificuldade para obter um cofinanciamento do Instituto Nacional de Cinema (INC, órgão anterior à Embrafilme e à Ancine), que favorecia diretores consagrados mas odiava o cinema popular de Mojica.

A solução para o impasse foi encontrada pelo coprodutor Renato Grecchi, conforme relataram André Barcinski e Ivan Finotti no livro *Maldito: a vida e o cinema de José Mojica Marins*. Grecchi sugeriu dividir os episódios do longa entre três diretores: Mojica, Ozualdo Candeias e Luis Sérgio Person.

A escolha dos três não foi casual. Candeias e Person eram nomes bem cotados pela *intelligentsia* brasileira da época e haviam recebido prêmios do INC por *A Margem* e *O Caso dos Irmãos Naves*, respectivamente. A presença dos dois certamente garantiria a bênção do INC. Já Mojica asseguraria o sucesso de público, uma vez que nem Person e muito menos Candeias eram grandes atrações de bilheteria (BARCINSKI; FINOTTI, 1998, p. 205).

Surgia, assim, *Trilogia de terror*, uma das primeiras e principais experiências do cinema brasileiro no formato de longas divididos em episódios.

Os três realizadores eram velhos amigos e já haviam trabalhado juntos nos bastidores de filmes de Mojica: Candeias foi roteirista não creditado de *Meu destino em tuas mãos* (1963) e diretor de segunda unidade em *À meia-noite levarei sua alma*, enquanto Person ajudou a escrever o faroeste *A sina do aventureiro* (1958). Mas o estilo e o repertório cultural de cada um eram completamente diferentes.

O trio deveria selecionar seus argumentos entre os episódios do programa *Além, muito além do além*, roteirizados pelo prolífico escritor Rubens Francisco Lucchetti. Mojica optou por “Pesadelo macabro” e manteve seu estilo de terror sensacionalista. Candeias e Person decidiram adaptar eles mesmos os enredos originais de Lucchetti para os episódios “Noite negra” e “Procissão dos mortos”:

A partir de enredos bem diferentes, surgiu uma tendência comum aos dois cineastas no filme *Trilogia de terror*: a intelectualização de temas originalmente voltados para o consumo popular. Na direção do politizado Person, os espíritos que assombram a cidade interiorana se transformaram em “guerrilheiros espaciais”, devidamente trajados de boinas e metralhadoras, espelhando semelhança assombrosa e ambígua com o então recém-falecido Che Guevara. Na direção de Candeias, o cotidiano de outra pequena cidade, recriado à moda *western* e tomado por entidades mágicas, é retratado em narrativa fragmentada, distante do modelo cinematográfico clássico e comercial (CARDENUTO, 2005).

Apesar do título do filme e de um cartaz de cinema com o desenho de uma mulher ensanguentada, o resultado ficou distante de um longa de horror convencional. Apenas o episódio de Mojica se encaixa nas convenções do gênero; já Candeias e Person “disfarçaram” crítica social e política sob o verniz do cinema fantástico.

O resultado é um trabalho único na trajetória do cinema de horror brasileiro por unir três realizadores com trajetórias tão distintas, cada qual adaptando elementos do horror ao seu próprio estilo de fazer cinema. Ainda que o resultado financeiro do projeto tenha ficado aquém do esperado pelos seus realizadores, *Trilogia de terror* segue interessante e relevante – talvez até mais hoje do que na época do seu lançamento.

Os episódios de *Candeias* e *Person* traçam um panorama muito rico do Brasil do final da década de 1960, quatro anos depois do Golpe Militar e pouco antes da instituição do AI-5.² Mulheres exigiam direitos iguais, o movimento hippie começava a se popularizar, o rock-and-roll invadia o país, havia o medo dos subversivos, etc. Tais mudanças sociais e comportamentais podem ser vistas no filme.

O objetivo deste artigo é fazer uma análise fílmica de *Trilogia de terror* sob o prisma da alegoria. Etimologicamente, o conceito vem do grego *allegoría*, que significa “dizer alguma coisa diferente do sentido literal”. Sua utilização, segundo Ceia (1998, p. 19), remonta à Grécia Antiga quando os mitos de Homero já eram interpretados como personificações de princípios morais. No presente trabalho, adotamos a definição de Ismail Xavier em seu artigo “A alegoria histórica”:

[...] a alegoria opera tanto em filmes experimentais não-narrativos quanto em filmes mais convencionais de gênero. Quando se trata de um filme narrativo, a alegoria não é simplesmente produzida pelo processo de narração que envolve agentes e ações, mas também resulta de composições visuais que, em muitos casos, estabelecem um diálogo claro com certas tradições iconográficas, antigas e modernas. [...] Portanto, a leitura alegórica de filmes é sempre um gesto cultural multifocal que exige a capacidade de explorar aquilo que é sugerido tanto pela sucessão horizontal das imagens quanto pelos efeitos verticais das composições visuais ou dos códigos culturais presentes na trilha sonora (XAVIER, 2005, p. 344-345).

Considerando que os episódios “O acordo” (dirigido por Candeias) e “Procissão dos mortos” (de *Person*) permitem leituras mais diversas, fugindo do objetivo primeiro de contar uma história de horror para provocar medo e repulsa no espectador (como fez Mojica), daremos a eles maior destaque.

Candeias e “o acordo”

Dos três episódios de *Trilogia de terror*, o primeiro, dirigido por Ozualdo Candeias, é o mais indecifrável, o mais aberto a múltiplas interpretações, e também o que mais se distancia da narrativa clássica³ e da proposta de cinema de gênero – neste caso, o horror. Por “gênero” entende-se o conjunto de convenções/clichês, iconografias e formatos narrativos que passaram a determinar a separação de filmes em categorias, como aventura, drama, comédia, etc., “através da repetição e variação, por contarem histórias familiares com personagens familiares e situações familiares” (GRANT, 2007, p. 11).

Entre os episódios do programa de TV, Candeias optou por um chamado “Noite negra”. O enredo original tratava de um homem desesperado em conseguir dinheiro para pagar o tratamento de saúde da filha. Desassistido por todos, ele vende a alma ao Diabo, que exige em troca o sacrifício de uma virgem. O final é trágico: o pai contrata capangas para sequestrarem a futura vítima, mas eles acabam capturando justamente sua filha. A garota é sacrificada pelo próprio pai, que desconhece a identidade da vítima encapuzada até ser tarde demais.

Ao adaptar o argumento para o cinema, Candeias mudou tudo – até o título, que passou a ser “O acordo”. O pai desesperado para salvar a filha enferma tornou-se uma mãe obcecada com a “doença” psicológica da filha. A conclusão pouco ou nada lembra o argumento original de Rubens Francisco Lucchetti. Trata-se de uma reconstrução bastante autoral de uma narrativa de terror que, na essência, já era bastante simples, mas ganha contornos complexos sob o olhar do cineasta. O faustiano pacto com o Diabo, tema de incontáveis histórias, fica em segundo plano; Candeias prefere registrar a rotina do interior brasileiro, com suas figuras folclóricas e credices populares.

“O acordo” já começa de maneira alegórica. Um mendigo vestido como Jesus Cristo caminha por uma estrada de terra em um plano fixo. Logo atrás do “Cristo” vem um homem a cavalo, alheio à figura que segue a pé. O cavaleiro está indo até a vila chamar um médico. A impressão que a cena passa é que a medicina/ciência ganha uma importância maior do que a fé/misticismo, mesmo neste ambiente rural.

Enquanto a câmera apresenta a rotina da vila, duas freiras fazem o sinal da cruz ao passarem por um caipira que, mais tarde, descobriremos tratar-se de um praticante do *catimbó*, uma mistura popular de magia e rituais indígenas.⁴ Já o cavaleiro que passou pelo mendigo com tanta pressa tira respeitosamente o chapéu (duas vezes) diante do médico que foi chamar – respeito que não demonstrou ao passar pela figura que lembrava Jesus Cristo. A cena inicial termina com o caipira praticante de *catimbó* caminhando por uma estrada, imitando a composição do mendigo momentos antes, desta vez seguido não por um homem a cavalo, e sim por um automóvel – no que pode ser compreendido como outra alegoria, agora simbolizando o progresso.

Candeias finalmente nos apresenta seus personagens principais, mas o faz sem lhes dar nomes (ou identidades) e sem explicar quem são ou porque fazem o que fazem. O médico foi chamado pela mãe (Lucy Rangel) preocupada com o estado de saúde da filha (Regina Célia), que, deitada na

cama, resiste aos assédios do seu pretendente – um bem-vestido filho de fazendeiro. O “exame” é simplório: o doutor rapidamente escuta o coração da menina acamada, verifica a garganta da moça e, sem fazer-lhe qualquer pergunta, aproxima-se da mãe e conclui: “É manha”. Ao sair com pressa da casa, o médico não aperta a mão que a mãe lhe estende como gesto de cortesia. Logo entra um capataz da fazenda (Durvalino de Souza), que tenta seduzir a mãe à força. Ele leva um tapa no rosto e muda de alvo, desta vez pulando sobre a filha na cama até ser impedido pela mãe.

Enquanto essas passagens se desenrolam, o espectador fica confuso sobre o grau de parentesco/ relacionamento daquelas pessoas (embora a relação mãe-filha fique mais clara). Candeias opta por uma narrativa fragmentada que não perde tempo com explicações. Ruy Gardnier (2006) comentou essa característica no artigo “O que há para saber sobre Ozualdo Candeias?": “Seus filmes recusam um saber pré-constituído, a especialização, o *savoir-faire* dos críticos. Seus filmes são indescritíveis, como as grandes obras que chamam à ação”.

Embora não traga diálogos expositivos, toda acena do médico está repleta de pistas que permitem traduzir a situação dos protagonistas em duas possibilidades:

- A mãe vive sozinha com a filha numa pequena fazenda, sendo viúva, mãe solteira ou uma esposa abandonada pelo marido. Para sobreviver em um ambiente masculino, ela se entrega ao capataz, a outros trabalhadores do lugar e a um rico fazendeiro local. Por não querer que a filha tenha o mesmo destino, a mãe “arranja” seu casamento com um pretendente rico (o filho do fazendeiro). Uma evidência de que a mulher pode ser mãe solteira é o tratamento agressivo que recebe de todos os personagens masculinos: o médico evita cumprimentá-la, os empregados da fazenda tentam agarrá-la à força, etc.
- Um dos homens da fazenda na verdade é o marido/pai, homem submisso traído abertamente pela esposa. Sendo a infidelidade conhecida dos moradores da vila, a mulher é tratada com desrespeito. O casal vive em propriedade arrendada que pertence ao rico fazendeiro e a mãe usa seu poder de sedução para arranjar o casamento da filha com o herdeiro das terras. Desta forma, garante o futuro da menina e do casal – que se tornaria proprietário do sítio como “dote”. Tal marido seria um dos homens mostrado sempre distante da mulher, mas que em dois momentos assume uma postura violenta de ciúme.

Seja qual for a hipótese correta, fica clara a ideia da repressão à figura feminina no ambiente rural da década de 1960. O drama da mãe em “O acordo” é fazer com que a filha aceite o assédio do pretendente rico simplesmente porque o casamento pode lhe proporcionar um futuro menos sofrido e incerto.

A existência de múltiplas possibilidades de interpretação remete a Ismail Xavier:

Os casos mais interessantes de alegoria são aqueles nos quais a superfície do texto fornece respostas pouco satisfatórias às perguntas do leitor ou permanece propositalmente enigmática, levando, assim, a um tipo de reconhecimento da opacidade da linguagem e exigindo a busca pelo significado oculto. [...] A realização desse tipo de leitura depende da capacidade de perceber “analogias”, correspondências que não são facilmente inseridas em linhas causais previamente estabelecidas (XAVIER, 2005, p. 350).

A história prossegue com a mãe procurando a ajuda do catimbozeiro, que a leva para participar de um ritual no alto de uma montanha. É outra cena simbólica: se a medicina/ciência falhou em encontrar uma “cura” para a filha, o jeito é apelar para o misticismo – neste caso uma religião popular cujo ritual (pagão) acontece no alto de uma montanha, alegoricamente mais perto do céu do que a pequena capelinha (católica) da vila. Ao som de tambores, o catimbozeiro é possuído por um espírito e passa a andar curvado e falar com voz feminina, dizendo à mãe: “Sinhazinha tem que ir até o grotão fazer pedido pra consertar dificuldade de sinhazinha”.

Do ritual realizado no alto da montanha (mais perto do céu), a cena se desloca para uma caverna subterrânea (mais perto do inferno). A mãe entra sozinha, na primeira situação de “O acordo”, que lembra uma história de horror “tradicional”, seguindo as convenções do gênero. Ela pretende fazer um pacto com o demônio para resolver a indiferença da filha pelo pretendente – e não a cura de uma doença grave, como no argumento original de “Noite negra”.

Criaturas andróginas (mulheres barbadas com os seios à mostra) aparecem e desaparecem através de truques fotográficos, enquanto a mãe inicia uma ladainha: “Senhor das Profundas, vem me ajudar/Te pago bastante, sem rir e sem chorar/Tudo num instante, deixo até me usar”. Completa-se o pacto demoníaco, encenado por Candeias de forma econômica, sem aquele complexo cerimonial místico utilizado pelas histórias de horror –rituais de magia negra ou documentos assinados com sangue, por exemplo.

Em mais uma curiosa brincadeira visual, o Diabo aparece antecedido por um sonoro *riff* de guitarra. Está caracterizado como um hippie ou um roqueiro da época, com calça e camisa justa, cavanhaque bem aparado e cabelo comprido cortado na altura dos ombros, cinto de couro com detalhes metálicos, anéis nos dedos e um medalhão no pescoço. É possível que esta seja a maior das alegorias do episódio: Candeias brincando com a reação do povo do campo ao movimento hippie e ao rock-and-roll, que já seduziam a juventude brasileira nos anos 1960 (vide o sucesso da Jovem Guarda), mas ainda eram vistos como “coisa do Diabo” pela geração anterior. Nada mais natural, portanto, que o Diabo de Candeias seja um “roqueiro hippie” embalado por rock psicodélico (fig. 1).



Fig. 1. As várias faces do Diabo: roqueiro hippie, peão, padre e dançarino de discoteca.
Fonte: Screenshots capturados pelos autores.

A mãe faz um apelo ao chamado Senhor das Profundas: “Eu queria que desse um jeito na minha filha com o noivo”. O demônio concorda, mas faz seu preço: “Daqui a três luas, aqui, trazendo uma donzela [virgem]”.

Quebrando a narrativa central, a cena seguinte mostra três pistoleiros sendo chamados à propriedade do rico fazendeiro para um “trabalho” (uma morte encomendada). Observando tudo, uma mulher ri descontroladamente. A câmera dá um close na aliança em seu dedo e logo em seguida ouvimos os acordes característicos da Marcha Nupcial⁵ – as únicas informações fornecidas por Candeias para identificar a personagem como a esposa enlouquecida do fazendeiro. Da fazenda bonita e próspera do mandante do crime, o diretor corta para uma casinha humilde e pobre, que os três pistoleiros invadem para matar uma família inteira ao som de trilha sonora típica de *western*.

Não há função narrativa para estes crimes além de, obviamente, mostrar o poder do rico fazendeiro na região, conquistado pelo medo e pela violência –enquanto o Diabo, ironicamente, não aparece cometendo qualquer ato violento em todo o episódio.

Depois do “acordo” firmado pela mãe, o namoro da filha com o herdeiro do fazendeiro avança. Vemos os dois jovens dançando num animado baile, onde também estão os três pistoleiros da cena anterior. Em cena cômica, estes realizam uma série de atos (tiram o cigarro da boca, ajeitam o chapéu, bebem, limpam a boca com o braço) mecanicamente e de forma sincronizada (fig. 2). Alegoricamente, isso simboliza a perda da individualidade e o fato de serem fantoches controlados pelo rico fazendeiro.



Fig. 2. Os gestos mecânicos dos três pistoleiros: fantoches do poder.
Fonte: Screenshots capturados pelos autores.

No mesmo baile, a mãe dança animadamente com o namorado da filha. Ao olhar para o lado, vê o Diabo dançando com outra garota –sem seu figurino hippie, disfarçado sob roupas rústicas como um autêntico peão de fazenda. Erguendo o dedo, ele diz à mãe: “Uma lua”, lembrando que o prazo para pagar a dívida está terminando. No dia seguinte, a mãe vai à igreja procurar o padre para tentar ajudá-la. Compreensível, pois na época o vigário da paróquia era uma autoridade consultada para as mais diversas ocasiões. Porém, quando o padre se vira, percebe-se que é outra vez o Senhor das Profundas disfarçado. Ele debocha da mãe: “Meia lua”. O tempo se esgota.

A partir de então, desenrola-se mais uma série de episódios aparentemente desconexos: o mendigo vestido de Jesus é expulso de uma fazenda e se encontra com os três pistoleiros; a mãe aparece visitando a casa do fazendeiro; o empregado da fazenda (ou marido, conforme a interpretação de cada espectador) mata o fazendeiro com uma facada no peito após ataque de ciúme, e a esposa louca do falecido se diverte esfregando o rosto na ferida aberta. São imagens que

confundem o espectador acostumado a uma narrativa tradicional, conforme destaca Ângela Aparecida Teles no artigo “Uma estética da precariedade: Migrações e trocas interculturais no cinema de Ozualdo Candeias (1967-1992)”:

No universo imagético erguido por Candeias os elementos da narrativa clássica foram questionados através de um motivo recorrente: personagens de origem rural são postos em movimento sem que dele resulte a chegada a algum lugar, levando à clássica solução dos problemas enfrentados pelo protagonista. O narrador constantemente abandona o protagonista e passa a acompanhar o caminhar a esmo e sem destino de outros personagens, que não contribuem para a resolução da trama (TELES, 2007).

Na conclusão de “O acordo”, a mãe volta à caverna para pagar sua dívida levando a própria filha como presente para o Senhor das Profundas, por não ter conseguido encontrar outra donzela no vilarejo (algo que lembra muito vagamente o desfecho do enredo original). As mulheres-barbadas com seios à mostra aplaudem, e o Diabo novamente aparece vestido como roqueiro hippie. O curioso é que, a partir desta cena, o Diabo deixa de agir como “demônio” e começa a se comportar como um típico jovem hippie da época, inclusive usando gírias dos anos 1960. Para a mãe, ele diz: “Descarrega a boneca”. A uma das criaturas ao seu redor, ordena: “Meu chapa, despacha a coroa!”.

Ao invés de um sacrifício humano, como acontecia originalmente em “Noite negra”, a filha começa a dançar com o Diabo em ritmo de rock psicodélico. As criaturas andróginas acompanham o casal, confirmando a máxima de que “o rock é coisa do Diabo”. É quando reaparece aquele mendigo sócia de Jesus Cristo. Ele agride as criaturas, salva a garota e, na saída, encontra moradores da vila, incluindo as freiras vistas no início. Os populares, que estavam com medo de resgatar eles mesmos a moça das garras do Diabo, são igualmente expulsos aos berros pelo mendigo: “Fora, sujos, impuros, indecentes!”. Enquanto a garota resgatada sorri, o mendigo pega uma coroa de espinhos e coloca na própria cabeça. Olhando para o céu, ele declara: “Pai, acho que tem que começar tudo de novo. Tudo de novo. Tudo!”.

E assim termina o episódio, deixando qualquer conclusão em aberto: o mendigo era apenas um profeta louco que pensava ser Jesus ou o próprio Cristo reencarnado, que desceu ao mundo para livrar a humanidade do Diabo hippie e seu rock-and-roll, preservando a “pureza da juventude”? São “mistérios” que continuam na cabeça do espectador mesmo após rever “O acordo” diversas vezes.

Candeias nunca se preocupou em explicar suas intenções. Na época do lançamento de *Trilogia de terror*, falando ao jornal *Correio da Manhã*, ele disse apenas que seu episódio era “uma desmistificação do gênero” (CANDEIAS *apud* RODRIGUES, 1968, Segundo Caderno, p. B1). Quando, no mesmo ano de 1968, a revista *Filme Cultura* publicou um especial sobre o cineasta, o artigo mencionava problemas durante a filmagem:

[“O Acordo”] é aclamado por alguns como “obra-prima”, outros acham apenas curioso, desordenado, etc. Na verdade, o diretor contou com poucos recursos de produção e diz que não pôde terminar o filme, tendo solucionado (ou melhor, tentado solucionar) os problemas na hora da montagem (FONSECA, 1968, p. 20).

O próprio Candeias confirmou tais dificuldades em entrevista à revista:

FC – Você se considera satisfeito com o seu episódio em *Trilogia de Terror*?

OC – Sempre fico satisfeito depois de ter feito alguma coisa. Sem querer justificar, mas sim explicar, creio que eu poderia ter conseguido pelo menos completar a “ideia” em torno da qual se apoiava o meu argumento, o que não me foi possível por acidentes e incidentes da produção.

FC – Como você o interpreta? Como você o coloca dentro do espírito geral do gênero “terror”? A pergunta vem do fato de não considerarmos o referido episódio dentro do gênero.

OC – Vocês estão certos. O que proponho no meu episódio da *Trilogia...* não é absolutamente terror, é a vontade de me sintonizar com a ideia original de Mojica e dos produtores. Sendo assim, tentei contar uma história pouco “clara” e um pouco ou mais ou menos estranha, para tentar também ir ao encontro das preferências do grande público (CANDEIAS, 1968, p. 25).

Tendo antes dirigido um único filme (o elogiado *A margem*, de 1967), Candeias apresenta com “O acordo” um média-metragem de 42 minutos ricos em múltiplos significados e em estilo. Cada personagem tem seu pequeno tema musical: há a guitarra psicodélica toda vez que surge o Diabo, um tema de sedução quando o filho do fazendeiro beija a mão da sua futura sogra e o tema de *western* nas cenas com os pistoleiros. Às vezes o tema de um invade o do outro, explicitando que há um conflito entre eles. No final, por exemplo, o “rock satânico” que as criaturas dançam na caverna se transforma em música religiosa (um tema de órgão) no momento em que entra em cena o mendigo/Jesus Cristo.

Outra característica marcante do cinema de Candeias que pode ser vista em “O acordo” é a transição entre cenas com movimento, conforme Ruy Gardnier explicou em artigo na revista virtual *Contracampo*:

A montagem por excelência de seus filmes é aquela que corta de um plano em movimento para outro igualmente em movimento, causando na percepção do espectador um choque e um estranho sentimento de que ele não tem idéia do que está acontecendo. [...] É no corte que ele se mostra ao mesmo tempo dialético e lúdico: dialético na forma com que faz seus planos permanecerem em tensão (Eisenstein) e lúdico na forma com que não monta nem para o plano ficar bonito nem para a seqüência equilibrar-se, mas simplesmente pela necessidade de experimentar, para atender a um imperativo de criatividade e dinamismo não do plano ou da seqüência, mas de todo o conjunto (GARDNIER, 2006).



Fig. 3. Dois exemplos do “corte de planos em movimento”. Fonte: Screenshots capturados pelos autores.

Há dois momentos ilustrativos disso no episódio (fig. 3). Quando o capataz tenta agarrar a menina na cama, a mãe se impõe e tenta separá-los; a cena imediatamente corta para o caipira catimbozeiro agarrando porcos no chiqueiro num ângulo semelhante. Depois, uma cena em que o filho do fazendeiro tenta agarrar a namorada à força corta para outra cena em movimento do mesmo casal dançando. São momentos que ilustram conflitos e que comprovam que Candeias, um autodidata, tinha plena consciência de como fazer seu cinema.

Quando *Trilogia de terror* chegou aos cinemas, “O acordo” foi reprovado veementemente pelos mesmos críticos que pouco antes estavam deslumbrados com *A margem*, o filme de estreia do cineasta. Escrevendo sobre *Trilogia de terror* para *A Tribuna da Imprensa*, o crítico José Carlos Monteiro deixou clara a sua decepção:

Dizer que o hermetismo e a indefinição de estilo (sátira narrativa, uma estória de superstições e obscurantismo de uma família do interior ou drama sério?) prejudicam a narrativa do episódio de Ozualdo Candeias, que seria o melhor dos três, é esquecer a fraqueza e insuficiência da *mise-en-scène*. Candeias, limitado pelo orçamento e pela ausência de um roteiro inteligente, apela para a caricatura e busca criticar a indigência dos personagens pela transfiguração erótica e satírica (MONTEIRO, 1968, p. 7).

Um dos poucos a enxergar elementos positivos no episódio foi Salvyano Cavalcanti de Paiva, crítico de cinema do jornal carioca *Correio da Manhã*:

Não se detém Candeias em detalhes supérfluos, consciente de que o apólogo será entregue intacto à platéia. O poderoso fazendeiro, a filha dos pobres arrendatários, prometida ao dono da terra, a inquietação sexual da mãe – oferecida aos peões e ao futuro genro, negando suas obrigações conjugais com o marido –, tudo vem relacionado num encadeamento entrecruzado a exigir atenção. Um silêncio quase total, o diálogo econômico, conciso, mínimo, avaro, de Candeias. [...] Com a recusa da “prometida” aos galanteios do patrãozinho, a crise econômica, o acordo materno com entidades malignas de um terreiro de macumba (DE PAIVA, 1968e, Segundo Caderno, p. B3).

Quase 40 anos depois, Daniel Caetano concluiu que “O acordo” é mais uma sátira à religião do que um “filme de horror”:

O que mais fica evidente no filme é a preocupação ética e moral do cineasta, que, se já estava presente em *A Margem* e estará presente também em seus demais filmes, neste aqui é posto como tema central, em que religiosidade e fé são discutidas com propriedade e, no entanto, um imenso bom-humor, como fica explícito no final. A volta de Cristo à terra para se ver decepcionado com a humanidade é vista com uma certa amargura, mas também com grande ironia (CAETANO, 2006).

Tudo considerado, “O acordo” é uma forma curiosa para iniciar um filme batizado *Trilogia de terror* – e também o mais longo dos três segmentos da antologia, o que pode ter sido um início difícil para muitos espectadores de 1968.

Person e “Procissão dos mortos”

Antes de envolver-se com *Trilogia de terror*, Luis Sérgio Person havia dirigido dois longas premiados: *São Paulo S.A.* (1965), sobre a reação da classe média paulistana diante da crescente industrialização da metrópole, e *O caso dos irmãos Naves* (1967), uma contundente crítica política sobre erro judiciário verídico que ocorreu em Minas Gerais, em 1937, e resultou na prisão de dois irmãos inocentes. Analisando estes antecedentes, já era esperado que “Procissão dos mortos”, o segundo

episódio de *Trilogia de terror*, fosse o mais politizado. De fato, o resultado é uma espécie de fábula que faz alusão à morte do guerrilheiro Ernesto Che Guevara, acontecida na Bolívia em 9 de outubro de 1967.

Em sua versão para a TV, “Procissão dos mortos” tratava de um garoto investigando a sinistra manifestação do título, e ao final realmente havia assombrações. Ao adaptar a história para o cinema, Person substituiu os fantasmas por guerrilheiros – ou espíritos de guerrilheiros, dependendo da interpretação do espectador –, associando a guerrilha que ganhava corpo no Brasil com o medo sobrenatural. Tal associação remete ao filme anterior do diretor, *O caso dos irmãos Naves*, que abordava a arbitrariedade do poder durante outra ditadura (o Estado Novo nos anos 1930).

Em “Procissão dos mortos”, Person faz uso consciente da alegoria, “em parte devido à censura política, e em parte graças à forte inclinação dos cineastas de forjar uma síntese, de produzir uma versão condensada e totalizadora da história nacional” (XAVIER, 2005, p. 376). A exemplo do início do episódio de Candeias, o de Person também começa mostrando uma cidadezinha do interior e a fachada da casa onde vive a família de protagonistas – gente do interior, supersticiosa e trabalhadora. A câmera passa por diversas gaiolas penduradas do lado de fora da casa (o canto das aves é a única trilha sonora até então), em alegoria nada sutil à perda da liberdade em tempos de ditadura.

O garoto Quinzinho (Carlos Romano) sai de casa levando uma arapuca para caçar pássaros no bosque. Sua mãe Isabel (Cacilda Lanusa), que está lavando roupa, repreende o filho: “A Serra é perigosa para criança sozinha”. Em seguida, a mãe vai correndo avisar o marido, Miguel (Lima Duarte), um operário da pedreira local. Se no enredo original os pais temiam o sobrenatural, aqui, em tempos de ditadura, o medo é dos “subversivos”.

Caminhando a esmo pela floresta, o garoto encontra um cadáver decomposto. É um homem segurando uma metralhadora; um close no seu rosto, onde vermes reais se contorcem, dá destaque para o bigode e a barba do falecido – compondo um guerrilheiro à imagem de Che Guevara, ou da imagem estereotipada que convencionou-se dar aos guerrilheiros graças ao visual de Che (fig. 4).



Fig. 4. O cadáver decomposto: fantasma de Che Guevara? Fonte: Screenshots capturados pelos autores.

Ismail Xavier justificou o uso de estereótipos em “A alegoria histórica”:

Visões simplificadas dos problemas sociais ou explicações redutoras da causalidade histórica colocam sobre os ombros de certos personagens a carga de representar toda uma classe, um grupo étnico ou uma nacionalidade. [...] Assim, o leitor e seus preconceitos culturais, ou seja, o eixo de interpretação, tornam-se a principal coordenada responsável pela alegoria (XAVIER, 2005, p. 348-349).

A polícia chega e quebra a rotina da cidadezinha: três viaturas aparecem para levar um único cadáver. Os boatos começam a se espalhar naquele típico encontro de bar de cidade pequena, onde amigos discutem o ocorrido. “O que me encafifa é esse negócio da metralhadora. Existe? Não existe?”, questiona um deles, referindo-se à arma que o cadáver segurava na cena em que foi descoberto, e que aparentemente desapareceu antes da chegada das autoridades. Miguel rapidamente descarta a hipótese: “Ilusão! Eu cheguei logo atrás dos homens da diligência. Não tinha metralhadora nenhuma”. Mas o espectador viu que havia, sim, uma metralhadora junto ao cadáver encontrado por Quinzinho, portanto é levado a concordar com os questionamentos do outro personagem no bar, e não com a “voz da razão” representada por Miguel.

Um dos homens coloca sobre a mesa um recorte de jornal com uma foto de Che Guevara. “E se o sujeito que encontraram lá na Serra fosse como esse aí?”, questiona, dando ares míticos à figura do guerrilheiro ao compará-lo com Guevara – quem sabe fazendo uma associação *sobrenatural* entre os dois. Outra vez o pai de Quinzinho, cético como todo protagonista de histórias de horror, se apressa em retrucar: “Logo o senhor, um homem de instrução, falando besteira?”.

Mas a discussão não cessa. Quando um dos homens questiona o fato de Quinzinho estar levando mantimentos à floresta quando encontrou o cadáver, surge a suspeita de que o garoto pudesse estar ajudando os “guerrilheiros” que o povo julga estarem escondidos pela região – e cuja existência é mencionada de forma meio desconfiada, meio amedrontada, como se os populares esti-

vessem falando de assombrações. A reação de Miguelé de fúria: ele levanta, pega o homem pelo colarinho e dispara: “O que você tá querendo dizer, seu cretino? Que meu filho tava ajudando bandido? Nós é gente direita, minha família não se mete em cumbuca!”

Apesar da briga parar por aí, os frequentadores do bar não mudam de assunto. Um deles repete o refrão de uma música popular na época: “Pra onde vai, valente?/ Eu vou pra linha de frente”.⁶ Outro, bêbado, começa a cantar a “Canção do exército”: “A guerra só nos causa dor/ A paz queremos com fervor”.⁷ Finalmente, surge o boato de que “um bando de gente armada” estaria se encontrando de madrugada nas minas de areia para encontros noturnos até o sol aparecer. Dizem que um dos habitantes da vila teria presenciado a reunião e morreu misteriosamente. Nervoso com aquilo que encara como provocações dos amigos, Miguel ergue a voz: “Vocês acreditam em tudo!”. E aposta “dez rodadas de cerveja” que vai até as minas de areia para comprovar que não existe assombração ou guerrilheiros por lá. “Quem for homem que me segue”, complementa, em tom de desafio.

Esta cena do bar, que começa com boatos inofensivos e evolui para uma tentativa de agressão, reflete a tensão vivida no período da ditadura, quando as pessoas temiam represálias caso fossem associadas a subversivos ou guerrilheiros – caso do protagonista, que se apressa em esclarecer que sua família é “gente direita” (o equivalente ao “cidadão de bem” de hoje).

Naquela mesma madrugada, Miguel se prepara para sua incursão noturna. A esposa lhe dá uma medalha: “Esse aqui é o símbolo da paz, leva com você”. Não uma medalha religiosa ou crucifixo para protegê-lo de assombrações ou demônios, mas um elemento mais contemporâneo, destinado a outro tipo de “ameaça”. Após atravessar o bosque e nadar até as minas de areia, o personagem de Lima Duarte é enquadrado sozinho e cercado pela escuridão. Triunfante, ele grita tentando convencer a si mesmo: “Não existe, não existe, é mentira!”. Mas seus gritos acabam atraindo guerrilheiros que surgem e cercam-no por todos os lados. São dezenas de homens vestidos da mesma forma, todos barbados e levando metralhadoras (fig. 5). Caído no chão, Miguel é morto por um deles – que é visualmente muito parecido com Che Guevara, em nova associação com o revolucionário morto na véspera da realização de *Trilogia de terror*.



Fig. 5. Fantasmas ou subversivos de verdade? Fonte: Screenshots capturados pelos autores.

Na conclusão, amanhece e Quinzinho mais uma vez sai escondido de casa para caçar passarinhos, como na cena inicial. Ele não parece preocupado com o desaparecimento do pai, mas Person também pode ter usado uma elipse que não ficou bem identificada e a cena se passa dias ou semanas após a morte de Miguel. O menino leva consigo alguns mantimentos e sua arapuca, repetindo a prática mostrada no início do episódio. Assim que está distante dos olhares de curiosos, ele pega a metralhadora que tirou do cadáver dias antes – e que ficou escondida no meio do mato este tempo todo – para entregá-la a outro guerrilheiro barbudo, muito parecido com o cadáver mostrado anteriormente (talvez o fantasma do falecido). Este devolve a arma às mãos do garoto e sugere: “Experimenta, Quinzinho”. Ao mostrar que sabe o nome do garoto, fica confirmado que o menino realmente vinha ajudando os guerrilheiros nas suas saídas para “caçar passarinhos”.

O episódio encerra com o menino disparando a metralhadora diretamente contra a câmera (fig. 6). Ou contra o espectador, como escreveu o crítico de cinema do jornal *O Globo* Armindo Blanco (1968): “Vira-se contra o público e mata-nos a todos, sem distinção de classes sociais”. Trata-se da provocação definitiva de Person: sugerir que a guerrilha e a luta armada seduzem até mesmo as inocentes criancinhas!



Fig. 6. Tiros no espectador: “Mata-nos a todos!”. Fonte: Screenshots capturados pelos autores.

Embora mais convencional narrativamente do que o primeiro episódio da antologia, “Procissão dos mortos” também permite diferentes interpretações. Cada espectador tirará suas próprias conclusões do papel de Quinzinho na trama e especialmente do desfecho da trama. Os guerrilheiros que se encontram na madrugada são pessoas reais que, na boca do povo assustado, se tornam personagens fantasmagóricos, ou são fantasmas que representam alegoricamente os “subversivos” mortos pela ditadura (daí o título “Procissão dos mortos”)? Person deixa as duas possibilidades no ar.

Voltemos a Ismail Xavier em “A alegoria histórica”:

[...]É necessário ir além e indagar sobre o significado que aqueles paradigmas narrativos e o conjunto de imagens tradicionais adquirem quando incorporados por um filme: ou seja, temos que entender a posição do filme no seu próprio tempo, os aspectos em que ele pode ser tomado como uma alegoria vinculada à conjuntura política específica na qual surgiu. (XAVIER, 2005, p. 369)

Por isso é interessante analisar “Procissão dos mortos” em comparação ao Brasil da época da realização do episódio e do filme. O país já estava sob o comando dos militares há quatro anos e, embora o endurecimento da ditadura tenha acontecido apenas no final de 1968, já existia a “caça às bruxas” aos subversivos. Para não escancarar sua crítica política e enfrentar problemas com a censura, Person preferiu disfarçá-la com o uso da alegoria e também da citação, homenageando confessadamente um outro filme brasileiro: *O Saci* (1953, direção de Rodolfo Nanni). Laura Cánepa escreveu o artigo “*O Saci e Procissão dos mortos – Auto-referência fantástica no cinema paulista*”, em que compara cenas dos dois filmes (parecidas até na composição dos *frames*) para analisar as intenções de Person:

“Procissão dos Mortos” talvez possa ser visto como uma “atualização histórica” de *O Saci*, feita num momento particularmente dramático da história brasileira. Aparentemente, na visão de Person, o inocente passeio de Pedrinho, nos anos 1950, em um mundo rural e selvagem no qual podia se encontrar romanticamente com entidades da natureza e com um Brasil idílico, não era mais possível em 1967. Agora, o menino precisava lidar com uma realidade mais urgente, mais violenta e mais adulta, mas podia ter uma conduta igualmente romântica ao unir-se aos guerrilheiros na floresta em busca de um mundo menos autoritário e que não tivesse a paz silenciosa como ideal a ser buscado. Se o *Saci* de Nanni podia ser visto como o divertido e rebelde amigo das crianças, que poderia mostrar-lhes uma nova vida de alegria e fantasia, os fantasmas dos guerrilheiros também traziam uma alternativa mítica de libertação e, ao mesmo tempo, o drama da nova situação (CÁNEPA, 2009).

É curioso que a censura do período, tão atenta ao material “subversivo” nas artes, tenha ficado tão escandalizada com as cenas de sexo e violência do episódio de Mojica, que nem percebeu do que tratava o segmento de Person. Apenas um dos pareceres dos censores federais sobre o filme, assinado por Carlos Lúcio Menezes (1968), trazia uma ressalva: “Atente-se, contudo, para o problema do guerrilheiro, que pode ter implicações políticas que escapam a um estudo superficial do problema”.

Novamente, o crítico do *Correio da Manhã* foi um dos poucos entusiasmados com o segundo episódio de *Trilogia de terror*:

Novamente, premonições, acontecimentos estranhos, um caçador de passarinhos que se perde na floresta e encontra (aparentemente) bandidos. Existiram? Sugestão de ação política ou pura aventura no reino da especulação? O desfecho não será explícito, a conclusão será do espectador (DE PAIVA, 1968e, Segundo Caderno, p. B3).

Por outro lado, José Carlos Monteiro escreveu n’*A Tribuna da Imprensa* que Person desperdiçou o argumento:

[...] querendo forçar as coordenadas de sua estória, dilata a significação social que poderia aferir à narrativa. Em lugar de dirigir sua câmera para o aspecto mais original – a existência de guerrilhas dentro do território nacional, considerada como elemento fantástico, em virtude do acomodamento da população –, Person dispersa o tratamento em um estudo frustrado e supérfluo do medo coletivo (MONTEIRO, 1968, p. 7).

E se na época o aspecto “revolucionário” do filme passou praticamente em branco pelos censores, hoje críticos e pesquisadores identificam claramente o teor político de “Procissão dos mortos”. O crítico Daniel Caetano inclusive considerou o episódio “profundamente subversivo”:

[...] o diretor, aproveitando-se do fato de estar acompanhado de Candeias e Mojica num filme pretensamente de terror, tematiza a luta armada, em pleno ano de 1968, colocando na tela grande o rosto de Guevara morto. [...] Sua última imagem é de uma força inigualável, um desses momentos-marco da cinematografia (CAETANO, 2006).

Com 28 minutos, “Procissão dos mortos” é o episódio mais curto e enxuto de *Trilogia de terror* e sua conclusão prepara o espectador para os horrores mais explícitos que virão a seguir.

Mojica e “Pesadelo macabro”

Enquanto Candeias e Person trabalharam com temas sociais e medos “diferentes” da época, José Mojica Marins optou por contar uma clássica história de gênero. É dele o episódio que encerra o filme, “Pesadelo macabro”, talvez o único da *Trilogia de terror* que faz jus às expectativas do espectador médio seduzido pelo título e pelo cartaz da película. “O acordo” trazia questões religiosas e sociais, como o papel da mulher na sociedade rural dos anos 1960; “Procissão dos mortos” buscou inspiração em subversivos e guerrilheiros, tornando-se um retrato de medos particulares do Brasil sob a ditadura militar. Já “Pesadelo macabro” investe num terror mais universal (como pesadelos e o medo de ser enterrado vivo), tornando-se o episódio mais atemporal. Talvez, até o único que pode ser compreendido pelo espectador contemporâneo sem um mínimo de contexto histórico.

Candeias e Person iniciaram seus episódios com bucólicas cenas da vida rural em plena luz do dia, usando trilha sonora serena e evitando elementos que lembrassem uma história de horror. Por sua vez, “Pesadelo macabro” não tem meias-medidas: começa com uma sequência repleta de truques fotográficos em que o rosto do protagonista Cláudio (Mário Lima) parece flutuar na escuridão entre imagens de animais peçonhentos como cobras, sapos e aranhas. Trata-se de um pesadelo. E, como um pesadelo real, a cena se alonga até o limite do suportável, entre gritos e gargalhadas sinistras.

O rapaz acorda gritando e, quando sua família entra no quarto para ver o que se passa, implora: “Se certifiquem que estou mesmo morto. Os bichos... A terra... O escuro!”. Descobrimos que o pesadelo da cena inicial atormenta Cláudio há muito tempo e ele acredita que se trata de um pressentimento de que será enterrado vivo.

A catalepsia⁸ já era clichê em histórias de horror na época, tendo aparecido em diferentes contos de Edgar Allan Poe (especialmente “O enterramento prematuro”, de 1844). Também era algo recorrente na obra do próprio Mojica devido a um episódio que o cineasta disse ter testemunhado na sua infância nos anos 1940: a “ressurreição” em pleno velório de um vendedor de batatas que sofria de catalepsia.

Cláudio tem casamento marcado com Rosana (Vany Miller) e decide procurar ajuda para lidar com sua obsessão. Um amigo acredita que a solução é ir até uma mãe de santo. Esta dá o seguinte diagnóstico: “Você tem cinco exus. É um trabalho difícil”. Após o pagamento de uma pequena fortuna,

Cláudio e o amigo participam de um ritual que evoca cena semelhante do primeiro episódio, “O acordo”. A diferença é que enquanto Candeias mostrava o sincretismo religioso no interior do Brasil como elemento cultural, de uma forma até poética, Mojica apela para o sensacionalismo: seu “ritual” tem deficientes físicos, pessoas sofrendo convulsões ao “receber” espíritos, e até um homem que come minhocas vivas e pedaços de vidro! Ao fim da cerimônia, cinco virgens são perfiladas para “receber os exus” de Cláudio e um homem arranca as peças de roupa de cada uma delas a chicotadas. Tal cena revela o contraste entre Cláudio e seu amigo, ambos vestidos de terno e gravata, e o ritual macabro de feitiçaria que parece evocar imagens de séculos antes.

Ao saber do acontecido, o pai do rapaz não aprova a busca por uma solução mística: “Macumba? Era só o que me faltava! Como se não tivéssemos um passado e um nome a zelar!”. O diálogo revela o preconceito, ainda hoje existente no Brasil, em relação aos praticantes das religiões africanas como umbanda e candomblé. Os pais de Cláudio representam a típica família de classe média católica apostólica romana, naturalmente avessa a práticas religiosas como a “macumba” – ainda associadas a um público marginalizado ou de baixa renda. O pai então recomenda que Cláudio procure um psiquiatra. Aqui é interessante ressaltar a inversão de valores na busca de uma solução para o tormento do protagonista. Enquanto no episódio “O acordo” (e nas histórias de horror em geral) é mais comum o protagonista buscar antes a opinião médica e somente *depois* uma alternativa mística, em “Pesadelo macabro” recorre-se ao ritual de macumba antes de qualquer coisa, demonstrando um universo popular de superstição e misticismo.

Aparentemente curado após a consulta psiquiátrica, Cláudio leva Rosana para um piquenique no parque. Enquanto visitam um velho casarão, são atacados por bandidos que estupram Rosana e agredem Cláudio. O rapaz sofre uma parada cardíaca e cai, aparentemente morto. A partir de então, concretiza-se o pesadelo (ou premonição) do protagonista. O momento em que Cláudio desperta dentro do caixão e se dá conta da sua terrível situação é o ponto alto do episódio (quicá do filme): ele grita desesperado, mas a cena é apresentada sem som –como um inútil pedido de ajuda que ninguém pode escutar, abafado por sete palmos de terra.

Ao fim do cortejo fúnebre, na saída do cemitério, Rosana passa por uma vendedora que anuncia “cobras e lagartos empalhados”. Ao mesmo tempo, seus pais cruzam o caminho de um vendedor de jornais que anuncia que os bandidos que agrediram o casal foram presos. Os personagens

começam a ligar os “sinais” e concluem que Cláudio foi enterrado vivo, como temia. Uma multidão corre para a tumba e o desenterra usando as próprias mãos. Mas já é tarde demais: o rapaz agora está realmente morto, com os olhos esbugalhados, fulminado pelo pânico de ver seu pesadelo transformado em realidade.

“Pesadelo macabro” não frustra as expectativas do público de Mojica, como escreveu Reinaldo Cardenuto em sua resenha de *Trilogia de terror*:

Dos pesadelos do protagonista, repletos de rostos disformes, gritos, cobras, aranhas e sapos; ao ritual de macumba em que homens comem vidro e um pai-de-santo quase circense chicoteia jovens donzelas em um processo de purificação e nudez, Mojica soube mobilizar o imaginário popular em torno do terror e do erótico, oferecendo um espetáculo grotesco pleno de voyeurismo (CARDENUTO, 2005).

E se a crítica especializada da época divertiu-se reclamando dos excessos – “o *décor* é vulgar, os diálogos são péssimos, a interpretação nula” (MONTEIRO, 1968, p. 7) –, alguns também foram forçados a reconhecer o apuro técnico e visual do diretor.

Pela terceira vez, o crítico do *Correio da Manhã*, Salvyano Cavalcanti de Paiva, foi o mais generoso entre os profissionais da área:

O ataque dos marginais ao jovem casal é brutal, o senso de cinema repontando na intuição de Mojica. Da cena da curra em diante desencadeia-se, em elipses, em cortes diretos, em aceleração de ação interna e fotomecânica, o drama que os apreciadores do gênero deixam em suspenso (DE PAIVA, 1968e, Segundo Caderno, p. B3).

O mesmo crítico aponta para uma característica “neorrealística” do episódio de Mojica: “Poucas vezes o cinema brasileiro apresentou um funeral com tanto ‘realismo’ dentro de uma obra nitidamente filiada ao expressionismo” (DE PAIVA, 1968e, Segundo Caderno, p. B3).

Realmente, “Pesadelo macabro” é construído, na sua maior parte, por imagens *cinematográficas* e pouco realistas: o ritual de magia repleto de momentos absurdos e chocantes, quase uma sátira dos verdadeiros rituais afro-brasileiros; o paciente deitado no divã do psiquiatra; o passeio romântico do casal em um barco a remo, como nos romances importados de Hollywood. Enfim, imagens que remetem ao universo do cinema, vistas por Mojica em outros filmes e retidas em seu imaginário, mas que não retratam exatamente a “vida real”. Por outro lado, as cenas do velório e do enterro de Cláudio são quase documentais, com um realismo que beira o incômodo em sua

atenção a detalhes mórbidos: os pedaços de algodão cobrindo a boca e as narinas do falecido, o cortejo pelo cemitério passando por lápides e sepulturas *reais* (obviamente não se trata de cemitério cenográfico), e a obsessão do diretor em focalizar a terra.

Mojica mostra os pés dos participantes do velório pisoteando a lama, os coveiros empurrando terra para dentro da cova com suas pás, e, no final, mãos desesperadas tentando libertar Cláudio da sua prisão (fig. 7). Tudo isso para destacar visualmente o elemento que cobre o protagonista e eliminará qualquer chance de que ele possa escapar da dramática situação em que se encontra.



Fig. 7 – O enterro de Cláudio: realismo e ênfase na terra. Fonte: Screenshots capturados pelos autores.

São detalhes que tornam os 31 minutos de “Pesadelo macabro” tão ricos e marcantes quanto os dois episódios anteriores, além do desfecho mais aterrorizante do filme – uma conclusão perfeita para *Trilogia de terror*. Seria tentador identificar alegorias também neste segmento, como interpretar a figura do homem enterrado vivo, sem voz e sem possibilidade de reação, a uma nação submetida aos mandos e desmandos de um regime ditatorial. Mas Mojica parece mais preocupado com os cânones do gênero do que em codificar mensagens ocultas. É irônico, portanto, que tenha sido um dos diretores mais perseguidos pela ditadura militar e pela censura.⁹

O fracasso comercial de *Trilogia de terror* levou Mojica a evitar futuras parcerias com outros diretores.¹⁰ No seu longa seguinte, também dividido em episódios (*O estranho mundo de Zé do Caixão*, de 1968), foi ele mesmo quem dirigiu as três histórias, sozinho.

Considerações finais

Embora tenha sido concebido como um veículo popular para explorar comercialmente a fama de José Mojica Marins e de Zé do Caixão, *Trilogia de terror* acabou se tornando um filme complexo, realizado num período rico em experimentalismo do cinema brasileiro – entre “correntes” como o Cinema Marginal e o Cinema Novo.

Os episódios do filme podem ser vistos simplesmente como histórias fantásticas ou ainda como retratos simbólicos de medos, insatisfações, injustiças e críticas (sociais, políticas, culturais) de um período histórico bem particular. De modo geral, isso foi expresso por meio de alegorias que representamos pensamentos e ideias mais liberais de seus realizadores. E que campo melhor do que o do cinema de horror, com suas ameaças sobrenaturais/fantásticas, para disfarçar de maneira figurada uma carga considerável de crítica social?

Mas o uso da alegoria e a soma de talentos tão diversos quanto Candeias, Person e Mojica parecem não ter sensibilizado uma audiência atraída aos cinemas pelos sustos e horrores que *Trilogia de terror* prometia com seu título e cartaz. O longa estreou no Rio de Janeiro e em São Paulo em 23 de abril e 13 de maio de 1968, respectivamente. Sendo um trabalho difícil de definir, não conseguiu encontrar seu público e, com raras exceções, não impressionou nem a crítica.

Entre os poucos profissionais que gostaram do filme, é interessante destacar mais uma vez as opiniões provocativas de Salvyano Cavalcanti de Paiva, do *Correio da Manhã*. Em março de 1968, antes da estreia do longa, ele elogiou a cópia vista em primeira mão dizendo que tinha “valor artístico muito superior ao que se esperava” e que o episódio de Mojica era “uma obra-prima do terror como há muito não se fazia”, comparando-o ao clássico *Vampyr* (1932), do dinamarquês Carl Theodor Dreyer (DE PAIVA, 1968a, Segundo Caderno, p. B3). Algumas edições depois, em 21 de abril, na véspera da estreia do filme nos cinemas cariocas, o crítico lamentou que a censura tenha exigido cortes e, por conseguinte, criticou outros artistas brasileiros por terem se calado: “Onde estão os que protestam habitualmente contra a Censura? Onde estão os que dizem defender o Cinema brasileiro?” (DE PAIVA, 1968b, Segundo Caderno, p. B3).

Finalmente, nas edições de 23, 24 e 25 de abril, De Paiva publicou uma longa crítica dividida em três partes (talvez numa referência à própria *Trilogia*). Em seu texto, não poupou impropérios a quem não gostou do filme:

A inteligência de *Trilogia de Terror* foge, talvez, à compreensão de apenas duas espécies de cinespectadores: os falsos puritanos, obnubilados por uma neblina de preconceitos intransponíveis [...]; os falsos estetas de um cinema supostamente engajado em inovações formais, a mais importante das quais seria o enclausuramento e o distanciamento do público (DE PAIVA, 1968d, Segundo Caderno, p. B3).

Apesar do deslumbramento do crítico, a recepção à *Trilogia de terror* foi predominantemente negativa. Numa mesma edição do *Correio da Manhã* em que De Paiva fazia elogios ao longa, o tópico intitulado “Trilogia de Morfeu” em coluna social não creditada ironizava: “Na sessão de seis da tarde do Condor, dezoito gatos pingados (contados a dedo) assistiam *Trilogia de Terror*, todos eles cochilando ou roncando assustadoramente” (TRILOGIA de Morfeu. 1968, Segundo Caderno, p. B2).

Colegas de crítica tampouco foram tão generosos quanto De Paiva. Segundo José Carlos Monteiro (1968, p. 7), d’*A Tribuna da Imprensa*, “os desatinos de uma produção tumultuada pela inoperância de seu organizador, Mojica Marins, conduzem a *Trilogia* à vala comum de terror subalterno e irrisório”. Também sobraram farpas para os parceiros de Mojica na empreitada:

Person e Candeias poderiam, inteligentemente, instaurar no cinema nacional uma generosa política do horror nessas suas insólitas incursões. Poderiam lograr, ainda, pequenas abordagens do inconsciente brasileiro. Preferiram, no entanto, o lugar-comum de mediócras aventuras terroríficas que só exalam a quintescência do ridículo (MONTEIRO, 1968, p. 7).

Já o crítico não identificado da revista *Realidade* optou pelo bom humor: “[*Trilogia de terror*] não mete medo, mas cria uma dúvida: saber qual dos três episódios é o pior” (INDICAÇÕES..., 1968, p. 23). Outro periódico carioca, *O Jornal*, buscou o equilíbrio: em 4 de maio, publicou crítica com as iniciais “N.H.S.” e cotação 3 de 10:

Um filme nacional que mereceu, até agora, da crítica, o mínimo e o máximo em matéria de cotação. Já o reduziram a zero, como já lhe atribuíram méritos grandes e qualidades raras aos seus diretores. Uma vez mais, parece, a virtude está no meio (N.H.S., 1968, Segundo Caderno, p. 3).

Com a reavaliação crítica e popular do cinema de José Mojica Marins a partir dos anos 1990, *Trilogia de terror* tornou-se uma espécie de “filme de culto”, ganhando uma nova geração de admiradores e a atenção de pesquisadores e historiadores. É uma pena, portanto, que, passados mais de 40 anos do seu lançamento, *Trilogia de terror* continue inédito no país: nunca foi lançado comercialmente em vídeo, DVD ou Blu-ray,¹¹ sendo esporadicamente reprisado pelo Canal Brasil (de TV por assinatura).

Considerando o recrudescimento do fascismo no país, e um condenável sentimento de admiração confessa pelo período da ditadura por parte da população, os horrores alegóricos de Candeias, Person e Mojica estão mais atuais do que nunca.

REFERÊNCIAS

BARCINSKI, André; FINOTTI, Ivan. **Maldito**: A vida e o cinema de José Mojica Marins. São Paulo: Editora 34, 1998.

BLANCO, Armindo. Filme o seu monstro e fature os bilhões. **O Globo**, Rio de Janeiro, 26 abr. 1968. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/9990350100401.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

CAETANO, Daniel. O Acordo. **Contracampo**, 2006. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/25/oacordo.htm>>. Acesso em: 10 set. 2010.

CANDEIAS, Ozualdo Ribeiro. Entrevista com Candeias. [Entrevista concedida a] **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, 20 jul. 1968, p. 23-27.

CÁNEPA, Laura Loguercio. O Saci e procissão dos mortos: auto-referência fantástica no cinema paulista. **Rumores**, São Paulo, v. 1, n. 6, set. 2009. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/51165/55235>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

CARDENUTO, Reinaldo. Trilogia de Terror. **Portal Brasileiro de Cinema**, 2005. Disponível em: <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/mojica/filmes/03_06.php> Acesso em: 20 jan. 2020.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Meleagro**: pesquisa do Catimbó e notas da magia branca no Brasil. Rio de Janeiro: Livraria Agir, 1978.

CEIA, Carlos. Sobre o conceito de alegoria. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 10, ago. 1998. Disponível em: <<http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga10/matraga10a02.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2020.

DE PAIVA, Salvyano Cavalcanti. Cinema. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano 67, n. 23.018, 21 abr. 1968b. Segundo Caderno, p. B3.

DE PAIVA, Salvyano Cavalcanti. Crítica de "Trilogia de Terror" – Parte 1. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano 67, n. 23.019, 23 abr. 1968c. Segundo Caderno, p. B3.

DE PAIVA, Salvyano Cavalcanti. Crítica de "Trilogia de Terror" – Parte 2. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano 67, n. 23.020, 24 abr. 1968d. Segundo Caderno, p. B3.

DE PAIVA, Salvyano Cavalcanti. Crítica de "Trilogia de Terror" – Parte 3. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano 67, n. 23.021, 25 abr. 1968e. Segundo Caderno, p. B3.

DE PAIVA, Salvyano Cavalcanti. De produtores e produções. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano 67, n. 22.980, 6 mar. 1968a. Segundo Caderno, p. B3.

FONSECA, Carlos. Candeias: na estrada do cinema. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 10, 20 jul. 1968, p. 20-27.

GARDNIER, Ruy. O que há para saber sobre Ozualdo Candeias? **Contracampo**, 2006. Disponível em:<<http://www.contracampo.com.br/25/sabersobreozualdo.htm>> Acesso em: 10 set. 2010.

GRANT, Barry Keith. **Film genre: From iconography to ideology**. New York: Wallflower Press, 2007.

INDICAÇÕES: Cinema. **Realidade**, São Paulo, n. 27, jun. 1968, p. 23.

MENEZES, Carlos Lúcio. Parecer da Censura sobre "Trilogia de Terror". Brasília, 9 abr. 1968. Disponível em:<<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/9990350C00402.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2010.

MONTEIRO, José Carlos. "Trilogia de Terror", Fantástico grau zero. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, ano 19, n. 5.555, 26 abr. 1968, p. 7.

N.H.S. Crítica de "Trilogia de Terror". **O Jornal**, Rio de Janeiro, ano 48, n. 14.293, 4 maio 1968. Segundo Caderno, p. 3.

RODRIGUES, Jaime. "A Margem", um filme admirável. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano 67, n. 22.977, 2 mar. 1968. Segundo Caderno, p. B1.

SHARRETT, Christopher. The horror film as social allegory (and how it comes undone). In: BENSHOFF, Harry M. (ed.). **A companion to the horror film**. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2014. p. 56-72.

TELES, Ângela Aparecida. Uma estética da precariedade: Migrações e trocas interculturais no cinema de Ozualdo Candeias (1967-1992). **Dossiê: História e Cultura Visual**, São Paulo, v. 26, n. 2, p. 161-181, 2007. Disponível em:<<https://www.scielo.br/j/his/a/WBbBky5jdn36Wq93NCdS85H/?lang=pt>> Acesso em: 10 jan. 2010.

TRILOGIA de Morfeu. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano 67, n. 23.020, 25 abr. 1968. Segundo Caderno, p. B2.

XAVIER, Ismail. A alegoria histórica. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Senac, 2005. v. 1.p. 339-379.

NOTAS

- 1 Atualmente não existe qualquer registro destes episódios, já que as fitas eram reaproveitadas pela emissora.
- 2 O Ato Institucional 5 (ou AI-5) foi decretado pelo governo em 13 de dezembro de 1968. Foi o início dos chamados “Anos de Chumbo”, pois deu plenos poderes aos militares e aumentou a repressão militar e policial no país.
- 3 O conceito de *narrativa clássica* foi definido por teóricos como David Bordwell, Joseph Campbell e André Bazin, e refere-se à forma de narrar uma história de maneira didática e linear para sublinhar o caráter dos personagens e seus conflitos. É uma estrutura formal com começo, meio e fim adotada com sucesso pelo cinema clássico norte-americano.
- 4 Catimbó é o nome popular de um conjunto de atividades mágico-religiosas praticadas popularmente no Nordeste do Brasil, principalmente a partir do século XVIII. Segundo pesquisadores como Luís da Câmara Cascudo (1978), seu surgimento resulta da mistura entre práticas de magia branca trazidas da Europa com rituais que já eram praticados pelos índios brasileiros – como a Pajelança –, muitas vezes introduzindo também toques do catolicismo e das religiões africanas, conforme a região do Brasil.
- 5 Composta pelo alemão Felix Mendelssohn (1809-1847) para a peça *Sonho de uma noite de verão* (1842), e desde então utilizada em casamentos para marcar o momento da entrada da noiva na igreja.
- 6 A música “Pra onde vai, valente?” foi composta pelo pernambucano Manezinho Araújo (nome artístico de Manuel Pereira de Araújo) em 1934. A letra relata sua ida para o Rio de Janeiro para lutar na Revolução de 1930.
- 7 A “Canção do exército”, ou Hino do Exército Brasileiro, foi composta pelo tenente-coronel Alberto Augusto Martins e por Teófilo de Magalhães.
- 8 A catalepsia é uma doença rara em que o paciente fica inconsciente e com os membros flácidos, sem contrações, podendo permanecer durante horas nesta situação. No passado, várias vítimas deste mal foram enterradas vivas, devido à semelhança entre os seus sintomas e a morte.
- 9 Um dos filmes posteriores de José Mojica Marins, *Ritual de sádicos* (1969), foi interditado pela Censura Federal mesmo após inúmeros cortes, por fazer alusão à repressão policial e ao consumo de drogas como LSD. O filme chegou aos cinemas apenas ao fim do Regime Militar, em agosto de 1983, rebatizado como *O despertar da besta*.
- 10 Mojica só voltaria a participar de uma antologia de episódios de horror com outros cineastas quase meio século depois, e desta vez não como idealizador do projeto. Ele foi convidado para dirigir “O Saci”, um dos segmentos do longa independente *As fábulas negras* (2015), produzido por Rodrigo Aragão.
- 11 O episódio “Pesadelo Macabro” foi incluído como extra numa caixa com seis filmes de Mojica lançados há algum tempo em DVD, mas os segmentos de Candeias e Person continuam inéditos em qualquer formato.

O espectro do som como ferramenta de análise fílmica

The spectrum of sound as a film analysis tool

El espectro del sonido como herramienta de análisis cinematográfico

Débora Opolski

Universidade Federal do Paraná

E-mail: deboraopolski@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7784-3626>

Rodrigo Carreiro

Universidade Federal de Pernambuco

E-mail: rodrigo.carreiro@ufpe.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3087-9557>

RESUMO:

Este artigo tem o objetivo de apresentar a análise espectral sonora como uma ferramenta visual consistente para o desenvolvimento de abordagens metodológicas centradas na análise do som. Considerando a complexidade da trilha sonora, a transposição das informações sonoras para o meio visual torna possível o estudo minucioso do som, sem perder de perspectiva a totalidade da trilha sonora ou sua relação com a imagem. A precisão e o alto grau de detalhes parecem constituir vantagens para esse tipo de análise, realizadas com gráficos tridimensionais gerados por *softwares* como o iZotope RX, denominados *espectrogramas*. Explorando três estudos de casos, o texto busca explicar como as análises espectrais permitem que percepções subjetivas do analista sejam confirmadas de modo inequívoco.

Palavras-chave: *Espectrograma. iZotope RX. Análise espectral. Estudos do som. Análise fílmica.*

ABSTRACT:

This article aims to present sound spectral analysis as a consistent visual tool for the creation of new methodological approaches focused on sound analysis. Considering the complexity of the soundtrack, the transposition of sound information to the visual medium makes it possible to study the sound in detail, without losing perspective on the totality of the soundtrack or its relationship with the image. The precision and high degree of detail seem to constitute advantages for this type of analysis, performed with three-dimensional graphics generated by software such as iZotope RX, called spectrograms. Exploring three case studies, the paper seeks to explain how spectral analysis allows the analyst's subjective perceptions to be unambiguously confirmed.

Keywords: *Spectrogram. iZotope RX. Spectral analysis. Sound studies. Film analysis.*

RESUMEN:

Este artículo pretende presentar el análisis espectral sonoro como una herramienta visual consistente para la creación de nuevos enfoques metodológicos enfocados al análisis del sonido. Teniendo en cuenta la complejidad de la banda sonora, la transposición de la información sonora al medio visual permite estudiar con detenimiento el sonido, sin perder la perspectiva de toda la banda sonora y su relación con la imagen. La precisión y el alto grado de detalle parecen constituir ventajas de este tipo de análisis, realizados con gráficos tridimensionales generados por software como iZotope RX, llamados espectrogramas. Explorando tres casos de estudio, el texto busca explicar cómo los análisis espectrales permiten confirmar inequívocamente las percepciones subjetivas del analista.

Palabras clave: *Espectrograma. iZotope RX. Análisis espectral. Estudios de sonido. Análisis de películas.*

Artigo recebido em: 07/09/2021
Artigo aprovado em: 03/03/2022

Introdução

Ao buscar ferramentas que propiciam a compreensão da complexidade da trilha sonora, o espectrograma aparece como possibilidade, como forma gráfica útil para analisar sons complexos, sobre os quais a compreensão dos parâmetros formadores do som não pode ser feita apenas pela análise

auditiva da onda sonora. A análise espectral fornece informações sobre os parâmetros de tempo, frequência e intensidade, de forma tridimensional. Mais importante que isso: é uma ferramenta que permite “prender” ou “pausar” o som – uma informação expressiva que se movimenta no tempo – em uma representação visual que permite realização da análise em um nível de minúcia que, há poucos anos, era tecnicamente inviável.

Neste artigo, propomos utilizar essa ferramenta, que permite a visualização do som como uma forma de expandir e reeducar a nossa percepção auditiva e a nossa escuta, como alicerce epistemológico de um modelo de audição analítica. O objetivo final é a experiência audiovisual, ou seja, com o espectrograma, não estamos simplesmente tentando transformar a matéria-prima sonora em algo visual; estamos propondo uma forma de apoio visível aos olhos para auxiliar na compreensão do aspecto sonoro (e, portanto, auditivo) do audiovisual.

A partir do momento em que colocamos o som como elemento expressivo central para uma proposta de análise fílmica, se torna necessária a preocupação com a fidelidade do som que estamos analisando. Essa fidelidade está relacionada com a relação entre as características técnicas do som que utilizamos na análise (quantidade de amostras por segundo, número de *bits* de informação de cada amostra, codec de compressão utilizado para gravação na mídia utilizada etc.) e a organização do conjunto de sons mixado pelos profissionais que realizaram o trabalho criativo; a relação da trilha sonora com as mais diversas formas de apreciação que os espectadores experimentam ao assistir aos produtos audiovisuais nas mais variadas plataformas e mídias escapa aos objetivos deste trabalho.

O que nos interessa, portanto, é analisar e determinar o nível de eficiência que os espectrogramas possuem no estudo do processo de criação que está por trás da obra de arte, bem como as relações entre este processo criativo e o resultado final. O estabelecimento de parâmetros para a análise da trilha sonora envolve tantas questões que seria possível usar toda a extensão de um artigo acadêmico apenas discorrendo sobre alguns quesitos básicos que precisam ser considerados para que o som seja analisado a partir dos parâmetros corretos, sem distorções ocorridas nos momentos da escuta e/ou da reprodução sonora.

Por enquanto, vamos apenas esclarecer o que estabelecemos como critério para nossa proposta de metodologia de análise sonora: todos os filmes citados ao longo do texto tiveram o áudio examinado sempre em formato estéreo, gravado em tempo real, cuja fonte foram as plataformas de *streaming* Netflix e Amazon Prime Video, através da placa de som virtual Soundflower, no *software* Audacity. Após a gravação, os áudios foram exportados em formato WAV. A descrição do processo de obtenção da trilha sonora dos filmes é fundamental, porque garante que todas as análises serão feitas a partir de um mesmo procedimento técnico. Ao mesmo tempo, garantimos ainda que as fontes de origem das trilhas sonoras armazenam e reproduzem os sons com a devida autorização dos mixadores e do realizador de cada filme. Assim, temos a garantia de estar trabalhando com objetos sonoros originais, que mantêm as características principais desejadas pelos criadores, e que também podem ser comparados entre si.

A partir desta introdução, dividimos o artigo em seis seções, além das considerações finais. A segunda seção pontua rapidamente algumas questões sobre a análise fílmica enquanto disciplina acadêmica; a terceira revisa livros e textos que discutem modelos de análise fílmica de materiais sonoros. A quarta seção fala sobre os parâmetros formadores do som com objetivo de demonstrar que tipo de resultado se espera de um método de análise fílmica que tome o som como centro focal; a quinta apresenta o *software* iZotope RX e as imagens espectrais que ele é capaz de gerar, e que servirão como matéria-prima do método de análise proposto, que será posto à prova na seção seguinte. Por fim, tentaremos demonstrar nas considerações finais algumas vantagens do método que propomos.

Notas sobre a análise fílmica

Desde os anos 1960, quando a análise fílmica começou a ganhar força dentro dos estudos de cinema (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994), a questão das metodologias utilizadas para examinar produções audiovisuais está envolta em certo grau de polêmica. Seria a análise fílmica uma disciplina autônoma, como sugere Fernão Ramos (2010)? Ou a discussão da dimensão estilística/narrativa do audiovisual apenas serviria de matéria-prima para pesquisas que envolvem pontos focais mais amplos, relacionados à teoria e à história do cinema? Autores como Francis Vanoye e Anne-Goliot-Léte (1994), Jacques Aumont e Michel Marie (2004), David Bordwell e Kristin Thompson (2014) debatem essa questão com frequência, mas não chegam a uma conclusão única, tampouco defini-

tiva. Há, decerto, uma tendência crescente entre os pesquisadores de cinema em admitir que a análise fílmica sustenta, como protagonista ou coadjuvante, a maioria das pesquisas mais recentes relacionadas ao audiovisual (BORDWELL, 2013), mas a ambiguidade se mantém.

No Brasil, de fato, a inserção da análise fílmica nos estudos do audiovisual tende a ser ainda mais complexa, já que este campo de estudos está inserido na área acadêmica denominada Comunicação e Informação (e não na área de Artes, como ocorre em muitos outros países). Embora essa singularidade possa parecer pouco importante, ela, na verdade, afeta fortemente a abordagem dos pesquisadores, pois esta inserção pressupõe "uma ênfase maior das pesquisas em torno de questões midiáticas e menor nas investigações sobre aspectos narrativos, estilísticos, visuais e sonoros" (ALVIM; CARREIRO, 2016, p. 176).

Apesar da inserção dos estudos de Cinema na área de Comunicação, a sistematização de métodos de análise fílmica mais precisos e detalhados tem sido tema pouco abordado em livros e artigos publicados em língua portuguesa. Carreiro e Alvim (2016) constatam que, nos compêndios dedicados às metodologias de pesquisa na área de Comunicação, a análise fílmica tem recebido pouca (ou quase nenhuma) atenção. O compêndio *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*, de Antônio Barros e Jorge Duarte (2005), dedica apenas um capítulo à análise fílmica; e o capítulo deixa de fora a análise do som para focalizar, de forma vaga e imprecisa, modos de examinar a banda imagética.

Cabe aqui uma pausa para falar sobre o conceito de trilha sonora. Compreendemos a trilha sonora como todo o conjunto de sons do audiovisual, que inclui os diálogos, os efeitos sonoros nas suas mais variadas categorias e a música. Os diálogos são as falas dos personagens, ou seja, são as vozes, as sonoridades das falas que os personagens emitem. Os efeitos sonoros estão divididos em várias categorias: os ambientes e os efeitos de ambientes (respectivamente chamados de BG e BG-FX), o *foley*, os *hard-effects* e os *sound effects*.

De acordo com Opolski (2013), ambientes são as sonoridades constantes que compõem pano de fundo sonoro, aquelas que não se destacam, também chamadas de frequências fundamentais por Schafer (2001). Efeitos de ambiente são elementos que caracterizam determinados cenários e que ajudam a localizar o espectador na cena, como o som de um telefone em um escritório ou de uma buzina em uma rua. *Foleys* são sons resultantes da movimentação humana dos personagens princi-

pais, divididos em três categorias: farfalhar da roupa, passos e objetos em que os personagens pegam ou encostam. *Hard-effects* constituem efeitos sonoros não produzidos por personagens, mas com a fonte de origem visível na tela, como um carro que passa ou um cachorro que late. Por fim, *sound effects* são efeitos sonoros não representativos ou sons não associados a uma fonte de origem do som na imagem; eles desempenham uma função parecida com a da música. Como exemplos, elementos sonoros que acompanham as cartelas iniciais dos filmes, ou mesmo as sonoridades que acontecem nos momentos de *blackout* de tela, entrada e saída de *flashbacks* etc. Por fim, há a música, facilmente reconhecida quando é composta por instrumentos musicais convencionais.

Voltando a discutir os manuais e compêndios de metodologia da área de Comunicação, observamos que a opção de minimizar o papel da análise da trilha sonora das produções audiovisuais se estende para as próprias publicações específicas que detalham modelos de análise fílmica. No primeiro caso, é interessante o exemplo de *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*, manual organizado por Martin Bauer e George Gaskell (2002), que menciona a palavra *som* no título. No entanto, apenas dois capítulos focalizam a análise sonora.

Os textos, assinados por Diana Rose e Martin Bauer, pouco ajudam a esclarecer questões importantes para a análise fílmica de cunho sonoro. O capítulo de Rose destaca a importância de descrever separadamente os conteúdos imagéticos e sonoros, procurando examinar como eles se relacionam e como interferem um no outro. Bauer, por sua vez, dedica atenção à importância do estudo da música, em especial ao modo como o sentido musical e suas conotações produzem sentido dentro do discurso fílmico. Ele sublinha a importância de descrever elementos musicais como ritmo, harmonia, melodia, dinâmica sonora e orquestração, mas não entra na questão do método de análise – como fazer isso?

Os livros específicos que têm as metodologias de análise fílmica como aspecto central são poucos. Vamos nos concentrar rapidamente nos três mais conhecidos e utilizados. O primeiro deles é *A análise do filme* (Jacques Aumont e Michel Marie), publicado em língua portuguesa em 2004. Professores da Universidade Paris 3 e prestigiados teóricos do cinema, os autores vão na contramão da posição defendida por Ramos (2010) e afirmam que a análise fílmica deve ser considerada mais um procedimento metodológico e menos uma disciplina autônoma. Eles ressaltam, ainda, que nunca existirá um método universal de análise fílmica: "não existem senão análises singulares, intei-

ramente adequadas no seu método, extensão e objeto, ao filme particular de que se ocupam” (AUMONT; MARIE, 2004, p. 15). Enfatizam que cada pesquisador pode construir seu próprio modo de analisar filmes, e que esse modo terá sempre que ser reajustado ou reformulado a cada nova análise realizada.

Essa posição também é endossada por Francis Vanoye (Universidade Paris X) e Anne Goliot-Lété (Universidade de Paris-Diderot), autores de *Ensaio sobre a análise fílmica*, o mais conhecido livro dedicado ao tema no Brasil. Os dois autores sugerem algumas abordagens possíveis aos pesquisadores que desejam utilizar a análise fílmica, mas enfatizam que as possibilidades são infinitas. Em comum entre todas elas, há apenas a divisão do trabalho de análise em duas etapas que consideram fundamentais: a descrição e, posteriormente, a interpretação analítica do filme, feita com base em alguma abordagem conceitual previamente selecionada pelo analista.

O terceiro e último livro disponível no Brasil e que aborda as metodologias de análise fílmica é *A arte do cinema: uma introdução* (David Bordwell e Kristin Thompson, 2014). O livro, contudo, apresenta de forma detalhada as ferramentas que constituem a gramática audiovisual fundamental, mas não detalha maneiras de uso destas ferramentas para a prática da análise fílmica. É por isso que, ao examinar livros de Comunicação e de estudos audiovisuais que colocam a análise fílmica em primeiro plano, Carreiro e Alvim (2016) chegaram à conclusão de que eles, apesar de incentivarem a prática do exame minucioso de material audiovisual, não sistematizam metodologias de análise de modo rigoroso e detalhado.

A análise fílmica do som

Embora a quase totalidade dos pesquisadores que discutem ou propõem metodologias de análise fílmica (como todos os nomes citados nas seções anteriores, incluindo nomes prestigiados como Jacques Aumont a David Bordwell) sejam unânimes em afirmar que não existe e nem existirá uma estratégia única e estável de analisar produções audiovisuais, muitos deles compilaram ou sugeriram métodos de análise da banda imagética (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994; AUMONT; MARIE, 2004; BORDWELL; THOMPSON, 2014). Métodos de análise que focalizam prioritariamente o som, contudo, são bem mais raros.

Vanoye e Goliot-Lété (1994), por exemplo, sugerem que a análise sonora deve partir de uma descrição minuciosa do que ocorre na trilha sonora, sempre em paralelo com uma descrição da imagem exibida em sincronia. Embora sem afirmar explicitamente, os autores insinuam que a análise sonora precisa ser construída sempre sobre as relações entre sons e imagens; no entanto, não chegam a propor um método de análise, mas apenas um modo de sistematizar e apresentar as informações visuais e sonoras que serão analisadas, salientando algumas delas, nas quais o analista deve prestar atenção especial. “Diálogos, ruídos, música; escala sonora; intensidade; transições sonoras, encavalamentos, continuidade/ruptura sonora. [...] sons *in/off/fora* de campo; sons diegéticos ou extradiegéticos; sincronismo ou assincronismo entre imagens e sons” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 70).

No livro *A análise do filme*, Aumont e Marie reservam um capítulo para discutir modos de analisar o som de produtos audiovisuais. No entanto, eles não propõem qualquer tipo de método de análise, mas, sim, enumeram algumas tentativas de análises fílmicas centradas no som que se tornaram paradigmáticas, a teoria do cinema: Michel Chion, Dominique Chateau, Francis Vanoye e Kristin Thompson são citados. Os dois autores franceses avaliam que a trilha sonora possui inúmeras funções narrativas, e destacam a dificuldade de analisar todos os sons presentes em uma obra, sugerindo que o analista trabalhe com subdivisões, como o uso da voz, a função dos efeitos sonoros ou as produções de sentido musicais.

As análises musicais, por sinal, foram objeto das primeiras tentativas, dentro da teoria do cinema, de efetuar análises fílmicas sonoras. Alvim e Carreiro (2016, p. 183) enumeram algumas delas, realizadas por autores como Kurt London, Sergei Eisenstein (que escreveu artigos analisando detalhadamente a construção estilística de seus próprios filmes) e Hanss Eisler (entre as décadas de 1930 e 1940), que estão entre os pioneiros, mas nenhum deles chegou a propor uma metodologia abrangente de análise que pudesse ser utilizada em filmes distintos. Somente a partir da década de 1980, os estudos baseados em análises musicais voltariam a crescer, com o surgimento de livros de Claudia Gorbman e Royal Brown, ambos se apoiando em maneiras visuais de discutir a relação entre música e imagem de filmes, como *Zero de conduta* (*Zéro de conduite*, Jean Vigo, 1933) e *O gavião do mar* (*The seahawk*, Michael Curtiz, 1940), incluindo *frames* dos filmes em questão mostrados em sincronia com as respectivas partituras.

Michel Chion, em *A audiovisual* (2008), também procedeu a uma tentativa de analisar detalhadamente as relações entre sons e imagens de *Persona* (Ingmar Bergman, 1960), destacando de modo mais proeminente o modo que havia utilizado para realizar a análise, como observam Carreiro e Alvim (2016, p. 185):

Depois de citar, como processos de observação, o método das máscaras [que consiste num modo de escuta no qual o analista fixa a atenção em apenas um componente sonoro da trilha e descarta todos os outros] e a necessidade de se analisar som e imagem em conjunto, Chion (2011) procede a um esboço de etapas e perguntas pertinentes a uma análise audiovisual. A primeira consiste em identificar os elementos sonoros (vozes, música e ruídos) e observar se há destaque para algum deles [...]. Na segunda etapa, devem-se identificar pontos de sincronização importantes. [...] A partir daí, faz-se uma "análise narrativa" a partir de duas perguntas principais: "o que ouço daquilo que vejo? O que vejo daquilo que ouço?" (CHION, 2008, p. 160).

Além da tentativa de Chion, o teórico mais importante dos estudos de som no audiovisual a demonstrar preocupação com o desenvolvimento de possíveis metodologias de análise fílmica centradas no som foi Rick Altman. Ele discutiu essa questão em texto publicado em 2000 (em coautoria com Sandra Tatroe e McGraw Jones), sugerindo uma maneira de organizar as informações sonoras em tabelas e gráficos, incluindo gradações de volume de cada elemento da trilha sonora para descrever com maior precisão as ênfases dramáticas recebidas por cada som. Essa metodologia incipiente tem sido utilizada, com variações, por alguns pesquisadores, inclusive no Brasil, tais como Débora Opolski (2013) e Filipe Falcão (2015).

Contudo, o próprio Rick Altman descartou esse método de análise, em um artigo de 2013, classificando-o como "impreciso" e "incompleto" (ALTMAN, 2013, p. 74). Neste último ensaio, publicado no livro *The Oxford Handbook of film music studies*, Altman destacou que as análises fílmicas de caráter estilístico, centradas na imagem, ganharam maior precisão e complexidade a partir do surgimento de mídias domésticas de armazenamento e reprodução das obras audiovisuais, tais como o DVD e o Blu-Ray, dos anos 1980 em diante. Essas tecnologias passaram a permitir que o analista pudesse ver a obra (e pausá-la) quantas vezes fosse necessário para descrever os mínimos detalhes:

Ao assistir a uma sequência fílmica com som complexo, somos frequentemente pressionados para atentar a mais de um aspecto da trilha sonora. Audiências repetidas certamente oferecem a possibilidade de descobrir detalhes adicionais e novas correspondências, mas o processo é, na melhor das hipóteses, lento e frequentemente emperrado pela influência das audiências iniciais. Por oferecerem um amplo

espectro de informações em um formato facilmente consultável, as interpretações visuais de um segmento de trilha sonora convidam o crítico não apenas a analisar em maior profundidade, mas também a estar atento a uma maior variedade de detalhes e preocupações (ALTMAN, 2013, p. 94, tradução nossa).¹

Altman finaliza o argumento afirmando que os pesquisadores de som no audiovisual têm o desafio de desenvolver metodologias mais estáveis e universais de análise fílmica, apoiadas por elementos visuais, que possam permitir o mesmo nível de detalhamento e precisão das reflexões sobre o som: “precisamos [...] superar as dificuldades de trabalhar com trilhas sonoras. Representações visuais do som do filme podem desempenhar um papel importante neste processo, porque fornecem uma ferramenta importante para a análise”² (ALTMAN, 2013, p. 95, tradução nossa).

Nas seções seguintes, tentaremos demonstrar que a análise espectral sonora, realizada com o apoio de gráficos produzidos com a ajuda de *softwares* como o iZotope RX, tem potencial para se tornar elemento fundamental de modalidades de análise fílmica sonora com apoio visual, como apontou Altman. Antes de apresentar as representações visuais que chamamos de espectrogramas, e demonstrar com exemplos como eles podem auxiliar em análises mais pormenorizadas da trilha sonora, precisamos explicar em termos sintéticos como funcionam os parâmetros que compõem o som. Só dessa maneira seremos capazes de “ler” adequadamente os espectrogramas e efetuar as análises sonoras da forma correta.

O som e os parâmetros que o compõem

Do ponto de vista físico, o som é o resultado de uma movimentação de energia. O som se propaga quando acontece uma transferência de energia de uma molécula para a outra. Em linhas gerais, analisamos os sons buscando compreender quais são as relações que acontecem entre dois parâmetros acústicos básicos, que são a frequência (relação entre o comprimento da onda e a velocidade com a qual a energia é transferida horizontalmente) e a amplitude (movimento que acontece no sentido vertical).

A frequência, que sugere auditivamente quanto mais grave ou aguda uma nota pode soar, é o resultado da velocidade da vibração das ondas sonoras. Quanto mais rápido, mais agudo será o som; ao contrário, quanto mais lento, mais grave. Portanto, a altura está relacionada com a frequência de vibração de uma onda sonora por segundo.

O segundo parâmetro, que é a amplitude, se relaciona com a intensidade do som. Quanto maior a amplitude de oscilação da vibração, mais intenso será o som; quanto menor a amplitude, mais fraco será este som. Sendo assim, a intensidade do som se dá pela quantidade de energia movimentada. Assim, a frequência, ou a altura do som, assim como a amplitude, ou a intensidade, podem ser considerados parâmetros básicos da produção do som. Mas o som é composto por quatro elementos principais: altura, intensidade, timbre e duração. Além disso, a densidade pode ser considerada como um dos elementos formadores do som. Falaremos também desses parâmetros (ALTMAN; TATROE; JONES, 2000).

O timbre, ou a *qualidade* do som, é assim denominado porque faz com que o ouvinte consiga identificar a textura sonora, permitindo que sons que vibram na mesma frequência possam ser identificados como distintos (por exemplo, a mesma nota musical tocada em um violão ou em um piano soa diferente, aos nossos ouvidos, por causa do timbre). O timbre é o resultado acústico da combinação de frequências que compõem um determinado som. É nesse ponto que a nossa discussão se torna interessante, porque um som não é formado por uma única frequência. Os sons naturais são formados por muitas frequências combinadas de formas diferentes, e que geram singularidades sonoras justamente pela forma como estas combinações são feitas. O timbre é formado pela frequência fundamental somada aos harmônicos, que são as demais frequências secundárias que compõem o objeto sonoro. Juntas, elas constituem o espectro do som.

A duração é a quantidade de tempo que o som permanece existindo; a quantidade de tempo que a energia sonora permanece sendo transferida no espaço físico. Relacionados com a duração temos outros conceitos, como o de ritmo, que nos leva a ressaltar também a importância do conceito de silêncio (a ausência de som). A existência do som possui uma relação intrínseca com o silêncio, com as pausas, porque o som começa a construir seus sentidos também pelos silêncios que o antecedem e o sucedem.

A densidade, por fim, diz respeito à quantidade de elementos sonoros que acontecem de forma simultânea. Há, ainda, uma relação próxima da densidade com a intensidade (ou seja, o volume) de cada um desses sons.

Essa segmentação do som em parâmetros sonoros formadores nos auxilia no sentido de compreender a forma como o som é criado, propagado e como ele chega até as nossas orelhas, mas é simplista se for aplicada de forma absoluta, porque o som como elemento vivo é resultado da relação entre todos esses elementos com os ouvintes. São muitas as variáveis que determinam a percepção do som; como sabemos, muitas delas são culturais e independem da física acústica. Citando apenas um exemplo relacionado com a capacidade auditiva, um som pode ser percebido como mais intenso se tiver frequências agudas, e menos intenso se for composto por frequências graves. A partir dessa explicação, fica mais fácil compreender por que podemos utilizar o espectro do som como uma ferramenta de análise da trilha sonora, observando com atenção as informações físicas resultantes das interações entre os elementos formadores dos sons e a formação dos sons complexos. Reside nesse raciocínio o ponto de partida para estruturar argumentos críticos sobre a relação desses sons com a estrutura narrativa audiovisual.

O iZotope RX

Ao pensarmos em análise acústica do som, pensamos imediatamente em formas de onda (fig. 1):

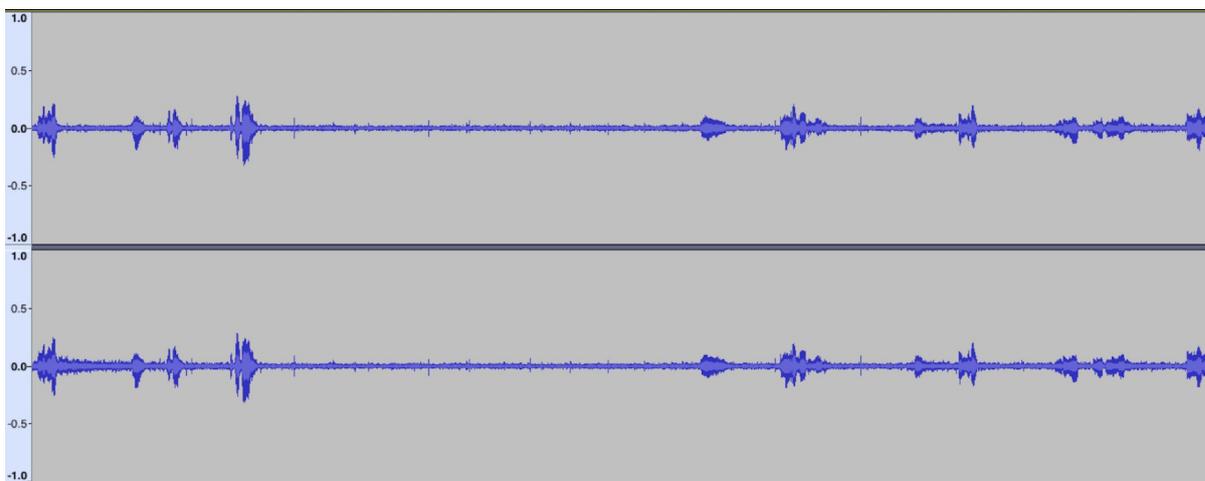


Fig. 1. Forma de onda (*waveform*). Fonte: Captura de tela (*Audacity*).

Os gráficos de forma de onda nos fornecem informações sobre o tempo (no eixo horizontal) e a intensidade (no eixo vertical). Já os gráficos de análise espectral, ou espectrogramas, têm a aparência mais colorida (fig. 2):

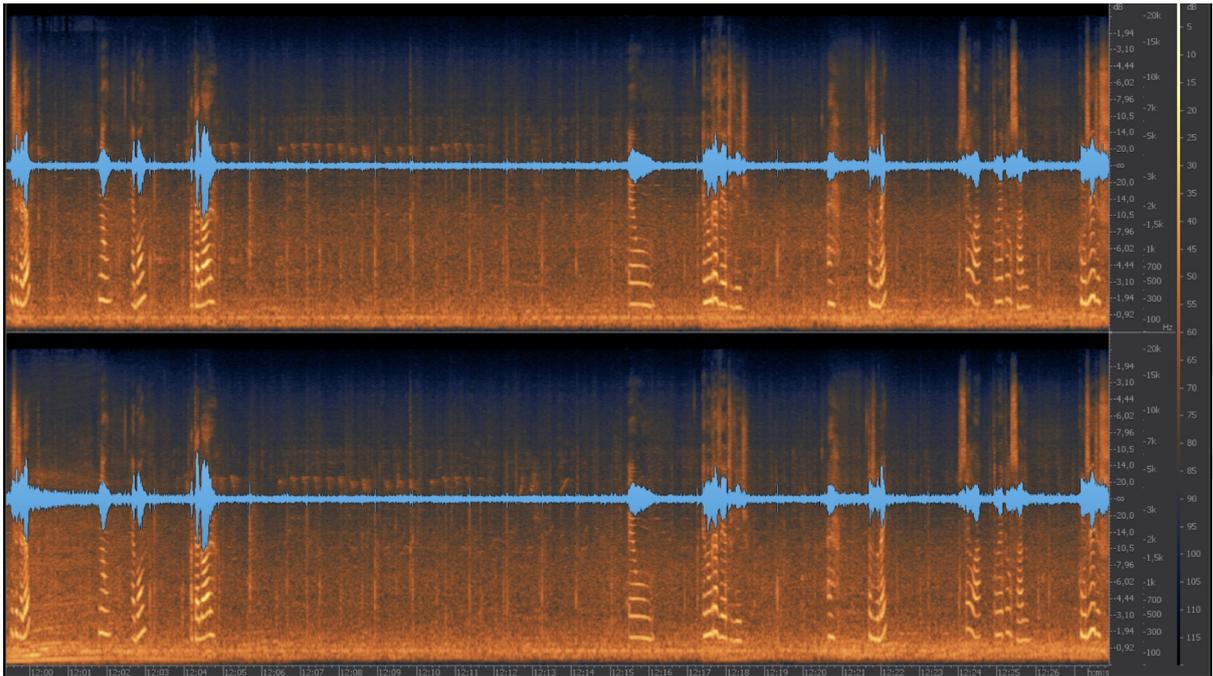


Fig. 2. Gráfico de análise espectral. Fonte: Captura de tela (iZotope RX).

Traduzindo os espectros nesse tipo de gráfico, podemos obter informações mais precisas e detalhadas. Temos o tempo, ainda no eixo horizontal; no eixo vertical, agora temos as frequências, que podem ir de 20 Hz a 20.000 Hz, cobrindo todo o espectro da audição humana; e em ambos os eixos, temos a intensidade, que pode ser identificada a partir da intensidade da cor alaranjada. Quanto mais intensa a cor laranja, mais clara fica a representação visual. A cor preta significa ausência de som.

Por fim, é possível gerar uma forma de onda sonora para referência, que aqui está reproduzida em azul claro, no meio de cada um dos canais do estéreo. Lendo esse espectro, conseguimos compreender como o som é constituído e identificar as relações que se estabelecem em três dimensões: tempo, frequência e intensidade, podendo compreender visualmente a constituição do timbre. O mais interessante é lembrarmos que, com análises desse tipo, podemos identificar não somente quando ocorrem os sons, mas também de qual forma as frequências (tanto a fundamental, que forma a base do elemento sonoro, quanto seus harmônicos, que auxiliam a inteligibilidade e dão o timbre individual) são distribuídas, bem como suas respectivas intensidades e durações.

Os gráficos espectrais podem conduzir visualmente a análise sonora, porque nos apresentam uma espécie de materialização acústica visual, criando uma forma acústica visível. Ao transformar o som em imagem, ampliamos a nossa percepção e estimulamos a prática de novas formas de audição e escuta. É importante entendermos essa materialização acústica como uma ferramenta de auxílio para a compreensão da matéria sonora em toda a sua complexidade. Este é o foco principal desta proposta de abordagem metodológica.

O uso da ferramenta de análise espectral

A proposta de utilizar o espectro do som como alicerce epistemológico para o estabelecimento de uma abordagem metodológica nova, que dê conta da análise de obras audiovisuais, vai ao encontro de ideias de autores como Sontag (1961) e Penafria (2009), que consideram o audiovisual como uma expressão artística singular, devendo assim ser analisado também a partir dos seus aspectos formais.

O som, como elemento formal e expressivo do audiovisual, quando segmentado e examinado através da análise espectral, pode ampliar o campo de percepção das relações entre os elementos constituintes da trilha sonora e outros elementos que integram a obra audiovisual. Ao observar o espectro e segmentar os sons e as frequências de forma visual, entendemos o quanto uma trilha sonora pode ser resultado de um contraponto complexo, podendo se tornar muito difícil de ser detalhado, no contexto da análise fílmica, sem o auxílio de imagens visuais, mais fáceis de examinar em pormenores (ALTMAN, 2013).

Os instrumentos que utilizamos para decodificar filmes em análises robustas (como o que está sendo utilizado agora, por exemplo, que é a palavra escrita no papel) costumam se basear de forma mais recorrente em imagens. Elas dão maior nível de precisão às análises, porque podem ser “congeladas” no tempo, o que permite um exame detalhado.

Retomamos, então, a ideia de que os gráficos espectrais podem conduzir visualmente certos tipos de análises sonoras, porque nos apresentam uma espécie de materialização acústica visual; criam uma forma acústica visível e desprendida do tempo. Ao ver o som transformado em imagem, estamos também provocando uma reflexão sobre estas duas formas de expressão. As imagens

espectrais dos sons podem nos auxiliar a expandir o foco da atenção ao qual culturalmente somos direcionados, visto que vivemos em uma era reconhecidamente oculocentrista (CRARY, 2015; ROSE, 2016).

A análise espectral pode ser vista como uma ferramenta eficiente para analisar microestruturas da trilha sonora (e, obviamente, também as macroestruturas). Opolski (2015, 2017) utilizou essa ferramenta de análise para compreender estruturas sonoras mínimas que compõem a performance vocal do personagem no cinema. Nessas pesquisas, a análise espectral foi utilizada para decupar visualmente a fala dos personagens dos filmes *Meu nome não é Johnny* (2008, de Mauro Lima), *Xingu* (2011, de Cao Hamburger) e *Chico Xavier* (2010, de Daniel Filho), com o objetivo de refletir sobre as relações entre a montagem de imagens e sons, estabelecendo a fala como um elemento gerador de continuidade ou descontinuidade no audiovisual.

Mais recentemente, a análise espectral foi utilizada como metodologia para identificar de que modo o desenho de som é capaz de conduzir o espectador a um estado de imersão narrativa e sensorial (CARREIRO; MEIRELES; OPOLSKI, 2021). A partir das observações espectrais, foi possível determinar quais as ferramentas usadas para desenvolver e modular um senso de imersão coerente com o arco narrativo dos três universos sonoros experienciados pelo protagonista (e, por consequência, por nós, espectadores) do filme *O som do silêncio* (*Sound of metal*, 2020, de Darius Marder).

Em uma tentativa de construir um modelo de análise fílmica sonora aplicável a outros filmes, e após observarmos os gráficos espectrais sonoros de muitos filmes, elegemos três obras para apresentar como estudos de caso, neste artigo, entendendo que estas análises têm potencial para demonstrar como se dá a aplicação da ferramenta na análise fílmica de micro e macroestruturas sonoras.

Compreendemos que essa ferramenta pode dar maior precisão e detalhismo na descrição e na interpretação de aspectos sonoros dos filmes, na medida em que nos demonstra visualmente, para além de quaisquer impressões subjetivas, usos estilísticos e narrativos da trilha sonora que, muitas vezes, não podem ser interpretadas adequadamente pelo ouvinte na apreciação da obra audiovisual.

A observação atenta do espectrograma da trilha sonora de *O som do silêncio*, por exemplo, demonstra como o raro uso do silêncio absoluto (a ausência completa de sons, impossível na natureza) foi utilizado como ferramenta narrativa que ajuda a construir o processo imersivo do espectador no modo como o protagonista surdo percebe o mundo.

Para efeito de estudos de caso deste artigo, utilizaremos os filmes *Os outros* (*The others*, 2001, de Alejandro Amenábar), *Um lugar silencioso* (*A quiet place*, 2018, de John Krasinski), e *mãe!* (*mother!*, 2017, de Darren Aronofski). Começamos com *Os outros*, um horror com trilha sonora silenciosa. Uma família composta pela mãe e dois filhos pequenos mora em uma casa campestre. O visual e o sonoro são singelos, e retratam com simplicidade a rotina cotidiana de uma família, evidenciando seu isolamento e falta de segurança. Trata-se de uma família que espera pelo retorno do pai, o protetor, e convive com um cotidiano em que coisas estranhas acontecem, em uma casa que parece ser habitada por seres de uma dimensão diferente.

A singeleza da ação caracteriza essa produção como um filme silencioso, no sentido de que possui uma trilha com poucos elementos sonoros, composta principalmente por vozes e *foley*, e pela inserção de música em alguns trechos. Durante a apreciação do audiovisual, nos chamou a atenção o fato de que não conseguimos ouvir ambientes naturais de animais (como pássaros e grilos), embora estejamos em uma casa isolada no campo. Esses ambientes naturais dariam ao som do filme uma impressão de verossimilhança.

Podemos nos lembrar do filme *As pontes de Madison* (*The bridges of Madison County*, 1995, de Clint Eastwood), um clássico na composição de ambientes naturais com animais; ou mesmo falar dos dois filmes que serão analisados posteriormente neste artigo. No entanto, em vez de citar os inúmeros filmes com trilhas sonoras predominantemente compostas com ambientes naturais, parece mais plausível citar as exceções, como *Náufrago* (*Castaway*, 2000, de Robert Zemeckis), em que todas as cenas que mostram o personagem interpretado por Tom Hanks na ilha deserta foram sonorizadas sem qualquer ruído de animal. Produções que não utilizam bichos para criar ambientes campestres são exceções.

Durante a apreciação, surgem várias hipóteses para explicar a ausência de animais em *Os outros*. A ausência de pássaros e grilos poderia estar relacionada com a intenção de reforçar o isolamento da família e, por consequência, o medo que permeia aquele cotidiano. Porém, à marca de 1:33:00,

quando a narrativa finalmente nos revela a natureza real daquela família, passamos a ouvir grilos. A inserção desse elemento sonoro, com pouca intensidade e de forma sutil, nesse momento, muda a estrutura de toda a trilha sonora, apoiando uma reviravolta importante na narrativa. Com o uso do espectrograma, o analista pode visualizar o espectro sonoro da trilha e encontrar, a partir desse momento exato, uma linha alaranjada que surge na faixa de frequência de 5.000 hz (fig. 3). São os grilos. O gráfico tridimensional, portanto, nos assegura que é concreta, e não apenas uma percepção subjetiva, a informação sonora.

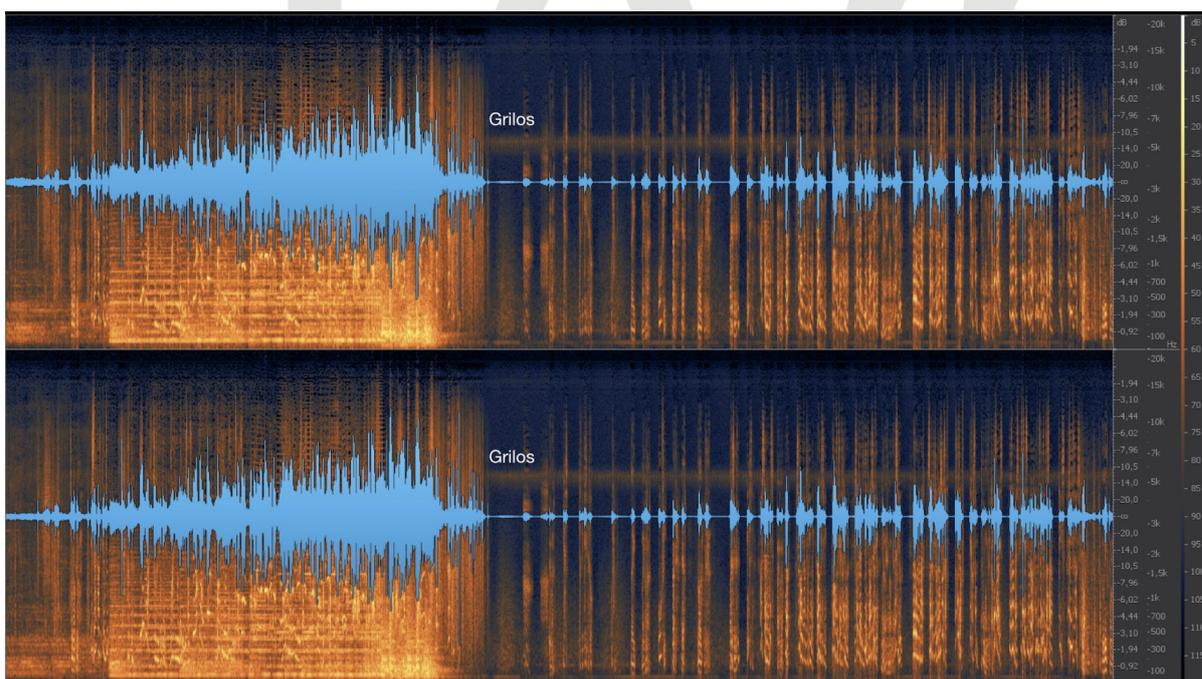


Fig. 3. Espectrograma de *Os outros*. Fonte: Captura de tela (iZotope RX).

É interessante notarmos, também, que no momento em que os grilos entram na composição, os demais elementos sonoros têm sua intensidade reduzida, para que os grilos possam se destacar em termos narrativos. Eles representam expressivamente o ponto de virada da trama, sublinhando uma revelação e transmitindo a mensagem de que somente agora os espectadores estão cientes da natureza verdadeira dos protagonistas da narrativa.

Nesse caso, a análise espectral pode ser usada como uma ferramenta que nos permite localizar e confirmar algumas percepções sonoras. Primeiro, podemos comprovar que o filme soa realmente mais quieto do que a maioria dos outros filmes, e não apenas por causa dos cenários isolados e

desabilitados, mas também porque a trilha sonora constitui um elemento integrador, que usa a ambientação pouco ruidosa para contar a história de uma casa habitada por fantasmas. A banda sonora também reforça a ambiguidade entre fantasmas e seres vivos.

Avançando para o próximo exemplo, *Um lugar silencioso* conta a história de uma região habitada por monstros cegos com uma audição hiperdesenvolvida. Para conviver com esses monstros, os seres humanos precisam viver em silêncio. Como se trata de um filme no qual o mote para a narrativa é a produção do som, muitas questões podem ser discutidas, como o fato de que uma das habitantes é surda e, por consequência desta característica, poderíamos analisar como os ambientes do filme foram criados, articulando inclusive BGs sonoros subjetivos da personagem surda (ou seja, o ponto de escuta subjetivo reproduz o modo como ela ouve o mundo) e ambientes percebidos pelos ouvintes como objetivos.

Também poderíamos discutir o fato de que sonoridades de ambientes, mesmo aquelas produzidas por animais como grilos, não atraem os monstros, pela intensidade fraca. Ou, ainda, o desfecho da narrativa, que acontece com o acréscimo do som de microfonia (fenômeno acústico no qual um microfone capta o som do dispositivo que emite o próprio som do microfone), em torno de 80 minutos de projeção. A microfonia é apresentada como uma sonoridade desagradável, a ponto de que nem os monstros podem suportá-la, algo que revela uma fraqueza a ser explorada pelos humanos. Porém, não temos a intenção aqui de realizar uma análise de um filme em profundidade, mas apenas mostrar algumas das possibilidades de utilização do espectro como ferramenta de análise.

Por isso, vamos falar sobre a criação sonora do efeito de mascaramento (um ambiente sonoro baixo e contínuo) no filme. Esse efeito é o ponto central de toda a narrativa, pois é somente através dele que existe segurança na vida dos personagens. Além disso, através da identificação da importância desse efeito na história, conseguimos compreender algo muito importante sobre a composição dessa trilha sonora em questão, que é a inexistência de BG-FX. O mascaramento é explicado aos 35 minutos, quando uma criança se assusta com o som de um peixe se debatendo no rio, e o pai explica (inclusive com sussurros, em uma intensidade raramente ouvida na narrativa, que conta com apenas 80 linhas de diálogos, cerca de 10% da quantidade de falas contidas em um longa-

metragem normal) que, como o rio produz som forte e constante, sons com menor intensidade são seguros naquele local. O mesmo ocorre aos 37 minutos de projeção, quando os dois conseguem conversar por estarem ao lado de uma cachoeira (fig. 4).

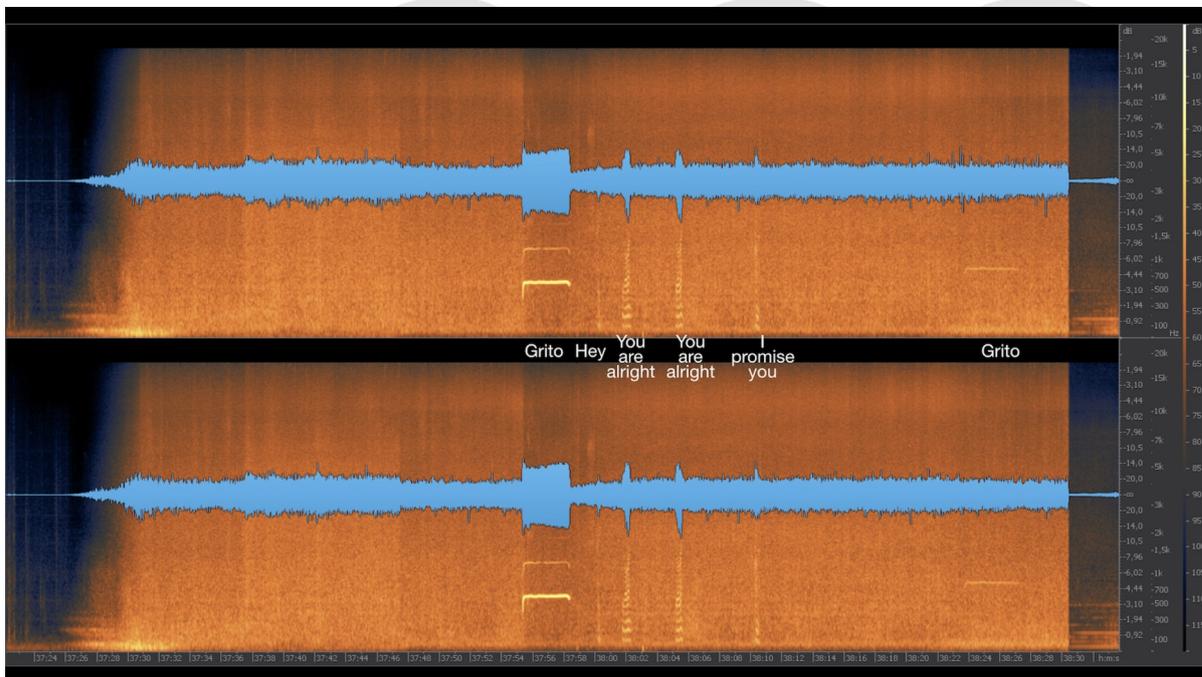


Fig. 4. Espectrograma de cena de *Um lugar silencioso*. Fonte: Captura de tela (iZotope RX).

O som da água é intenso. A cor alaranjada intermitente que vemos no gráfico, que cobre toda a faixa de frequência de 0 a 20.000 Hz, é a imagem espectral do som da água. No detalhe, podemos observar o destaque que as vozes dos personagens criam no espectro. Esses destaques são visíveis na cor branca ou alaranjada brilhante, que aparecem no momento em que as vozes surgem: um grito, e algumas falas: "Hey, you are alright? Are you alright? I promise you", e finalmente outro grito.

Gostaríamos de destacar as diferenças de intensidade contidas entre o primeiro grito, que acontece aos 37:54, e o segundo, que acontece aos 38:24. O primeiro grito ocorre com a câmera posicionada na parte de dentro da cachoeira. Nós, espectadores, estamos lá com os personagens. No segundo, a câmera está distante, filmando de fora da queda d'água, nos colocando como ouvintes nesta nova posição, como alguém fora da ação, que ouve a cachoeira mascarando o som da voz. É isso que movimenta a vida e as ações dos seres humanos naquele local específico: é possível falar e até gritar, desde que a intensidade não se destaque do ambiente. Sons seguros são aqueles que inte-

gram o ambiente sem se elevar em intensidade acima dele. Olhando o espectro do som, podemos perceber que o segundo grito não se destaca do ambiente e, portanto, é seguro. Do ponto de vista da análise, isso nos leva a comprovar, além de qualquer dúvida ou subjetividade, que o filme *Um lugar silencioso* não possui um dos elementos mais tradicionais na composição da trilha sonora: o BG-FX.

Por fim, nosso último exemplo: o filme *mãe!* narra a história do cotidiano de um casal, também isolado em uma casa no campo, e das relações que estabelecem com as pessoas que aparecem de forma inexplicada. Neste filme, existem muitos momentos peculiares, como as diferenças de qualidade vocal e de performance da mãe (Jennifer Lawrence), antes e depois de parir, e os múltiplos ruídos naturais e rangidos que praticamente dão vida à casa e que interagem com a mãe, como no momento do parto.³ Porém, pela necessidade de escolher um momento da narrativa para a aplicação da ferramenta, decidimos optar por um que possibilitasse demonstrar a aplicação da ferramenta na observação de macroestruturas.

Para tanto, ao contrário dos dois exemplos anteriores, gostaríamos de destacar dois pontos, apresentando duas figuras espectrais. Primeiro, vamos falar sobre a mudança progressiva da trilha sonora, já é notável o aumento da densidade do som (número de elementos sonoros) e da intensidade sonora (fig. 5), como vemos no espectrograma do filme completo:

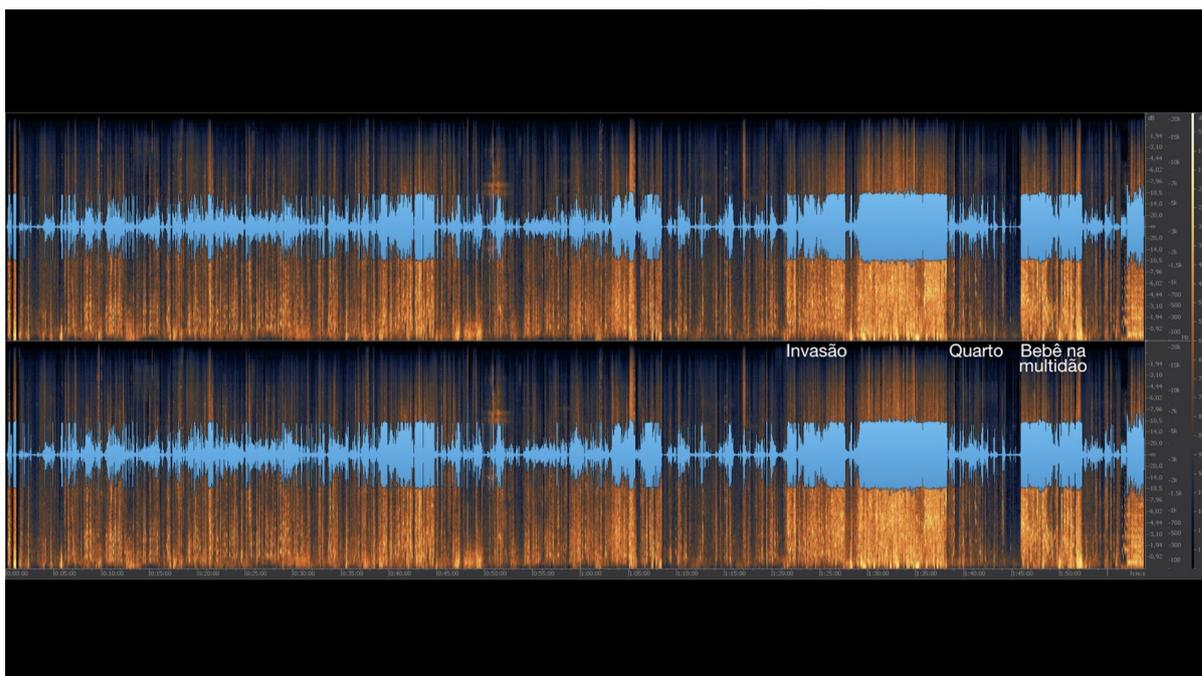


Fig. 5. Espectrograma de *mãe!*. Fonte: Captura de tela (iZotope RX).

Aproximadamente a 1:20:00, a casa começa a ser invadida pela multidão. As atitudes dos invasores são agressivas, incluindo demolição e explosões. A concentração de cor alaranjada que aparece na figura deixa clara a densidade que cresce e, junto com ela, a tensão e envolvimento do espectador com a narrativa, que se eleva a cada atitude insana daqueles invasores. Por volta de 1:37:00 a intensidade da trilha sonora diminui; isso ocorre quando o filho nasce e a mãe fica com ele, reclusa no quarto. A cor laranja volta a ficar mais forte quando o filho é carregado para a multidão, na próxima cena que será demonstrada.

As articulações criadas pelas mudanças de densidade sonora abruptas acontecem em vários momentos da narrativa, com destaque aqui para a cena em que o filho é levado para a multidão. Abaixo (fig. 6), podemos observar o grande contraste criado pelas diferenças de dinâmica sonora entre o momento em que a mãe adormece com o filho nos braços e o instante em que o pai leva o filho para a multidão:

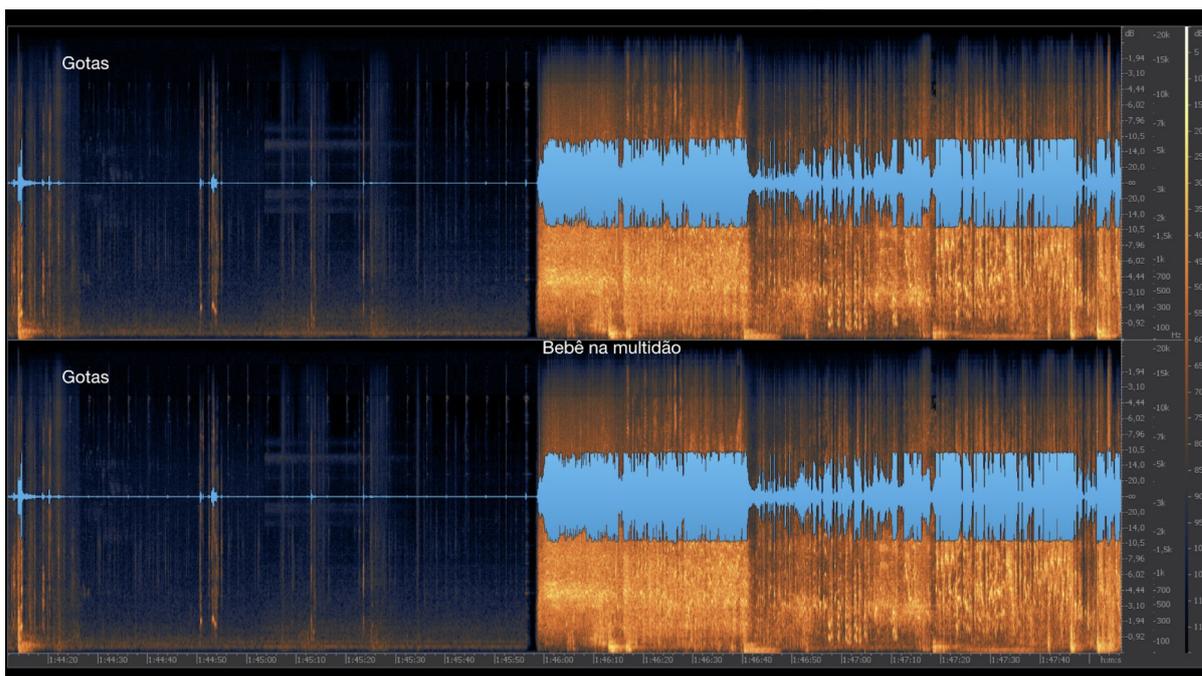


Fig. 6. Espectrograma de cena de *mãe!*. Fonte: Captura de tela (iZotope RX).

Nesse excerto da trilha sonora, que começa em aproximadamente 1:44:00, temos, como primeiro evento, a fala do pai em conjunto com um efeito sonoro, quando a mãe o afasta da tentativa de tocar o filho. O pai está sentado em uma cadeira, esperando pacientemente o desenrolar da cena, olhando fixamente para a mãe, que está sentada no chão com o bebê nos braços. Também temos uma linha reta pontilhada com intensidade especialmente forte entre 10.000 e 15.000 Hz. É uma goteira que cresce em intensidade, modificando gradualmente também o timbre, que passa de líquido para metálico. Em 1:44:00, temos a voz da mãe, suplicando para que o homem peça aos invasores para irem embora. As gotas ficam mais e mais presentes, até que a última desempenha também a função de *sound effect*, representando a passagem do tempo, destacando o momento em que o menino é tirado dos braços da mãe, preparando o espectador para a mudança brusca de ambiente: do quarto para a multidão que grita, aplaude e ovaciona a criança.

Olhar o espectro da trilha sonora de *mãe!* nos possibilita confirmar com detalhes acústicos minuciosos as mudanças sonoras, identificando as alterações graduais e o modo como elas se desenvolvem no tempo. A precisão e o detalhismo de tal análise não seriam possíveis sem o uso de espectrogramas, que mostram, assim, constituírem uma maneira de aprisionar a efemeridade temporal da expressividade sonora.

Considerações finais

Uma proposta de análise metodológica só faz sentido se puder ser aplicada de forma mais generalista a um grupo de filmes. Ao mesmo tempo em que concordamos com Jacques Aumont e Michel Marie (2004), no sentido de que os filmes são, como obras de arte, singulares, exigindo que as análises precisem ser adaptadas a estas idiossincrasias, queremos sugerir que a ferramenta apresentada neste artigo não teria valor significativo, como abordagem metodológica de análise fílmica, se só pudesse ser usada para analisar uma obra. É evidente que cada filme exige um ajuste, no uso da ferramenta, para que esta possa ser útil à análise, mas as análises espectrais efetivamente parecem propiciar um modelo de interpretação sonora capaz de fornecer dados concretos para impressões auditivas antes discutíveis apenas no terreno da impressão.

Sendo assim, em um primeiro momento, parece relevante compreender que a ferramenta oferece diversas possibilidades de uso em análises fílmicas. Nesse sentido, vale abrir espaço para um resgate histórico. Antes de ser usada como ferramenta de análise da trilha sonora, a análise espectral já era utilizada como gráfico facilitador para a realização de edições de som, ou seja, para modelar os elementos sonoros da trilha, dentro da cadeia produtiva do cinema.

Foi, portanto, dentro do reino das práticas de edição que adquirimos a experiência empírica: quanto menor a porção do espectro observada, maior o controle sobre as possibilidades de manipulação da informação sonora. Em linhas gerais e simplificadas, quanto maior a aproximação (o *zoom in* realizado no áudio), maior o acesso à microestrutura do som, aos sons segmentados – e, indo ainda mais a fundo, aos harmônicos sonoros, de forma individual. Achamos prudente trazer essa informação para reforçar a ideia de que, antes de simplesmente transformar o som em imagem e iniciar o procedimento de análise fílmica, é importante saber qual elemento da trilha sonora se pretende analisar com cuidado, para que seja possível realizar uma aproximação deste elemento de forma estética e de forma técnica adequadas.

No caso da análise da microestrutura, o uso do espectrograma nos possibilita afirmar, para além de dúvidas, que *Um lugar silencioso* não possui efeitos do tipo BGs-FX, e que os grilos, em *Os outros*, compõem uma maneira expressiva de sinalizar a natureza dos habitantes da casa. Para análises desse tipo, é imprescindível trabalhar com o espectro de forma segmentada. No caso da

compreensão estrutural da progressão de densidade na trilha de *mãe!*, é interessante realizar a observação individual das cenas, mas também se torna imprescindível observar a macroestrutura. Só ao ter contato com o espectro completo da trilha sonora vemos a flutuação de densidade sonora que acompanha a modulação da tensão no arco narrativo do filme.

A guisa de conclusão, podemos afirmar que a análise espectral constitui uma metodologia que vai um passo além dos métodos disponíveis até então para a análise da trilha sonora. Como afirmamos no início, e confirmamos nos estudos de caso, a ferramenta se mostra um diferencial, por permitir a apreensão do detalhe sem perder de vista (literalmente) a completude da estrutura. O som, na linha do tempo, ocorre e termina; ele só permanece na nossa memória. Já na imagem espectral, ele ocorre, é registrado e permanece ali, como imagem, se mantendo no papel como um rastro, uma fotografia que pode ser ferramenta acessória para a recomposição minuciosa da memória sonora, porque "congela" as mudanças da expressividade do som ao longo do tempo. Com a análise espectral, temos maior precisão e menor subjetividade.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodore; EISLER, Hanns. **Musique de cinéma**. Paris: L'Arche, 1972.
- ALTMAN, Rick; TATROE, Sandra; JONES, McGraw. Inventing the cinema soundtrack: Hollywood multiplane sound system. *In*: BUHLER, James; FLYNN, Carol; NEUMEYER, David (ed.). **Music and cinema**. Hanover: Wesleyan University Press, 2000. p. 339-359.
- ALTMAN, Rick. Visual representation as an analytical tool. *In*: NEUMEYER, David. (ed.). **The Oxford handbook of film music studies**. New York: Oxford University Press, 2014. p. 73-95.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.
- BAUER, Martin; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2002.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Campinas: Editora Unicamp, 2014.
- BROWN, Royal. **Overtones and undertones: reading film music**. Berkeley: University of California Press, 1994.
- CARREIRO, Rodrigo; ALVIM, Luiza. Uma questão de método: notas sobre a análise de som e música no cinema. **Matrizes**, v. 10, n. 2, p. 175-193, 2016.
- CARREIRO, Rodrigo; OPOLSKI, Débora; MEIRELLES, Rodrigo. *O som do silêncio: uma análise imersiva*. *In*: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 30., 2021, São Paulo. **Anais [...]**. Campinas: Galoá, 2021.
- CHION, Michel. **A audiovisual: som e imagem no cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.
- CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- FALCÃO, Filipe. **Fronteiras do medo: quando Hollywood refilma o horror japonês**. São José dos Pinhais: Estronho, 2015.
- GORBMAN, Claudia. **Unheard melodies: narrative film music**. Londres: BFI Publishing, 1987.
- OPOLSKI, Débora. **Introdução ao desenho de som: uma sistematização aplicada na análise do longa-metragem Ensaio sobre a cegueira**. João Pessoa: Editora UFPB, 2013.
- OPOLSKI, Débora. A continuidade nos diálogos do personagem: uma leitura sobre a montagem de imagens e voz a partir de uma sequência do filme *Meu nome não é Johnny*. **Temática**, n. 6, 2015.
- OPOLSKI, Débora. **A fragmentação da performance vocal do personagem no cinema a partir da perspectiva da edição de diálogos**. 2017. 227 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Linguagens) – Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2017.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes – conceitos e metodologia(s). *In*: CONGRESSO SOPCOM, 6., 2009, Coimbra. **Anais** [...]. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>>. Acesso em: 21 mar. 2022.

RAMOS, Fernão. Estudos de Cinema na universidade brasileira. **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 20, p. 161-167, 2010.

ROSE, Gillian. **Visual methodologies**: an introduction to researching with visual materials. Newbury Park: Sage Publications, 2016.

SCHAFFER, Murray. **Afinção do mundo**. São Paulo: Unesp, 2001.

SONTAG, Susan. **Against Interpretation**. New York: Dell Publishing, 1961.

VANOYE, Frances; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 1994.

NOTAS

1 “When watching a film sequence with complex sound, we are most often hardpressed to attend to more than a single aspect of the soundtrack. Repeated hearings certainly offer the possibility of discovering additional details and new correspondences, but the process is at best slow and often impeded by the overwhelming influence of an initial hearing. Because they offer a wide spectrum of information in an easily consultable format, visual renditions of a soundtrack segment invite the critic to analyze not only in greater depth but also with attention to a greater variety of concerns”.

2 “we need to recognize openly that film sound is not easy to work with, and to devise as many ways as possible to overcome the difficulties of working with sound. Visual representations of film sound can play an important role in this process, because they are capable of providing an important tool for film analysis”.

3 A casa treme a cada força que a mãe faz para o bebê nascer. Com a câmera em *close-up* no rosto da mãe, ouvimos e vemos a casa inteira tremer até que ela entra no quarto e, finalmente, tem o bebê.

Fundamentos para a análise das formas e opções enunciativas gráficas em animação

Basic principles for the analysis of the enunciative graphic forms and options in animation

Principes fondamentaux pour l'analyse des formes et des options énonciatives graphiques en animation

Marina Estela Graça

Universidade do Algarve, Portugal

E-mail: mgraca@ualg.pt

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4990-0176>

RESUMO:

A especificidade da 'imagem' em Animação, existente em diferentes mídias, não é considerada nos textos que procuram uma teoria geral e as publicações que lhe são dedicadas têm carácter introdutório, dirigindo-se ao estudante que quer aprender a fazer. Este ensaio tem como objetivo partilhar observações, obtidas por confronto com diferentes ocorrências, na expectativa de poder contribuir para a construção de um modelo coerente e sistemático sobre os elementos fundamentais e processos de enunciação gráfica do conteúdo de cada fotograma na sequência animada.

Palavras-chave: *Imagem em Animação. Enunciação Gráfica em Animação. Estudos de Animação.*

ABSTRACT:

The specificity of the 'image' in Animation, which exists in different media, is not considered in the texts that seek a comprehensive theory, and the publications that are dedicated to it have an introductory character, by aiming the student who wants to learn how to do. This essay intends to share observations, made through the confrontation with different occurrences, hoping to contribute to the construction of a coherent and

systematic model about the fundamental elements and processes of graphic enunciation of the content of each frame in the animated sequence.

Keywords: *Image in Animation. Graphical Enunciation in Animation. Animation Studies.*

RÉSUMÉ:

La spécificité de l'‘image’ dans l'animation, qui existe dans différents médias, n'est pas prise en compte dans les textes qui cherchent une théorie générale; et les publications qui lui sont consacrées ont un caractère introductif, en adoptant la perspective de l'étudiant qui souhaite apprendre à faire. Cet essai vise à partager des observations, considérées dans la confrontation avec différentes occurrences, dans l'espoir de pouvoir contribuer à la construction d'un modèle cohérent et systématique sur les éléments et les processus fondamentaux de l'énonciation graphique du contenu de chaque photogramme de la séquence animée.

Mots-clé: *L'image en Animation. L'énonciation graphique en Animation. Études sur l'Animation.*

Artigo recebido em: 17/11/2021
Artigo aprovado em: 19/01/2022

Introdução

Este ensaio tem como objetivo contribuir para a abordagem da imagem em animação como resultante de processos específicos, de produção gráfica. Pretende-se providenciar um quadro de caráter introdutório, breve, composto por conceitos e categorias provenientes de constatações fundamentais, facilmente verificáveis, obtidas por confronto com obras de animação, suportadas por diferentes mídias, de modo a contribuir para a sua discussão e posterior elaboração de uma teoria da imagem que inclua a diferenciação sistemática da forma animada.

A enunciação da imagem em animação

A designação *configuração* (aproximação ao termo inglês *shaping*) será usada no sentido de mostrar claramente o recorte intencional realizado na substância gráfica, por detrás do processo de enunciação. O termo *enunciação* foi tomado de Benveniste (1974, p. 80-82),¹ ainda que tenha sido

GRAÇA, Marina Estela. Fundamentos para a análise das formas e opções enunciativas gráficas em animação.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.37100>>

por ele usado no contexto do funcionamento das línguas faladas, dado o dispositivo que propõe ser considerado adequado e útil no domínio gráfico em animação, consideradas as devidas adaptações.

A enunciação designa o ato de produção de um enunciado. O discurso, enquanto manifestação de uma enunciação, resulta de uma produção; a enunciação seria o mecanismo desta produção e respetivo modo de efetivação. A construção do discurso (cujo resultado se apresenta como concretização material do enunciado, a partir de Benveniste) faz-se em função de formas e processos disponíveis. Para entendermos as estratégias de composição do discurso é necessário considerar e enquadrar a tecnologia que suporta e conforma os procedimentos técnicos, no momento em que são implicados, e que contribui para a instituição da norma enquanto abstração desses mesmos procedimentos.

Em geral, no processo convencional de enunciação em animação, a linguagem gráfica decorre da decisão do estúdio/autor e é escolhida na fase de desenvolvimento. A proposta gráfica de um autor ou de um estúdio poderá vir a manifestar-se como questionamento da própria tecnologia e dos procedimentos normativos, como é o caso da obra do famoso e importante realizador canadiano de origem britânica, Norman McLaren. Ainda que, na maior parte dos casos, apareça apenas como exercício de uma retórica específica no âmbito do compromisso entre as opções formais e estratégias industriais disponíveis e a própria proposta de identidade corporativa, como acontece no caso dos Estúdios Disney e de muitos autores.

Em alguns casos, como nas obras do realizador japonês Hayao Miyazaki ou no longa *O menino e o mundo*, do realizador brasileiro Alê Abreu, o processo de enunciação começa pela investigação gráfica, de modo a inquirir e tornar visíveis os elementos materiais necessários à sua expressão. O desenho é a ferramenta que permite pensar, conceber e organizar todo o projeto.

Em geral, os projetos de animação² incluem algumas estratégias comuns no início do processo de enunciação gráfica e têm a configuração de cada uma das imagens da sequência final como objetivo:

- Conceitos visuais – Documentos com a caracterização gráfica de personagens, de cenários e de acessórios (proporções individuais e proporções relativas, vistas em todos os ângulos, expressões e ações tipo, paletas de cor, etc.).
- Image boards, ekonte, concept boards – Miyazaki concretiza primeiro algumas cenas emblemáticas, com lápis e aguarela, a fim de poder compreender o universo do filme. Passando, em seguida, para a elaboração do *ekonte*, uma espécie de livro de 600 a 800 páginas, no qual as imagens estão dispostas na vertical, e que corresponde à primeira fase da elaboração dos *layouts* de cada um dos seus filmes. Alê Abreu, no longa *O menino e o mundo*, seguiu um processo de enunciação gráfica semelhante, através do qual investigou a natureza do projeto que queria criar, e o comunicou à equipa, sob a forma de *animatic*, de modo a que esta dele pudesse apropriar-se (GROBAR, 2016).
- Storyboard – Planificação gráfica que estrutura a duração, seguindo a narrativa quando existe, com indicações sobre o enquadramento, conteúdo gráfico de cada fragmento e respetiva duração; movimento das ações; simulação de movimentos de câmara; efeitos sonoros e diálogos.
- Diagrama de som – Planificação gráfica que alguns autores e compositores utilizam para estruturar a sonoridade do filme, dada a complexidade dos vários elementos a considerar: os conteúdos visuais, as ações, a estrutura narrativa, a tensão dramática, o ritmo (o modo de fluir do tempo de projeção), as transições entre planos e cenas.
- Layouts – Planificação da composição gráfica de cada plano, o mais precisa possível, com detalhes sobre a localização, direções e trajetórias de movimentos, de cada elemento, realizada a partir do *storyboard* em confronto com o argumento.
- Folha de Exposição / Carta de Rodagem – Tabelas onde cada fotograma é especificado individualmente, segundo uma numeração progressiva, permitindo anotar (também graficamente) todo o tipo de informação técnica, dramática e sonora, relativa ao seu conteúdo, necessária à concretização síncrona do mesmo.

Embora partindo, frequentemente, de uma pessoa – o autor –, o conteúdo gráfico final de cada fotograma costuma resultar das decisões e atividade de um conjunto de profissionais, no âmbito dos modos de apropriação subjetiva e intersubjetiva do universo gráfico do projeto, submetidos aos constrangimentos dos meios disponíveis. Estes modos traduzem-se em protocolos e normativas e assumem-se como práticas comuns no interior das estruturas de produção. A enunciação, em animação, faz-se no contexto desse conjunto de práticas, desenvolvidas no seio de grupos que se vão definindo a si mesmos pelos modos de comunicação e de produção comuns e pelo acesso a tecnologias específicas.

As imagens animadas têm um lado gráfico, que corresponde ao processo de enunciação, e um lado visual, que acontece durante a percepção de movimento aparente resultante do discurso produzido. A obra animada só existe enquanto acontecimento na mente do espectador (GRAÇA, 2006b, p. 133). O suporte (a cópia em película, magnética, digital ou em papel) integra a obra, mas não é a obra. Neste âmbito, a duração não é material: acontece apenas entre o instante inicial e o instante final da ilusão percebida. O lado visual da animação (que participa em diversos mídias: jogos, longas-metragens, *videoclips*, *videomapping*, etc.)³ constitui, atual e inegavelmente, uma parte considerável da cultura visual global. No entanto, como veremos adiante, existem aspetos que diferenciam enormemente as imagens animadas das restantes.

Técnicas de animação

No filme fotográfico, as formas percebidas no ecrã têm origem na captura da luz que emana diretamente da realidade visual existente na frente do sistema ótico da câmara de filmar (pessoas, objetos, locais ou cenários). No entanto, em animação, as configurações percebidas podem não ter sido sequer capturadas por um sistema ótico, por um *scanner* ou, até mesmo, pela tradução de dados capturados por sensores. Esse é o caso dos *flipbooks* e de outros brinquedos óticos. Mesmo quando a captura de imagem é fotográfica – como no caso da técnica por animação de volumes –, a câmara é assumida como máquina de desenho (tal como foi inventada), isto é, como forma de inscrição automática de marcas gráficas, organizadas sob o modelo da perspetiva cónica, num suporte bidimensional.⁴

GRAÇA, Marina Estela. **Fundamentos para a análise das formas e opções enunciativas gráficas em animação.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.37100>>

O modo pelo qual a imagem é configurada depende do conjunto de procedimentos escolhidos como origem da produção física dos sinais que irão ser interpretados visualmente. Aquilo que é habitualmente designado como “técnica de animação”. Esta escolha tem consequências tanto sobre o aspeto gráfico pretendido quanto sobre as opções formais ao nível da qualidade dos movimentos animados. Atualmente, a maior parte dos conteúdos animados são produzidos por estruturas de carácter industrial (algumas de dimensão reduzida) e provêm de processos de síntese digital: a técnica de animação 3D; ou são desenhadas com uso de mesas digitalizadoras: a técnica de animação 2D. Todas as técnicas têm como objetivo “dar forma” ao conteúdo gráfico que preenche cada um dos instantes (fotogramas) que constituem e configuram a sequência animada quando percebida. É a este conteúdo em cada fotograma que chamamos de imagem, tal como se depreende da declaração de McLaren (*apud* SIFIANOS, 1995, tradução nossa): “A animação é, portanto, a arte de manipular as diferenças entre fotogramas sucessivos, ou a imagem em cada fotograma”.⁵

O fotograma é a unidade no tempo de duração e decorre da efetividade e qualidade da percepção de movimento pelo espectador. Tem, portanto, uma existência dual (na produção e na projeção): enquanto unidade material, física, que carrega informação gráfica (contendor) numa sequência de fotogramas; e enquanto unidade de tempo (instante) numa sequência projetada ou emitida. Em alguns processos de produção de imagens animadas, a fisicidade do fotograma é apenas numérica, isto é, não existe enquanto entidade material concreta, manipulada (pela mão) diretamente pelo animador (através de técnicas apoiadas por aplicações informáticas específicas), embora exista uma sua representação na superfície de trabalho. Contudo, os processos obedecem sempre ao objetivo pretendido: produzir uma sequência de descontinuidades visuais para serem percebidas enquanto movimento aparente por um espectador.

Neste contexto, cada imagem (que irá ser registada em um ou mais fotogramas) é constituída por múltiplos níveis sobrepostos de informação gráfica, realizados em momentos diferentes e, na maior parte das vezes, por pessoas diversas: elementos móveis ou fixos que estão entre o ponto de vista e a ação; figuras que realizam ações num plano intermédio; outros elementos móveis que estão para lá da ação; e um cenário no plano mais afastado relativamente ao espectador. A imagem, que há de

ser contida num fotograma específico, é uma entidade complexa, constituída por diferentes níveis e categorias de informação. Corresponde, como se disse, à carga, ao conteúdo que o fotograma transporta.

A matéria gráfica

A matéria gráfica assume formas de acordo com a linguagem, em função do processo de intermediação e suporte escolhidos, e só pode ser completamente entendida quando consideradas todas as opções de enunciação. Na base da utilização de todas as formas gráficas, em animação, está a diferenciação regular, no tempo, da luz emitida ou projetada, configurada para desencadear o funcionamento dos mecanismos de perceção de movimento aparente. Para lá deste objetivo comum, a enunciação gráfica também pode pretender a comunicação de movimentos enquanto comportamento.

Do ponto de vista dos elementos formais que o constituem, uma sequência animada é aquilo que se vê. Contudo, a qualidade daquilo que se percebe acrescenta múltiplas dimensões ao acontecimento que é percebido, por permitir a intermediação de aspetos da realidade que não são apenas visuais⁶ e porque, manifestamente e pela sua própria natureza, apela a formas de entendimento que não decorrem apenas da representação.

O *como é* (o que é percebido) tem a ver com a linguagem gráfica escolhida e subentende expressões referenciais diferentes, tal como múltiplas relações sintáticas e semânticas. Uma imagem com função comunicativa resulta de um processo pelo qual se escolhem, se constroem e se justapõem sinais gráficos sobre uma superfície (a do ecrã ou equivalente) com a finalidade de compor uma mensagem visual cuja descodificação esteja prevista dentro de um limite preciso. São superfícies com marcas organizadas por alguém de modo a poderem ser interpretadas no tempo e no espaço por esse mesmo alguém ou outro. Alguns destes sistemas são relativamente rígidos (as representações em perspetiva cónica; as axonometrias e as projeções ortogonais; as imagens de carácter taxonómico, entre outros), restringindo os respetivos processos de enunciação a regras sintáticas e a contextos precisos; outros são flexíveis, permitindo apropriações formais pelas quais os autores exploram esses mesmos códigos, elementos, processos e as ideologias que os acompanham. Algumas imagens não imitam o que é aparente para os olhos, embora sustentem a intermediação

de aspetos da realidade. Outras nem isso: não substituem objetos nem relações entre coisas, nem qualquer outra coisa para alguém em algum aspeto. Há imagens que apenas se autorreferenciam. A animação permite imagens que são alguma coisa pela primeira vez. Como resultado da percepção ou de um processo de conhecimento (não apenas visual); de recordações; da imaginação; de processos de reificação; ou do registo de gestos. Existe liberdade na escolha das formas gráficas em todos estes casos. A animação é o processo escolhido precisamente por poder prescindir da relação de coincidência icónica com os comportamentos e formas visuais que podemos observar no mundo real.

Por poder recorrer a todas as formas gráficas, a animação também dispõe dos sistemas de organização e de seleção de signos que a ela pertence. É, por isso, possível enfatizar ou excluir elementos quer ao nível do detalhe formal, quer ao nível da complexidade estrutural, sintática, da linguagem escolhida. Sobretudo, o autor pode escolher destacar a energia do gesto da mão que configurou as imagens a fim de criar empatia no espectador, como pode ser visto na sequência do longa-metragem *The Tale of the Princess Kaguya* (*O conto da Princesa Kaguya*, 2013), de Isao Takahata, em que a princesa corre, fugindo pela floresta:

Com [este filme] fui mais longe nesta direção para que o público experimentasse vicariamente o instante que o artista tinha esboçado, de forma rápida, e que estava a acontecer diante dos seus olhos. O meu objetivo era que o público imaginasse ou evocasse vivamente a realidade a partir do âmago dos desenhos, em vez de pensar que os desenhos em si representavam a coisa real. Isto permitiria ao espectador sentir-se comovido pelas ações e emoções de alegria e tristeza das personagens, e sentir a natureza a fervilhar de vida, de uma forma mais evocativa do que através de uma pintura com aparência realista (TAKAHATA *in*: KAMEN, 2015, tradução nossa).⁷

Em animação, existe ainda um recurso específico proporcionado quer pelas características do processo de enunciação gráfica em série, quer pelo facto de as imagens não serem percebidas enquanto tal, pelo espectador: o da metamorfose. Isto é, a possibilidade de alterar cada uma das diferentes qualidades da marca gráfica (decorrentes do design gráfico básico), entre cada um dos fotogramas que constituem a sequência, libertando a enunciação dos constrangimentos decorrentes das relações de referencialidade e das gramáticas convencionais que regulam os modos de deslocação das formas na superfície da imagem, enfatizando a “omnipotência”⁸ da linha fluida enquanto capacidade de se transformar “no que se quiser” (EISENSTEIN *apud* LEYDA, 1986, p. 21).

Componentes fundamentais da imagem

No contexto da enunciação, a linha é a forma mais simples de marca gráfica. Corresponde à abstração geométrica da ligação entre dois pontos, podendo ser posta a intermediar referentes que apresentam a “linearidade” como qualidade inteligível: na representação de objetos, de acontecimentos (sonoros, por exemplo) ou de relações entre coisas; e na delimitação de superfícies ou de silhuetas, como contorno, a fim de diferenciar interposições ou a organização de uma extensão. A versatilidade referencial da linha como marca gráfica, reconhecida por Eisenstein enquanto plasticidade, é função da competência de quem sabe usá-la no contexto das práticas em Animação, tendo em vista os objetivos de expressão pretendidos. Para o animador Chuck Jones (na origem de algumas estratégias importantes, como a da introdução da *smear animation*), essa foi uma descoberta memorável, como declara num dos seus livros: “a descoberta mais importante e espantosa que fiz [...] foi a capacidade de viver a partir da linha, apenas”⁹ (JONES, 1990, p. 52-53, tradução nossa).

As imagens solicitam modos de perceção que não decorrem da natureza material pela qual se apresentam, sendo assumidas ou como um contínuo táctil anterior à superfície do seu suporte físico – distribuição em modo frontal – ou como janela para um mundo observável – distribuição em modo inclinado (MASSIRONI, 1982, p. 33, *apud* GIBSON, 1950, p. 66). No modo frontal, a marca gráfica é percebida como estando situada entre a superfície e o espectador, e os planos representados apresentam-se perpendiculares ao eixo ótico (assumem a natureza da sua disposição material sobre a superfície do papel/na superfície do ecrã). Em geral, neste tipo de imagem, o discurso apela a uma relação referencial de carácter abstrato e não icónico. No modo inclinado, ou longitudinal, a imagem apresenta-se distribuída para lá da superfície do papel/ecrã e o discurso apela a uma relação referencial icónica, de representação de conteúdos assimiláveis como se se distribuíssem num mundo observável. A captura fotográfica, assim como as representações em perspetiva cónica, produzem imagens que pertencem a este modo. Neste tipo de organização gráfica, o recorte da imagem – aquilo que designamos como enquadramento em linguagem fílmica – é parte estrutural da imagem, funcionando como janela e pressupondo o fora de campo.

Por poder subtrair-se à captura fotográfica e à representação em perspectiva cônica, como modos exclusivos, a animação permite que sejam combinados múltiplos sistemas de significação na enunciação gráfica das imagens. Ora, esta complexidade foi explorada muito cedo na história da animação. Podemos percebê-la por detrás dos *gags* da personagem Félix em *Feline Follies*, a partir de 1919, nos quais elementos da imagem (pontos de interrogação, por exemplo) passam de elemento gráfico que intermedeia a objeto representado, e essa passagem é inscrita como opção no processo de desenvolvimento narrativo da obra. No mesmo momento e pelo mesmo artifício, o modo inclinado de disposição dos elementos gráficos torna evidente a natureza de cada um, como marca em modo frontal. A imitação dos movimentos de câmara do filme fotográfico também contribuiu para a consciência da diferença entre o modo bidimensional de representação da tridimensionalidade, rebatida no plano, e a sua aparência pelo afundamento no ecrã. Tanto os Estúdios Fleischer (ver, por exemplo, *Betty Boop in Snow White*, 1933) como Tex Avery (primeiro no *Leon Schlesinger Productions* e, depois, na *MGM*) e Chuck Jones (ver o curta *The Dover Boys of Pimento University*, 1942), ao assumirem a plasticidade da marca gráfica, vão poder explorar, questionar e enriquecer o próprio dispositivo de comunicação por detrás dos processos convencionais de enunciação na sua época, abrindo caminho para experiências como as da *UPA*, com Robert ‘Bobe’ Cannon e John Hubley. É, também, muito clara a opção dos Estúdios Disney pela disposição em plano inclinado, na esteira de *Gertie the Dinosaur* (1914), de Winsor McKay. Esta é a opção dominante atual, tornada norma e convenção também pelas escolas e pelos numerosos tutoriais, partilhados nas redes sociais, reforçada pela enunciação em 3D da Pixar, e preferência pelos universos tridimensionais de uma parte significativa dos estúdios produtores de jogos.

A enunciação das imagens também procede pela articulação de um conjunto de códigos que não são exclusivamente de natureza gráfica, integrando: elementos de outras linguagens e obras (quer por relação intertextual, quer por inclusão); conveniências narrativas e dramatúrgicas; inscrições de carácter cultural e tecnológico; marcas identitárias e corporativas; retóricas de autores e estúdios; e contextos de fruição, estabelecidos ou em processo de consolidação, que propõem e que sugerem descodificações específicas alternativas, de carácter cultural. A enunciação gráfica em animação faz parte do universo visual, juntamente com outras práticas, que suportam processos de significação e de comunicação complexos, dos quais nem sempre estamos conscientes: “visão e imagens

visuais, coisas aparentemente automáticas, transparentes e naturais, são na realidade construções simbólicas, como uma linguagem a aprender, um sistema de códigos que interpõe um véu ideológico entre nós e o mundo real.” (MITCHELL, 2002, p. 170-171, tradução nossa)

Como já foi dito, a animação não é exclusiva de determinado meio de comunicação. Não é, certamente, exclusiva do cinema. No entanto, a influência da linguagem fílmica é evidente na composição dos elementos no interior do enquadramento e em fora de campo; na relação de continuidade/descontinuidade na duração (que obriga a criação de centros de atenção e que pode justificar a simulação de movimentos e ângulos de câmara); na sincronia e complementaridade com o som.¹⁰ O som altera a percepção da imagem e a percepção da duração (tempo percebido). Tal como a banda sonora, as técnicas de iluminação das cenas, tornadas habituais na fase de pós-produção, são processos que têm como objetivo produzir alterações ao nível da tessitura gráfica da imagem na criação de empatia.

Agenciamento

A animação costuma figurar entre as artes, em conjunto com outras formas que alcançam difusão global através de meios de comunicação de massa. No entanto, para sermos precisos, a organização intencional, quer das imagens, quer do processo de enunciação no seio de equipas profissionais vastas, exige a utilização de nomenclaturas e de fluxos comunicacionais que parecem remetê-la para o Design de Comunicação como atividade.

Em animação, qualquer fase da configuração da obra animada resulta de uma intencionalidade dirigida a um objetivo preciso (não acontece por acaso) e é sempre mediada por tecnologia (mesmo no caso dos brinquedos óticos), sendo esta a impor a dimensão convencional dos processos. Neste contexto, a opção pelo acidente e pelo imprevisto tem de ocorrer num quadro prescrito de possibilidades, no qual a funcionalidade da tecnologia deve ser questionada e suspensa.¹¹

No conceito de *configuração* das formas gráficas existe a dimensão projetual de apropriação subjetiva e intersubjetiva do universo gráfico do projeto pela equipa, como foi dito, com tarefas diferenciadas, que comunica e que colabora para uma finalidade comum, de forma informada e clara, segundo um processo organizado pré-estabelecido:

[...] o design de comunicação visual, visto como uma atividade, é a ação de conceber, programar, projetar, e realizar comunicações visuais que são geralmente produzidas através de meios industriais e que se destinam a transmitir mensagens específicas a setores específicos do público. É feito com vista a ter impacto no conhecimento, atitudes, ou comportamento do público numa direção pretendida (FRASCARA, 2004, p. 2).

Sendo que o objetivo do designer é o de projetar um evento de comunicação:

Para compreender corretamente a concepção da comunicação visual, temos de pensar mais em ações do que em objetos. A ênfase não deve ser colocada no produto, dado que este é apenas um meio. Essencialmente, o designer gera a comunicação ao projetar um evento, um acto em que o público interage com o design. O objectivo do designer é, portanto, a concepção de situações comunicacionais. Além do mais, a questão importante não é o acto comunicacional em si, mas o impacto que este tem no conhecimento, nas atitudes, e no comportamento das pessoas. Isto torna clara a necessidade de estudar a interação entre mensagens e pessoas, não apenas a interação de elementos visuais uns com os outros, que tem absorvido a atenção dos designers tanto no passado. A composição visual é importante, mas é apenas uma ferramenta, uma forma de organizar o evento comunicacional. Este evento comunicacional acontece ao longo do tempo – não apenas no espaço – e está carregado de elementos humanos complexos relacionados com a linguagem, experiência, idade, conhecimento, educação, memória, estilo cognitivo, preferências, expectativas, desejos e outras dimensões perceptivas, intelectuais, sociais, culturais e emocionais. Em suma, o objetivo da concepção da comunicação é afectar o conhecimento, as atitudes e o comportamento das pessoas – algo que acontece após a comunicação ter lugar (FRASCARA, 2004, p. 13).

Para além do contexto definido por todas as formas de enunciação gráfica, a imagem em animação só adquire o seu completo significado quando contemplado e inquirido o seu processamento, tanto técnico quanto cognitivo. Na apreciação da animação, como atividade em que se projeta e configura um evento de comunicação, o objeto de investigação não é apenas a ocorrência (evento e elementos que o viabilizam, sem os quais não pode acontecer), mas esta e mais todos aqueles que a fizeram (e conceberam), os meios com os quais foi concretizada, os espectadores que a

perceberam, os processos de valorização de que foi alvo. Não existe autor sem tecnologia, sem obra e sem espectadores. Quando dizemos “autor”, implicamos todos os restantes elementos em simultâneo. Do mesmo modo quando dizemos “obra” ou “espectadores”.¹²

Animar com o que não se vê

Finalmente, o aspeto que mais diferencia a enunciação gráfica em animação: as configurações gráficas que constituem a sua substância visual não foram feitas para serem percebidas em si mesmas, como marcas numa sequência de unidades discretas, mas para serem percebidas como movimento enquanto duração. Esta é a principal diferença entre as imagens “múltiplas”, da sequência animada, e as imagens que existem isoladamente e que podemos explorar sem limitação de tempo, em publicações ou nas paredes de uma exposição. Mesmo quando o que se apresenta no ecrã parece estar fixo, sem movimento, de facto, o que estimula o sistema psicofisiológico de perceção visual do espectador não é a mesma imagem, mas o conteúdo de um fotograma diferente.

Norman McLaren afirmava que “a animação não é a arte dos DESENHOS-que-se-movem mas a arte dos MOVIMENTOS-que-são-desenhados”. E continuava: “O que acontece entre cada fotograma é muito mais importante que o que existe em cada imagem. A animação é, portanto, a arte de manipular os interstícios invisíveis que existem entre fotogramas” (MCLAREN *apud* SIFIANOS, 1995, tradução nossa).¹³

André Martin irá traduzir e precisar o sentido das afirmações de McLaren:

Para os animadores, não é o que está nas imagens que é mais importante, mas o que pode ser lido entre as imagens. A arte e o ofício consistem em detetar a quantidade de movimento contida na diferença entre imagens sucessivas, em capturar esse movimento escondido no intervalo entre duas imagens intencionais, a fim de preparar a eclosão de um movimento que aparecerá no ecrã pela primeira vez (MARTIN, André. *Les cinéastes d'animation face au mouvement apud* JOUBERT-LAURENCIN, 1997, p. 52, tradução nossa).¹⁴

Na sequência animada, as imagens funcionam apenas como suporte das diferenças gráficas entre fotogramas. São as diferenças – e, portanto, o que não se vê no ecrã – que permitem a perceção da ilusão de movimento e a sua interpretação. O “movimento desenhado”, específico da ilusão de

movimento que se constrói na diferença entre cada dois de uma série de fotogramas consecutivos, implica um processo de enunciação gráfica realizada para *não ser vista* e para *ser percebida* enquanto comportamento (dramático, cinético).

Considerações finais

Este texto teve como objetivo tornar evidente a extensão da complexidade da enunciação gráfica em animação, ao nível dos componentes e processos fundamentais, da articulação entre linguagens, no agenciamento dos vários intervenientes como atividade projetual, de modo a facilitar a construção de um modelo abrangente e coerente, que contemple todas as formas; que sirva de base à organização curricular de conteúdos na educação formal de animadores; e que possa contribuir para viabilizar a discussão desta e de outras propostas de análise crítica.

Pretendeu-se, ainda, deixar claro que a animação, enquanto composição de movimento aparente, que integra múltiplos meios de comunicação, subsume um conjunto de práticas realizadas por uma comunidade de pessoas, num determinado contexto comunicacional e tecnológico, que tem como objetivo a concretização de um evento simultaneamente perceptivo e comunicativo. Estas práticas estão sujeitas a convenções – enquanto conjunto de diretivas estáveis e partilhadas, que organizam as atividades de conceção /produção /distribuição /expectativas (de sentido, de forma, de contextos, de modos) /atribuição de valor) – e pressupõem intencionalidade no objetivo que organiza a equipa de animadores e restantes profissionais, que assumem o conjunto de funções necessárias à configuração e à finalização da obra enquanto projeto de preenchimento gráfico de cada fotograma concebido como unidade do tempo percebido.

Finalmente, esta proposta enfatiza a natureza da animação como rede extensa, complexa e heterogénea de autores, tecnologias, obras, espectadores, textos, contextos e valores atribuídos e, também, os modos pelos quais esta natureza é ensinada e transmitida social e culturalmente.

REFERÊNCIAS

- BENVENISTE, Emile. **Problèmes de linguistique générale**. Paris: Gallimard, 1974. v. 2.
- BONITZER, Pascal. **Peinture et cinéma: décadrages**. Paris: Cahiers du cinema, 1985.
- GIBSON, James J. **The perception of the visual world**. Boston: Houghton Mifflin, 1950.
- GRAÇA, Marina E. Cinematic motion by hand. **Animation Studies**, n. 1, p. 1-7, 2006a, Disponível em: <<https://journal.animationstudies.org/marina-estela-graca-cinematic-motion-by-hand/>>. Acesso em: 19 set. 2021.
- GRAÇA, Marina E. **Entre o olhar e o gesto: elementos para uma poética da imagem animada**. São Paulo: Editora SENAC, 2006b.
- GRAÇA, Marina E. Handmade films: questioning and integrating cinematic technology. **The International Journal of the Humanities**, v. 3, n. 3, p. 101-106, 2005. Disponível em: <<https://doi.org/10.18848/1447-9508/CGP/v03i03/41582>>. Acesso em: 19 set. 2021.
- GRIFFIN, Georges. Concrete Animation. **Animation – An Interdisciplinary Journal**, v. 2, n. 3, p. 259-274, nov. 2007. Disponível em: <<https://doi.org/10.1177/1746847707083421>>. Acesso em: 19 set. 2021.
- GROBAR, Matt. 'Boy & The World' Directing Team on Discouraging Current Trends en Animation. **Deadline**, 20 fev. 2016. Disponível em <<http://deadline.com/2016/02/oscars-boy-and-the-world-ale-abreu-priscilla-kellen-best-animated-feature-interview-1201701131/>>. Acesso em: 19 set. 2021.
- JONES, Chuck. **Chuck Amuck: the Life and Times of an Animated Cartoonist**. New York: Avon Books, 1990 [1989].
- JOUBERT-LAURENCIN, H. **La lettre volante: quatre essais sur le cinéma d'animation**. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 1997.
- KAMEN, Matt. Studio Ghibli's Isao Takahata on animating his final film. **Wired**, 2015. Disponível em: <<http://www.wired.co.uk/article/isao-takahata-interview>>. Acesso em: 19 set. 2021.
- LATOUR, Bruno. **Actor-network theory and after**. Oxford: Blakcwell Publishers, 1999.
- LEYDA, Jan. **Eisenstein on Disney**. Calcutta: Seagull Books, 1986.
- MASSIRONI, Manfredo. **Ver pelo desenho: Aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos**. Lisboa: Edições 70, 1989 [1982].
- MCLAREN, Norman. Rencontre Internationale du Cinema d'Animation. **Cinema 57 Magazine**, n. 14, p. 12, 1956.
- MITCHELL, William JT. Showing seeing: a critique of visual culture. **Journal of visual culture**, v.1, n. 2, p. 165-181, 2002.

ROSE, Gillian. **Visual Methodologies**: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials. London: Sage, 2001.

SIFIANOS, Georges. The definition of Animation: a letter from Norman McLaren. **Animation Journal**, v. 3, n. 2, Spring 1995.

THE MAKING of RIDE. Direção: Paul Bush. Portugal, 2018. Vimeo (8min). Disponível em: <<https://vimeo.com/285806507>>. Acesso em: 23 mar. 2022.

PÓS:

NOTAS

- 1 Benveniste afirma o seguinte: a) a enunciação representa o ato de “produzir um enunciado” (p. 80); b) ela advém de alguém que utiliza a língua; c) corresponde, portanto, à “conversão individual da língua em discurso” (p. 81); d) antes da enunciação, a língua é pura possibilidade; e) após a enunciação, a língua é colocada em instância discursiva; f) “como realização individual, a enunciação pode definir-se, relativamente à língua, como um processo de apropriação” (p. 82); g) na enunciação, a língua exprime “uma certa relação com o mundo” (p. 82); h) a referência realiza-se através do discurso, fazendo parte da enunciação, e inclui a possibilidade de um “consenso pragmático” (p. 82) com outro colutor. (BENVENISTE, 1974, p. 80-82, tradução nossa).
- 2 Considerados todos os mídia que integram produtos animados.
- 3 E, ainda: “Animação instalada num local não teatral: numa galeria ou noutra espaço público, não sedentário ou inesperado; projetada sobre ou dentro de objetos escultóricos, durante a representação ao vivo, em fachadas exteriores irregulares, desde veículos em movimento, até um espectáculo com um único espectador, etc. O resultado final de tal exibição é que a luz animada se torna um agente criativo na redefinição do espaço” (GRIFFIN, 2007, p. 262, tradução nossa).
- 4 Vemos isso nos filmes de Paul Bush, em que os objetos dispostos na frente do sistema ótico da câmara são substituídos, em série, em função da configuração gráfica assumida na superfície de cada uma das imagens que compõem a sequência. Cf. *THE MAKING of RIDE* (2018).
- 5 “Animation therefore is the art of manipulating the differences between successive frames, or the image on each frame.” Em carta de McLaren enviada a Georges Sifianos e citada na sua tese de doutoramento, cf. SIFIANOS, 1988, p.10, publicada em inglês em SIFIANOS, 1995.
- 6 “Uma imagem pode ser perfeitamente objetiva sem, por isso, reproduzir o espaço, a realidade como nosso olho a apreende” (“une image peut parfaitement être objective sans pour autant reproduire l’espace, la réalité telle que notre œil l’appréhende”), dando exemplos da imagiologia médica (BONITZER, 1985, p. 13, tradução nossa).
- 7 “With [this film] I went further along this direction to have the audience vicariously experience the instant the artist rapidly sketched what was occurring in front of his eyes. I aimed to have the audience vividly imagine or recall the reality deep within the drawings, rather than thinking the drawings themselves were the real thing. This would allow the viewers to feel moved by the actions and emotions of joy and sorrow of the characters, and sense nature teeming with life, in a more evocative way than through a seemingly real painting.” O design de personagens, design de animação e os *layouts* foram criados por Osamu Tanabe sobre conceitos gráficos de Kazuo Oga.
- 8 Eisenstein (*apud* LEYDA, 1986, p. 21) releva o conceito de plasma como princípio condutor da metamorfose, que sugere movimento na aceção de transformação formal e não como deslocação.
- 9 “the most important and stunning discovery I made [...] was the ability to live by the single line”.
- 10 De acordo com Rose (2001, p. 49), a construção do significado no filme e nas imagens em movimento contempla três áreas: 1) a *mise-en-scène* (proporção do enquadramento, multiplicidade de imagens, distância em relação à câmara, foco, ângulo, ponto de vista, movimentos de câmara), 2) a montagem (edição, continuidade, corte) e 3) o som (sons, diálogos, música).
- 11 Sobre a importância e delimitação da tecnologia no projeto artístico em animação. Cf. GRAÇA, 2005; 2006a.
- 12 Para entender melhor a importância do “agenciamento”, fundamental nas obras contemporâneas realizadas com tecnologia e com imagens. Cf. LATOUR, 1999.
- 13 “animation is not the art of DRAWINGS-that-move but the art of MOVEMENTS that-are-drawn. What happens between each frame is much more important than what exists on each frame. Animation is therefore the art of manipulating the invisible interstices that lie between frames.”
- 14 “Pour les animateurs, ce n’est pas ce qui se trouve sur les images qui est le plus important mais ce qui l’on peut lire entre les images. L’art et le métier consistent à dépister la quantité de mouvement contenue dans la différence entre les images successives, à saisir ce mouvement dissimulé dans l’écart entre deux images voulues afin de préparer l’éclosion d’un mouvement qui apparaîtra sur l’écran pour la première fois.”

Análisis del filme animado chileno, notas metodológicas y procedimientos

Análise do filme de animação chileno, notas metodológicas e procedimentos

Analysis of Chilean animated film, methodological notes and procedures

Felipe Javier Silva Montellano

Facultad de Humanidades y Tecnologías de la Comunicación Social,
Santiago / Chile

Universidad Tecnológica Metropolitana

E-mail: fsilvam@utem.cl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5279-2607>

RESUMEN:

A través de la observación de los objetos audiovisuales animados de desarrollo nacional. Se consigue ver la forma y composición de la estructura narrativa de los audiovisuales animados. Este trabajo comunica como se observa un amplio universo de proyectos fílmicos y busca compartir el tránsito de esta experiencia. La investigación utiliza distintas dimensiones, en una relación espacio temporal común. Es una experiencia de análisis textual que utiliza una herramienta empírica para examinarla dimensión física del filme. También permite revelar los puntos de inflexión compositiva desde un enfoque estructural. Así mismo, expone los códigos correlativos entre las unidades muestrales. Compartir esta experiencia invita a replicar su aplicación, sobre todo si es pertinente conocer la naturaleza de amplios conjuntos de muestras.

Palabras clave: *Análisis audiovisual. Cine animado. Metodología.*

RESUMO:

Através da observação dos objetos audiovisuais animados desenvolvidos a nível nacional. É possível ver a forma e composição da estrutura narrativa dos audiovisuais animados. Este

trabalho comunica como se observa um amplo universo de projetos cinematográficos e procura partilhar o trânsito desta experiência. A investigação utiliza diferentes dimensões, em uma relação espaço-temporal comum. É uma experiência de análise textual que utiliza uma ferramenta empírica para examinar a dimensão física do filme. Também permite revelar os pontos de inflexão composicional a partir de uma abordagem estrutural. Expõe, além disso, os códigos correlativos entre as unidades de amostra. A partilha desta experiência convida a replicar a sua aplicação, especialmente se for relevante conhecer a natureza de grandes conjuntos de amostras.

Palavras-chave: *Análise audiovisual. Cinema animado. Metodologia.*

ABSTRACT:

Through the observation of animated audiovisual objects developed at national level it is possible to see the shape and composition of the narrative structure of animated audiovisuals. This work communicates how a wide universe of film projects is observed and seeks to share the transit of this experience. The research uses different dimensions, in a common spatial-temporal relationship. It is an experience of textual analysis that uses an empirical tool to examine the physical dimension of the film. It also makes it possible to reveal the points of compositional inflection from a structural approach. It also exposes the correlative codes between the sample units. Sharing this experience invites to replicate its application, especially if it is relevant to know the nature of large samples set.

Keywords: *Audiovisual analysis. Animated film. Methodology.*

Artigo recebido em: 17/11/2021
Artigo aprovado em: 19/01/2022

Introducción

Se realiza una investigación comprometida de análisis fílmico sobre audiovisuales animados chilenos realizados entre los años 2000-2008. Es un trabajo que deja evidencias y resultados, es significativo para esta aventura poner en relieve la experiencia misma del ejercicio analítico.

El presente artículo busca informar sobre la metodología usada en un estudio de investigación financiada por el Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico en Chile. También registra el tránsito en la secuencia de hechos de este ejercicio analítico.

Además, este escrito es una nota metodológica, ya que informa de la función de sus procedimientos del levantamiento de datos y es también una nota técnica, porque transmite las condiciones en que se realizaron las observaciones. La motivación de comunicar este procedimiento yace en la pertinencia de compartir esta experiencia teórico-práctica con especialistas que emprendan procesos similares.

El objetivo del *trabajo central*¹ fue saber cómo es la situación del estado del arte en un período de casi una década en Chile. El universo de muestras son los audiovisuales animados lineales de distintos formatos, todos filmes completos no fragmentos. Consta de 120 proyectos fílmicos para soportes como cine, tv, web y exploraciones artísticas. El coto consiste en distinguir proyectos completos independientemente del pietaje, excluyendo ensayos académicos.

La línea de investigación del *trabajo central* busca comprender cómo es el objeto animado en sí, formulando las siguientes interrogantes; ¿cómo es el objeto animado chileno?, ¿tiene estructura? ¿cómo se distribuyen sus componentes? ¿tienen forma? ¿cómo son con respecto a su conjunto?

La idea de dicho proyecto es conocer la naturaleza estructural de los audiovisuales animados, basada en parámetros a la vista, evidencias objetivas referidas en el tiempo real, se puede observar cómo los componentes de todas las unidades de muestras se disponen en un mismo estadio de lectura.

Es un proceso de análisis textual que posee un carácter flexible, ya que primero trabaja sobre el filme en su naturaleza general y luego opera sobre las clasificaciones del universo muestral total. Mediante un ejercicio de *decoupage*, se establece un sustrato o base compositiva donde se monta una matriz de datos.

Observar la estructura arrojó una prolífica cantidad de evidencias sobre la manera en la que se configuran las muestras. Si bien ya todos los resultados del *trabajo central* fueron comunicados en los informes oficiales, las existencias en los soportes de expositivos aún soportan nuevas lecturas.

Marco teórico

El proyecto completo inicia su secuencia enunciando cuales son las principales vertientes teóricas que se aplican en este ejercicio.

Si bien el análisis textual se aplica sobre un universo muestral acotado, como se menciona anteriormente, los filmes animados lineales son un conjunto de proyectos audiovisuales que se expresan mediante distintas técnicas y soportes de difusión. Las unidades muestrales son coincidentes con los criterios y subcriterios que definen que es lo animado, según lo plantea Omar Linares (2015), es decir, desde el punto de vista de cómo es capturado el fotograma base que conforma cada proyecto y su relación con las tecnologías de creación y montaje.

El foco de este trabajo es el objeto audiovisual animado y es necesaria dicha distinción para posicionar al observador frente al objeto narrado y no el sujeto narrador, encontrando eco en el trabajo de Markus Kuhn (2013).

El método usado en general es una práctica descriptiva sobre cada unidad de muestra, mediante un ejercicio deconstructivo. Es un instrumento de *decoupage* basado en la visualización de los conocimientos de Guy Bonsiepe (2005) (información verbal)² y adaptado para visualizar simultáneamente los elementos que subyacen en las estructuras. Para Guy Bonsiepe (2005) es fundamental realizar estas prácticas críticas sobre las realidades latinoamericanas, para levantar conciencia sobre la identidad regional.

Se reconoce y utiliza lo planteado por Cristian Metz, ya que se identifican los elementos constituyentes del tiempo fílmico mediante la marcación de las unidades escenas y secuencias, como también se registra la frecuencia del corte de edición.

La distinción de los elementos constitutivos de los flujos narrativos es observada en un esquema de enunciados híbridos del estructuralismo de los trabajos de Levi Strauss (1997-2002), Vladimir Propp (1998) y Joseph Cambell (2001). Se hibridan, ya que orbitan en la misma identificación de la estructura secuencial aristotélica.

MONTELLANO, Felipe Javier Silva. **Análisis del filme animado chileno, notas metodológicas y procedimientos.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.37098>>

Se distingue y se aplica el trabajo de Rafael del Villar (2001) incorporando una dimensión observable que es el pulso de la oscilación visual, es decir, los índices de movimiento gráfico de oscilación energética de los componentes visuales en la escena.

Metodología

La metodología que se usa en este proceso de levantamiento y obtención de datos consta de tres fases y se presenta a continuación en un modo descriptivo sobre la secuencia del orden en que se desarrolla.

La primera fase se ocupa de la identificación informativa de los datos básicos de la realización cinematográfica en la cual se ejerce el uso de una ficha filmográfica. Por otro lado, la segunda fase es un análisis textual del objeto audiovisual lineal completo, en su dimensión física real en la que se identifican y exponen las dimensiones observadas.

Por último, una tercera fase en la que se realiza una práctica comparativa y correlativa en la que se propone la alteración de la dimensión real de los filmes analizados.

Se observa en la primera fase, la confección de un instrumento informativo es el primer registro de antecedentes sobre la realización del objeto en sí. Esta ficha filmográfica consta de la descripción de los datos relativos a la producción, como también consigna mediante entrevistas directas con cada autor sobre el proceso creativo y sobre el momento compositivo al crear y estructurar los distintos proyectos expuestos.

El ejercicio de ficha filmográfica es una práctica necesaria y casi ineludible, se sabe además que es una herramienta universal que es material fundamental para bases de datos y observatorios especializados que necesitan nutrirse de universos muestrales.

En la segunda fase se ejecuta la lectura común de los filmes datados. Para eso se construye un instrumento de línea temporal denominado Planilla de análisis, en el cual se disponen y exhiben los elementos observables. Este ejercicio es ejecutado por un equipo de observadoras tesistas, quienes visualizan, leen y transcriben detalladamente y de manera simultánea para verificar las precisiones a la vista.

El método de lectura permite identificar en la línea de tiempo real diferentes códigos y explorar la superposición de las dimensiones paralelas. Esto le confiere un carácter multimodal, ya que correlaciona los indicadores entre sí. Se es consciente de la suspensión del análisis sobre la dimensión acústica y sonora.

A continuación, se enumeran de manera vertical los elementos correspondientes a la figura 1. Es un fragmento de cómo se constituye la herramienta Planilla de análisis. Cada numeración de la fila horizontal alude a una dimensión observada sobre el tiempo real en que transcurre el filme.

En el segmento número 1 de la figura 1 se inicia la construcción de línea de tiempo en la que transcurren los filmes. Es la dimensión física y técnica que permite a modo de sustrato aplicar el ejercicio planificado. Consiste en la demarcación en tiempo real del pietaje de la linealidad del audiovisual. Posibilita al observador posicionar los elementos buscados en un segmento del tiempo que corresponde a un todo de la obra fílmica.

Este espacio permite individualizar las unidades escenas y secuencias, señalando las alturas que dimensionan la duración de éstas, permite también indicarla frecuencia del corte de la edición escenas en el contexto de secuencias mayores.

En el segmento número 2 de la figura 1 se posiciona una imagen del fotograma: es un *key-frameo*, una miniatura de referencia visual que apoya la siguiente dimensión, pero principalmente es el espacio que facilita observar aspectos centrados en las categorías de representación icónico-visual de la producción cinematográfica aludida.

Prosigue enseguida el segmento número 3 de la figura 1, que consiste en una acción descriptiva de los hechos, para este segmento de dimensión se establecen los criterios observables que enuncian los hechos acaecidos, se constituye en base a una escala sintética que transcribe lo siguiente:

1. Descripción del encuadre y movimiento de cámara; se indica cómo la escena comienza y cómo termina, tal sea el caso.
2. Declara la acción de los personajes en su entorno.

Practicar este ejercicio descriptivo verbal permite detallar los segmentos mayores que moldean el relato y articulan el flujo de las secuencias. Son el respaldo por el que se puede relacionar un hecho fílmico específico dentro del contexto general del proyecto cinematográfico.

En el segmento número 4 de la figura 1 se constata la disposición de los recursos retóricos a la vista. Es una dimensión que permite a especialistas acentuar el foco sobre la poética de los autores, se establece que es una dimensión en estado suspenso y latente, es decir, estos recursos al ser visibles se exponen por antonomasia, pues en este caso, no se establecen de momento, correlaciones sobre las otras dimensiones observadas.

Prosiguiendo con el segmento número 5 de la figura 1 se puede consignar que es la dimensión más significativa que sustenta este trabajo, ya que consiste en la identificación y posicionamiento de los mitemas en los fragmentos temporales del filme, como se menciona anteriormente, la individualización de los componentes del relato aristotélico versa sobre las categorizaciones de los criterios de hechos que gatillan el motivo del relato, en este caso se definen como:

- *Estatu-cuo* o el estado inicial del filme, en el que se contextualiza la condición equilibrada de los personajes en un entorno primario.
- El desequilibrio es la situación por la cual mediante una intervención externa provoca inesperada y forzosamente un desplazamiento del estado inicial. Esto motiva a los personajes a actuar en función de un objetivo que los retorne al equilibrio inicial.
- El viaje es la etapa central del filme ya que muestra una actividad sostenida y ascendente de hechos, es el tránsito secuencial con un carácter iterativo cuya naturaleza busca destrabar el conflicto provocado por El desequilibrio.
- El clímax es la etapa cúlmine en la que se destraba el motivo buscado. Es el punto crítico en el cual los personajes encuentran el cierre a la búsqueda de su naturaleza basal.

- El equilibrio/superación es la etapa en la cual el conflicto una vez ya resuelto se retorna al *statu-cuo* o el equilibrio inicial, considerando que puede modificar cualitativamente dicho estado, producto del transe experimentado. Es decir, se logra la estabilidad en igualdad de condiciones o bien se modifica ese estado a uno superlativo.

En el segmento número 6 de la figura 1 denominado Ritmo escénico, denota la cantidad y frecuencia de posiciones temporales de la dimensión escénica. Indica el nivel cuantitativo de los cortes establecidos por el director, como también la frecuencia en relación con la duración de dicha edición, es decir, denota la contracción y distensión de las unidades escénicas, ya que este segmento es posicionado de manera adyacente a la dimensión Mitemas, ya que acusan la estrecha relación entre la edición y los acontecimientos narrativos del filme.

Por último, el segmento número 7 de la figura 1 consta de un gráfico denominado Pulso. Es un indicador de la actividad visual. Representa los niveles de movimiento fluctuante en la escena física, opera en la cualidad física del fotograma en movimiento. Es un recurso ponderable basado en los indicadores del espectrograma que representa el dinamismo de los componentes de la imagen y formas en movimiento, en este caso se busca una escala de representación que simplifica los indicadores a una medida simple pero exacta, nos referimos a un estadio de cuatro situaciones. El primer nivel es cuándo no existe movimiento alguno, por ejemplo, una imagen fija, un fondo ilustrado o color sólido que carece de oscilación lumínica y cromática. El segundo nivel consiste cuando se advierte un solo elemento de acción, que no cubre más de un cuarto de la imagen total, por ejemplo, un personaje hablando. El tercer grado indica cuando tenemos dos cuartos de la porción escénica con fluctuación visual. Y el cuarto nivel es cuando toda la porción escénica está con acción visual, todos los elementos icónicos y cromáticos presentan actividad simultáneamente.

Es importante destacar como el criterio simplificador de la escala de valores de la dimensión utilizada en el Pulso visual se discute en relación con la gran cantidad de unidades muestrales del conjunto observado, ya que los indicadores del electroscopio arrojan valores que inducen a la confusión. Por ejemplo, hay factores propios como la lluvia de píxeles que vibran en una imagen fija sin que exista acción declarada y que alteraban los indicadores de oscilación lumínica.

También resulta relevante indicar que la dimensión Pulso es fundamental para la lectura del proceso analítico,³ ya que es un claro indicador que permite ver coincidencias de actividad visual mediante picos y llanos en los puntos cercanos y adyacentes a las inflexiones del relato señalados en la dimensión número 5 de la Planilla de análisis.

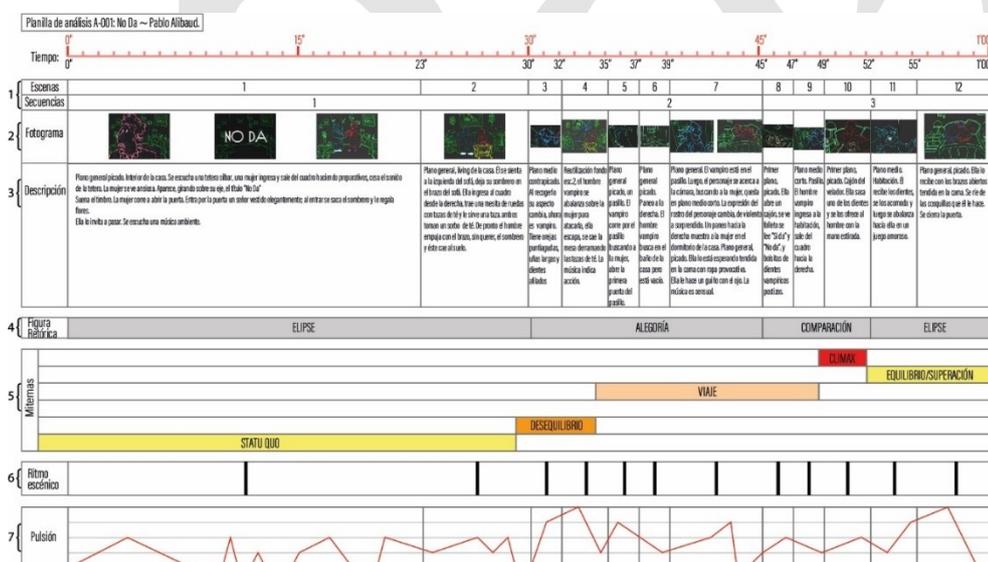


Fig. 1. Ejemplo de una planilla de análisis, se puede observar las enumeraciones a la izquierda de que indican las dimensiones observadas. Fuente: Del autor.

Sobre la tercera fase, la propiedad elástica del tiempo

La naturaleza temporal de la línea de tiempo obliga ser fiel a la dimensión observable de la extensión del filme. Fue trabajada a una escala mínima de tamaño observable, sin alterar el pietaje natural del objeto audiovisual. Y tal como lo plantea Aumont (1990) esta empresa lleva a representar físicamente con fidelidad el objeto completo, y sin duda implica ejercer la ardua tarea de establecer una materialización que representa precisamente el pietaje original, o sea, la dificultad yace puntualmente en las lecturas ejercidas en largometrajes. Este problema aumenta cuando se suma a la necesidad de correlacionar proyectos fílmicos entre sí, todos en un mismo estadio físico de lectura.

Para lograr la correlación entre filmes de un amplio espectro de muestras se utiliza una desnaturalización temporal, se altera de manera elástica la dimensión física real de los filmes para disponerlos en una extensión común. Esto permite visualizar y compararlos aspectos coincidentes de los proyectos en su extensión completa independiente de su pietaje (fig. 2 y 3). Este ejercicio permite observar tanto proyectos narrativos como experimentales, si bien fueron categorizados y observados mediante estas distinciones, se puede apreciar cómo se estructuran nuevas maneras de formular relatos que alteran los paradigmas compositivos.

Se debe destacar que, en el universo observado, como se había mencionado anteriormente, corresponde a los filmes animados lineales, pero también implica incluir las series y seriales para tv y web, esto lleva a considerar un singular universo de observación, debido a que, si bien la unidad serial es en sí un filme narrativo lineal, también sostiene una articulación iterativa del modelo aristotélico observado.

Para este estudio se toma en consideración como unidad muestral el capítulo primero o capítulo piloto, ya que son los episodios que reúnen y exponen los rasgos del esquema central y el motivo articulado de cada propuesta. Esta problemática abre una oportunidad para comprender este subgrupo individualizado tanto los mecanismos que subyacen en sus estructuras completas como también la naturaleza propia de cada capítulo.

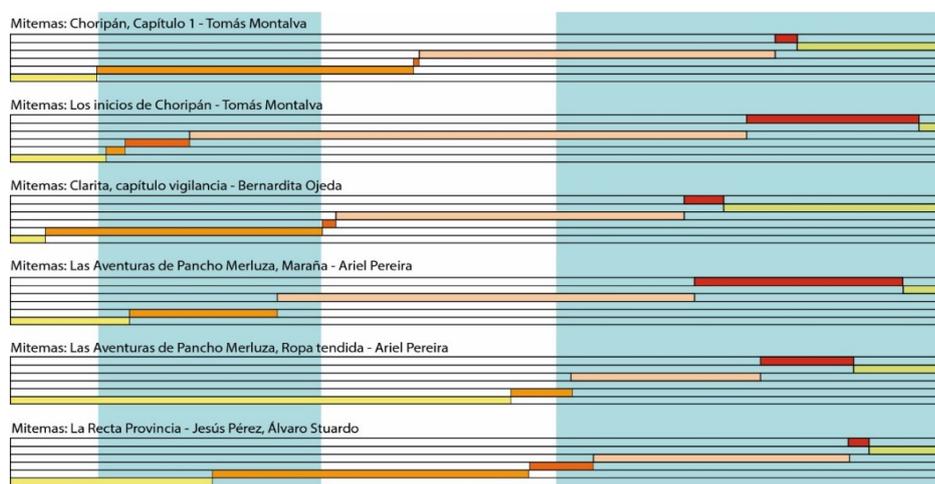


Fig. 2. Fragmento de una tabla de exposición para la correlación y comparación en la disposición de las unidades mitemas en el universo de todas las muestras relevantes narrativas. Se destaca la marcación de zonas o segmentos verticales comunes en los cuales se disponen las inflexiones del relato. Fuente: Del autor.

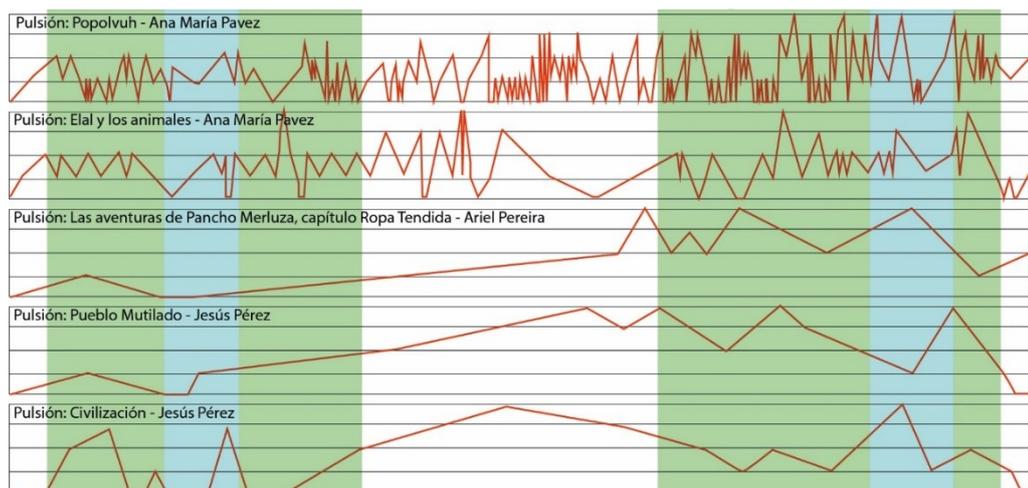


Fig. 3. Fragmento de una tabla de exposición elástica para la correlación y comparación de las contracciones y desplazamientos de la actividad pulsional indica las zonas coincidentes de actividad visual en relación con la completa dimensión del filme. Fuente: Del autor.

Discusión

Se continúa informado en la misma estructura de exposición y se consigna que el ejercicio de la ficha filmográfica además de poseer un papel informativo, adquiere relevancia al ser fuente de resultados cuantitativos y cualitativos fundamentales para comprender el panorama del estado de todas las producciones seleccionadas. Referido a lo cuantitativo se constan datos sobre los índices de producción y posicionamiento territorial, como también de la característica y naturaleza cinematográfica entorno a los soportes de visualización y canales de difusión, situación que indica el nivel y relación con las audiencias nacionales e internacionales. De esa misma manera se destaca la propiedad del instrumento para indicar parámetros cualitativos del universo observado, específicamente de los índices del ejercicio técnico y uso de artes afines, como también de la aplicación de tecnologías de montaje y edición.

Lo realizado corresponde al estado del arte de un determinado período y zona, observarla e intentar conocerla también se relaciona con la sociedad audiencia (BELLOUR, Raymond, 1979 *apud* AUMONT, 1990, p. 125). Es un enfoque crítico que no está ajeno o desvinculado a los conocimientos

observados, es más: queda dispuesta una plataforma para tratar, por ejemplo, las áreas de problema identificadas en los bloques que configuran la construcción de un modelo analítico, en este caso, como el ángulo narratológico de Kuhn (2013).

Los resultados de este ejercicio permiten observar y medir los filmes de manera individual, así mismo posibilitan comparar y correlacionar en su conjunto.

El ejercicio presentado se ejerce sobre un exhaustivo y amplio conjunto de muestras, que no pretende ser evaluativo ni menos emitir un juicio sobre los procedimientos compositivos de los autores y sobre las poéticas esgrimidas. Estos resultados están relacionados sobre el cómo se compone, cuáles son los recursos utilizados, y tienen directa relación con lo que las audiencias están recibiendo en los distintos círculos de difusión (BELLOUR, Raymond, 1979 *apud* AUMONT, 1990, p. 125).

Se identifican y constatan los discursos visibles, como lo declaran las estudiantes de pregrado que participan del proceso, que en el mismo instrumento buscan y detectan en el plano textual apolo-gías discursivas relativas, por ejemplo; a las identidades nacionales, el uso de estereotipos sociales, rol de género y patrones de consumo y se observan el estado de la representación icónica de las propuestas visuales y recursos icónicos usados en las direcciones artísticas y la puesta en escena.

Este instrumento no intenta ser normativo ya que permite una reconfiguración flexible a extensi-ones adaptativas si bien podría existir una dificultad en distinguir radicalmente cual es el modelo de método a seguir (ODIN, Roger, 1977 *apud* AUMONT, 1990, p. 123), se observa una dilución de los contornos en las categorías que conforman el presente análisis, precisamente este factor híbrido permite y facilita una aplicación panóptica que establece un acertado estado de la situación de un periodo de realización en Chile.

Se destaca el carácter simplificador de la observación elástica, para facilitar la correlación entre filmes. Simplificar el foco, no resta precisión, más bien pule las singularidades que otorga el detalle, es tomar una relativa distancia para ver el todo, como cuando el observador junta los párpados, desenfocando la mirada levemente para comprender el todo antes de lo específico.

Este trabajo permite al observador analista ajustar la escala de lectura a las necesidades de búsqueda debido a la condición flexible del instrumento Planilla de análisis. Se destaca que esta herramienta mixta puede permitir alterar la percepción sobre la mirada del observador, pero al mismo tiempo permite retornar a la observación de los elementos originales en su dimensión real, haciendo referencia al problema que la abstracción genera un sesgo que petrifica la obra original (BELLOUR, Raymond, 1979 *apud* AUMONT, 1990, p. 125).

En la fase inicial de este trabajo la lectura es ejercida en la extensión natural del objeto animado, que pone en relieve de manera resumida los acontecimientos y siempre puede exponer las riquezas semánticas propias del proyecto filme, el analista y observador puede ajustar la escala de observación del filme según lo requiera.

Haciendo eco de los que plantea Dominique Noguez (1980 *apud* AUMONT, 1990, p. 124) los audiovisuales animados lineales experimentales sí pueden ser observados, ya que, también se puede identificar la forma subyacente en dichos proyectos, éstos arrojan nuevas asociaciones y configuraciones en la disposición de los elementos que los constituyen, por ejemplo, se observa en la obra fílmica *Lo Clandestino del paisaje*, de Francisco Huichaqueo (2008) en el que se inicia con un viaje sostenido y ascendente que termina con un clímax. Se puede afirmar que los audiovisuales experimentales son un campo permanente de innovación narrativa.

Se advierte un gran porcentaje de proyectos audiovisuales animados narrativos y experimentales que sólo son distribuidos y visualizados en los circuitos especializados, así mismo, muchos proyectos formales financiados por concursos públicos de fomento audiovisual también se mantienen al margen de los canales formales de distribución.

Los resultados indican que se puede dibujar un perfil común, se puede afirmar que sí, tienen forma, claramente es identificable un patrón compositivo, ya que se detectan zonas de coincidencia, son márgenes comunes en los que acaecen las inflexiones del relato animado, de la misma forma se observan correlaciones de actividad del Pulso visual con dichas zonas inflexivas, se pueden establecer relaciones filiales, ya que en las estructuras hay constantes y variables, como por ejemplo,

hay evidencias de subconjuntos muestrales que presentan nuevos lenguajes estructurales, como también se observan nuevas aventuras compositivas también presentes en la generación de nuevas propuestas de expresiones visuales.

Se puede inferir que es una situación anacrónica utilizar un análisis basado en un enfoque estructuralista, pero resulta destacable que las evidencias indican una fuerte tendencia conservadora, ya que se observa que un amplio conjunto de audiovisuales lineales narrativos arroja una misma forma de estructurar el relato.

Se aclara que no es materia de este estudio determinar el origen de las tendencias compositivas, pero se consigna que los autores declaran en su totalidad no reflexionar ni cuestionar la forma de componer los proyectos, es casi un ejercicio natural, es la aplicación de un conocimiento asumido y arraigado.

Este comunicado que tiene un carácter testimonial del procedimiento utilizado es una invitación a experimentar en busca de la replicabilidad del proceso, asumiendo su adaptación flexible a nuevos universos muestrales y nuevas configuraciones de búsqueda, tal como lo declara Casetti (1998) los procedimientos de análisis dependerán de los objetivos a alcanzar.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Marie. **Análisis del filme**. 2. ed. Barcelona: Editorial Paidós, 1990.
- BONSIEPE, Guy. **Retórica audiovisualística y visualización de conocimientos**: Ciclo de conferencias Universidad Tecnológica Metropolitana. Santiago. 2005.
- CAMPBELL, Joseph. **El héroe de las mil caras**: Psicoanálisis del mito. 8. ed. Barcelona: Fondo de Cultura Económica. 2001.
- CASSETTI, Di Chio. **Cómo analizar un filme**. Barcelona: Editorial Paidós. 1998.
- DEL VILLAR, Rafael. 2001. **Información pulsional y teoría de los códigos**. Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales: Universidad Nacional de Jujuy, Argentina ISSN: 0327-1471. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18501709>.
- KUHN, Marcus. **Filmnarratologie**: Ein Erzähltheoretisches Analysemodell. Berlin: Walter de Gruiter GmbH, 2013.
- LEVI-SRAUSS. **Antropología estructural**. Madrid: Editorial Paidós Ibérica. 1987.
- LEVI-SRAUSS. **Mito y significado**. Madrid: Editorial Alianza. 2002.
- LINARES, Omar. Criteria for Defining Animation: A Revision of the Definition of Animation in the Advent of Digital Moving Images. **Animation**: An interdisciplinary journal, Royal College of Art, Reino Unido. v. 10, n. 1, p. 42-57, 2015. Disponible en: <<https://journals.sagepub.com/home/anm>>. Acceso en: 29 nov. 2017.
- LO CLANDESTINO del paisaje. Dirección: Francisco Huichaqueo. Santiago, 2008. (13 min.).
- METZ. **Ensayos sobre la significación en el cine**. v. I y II. 4. ed. Buenos Aires: Editorial Paidós. 2002.
- PROPP, Vladimir. **Las raíces históricas del cuento**. Madrid: Editorial Fundamentos. 1998.

NOTAS

1 Para efectos de aclarar el tenor de este artículo, el autor se refiere como *trabajo central* a lo relativo al proyecto de investigación completo, para así exponer sólo y únicamente sobre el procedimiento utilizado.

2 Guy Bonsiepe. Charla magistral realizada en ciclo de conferencias Universidad Tecnológica Metropolitana donde presenta su trabajo **Retórica audiovisualística y visualización de conocimientos:** Santiago de Chile. Junio 2005.

3 El ejercicio de observación del índice de actividad de condensación y desplazamientos energéticos de la imagen es compartida y avalada con el mismo Rafael del Villar, del Instituto de la Comunicación e Imagen. Universidad de Chile. Santiago. 2009.